

DISSERTATIONEN

Hans Jürgen Daebeler: Musiker und Musikpflege in Rostock von der Stadtgründung bis 1700. Diss. phil. Rostock 1966.

Ziel der Arbeit war, die bis 1700 in Rostock nachweisbaren Musiker zu erfassen und alle einschlägigen Quellen zur Rostocker Musikpflege dieser Zeit zu untersuchen. Für die Begrenzung des zu erforschenden Zeitraumes mit dem Jahre 1700 war die bereits vorliegende Literatur maßgebend, in der unter verschiedenen Gesichtspunkten die Zeit nach 1700 dargestellt worden ist.

Die Gesamtzahl der bis 1700 ermittelten Musiker beträgt 252. Der älteste Nachweis geht auf das Jahr 1275 zurück. Verteilt auf die einzelnen Jahrhunderte ergibt sich folgende Zusammenstellung: 1275—1300: 7, 1300—1400: 33, 1400—1530 (Reformation in Rostock): 41, 1530—1600: 48 und 1600—1700: 123 Musiker. Die quantitative Zunahme nach 1530 ist durch die Quellenlage bedingt, denn erst vom Ende des 16. Jahrhunderts an sind geistliche Musiker in Rostock nachweisbar. Aus vorreformatorischer Zeit sind, neben drei cantrices des Klosters zum Heiligen Kreuz und fünf Küstern, nur zwei Organisten bekannt, die wohl durch ein Versehen in den Akten vermerkt worden sind. Kantoren dieser Zeit konnten nicht ermittelt werden.

Bereits im 13. Jahrhundert werden Spielleute in Rostock seßhaft. Belege darüber sind aus den Jahren 1287, 1288 und 1293 und auch aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Von 1348/49 an stehen vier Spielleute in festem Anstellungsverhältnis beim Rat der Stadt, zwei als Ratsmusikanten, zwei als Türmer. Im Gegensatz zu Hamburg, wo die Ratsmusikanten nur für jeweils anfallende Aufträge entlohnt wurden, erhielten die Rostocker Ratsmusikanten und Türmer eine feste jährliche Besoldung.

Die Quellen zum Rostocker Musikleben bis 1700 enthalten wenig Spezifisches. Die Berichte in den Chroniken und Ordnungen der Stadt über Festlichkeiten wie auch Anmerkungen musikalischer Art in den Akten der Ratsmusikanten und des Kirchenwesens sind rar, knapp gehalten und wenig aussagekräftig. Lediglich in der Chronik des Kramerältesten Vicke Schorler werden die Feierlichkeiten anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Reformation 1617 ausführlich geschildert. Schorlers Bericht ist ein instruktives Beispiel für die Alternativ-Praxis und beweist die Leistungsfähigkeit einer Rostocker Kantorei im beginnenden 17. Jahrhundert.

In dem zu behandelnden Zeitraum sind acht Rostocker Musiker (vier Kantoren, vier Organisten) als Komponisten nachweisbar (Daniel Friderici, Joachim Burmeister, Anthonius Mors, Stadius Olthof, Nicolaus Gottschow, Nicolaus Hasse, Gottfried Kruse [Krause], Hinrich Rogge). Unter den Musikalienbeständen der Universitätsbibliothek ist das wichtigste Dokument das Rostocker Liederbuch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; die hierzu gemachten Ausführungen gehen, abgesehen von einem Deutungsversuch über den Verfasser des Liedes vom Rostocker Braten, nicht über die Ergebnisse, die Ranke und Müller-Blattau 1927 vorlegten, hinaus.

Die Arbeit enthält im Anhang u. a. die Abschriften von elf Urkunden, darunter eine Hochzeitsordnung von 1470, erneuert 1504, die Urfehdenklärung eines Türmers von 1478, die „*Spielleute Rulle*“ von 1600 und Bestallungsurkunden von 1579 und 1623.

Wolfgang Dömling: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. Diss. phil. München 1966.

Die Untersuchung beginnt mit einer Betrachtung des umfangreichen lyrischen Werkes Guillaume de Machauts, in der Machauts poetische Techniken und stilistische Eigenarten,

seine Stellung in der Tradition der lyrischen Formen und der Thematik des Minnegesangs sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik dargelegt werden. Zu den musikalischen Werken lassen sich dabei gewisse stilistische Parallelen ziehen. Das zweite Kapitel beschreibt einen für Machaut charakteristischen dreistimmigen Satz. Daraus ergeben sich Fragestellungen, die in den folgenden Kapiteln einzeln untersucht werden: das Verhältnis der textierten Oberstimme zur Tradition der französischen Einstimmigkeit; das Verhältnis der Stimmen des Satzes zueinander (Fragen der Satzkonzeption); die besondere Art der Verknüpfung der Stimmen durch melodische und rhythmische Elemente; Eigenart der Vertonung von Vers und Versteil und der Zusammenhang von Textform und musikalischer Form; der klanglich-tonale Bau des musikalischen Satzes. Schließlich wird die Frage der geschichtlichen Herkunft des Satzes erörtert. Das letzte Kapitel umreißt den kulturellen Hintergrund der Musik Machauts, die Rolle der Musik in der höfischen Dichtung und Gesellschaft. — Die Arbeit soll in der Reihe „Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ erscheinen.

Wilfried Fischer: Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs. Diss. phil. Hamburg 1966.

Seit Wilhelm Rust nachgewiesen hat, daß neben den Cembalo-Bearbeitungen der Violinkonzerte BWV 1041, BWV 1042, BWV 1043 und des 4. Brandenburgischen Konzertes auch die übrigen Cembalokonzerte Bachs zumeist keine Originalkompositionen sind, sondern auf Konzerte für andere Soloinstrumente zurückgehen, sind zahlreiche Versuche unternommen worden, die verschollenen Originale aus den überlieferten Bearbeitungen zurückzugewinnen. Bei den bisher publizierten Rekonstruktionen handelt es sich jedoch vielfach nur um mehr oder minder geglückte Transkriptionen ohne begründete Methodik. Ihr Hauptmangel ist, daß sie nicht die Quellen der Bearbeitungen selbst, sondern den revisionsbedürftigen Text der alten Bach-Ausgabe zugrunde legen.

In dieser Arbeit wird versucht, einen Teil der verlorenen Solokonzerte Bachs mit Hilfe einer quellenkritischen Methode wiederherzustellen, zugleich aber auch die prinzipiellen Grenzen einer solchen Unternehmung abzustecken. Sie knüpft an die Ergebnisse an, zu denen Ulrich Siegele in seiner Dissertation *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Tübingen 1957) gelangt ist. Die bereits von Siegele in den Grundzügen umrissene Methode der Rekonstruktion, die hier weitergebildet und am praktischen Beispiel erprobt wird, geht von einem Vergleich der in zwei Fassungen erhaltenen Konzerte Bachs aus. Er ermöglicht es nicht nur, Bachs Bearbeitungstechnik im einzelnen zu studieren, sondern zeigt vor allem, daß die im Autograph der Cembalotranskriptionen konservierten Spuren der Umgestaltung und Weiterbildung direkte Rückschlüsse auf den Text der Vorlage erlauben. Die zahlreichen autographen Korrekturen etwa vermitteln nicht nur ein lebendiges Bild von der Genesis des neuen Werkes, sie lassen zugleich die ursprüngliche Fassung durchscheinen, da sich der Text der Vorlage in der Regel in den Lesarten ante correcturam erhalten hat. Die an Hand der in zwei Fassungen überlieferten Konzerte entwickelte Methode, das Autograph der Bearbeitung nach Spuren der Urform zu untersuchen und in zweifelhaften Fällen aus der Kenntnis der Bachschen Bearbeitungstechnik zu entscheiden, dient als Grundlage für die Rekonstruktion der Konzerte für Oboe d'amore A-dur (der Vorlage zum A-dur-Cembalokonzert BWV 1055) sowie des Konzertes für Violine g-moll (der Vorlage zum f-moll-Cembalokonzert BWV 1056).

Die Rekonstruktion des Konzertes Es-dur für Oboe stützt sich außer auf das Autograph der Cembalobearbeitung E-dur (BWV 1053) in der Sammelhandschrift P 234 auf eine weitere, von P 234 unabhängige Bearbeitung: die Orgelfassung in den Kantaten 169 und 49. Die Rekonstruktion des Konzertes d-moll für Violine legt außer dem Autograph der d-moll-Cembalobearbeitung (BWV 1052) in P 234 zwei weitere, von P 234 unabhängige Bearbei-

tungen zugrunde: die in St 350 erhaltene Cembalotranskription Philipp Emanuels und die Orgelfassung der beiden ersten Sätze in der Kantate 146. Diese Quellenlage ermöglicht es, den Text der verschollenen Originale auf textkritischem Wege zumindest annähernd zu erschließen.

Besondere Schwierigkeiten birgt die Frage nach der Vorlage zum Konzert für drei Cembali C-dur (BWV 1064). Da dieses Konzert nur abschriftlich überliefert ist, kann sich die Wiederherstellung des originalen Konzertes für drei Violinen D-dur lediglich auf indirekte Merkmale der Bearbeitung stützen. Die an den Konzerten mit erhaltenen Vorlagen gewonnenen Erfahrungen erlauben es zwar, originale und modifizierte Lesarten weitgehend zu unterscheiden, führen jedoch nicht in jedem Falle zu gesicherten Ergebnissen. Daraus folgt, daß eine verlässliche Rekonstruktion nur möglich ist, wenn das Autograph der Bearbeitung überliefert ist oder wenn sich mehrere voneinander unabhängige Bearbeitungen der gleichen Urform erhalten haben.

Insgesamt werden fünf Rekonstruktionen verschollener Instrumentalkonzerte Bachs vorgelegt. Die dazugehörenden Kritischen Berichte zeigen die Bedingungen auf, unter denen der erschlossene Text als authentisch gelten kann. Die Grenzen der Rekonstruktion werden insbesondere an zwei Beispielen verdeutlicht, nämlich an Hand der Kantate 35 (Sinfonie I und II) und des Fragmentes BWV 1059, die auf eine gemeinsame Konzertvorlage zurückgehen, sowie an Hand des Konzertes d-moll für drei Cembali (BWV 1063), dem vermutlich ein Konzert für drei Melodieinstrumente zugrunde liegt. In beiden Fällen ist eine Wiederherstellung der Urform unmöglich.

Die Arbeit erscheint als Supplementband zur Neuen Bach-Ausgabe.

Wilfried Kaiser: Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat „Introductorium musicae practicae“, Münster 1513. Diss. phil. Marburg 1967.

Die Untersuchung befaßt sich mit dem Münsteraner Drucker und Mathematiker Dietrich Tzwyvel, der als Verfasser eines Musiktraktats sowie als Herausgeber eines Tonars hervorgetreten ist. Der Musiktraktat trägt den Titel *Introductorium musicae practicae* und ist in Münster in erster Auflage 1508, in zweiter Auflage 1513 erschienen, den Tonar hat Tzwyvel 1515 in seiner eigenen Offizin zum Druck gebracht.

Die Studie gliedert sich in drei Teile, von denen der erste das Leben Tzwyvels, der zweite seinen Musiktraktat und der letzte seine mathematischen Schriften zum Gegenstand hat.

Die Nachrichten über das Leben Dietrich Tzwyvels sind infolge der durch das Wüten der Wiedertäufer in Münster bedingten schlechten Quellenlage äußerst dürftig. Das Lebensbild, das die archivalischen Befunde zu zeichnen erlauben, muß daher lückenhaft bleiben. Tzwyvel, vermutlich zwischen 1480 und 1485 in Zweifall in der Eifel geboren, scheint um das Jahr 1505 nach Münster gekommen zu sein und hat hier nachweislich bis in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts als einziger Drucker der Stadt gewirkt. Durch den Druck von Werken antiker und zeitgenössischer Autoren für die Lateinschule hat er in jener Zeit einen nicht unbedeutenden Beitrag zum geistigen Leben der westfälischen Metropole geleistet. In ähnlicher Weise wie die Jugendjahre Tzwyvels verlören sich auch seine letzten Lebensjahre, die in die Zeit nach den Wiedertäuferunruhen fallen, völlig im Dunkel, auch für die Ermittlung seines Todesjahres gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt.

Von den beiden Auflagen des Musiktraktats, bei dem es sich um eine Abhandlung über die *musica plana*, d. h. den gregorianischen Choral handelt, sind heute nur noch wenige Exemplare nachweisbar. Die Auflagen weichen nicht allein im Text, sondern auch in der Benutzung der Quellen, in der Begriffsbestimmung musikalischer Termini wie überhaupt in Fragen der Musikanschauung stark voneinander ab. Während die erste Auflage von 1508 größtenteils vom *Opus aureum* des Nicolaus Wollick abhängig ist, macht sich in der zweiten Auflage von 1513 der Einfluß der *Practica musicae* des Franchinus Gafurius deutlich

bemerkbar. Die Auflage von 1513 stellt eines der frühesten Beispiele für die Rezeption dieses einflußreichen italienischen Musiktheoretikers in Deutschland dar. Das *Introductorium musicae practicae* gilt als eine der ersten deutschen Musikschriften, die ausschließlich für den Schulgebrauch bestimmt gewesen sind. Sie zeichnen sich durch eine klare und knappe, von pädagogisch-didaktischen Grundsätzen geleitete Darstellungsweise aus und kündigen in der musiktheoretischen Literatur den Beginn einer neuen Epoche an, die vom Schulleitfaden beherrscht und bestimmt wird.

Die vier mathematischen Schriften Tzwyvels, unter denen sich auch eine komputistische Abhandlung befindet, kommen in ähnlicher Weise wie sein Musiktraktat dem Bedürfnis der Schule entgegen und scheinen für den Gebrauch in den unteren Klassen des Domgymnasiums bestimmt gewesen zu sein.

Der Anhang enthält neben zahlreichen Bildzeugnissen und einer vollständigen Faksimilewiedergabe des Tonars die mit Quellenhinweisen versehene Edition der Auflage von 1513.

Die Dissertation wird als Band 2 der Marburger Beiträge zur Musikforschung erscheinen.

Hans Rectanus: Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners. Diss. phil. Frankfurt/Main 1966.

Als Beitrag zu einer Morphologie des nachwagnerischen Musikdramas versucht diese Studie, die Wechselbeziehungen zwischen Leitmotivik und ihrer formbildenden Wirkung für den Bereich der Pfitznerschen Bühnenwerke zu erhellen. Der in der — recht spärlichen — wissenschaftlichen Pfitzner-Literatur vertretenen Meinung, ein solches Suchen nach einem „Geheimnis der Form“ könne für Pfitzner zu keinem Erfolg führen, konnte dabei aufgrund formaler Untersuchungen begegnet werden. Es wurde ein in der Intensität und der Grundkonzeption für jedes Werk jeweils andersartiges Verhältnis zur Leitmotivik festgestellt, wobei sich widersprechende Aussagen der bisherigen Pfitznerforschung über die formale Struktur der Pfitznerschen Bühnenwerke richtiggestellt bzw. präzisiert werden konnten. Dabei war von der unterschiedlichen Rolle auszugehen, die die Leitmotivik in den vier musikdramatischen Hauptwerken spielt: *Der arme Heinrich* (Musikdrama) 1895; *Die Rose vom Liebesgarten* (Romantische Oper) 1901; *Palestrina* (Musikalische Legende) 1917; *Das Herz* (Drama für Musik) 1931.

Aussagen über die Pfitznersche Adaption des leitmotivischen Prinzips, das er ja selbst in seiner Schrift *Zur Grundfrage der Operndichtung* kritisiert, konnten dabei in allgemeiner Weise nicht gemacht werden; ein jedes Werk beruht auf einer eigenständigen Anwendung und Ausformung dieser von Wagner ausgebildeten Technik der permanenten Variation. Im *Armen Heinrich*, einem „Musikdrama“, zu dem James Grun nach dem mittelhochdeutschen *Versepos* des Hartmann von Aue einen dreiaktigen Operntext verfaßte, ist die Norm der Wagnerschen Konzeption fast ungebrochen vorhanden. Ein System von Leitmotiven, die Personen, Empfindungen und Gegenstände gleichermaßen bezeichnen, durchzieht das gesamte Werk, wobei die wiederkehrenden Motive und Themen meist mehr nach poetischen als musikalischen Gesichtspunkten umformuliert werden. Daneben erinnert die Physiognomie der Themen stark an durch Wagner ausgebildete Typen.

Auch in der *Rose vom Liebesgarten* ist die Zahl der wiederkehrenden Motive und Themen außerordentlich hoch, die dauernde Präsenz des thematischen Materials ist jedoch zugunsten einer nur für einen Abschnitt bzw. für einen Akt geltenden Thematik gebrochen. Durch die in sich geschlossen angelegten Naturbilder hat jeder der vier Teile dieser Oper ein starkes Eigengewicht, so daß nur wenige Motive in allen Teilen des Werkes erscheinen. Gleichzeitig wird eine Variierung und Durchführung nicht mehr angetrebt; liedhafte und thematisch geschlossene Abschnitte bestimmen die formale Gestaltung des Werkes.

Die in der *Rose vom Liebesgarten* auftretenden Tendenzen einer Lockerung des Leitmotivnetzes werden im *Palestrina* nicht fortgeführt. Lediglich der 2. Akt hat — in jeder Beziehung — eine Sonderstellung: er ist mit eigenständigem thematischem Material ausgestattet, das in den Außenakten keine Verwendung findet. Die geistige Spannweite des Werkes zieht eine vielschichtige Anwendung des leitmotivischen Prinzips nach sich. Im formalen Bau der Abschnitte ist die schon in der *Rose* spürbar gewordene Trennung der Motive und Themen deutlich, die einerseits der Umbildung und Durchführung unterworfen und andererseits unverändert in ihrer melodischen Gestalt, oft nur in anderer instrumentaler Beleuchtung, wiederholt werden.

Im *Herz*, Pfitzners letztem Bühnenwerk, ist die Leitmotivik fast ganz zugunsten freier, thematisch geschlossener Teile zurückgedrängt. Bezeichnenderweise werden die den beiden Hauptgestalten Athanasius und Helge zugeordneten Themen nicht leitmotivisch verwendet. Wiederholungen ausgedehnter musikalischer Sätze, die meist nur transponiert und in andersartiger Instrumentation an weit auseinander liegenden Stellen des Werkes auftreten, prägen das formale Gesicht dieses im Jahre 1930 komponierten „*Dramas für Musik*“. Daß sich mit der Abkehr vom leitmotivischen Prinzip, das nur noch in rudimentärer Ausformung gegenwärtig ist, der innige psychologische Zusammenhang zwischen Text und Musik lockert, bedarf keiner besonderen Erwähnung: Das musikalische Element entfaltet sich selbständig und läuft in diesem musikbegleiteten Spiel fernab der Darstellung weltanschaulicher Probleme stellenweise neben dem Text her. Die Hinwendung zur Musizieroper (schon der sonatenhafte Beginn des Werkes weist darauf hin), die andere Komponisten schon früher vollzogen hatten, wird auch für Pfitzners letztes Bühnenwerk endgültig und führt zur Liquidierung des leitmotivischen Prinzips, das nun auch irrelevant für die formale Struktur wird.

Die Arbeit wird in Kürze als Band 18 der Literarhistorisch-musikwissenschaftlichen Abhandlungen erscheinen.