

DISSERTATIONEN

Horst Berner: Untersuchungen zur Begriffsbestimmung und zu einigen Fragen der Rezeption von Programmmusik. Ein Beitrag zur Musikerziehung und zur musikalischen Populärwissenschaft. Diss. phil. Leipzig 1964.

Der erste, musikpsychologische Hauptteil der Arbeit stellt eine Auswertung von etwa 9000 Einzelantworten innerhalb einer Anzahl musikalischer Rezeptionstests dar, die 1962/63 mit Studentinnen und Studenten des Unterstufenlehrer ausbildenden Instituts für Lehrerbildung Quedlinburg unter Verwendung von Programmmusikwerken durchgeführt wurden.

Als Ergebnis dieser Untersuchungen konnte vor allem der Ausdruckscharakter bestimmter Musikstücke als objektives Moment eines mehr oder weniger einheitlichen Ausdruckserlebnisses, einer „einheitlichen Wirkung“, festgestellt werden. Ebenso bestanden auf Grund des erfolgreichen Adäquatsbestrebens vieler Komponisten trotz individuell unterschiedlicher assoziativer Erlebnisweisen und Assoziationsinhalte zwar stets Gemeinsamkeiten in der bewegungsähnlichen bzw. zum Teil bewegungsgleichen Auffassung des wahrgenommenen klang- und bewegungsgestaltmäßigen Verlaufes des jeweiligen Musikstückes bei den Rezeptionspersonen. Eine völlig eindeutige, d. h. unmißverständliche Wahrnehmung der künstlerischen Widerspiegelung bestimmter konkreter Erscheinungen und Vorgänge aus Natur, Technik und Gesellschaft und differenzierterer Gefühlsverläufe in der Musik muß jedoch immer wieder an ihrer spezifischen Unfähigkeit scheitern, deren klangbewegungsmäßige Gestaltmomente eindeutig ins Musikalische übertragen zu können.

Der zweite, musikästhetisch-musikhistorische Hauptteil strebt die bisher noch ausstehende exakte Klärung des Begriffes „Programmmusik“ auf der Grundlage einer kritischen Durchsicht der Definitionen in etwa 80 Lexika und etwa 60 Spezialabhandlungen an, daneben auch eine chronologische und typenmäßige Einteilung der Hapterscheinungsformen der Programmmusik. Hierbei geht der Verfasser von der Rückführung des Terminus auf das Bestimmungswort „Programm“ aus und auf Grund eigener musikgeschichtlicher Quellenforschung auch von der ursprünglichen Verwendung dieses Begriffes im engeren musikalischen Sinne. Die Begriffsklärung bzw. Reinigung des Terminus „Programmmusik“ erforderte zugleich, ihn gegenüber einigen verwandten oder ähnlichen Begriffen wie „Tonmalerei“ und „Charakterstück“ abzugrenzen und sich mit dem künstlichen Gegensatzbegriff „absolute Musik“ auseinanderzusetzen. Als Ergebnis formkundlicher Betrachtungen enthält die Arbeit eine tabellarische *„Generaleinteilung sämtlicher Hapterscheinungsformen der Musik in ihrem Verhältnis zur ‚reinen Programmmusik‘“*.

Horst Förster: Die Form in den symphonischen Werken von Alexander N. Skrjabin. Diss. phil. Leipzig 1964.

Im Einleitungskapitel unternimmt der Verfasser nach Darlegung der Situation der symphonischen Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach allgemeinen Bemerkungen zu Skrjamins Kunsthaltung und seiner Kompositionsweise und nach Erörterung der philosophischen Grundlagen von Skrjamins Schaffen den Versuch einer Einordnung in die großen Zeitströmungen am Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts. Interessant ist dabei die Betrachtung der historischen Entwicklung bestimmter Formungsprinzipien zu Skrjabin hin. Die Stellung Skrjamins zu Impressionismus, Symbolismus und Expressionismus wird eingehend erörtert.

Das zweite Kapitel ist einer gründlichen Analyse der Form in den fünf größeren symphonischen Werken Skrjamins gewidmet. Der Verfasser weist nahezu von Takt zu Takt eine Vielzahl von thematischen Beziehungen und Zusammenhängen nach.

Als Ergebnis dieser Analyse werden im dritten Kapitel die charakteristischen Eigenarten der Form bei Skrjabin dargestellt. Die Entwicklung der Sonatenhaupt- wie auch der Mittel-

und Finalsätze innerhalb von Skrjabins Schaffen wird charakterisiert. Weitere Abschnitte beschäftigen sich mit Motiv und Thema und der Substanzgemeinschaft der Themen bei Skrjabin, wobei gewisse „Ur-Motive“ erkannt werden. Ausgehend von den philosophischen Grundlagen wird der Symbolgehalt der Themen und ihre Metamorphose untersucht. Es ergibt sich, daß die vom psychologischen Programm inspirierte Metamorphose der mit Symbolkraft behafteten Themen als formbildende Kraft auftritt und das Sonatenschema „von innen heraus“ auflöst, obwohl Skrjabin bis zu seinen letzten Werken an dessen Formteilen festhält. Im letzten Kapitel werden aus den Ergebnissen Schlüsse auf Skrjabins Personalstil in Hinsicht auf die Form seiner symphonischen Werke gezogen.

Beate Grimm: Die sozial-ökonomische Lage der Weimarer Hofkapellisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel Johann Christian Lobes. Diss. phil. Leipzig 1964.

Die Arbeit untersucht am Beispiel eines namhaften Hofmusikers, ob sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der bürgerlichen Befreiung auch die sozial-ökonomische Lage des Musikerstandes wesentlich verändert hat. Trotz der weiterbestehenden Feudalordnung setzte der Weimarer Hof die klassischen Traditionen fort und hielt an seiner liberalen, bürgerlich-progressiven Geisteshaltung fest. Zwar waren Hoftheater und Hofkapelle weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt, doch blieb die ökonomische Lage der Hofkapellisten schlecht.

Die Forschungsarbeit ergab zunächst einen ausführlichen Lebenslauf von Johann Christian Lobe (1797—1881) und zeigt gleichzeitig die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die es nach wie vor für ein musikalisch besonders begabtes Arbeiterkind gab. Er war den gleichen Bedingungen im Hinblick auf Schulbildung, Berufsausbildung und Anstellung unterworfen wie seine Orchesterkollegen. Da er einem sehr armen Elternhaus entstammte, besaß er keinerlei Vermögen und hatte es demzufolge schwerer, die hohen Lebenshaltungskosten für seine große Familie und die Ausgaben für seine Weiterbildung zu bestreiten. So war Lobe mehr als andere auf finanzielle Hilfen durch Nebenerwerb und Darlehen angewiesen. Zwar rückte er durch seine guten Leistungen als Flötist verhältnismäßig schnell vom Accessisten zum Hof- und Kammermusiker sowie zur höchsten Gehaltsgruppe auf, doch wuchs durch seine schlechte ökonomische Ausgangsposition seine Schuldenlast von Jahr zu Jahr, so daß er schließlich fast das Siebenfache seines Jahresgehältes als Kammermusiker verpfändet hatte.

Für das Arbeiterkind J. C. Lobe bedeutete die Anstellung in der Hofkapelle ein Höhersteigen auf der sozialen Stufenleiter und die Gewinnung einer besseren Ausgangsposition für sein späteres Wirken als Komponist, Musikpädagoge, Musiktheoretiker und Musikschriftsteller. In der Gesellschaftsordnung seiner Zeit war dies der einzige Weg, sein Ziel erreichen zu können. Für einen Weimarer Hofkapellisten stellt Lobe ein außergewöhnliches Beispiel dar, da er sich aus eigener Kraft trotz aller Behinderung durch die sozial-ökonomischen Verhältnisse mit Hilfe eines vielseitigen, fleißigen und mit vielen Entbehrungen verbundenen Selbststudiums ein umfangreiches Wissen auf musikalischen und nichtmusikalischen Gebieten erwarb. Damit erhob er sich weit über das normale Bildungsniveau seiner Orchesterkollegen. Selbst der Weimarer Hof erkannte diese einmalige Leistung an und verlieh ihm den Titel eines Professors der Musik.

Trotzdem hat er nicht das erreicht, was er unter anderen Umständen hätte erreichen können. Folgende Hemmnisse traten auf: Da die Anstellung in der Hofkapelle auf Lebenszeit und mit Pensionsberechtigung verbunden war, mußte Lobe bereits mit 14 Jahren mehr nach einer solchen Existenzgrundlage trachten als nach einer weiteren künstlerischen Ausbildung. Obwohl er seinerzeit als Wunderkind aufgetreten war, mußte er auf spätere

Konzertreisen als Flötenvirtuose verzichten. Aus dem gleichen Grunde fehlte ihm ein gut fundierter Unterricht, um als Komponist besonders hervortreten zu können. Außerdem beschränkte ihn der Hofdienst in Zeit, Milieu und Geschmack und engte seine Tätigkeit als Musikpädagoge und Leiter eines eigenen Musik-Lehr-Instituts ein. Die Tragik seines Lebens ist es, daß er erst mit 50 Jahren — als Professor und pensionierter Kammermusiker — ökonomisch in der Lage war, nur noch freischaffend tätig zu sein und seine musiktheoretischen Werke und anderen Schriften herauszugeben. Von Jugend an eingeeignet durch die sozial-ökonomischen Verhältnisse, im ständigen Kampf um die nackte Existenz stehend, hatte er sich zu früh verbraucht, um später Bedeutenderes leisten zu können.

Das Lebensbild Lobes verdeutlicht den Unterschied zwischen der künstlerischen Ausbildung und Tätigkeit eines Musikers des 19. Jahrhunderts, der der Arbeiterklasse entstammt, und derjenigen unter den Bedingungen der sozialistischen Gesellschaftsordnung. Außerdem bilden Lobes Schriften ein wertvolles Quellenmaterial für die Erforschung der musikalischen und musikästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts sowie für die Charakterzeichnung führender Musiker seiner Zeit, vor allem durch die mit ihnen geführten und veröffentlichten Gespräche.

Fritz Hennenberg: Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Diss. phil. Leipzig 1965.

Kapitel I (Überlieferung) des 1. Bandes der Arbeit erfaßt G. H. Stölzels Kantaten statistisch, ordnet sie ihren Funktionen nach und beschreibt Umfang und Ursache ihrer heutigen Streuung. Die Kantaten werden in kirchliche und in weltliche gesondert. Innerhalb dieser Rubriken erfolgt die Aufgliederung nach Jahrgangs-, Passions- und Gelegenheitskantaten bzw. nach szenischen und nach Kammerkantaten.

Stölzel schrieb zwölf Kantatenjahrgänge, darunter vier doppelte. Paläographische, filigranologische und stilkritische Untersuchungen ergaben, im Vergleich mit einer *Spezifikation* Stölzelscher Musikalien aus dem Jahre 1750, folgende Aufschlüsselung: Jg. I (Doppeljahrgang) 1720/21; Jg. II 1722/23; Jg. III (D) 1725/26; Jg. IV (D) 1728/29; Jg. V (D) 1729/30; Jg. VI 1732/33; Jg. VII 1733/34; Jg. VIII 1735/36; Jg. IX 1736/37; Jg. X 1737/38; Jg. XI 1738/39; Jg. XII 1743/44. Durch Musik ist nur noch etwa ein Drittel des einstigen Gesamtbestandes überliefert.

Kapitel II (Filigranologie) enthält einen Katalog, der — mit Ausnahme einiger nur in Fotokopien zugänglicher Werke — sämtliche in den Kantaten-Partituren G. H. Stölzels vorkommenden Wasserzeichen verzeichnet. Die Filigrane werden getrennt nach Blatt a und Blatt b beschrieben, ausgehend vom aufgeschlagenen Bogen. Dann folgen, soweit zu ermitteln, Angaben über die Papiermühle, den Papiermacher, über nachweisbare Papierkäufe und über datierte Belege.

Kapitel III (Paläographie) beschäftigt sich mit der Sondierung der verschiedenen Schreiber. Die Autographen zeigen zwei verschiedene Schrifttypen: Gebrauchsschrift und Schönschrift (Kalligraphie). Für Konzepte verwendet Stölzel in der Regel die Gebrauchsschrift, für Abschriften die Kalligraphie. Bei den Kopisten werden, den Wirkungsorten nach, a) die in Gotha, b) die in Sondershausen, c) alle anderswo tätigen unterschieden.

In Kapitel IV (Kalendarien) wird, unter Konsultation zeitgenössischer Quellenwerke, das Zeremoniell höfischer Festlichkeiten, geistlicher wie weltlicher, erforscht. Den Terminen, die Stölzel mit Kantaten zu bedenken hatte, werden die erhaltenen Belege zugeordnet. Die Kantaten-Manuskripte sind, von Ausnahmen abgesehen, weder datiert noch — im Fall der Jahrgangskantaten — jahrgangsweise geordnet. Die Ordnung, jahrgangsweise wie zeitlich, gründet auf den in den Kapiteln II und III gewonnenen Erkenntnissen. Außerdem wurden überlieferte Textbücher sowie alte Kalender zum Vergleich herangezogen. Die Datierung ist das Ergebnis vielfältiger Kombinationen.

Kapitel V (Stilkritik) befaßt sich mit der Formentypologie, der Entwicklung des Personalstils und seiner Stellung im Zeitstil. Grundlage hierfür ist die mittels diplomatischer Methoden erarbeitete Chronologie. — Die Ritornelle erfüllen eine übergeordnete, modellhafte Funktion. Zwei Arten von Ritornellen begegnen: authentische (in sich abgeschlossene Instrumentalteile innerhalb eines Vokalsatzes) und kaschierte (selbständige, durch Vokalteile ergänzbare Instrumentalteile). — Der vorherrschende Arientyp ist die Da-capo-Arie. Sie erwies sich als Quelle für Kontrastierung, Periodenbildung und Durchführungsarbeit — Merkmale des sogenannten klassischen Stils. Indem Stölzel im Rahmen traditioneller Formarchitektur neue Formprinzipien ausprägt, schlägt er sich auf die Seite geschichtlichen Fortschritts. Alte Gefäße werden mit neuem Inhalt gefüllt — typisch für eine Übergangszeit, zu deren Exponenten Stölzel gehörte. Arien, die nicht Da-capo-Form zeigen, gliedern sich in drei Typen, für welche die Begriffe Rahmen-, Diktum- und Oden-Arie verwendet werden. — Bei den Chören wird zwischen homophoner und fugischer Gestaltung (Chorsätzen und Chor fugen) unterschieden. Die homophonen Chöre prägen ähnliche Formtypen wie die Arien aus: Diktum-, Da-capo- und Oden-Chorsätze. In den Chor fugen vermochte es Stölzel trotz aller kontrapunktischen Kunstfertigkeit nicht, die Form dem Ausdruck unterzuordnen. Die schöpferische Fantasie unterwirft sich oft dem mechanischen Ablauf. Die Wahl der Fugenform scheint mehr der Konvention als innerem Ausdrucksbedürfnis zu entspringen. — Stölzels Rezitativbehandlung wurde schon, sehr zu Recht, von seinen ersten Biographen gerühmt. Meist schreibt er in ein und demselben Rezitativ mehrere Singstimmen (verschiedener Stimmlage) vor. Die Stimmen wechseln einander ab oder werden miteinander kombiniert, und zwar in der Regel zu vierstimmigem Satz — eine besondere Eigenart Stölzelscher Rezitativkomposition.

Stölzels Jahrgangskantaten zeigen, von Ausnahmen abgesehen, keine Individual-, sondern eine Typenarchitektur: jeder Jahrgang folgt einem bestimmten Formmuster. Die letzten drei Jahrgänge verraten das Bestreben nach Symmetrisierung der Kantatenform. Stölzel suchte offenbar nach einem überzeugenden Grundriß, der der Kantate größtmögliche Geschlossenheit verlieh. Er fand ihn in der Rahmenform: Wiederholung des Eingangschors am Schluß. Der Choral rückt an eine nicht minder wichtige Stelle: ins Kantaten-Zentrum. Der letzte, zwölfte Jahrgang zitiert den Choral zu Beginn des Eingangschors — gleichsam als ein Motto. Es wird eine doppelte konstruktive Bindung geschaffen: zwischen Formeröffnung und Formausgang einerseits und zwischen Formeröffnung und Mittelachse andererseits. Das Streben nach klarer Gliederung spiegelt sich auch in der formalen Binnenstruktur wider. Die negativen Begleiterscheinungen sind Normierung und Schematisierung. Die Form kann zur Formel werden, die den Ausdruck beengt. Dies, wie auch die bald einsetzende Auflösung der Kantate als Gattung, die Vereinzelnung ihrer Nummern — ein Prozeß, der sich an der Aufführungspraxis Stölzelscher Kantaten gut beobachten läßt — spiegelt den Verfall der protestantischen Kirchenmusik.

Der zweite Band der Dissertation enthält die Kataloge: einen systematischen und einen alphabetischen. Der systematische Katalog verzeichnet sowohl die durch Noten als auch die nur durch Texte oder Textinzipits, Titel oder Daten überlieferten Kantaten Stölzels, untergliedert nach Gattungen und Fundorten. Bei den durch Noten überlieferten Kantaten tritt zu der diplomatischen Beschreibung die analytische: jeder Satz erfährt eine knappe formale Charakterisierung.

Herbert Heyde: Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter, Diss. phil. Leipzig 1965.

Innerhalb der zeitlichen Grenzen der Untersuchung (9. Jahrhundert bis um 1500) wurde versucht, die Problemstellung möglichst komplex zu erarbeiten, so daß auch Fragen der Aufführungs- und Spielpraxis im allgemeinen, des Klangideals und der Soziologie mit behandelt

wurden. Die musikwissenschaftliche Fragestellung wurde durch eine linguistische ergänzt. Der Inhalt der Arbeit gruppiert sich im wesentlichen um folgende Feststellungen:

Europa hat seine Trompete aller Wahrscheinlichkeit nach nicht aus dem Orient infolge der Kreuzzüge erhalten, sondern entwickelte unter spätantiken und byzantinischen Einflüssen eine weitgehend eigene Trompetenkultur. Arabischer Einfluß hat sekundäre und periphere Bedeutung. Eine Typologisierung im Sinne einer systematischen Aufgliederung des Formen- und Namensvorrats nach feststehenden Form- und Inhaltskriterien läßt sich nicht durchführen. Die bisher getroffenen Zuordnungen der Namen zu den Formen erweisen sich als einseitig bzw. besitzen nur Teilrichtigkeit. Der Trompetenname *clarin*, *clario* (u. ä. Formen) leitet sich nicht von lat. *clarus*, sondern von mlat. *classicum* über *clarasius* (zum *classicum* gehörig) ab. Ahd. und mhd. *trum* (*trumpe*) ist nicht zu griech. *τερυα*, lat. *terminus* (Stab Röhre) zu stellen und auf germ. **trumba* (Röhre) zurückführen, sondern von germ. *thruma* über aisl. *thruma* (Lärm, Krachen) und ags. *thrum* (Lärm, Dröhnen) abzuleiten. Die allgemeine Anblastetechnik war bis etwa 1500 der druckschwach-passive Ansatz. Außerdem dürfte wenigstens bis zum Ende des 14. Jahrhunderts der Heul- und Prustansatz zumindest in Nordeuropa allgemein bekannt gewesen sein. Das Klarinblasen war im Mittelalter unbekannt. Der Trompetenumfang beschränkte sich bis um 1300 im Durchschnitt etwa auf die ersten zwei bis vier Naturtöne. Die Konstante der oberen Umfangsgrenze lag kurz vor 1400 etwa beim *e'* und hat im 15. Jahrhundert *h'* wohl kaum überschritten. Die Klangfarbe der mittelalterlichen Trompeten war geräuschhaft, schnarrend, näselnd, lärmend.

Die Trompete war eines der am häufigsten verwendeten Musikinstrumente des Mittelalters. Das *classicum*-Musizieren ist eine für das Mittelalter typisch zu nennende Musizierart. Es ist elementarer Ausdruck mittelalterlichen Klangempfindens. Signalblasen im modernen Sinne mit akkordischen Tonfolgen ist dem Mittelalter wenigstens bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts fremd gewesen. Bis zur Einführung der Zugtrompete fungierte die Trompete vor allem als Borduninstrument. — Der Sequenztitel *tuba* ist nicht als Besetzungsangabe aufzufassen, sondern ist aus der Sinn- und Symbolbezogenheit der Tuba zu erklären. Die Trompeter bildeten bis kurz nach 1500 keine privilegierte Musikerkaste, sondern waren den übrigen Spielleuten gleichgestellt.

Friedrich Jakob: Der Orgelbau im Kanton Zürich von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Zürich 1965.

Nach bescheidenen Anfängen um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert nahm der Zürcher Orgelbau kurz vor der Reformation einen beachtlichen Aufschwung. Die Nachrichten von Orgelbauten mehren sich, auch Einzelheiten von gewissen Instrumenten finden sich nun überliefert. Auf diese erste Blütezeit des Orgelbaues fiel unvermittelt der Reif der Reformation. Hatte in der neuen Kirche der reinen Wortverkündigung schon das gesungene Wort keinen Bestand mehr, so hatten selbstverständlich auch die „*totden Instrumente*“ zu schweigen. Im Juni 1524 wurden Gesang und Orgelspiel vom Rat der Stadt verboten. Es ist aber bemerkenswert, daß in Zürich — im Gegensatz zu anderen Orten — der Orgelabbruch nicht in den Bildersturm (Juni 1524) einbezogen war, sondern erst später als logische Folge des Orgelspielverbotes in aller Stille vor sich ging (Dezember 1527). Die Schimpfnamen der Orgel („*des Teufels Trommeten*“, „*unerbawliche Bapstsleir*“ usf.) sind denn auch keineswegs reformatorischen Ursprungs; sie tauchen erst in der zweiten Jahrhunderthälfte im Zuge der Gegenreformation auf.

Nachdem die Orgel ihre sakrale Funktion eingebüßt hatte, fand sie in vermehrtem Maße wieder den Weg zu ihrem ursprünglichen Aufgabenbereich im profanen Musikleben zurück. In Theater, Schauspiel und Ballett spielte sie ja seit der Antike eine bedeutende Rolle. Seit dem 17. Jahrhundert kam ferner auch der private Hausorgelbau zu großer Entfaltung.

Ein letzter provinzieller Ableger dieses Seitenzweiges der Orgelbaukunst bringt gegen Ende des 18. Jahrhunderts die bekannten „Toggenburger Hausorgeln“ hervor.

Das Orgelverbot überlebte zwar den alten Stadtstaat Zürich, aber das Gespräch um die Orgel verstummte indessen nie gänzlich. Besonders aktuell wurde die Orgelfrage, als 1598 in Zürich der Kirchengesang wieder eingeführt wurde. Zurückblickend erhält man den Eindruck, als habe man sich damals die Einführung des Gesanges mit der endgültigen Verdammung der kirchlichen Instrumentalmusik erkaufte und sich damit gewissermaßen ein reines Gewissen gegenüber Zwingli zu bewahren versucht, an dessen Reformmaßnahmen herumzubessern man sich eben anschickte. Jedenfalls richtete sich Zürichs Kampf nicht speziell gegen die Orgel, sondern ganz allgemein gegen Instrumentalmusik in der Kirche; die andernorts so beliebte Begleitung des Gemeindegesanges durch Zinken und Posaunen war hier durchaus verboten. Erst im Verlaufe des 18. Jahrhunderts drang auf dem Umwege über gewisse in die Kirche verlegte Feste die Instrumentalmusik wiederum in kirchliche Räume ein. Damit war auch der Orgel der Weg bereitet. 1768 wurde die erste nachreformatorische Orgel des Zürcher Gebietes in der alten Kirche zu Fluntern aufgestellt. Allein — wiederum ein Kuriosum der Zürcher Orgelgeschichte — es ist genau zu unterscheiden zwischen bloßem Vorhandensein einer Orgel in einer Kirche und deren tatsächlicher Verwendung im sonntäglichen Gottesdienst! Im ganzen 18. Jahrhundert konnte von letzterem keine Rede sein. Die ersten Orgeln wurden nur in der Kinderlehre oder im sog. „Nachgesang“ zum Einüben von Liedern benutzt; meistens gehörten die Instrumente einer Musikgesellschaft, welche in der Kirche jeweils ihre Proben abhielt und etwa auch konzertierte.

Erst im Herbst 1809 begleitete eine Orgel erstmals den gottesdienstlichen Gemeindegesang. Die Zeit hatte das Orgelverbot überspielt: Der Kirchenrat des Kantons Zürich wagte es nicht, dieser eigenmächtigen Neuerung der Winterthurer Stadtgemeinde offen entgegenzutreten, sondern begnügte sich mit einem recht fragwürdigen Kampf gegen die Nachahmung dieses ersten Beispiels durch kleinere Landgemeinden. Nach und nach setzte sich die Orgel aber trotzdem durch. 1853 weihte die Fraumünstergemeinde als erste Stadtgemeinde Zürichs eine neue Orgel ein; die eigentliche „Zwinglikirche“, das Großmünster, erhielt ihre erste nachreformatorische Orgel im Jahre 1876. Es bleibt festzuhalten, daß die offizielle Wiedereinführung der Orgel in die Zürcher Kirche zu keinen Zeiten beschlossen worden ist. Die Orgel hat sich gewissermaßen selbst wiederum eingeschlichen.

Eine „Dissertationsausgabe“ der Arbeit (Inhaltsverzeichnis, Vorwort, Quellen- und Literaturverzeichnis, obige Zusammenfassung und curriculum vitae) ist im Oktober 1965 im Verlag Paul Haupt, Bern, erschienen. Der vollständige Text wird im selben Verlag im Rahmen der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, voraussichtlich 1966/67 erscheinen.

Arno Lehmann: Die Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller. Diss. phil. Leipzig 1965.

Die Forschungen über die Familie des Johann Rosenmüller und über seinen Lebenslauf haben zu folgenden Ergebnissen geführt: Der Name des Vaters und der Schwester des Komponisten sind jetzt bekannt. Es besteht auch nunmehr Klarheit über die Schulbildung Rosenmüllers. Die Tätigkeit Rosenmüllers am Hofe zu Altenburg im Jahre 1654, von der bisher in der Fachliteratur keine Rede war, wird durch Zitate aus Rentkammerrechnungen belegt. Der Verfasser des Artikels Rosenmüller in MGG hat diese neuen Ergebnisse bereits in seinen Artikel aufgenommen (MGG XI, Sp. 913 ff.).

Die Analyse der Instrumentalwerke Rosenmüllers läßt eine geradlinige Entwicklung erkennen: 1645 beginnt der junge Musiker mit einer Sammlung, die nur wenige geordnete Suiten und eine große Zahl von Einzelsätzen enthält. In der *Studentenmusik* (1654) sind

alle Sätze zu Suiten zusammengefaßt. Der Einleitungssatz, die Paduane, wird vom Komponisten durch Motivarbeit und polyphone Stimmführung gegenüber den anderen Suitensätzen herausgehoben. An die Stelle der Paduane tritt in der dritten Sammlung (1667/70) die kontrastreiche Sinfonie, die dem Tonsetzer neue Möglichkeiten der musikalischen Aussage erschließt. Die vierte Sammlung (1682) hat die Suitenform aufgegeben; sie besteht nur aus Sonatensätzen. Die Stilisierungstendenzen im Einleitungssatz der Suiten haben in der Sonate durch reife Themengestaltung, durch eine Harmonik, die einen Bogen zu entfernten Tonarten schlägt und die Chromatik einbezieht, und durch den Einsatz aller kontrapunktischen Mittel bis zur Doppelfuge ihren Höhepunkt erreicht.

In der melodischen Gestaltung seiner Instrumentalwerke geht Rosenmüller, besonders in den Eröffnungssätzen, von der Prosamelodik der niederländischen Epoche aus, greift aber schon in den ersten beiden Sammlungen prägnante Motive auf. Die Motivarbeit ist zunächst einfach, wird dann aber durch die Veränderung des Rhythmus wesentlich verstärkt. Schließlich werden die Motive zu Themen erweitert, die in der letzten Sammlung als klar gefaßte Fugenthemen bezeichnet werden können. In den letzten beiden Werken ist von einer Prosamelodik nicht mehr viel zu hören. Dieses Stilisierungsmittel aus der Chorpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts wurde zugunsten einer weitgehenden polyphonen Satztechnik mit Motiven und Themen aufgegeben.

Verfolgt man die rhythmische Gestaltung, so erkennt man klar in den beiden Spätwerken das Streben nach einem einheitlichen rhythmischen Ablauf innerhalb eines Abschnitts in den Sinfonien und Sonaten. Dabei wird der Rhythmus festgelegt durch das Motiv oder das Thema, das den Abschnitt beherrscht.

Im harmonischen Bereich beginnt Rosenmüller mit einfachen Modulationen in benachbarte Tonarten. Es fallen aber in der ersten Sammlung die plötzlichen harmonischen Wendungen und die kühnen Rückungen auf. Sextakkorde, an manchen Stellen zu ganzen Sextakkordketten verdichtet, sind in allen Instrumentalsammlungen Rosenmüllers zu hören. Die Modulationen werden in den weiteren Sammlungen glatter, erreichen aber auch entferntere Tonarten. Gebrauch der Doppeldominante und der dreifachen Dominante, Septvorhalte und Einbeziehen der Chromatik vervollständigen die harmonischen Mittel.

In der Entwicklung der Satztechnik schreitet Rosenmüller in seinen Instrumentalwerken von der Motivarbeit über die kanonartige Stimmführung und kleine Fugato-Sätze bis zur Fuge mit doppeltem Kontrapunkt, Umkehrung des Themas, Engführung und zur Gestaltung von Doppelfugen weiter. Die letzte Sammlung stellt das Meisterwerk des Komponisten in seinem instrumentalen Schaffen dar.

Das Prinzip der Variationssuite ist in den beiden ersten Sammlungen zum Teil sehr deutlich zu erkennen. In der dritten Sammlung tritt es ein wenig zurück, doch sind seine Nachwirkungen noch in dem Spätwerk zu erkennen, denn dort bestehen auch thematische Verbindungen zwischen den Dupel- und Tripeltakteilen.

Hans Leister: Conradin Kreutzers Lieder für Männerchor. Diss. phil. Mainz 1963.

Die Männerchorlieder Conradin Kreutzers tragen im allgemeinen Merkmale volkstümlicher Einfachheit. Dreiklangsharmonik, die nur selten über die Hauptfunktionen der Tonart hinausgeht, herrscht vor; der Modulationskreis beschränkt sich meist auf die Tonika- und Dominanttonart. Die Melodik ist oft an die Dreiklänge gebunden. Die Rhythmik ist unkompliziert und häufig vom volkstümlichen Tanz (z. B. Ländler, Polka) her bestimmt. Grundlegend ist die akkordische Satzweise.

Ganz im Gegensatz zu diesen volkstümlichen Elementen sind aber auch Stilzüge in Kreutzers Männerchorlied zu beobachten, die einen gesellschaftlich-modisch orientierten Charakter zeigen. Hierhin gehören vor allem melodische und formale Kennzeichen, die sich aus der im frühen 19. Jahrhundert beliebten Ariette herleiten lassen. Kreutzer hat

sich selbst dieser Gesangsform in seinen zahlreichen Singspielen und Opern sehr häufig bedient, und musikalische Entsprechungen in Ariette und Männerchorlied lassen sich bei ihm bis zur tongetreuen Übereinstimmung einzelner melodischer Floskeln feststellen. Als ariettenhafter Zug sind alle die Melodiebildungen zu erkennen, die eine Freude am Ziergesang verraten und zu modischer Brillanz hin tendieren, wobei sich die Auszierungen der Melodiestimme bis zu koloraturartigen Wendungen steigern können. Die Freude am Ziergesang bedingt im Formalen die häufig zu beobachtende Tendenz zur Ausweitung des Männerchorliedes. Selbst wenn es von der spannungsarmen Harmonik her nicht mehr gerechtfertigt erscheint, werden einzelne Stellen in auszierender variierender Form wiederholt und lange, von ornamentaler Melismatik beherrschte Schlußteile angefügt.

Bei dem starken Anteil ariettenhafter Stilelemente am Kreutzerschen Männerchorlied ist zu fragen, welcher Einfluß vom klavierbegleiteten Sololied Kreutzers auf sein Männerchorlied übergegangen ist. An zahlreichen Beispielen läßt sich erkennen, daß das Männerchorlied aus der Konzeption des Klavierliedes hervorgegangen ist. Wir finden Vertonungen von Texten als Solo- und Männerchorlied, die sich ihrer musikalischen Anlage nach weitgehend gleichen und lediglich im Hinblick auf die Satztechnik die jeweilige Besetzung berücksichtigen; dabei ist die zeitliche Priorität des Sololiedes gegenüber dem Männerchorlied erwiesen. Nun ist aber auch in den klavierbegleiteten Sololiedern Kreutzers der Einfluß von Singspiel und Oper her deutlich zu spüren: Nicht nur die ariettenhaften Stilzüge beweisen dies, die hier ebenso zu finden sind wie im Männerchorlied, sondern auch affettuose opernhafte Ausdrucksgebärden, die den Stil echter Liedlyrik gelegentlich durchbrechen.

Die echte lyrische Ausdrucksgestaltung im Männerchorlied hat ihre Wurzeln im einstimmigen klavierbegleiteten Liedschaffen Kreutzers. Es sind ihm einige Stücke gelungen, besonders im Bereich des Balladesken, die sich in ihrer pittoresken Art den hintergründig-poetischen Ausdrucksbereichen der musikalischen Romantik annähern — dies gilt sowohl für das Sololied als auch für das in enger Verbindung zu ihm stehende Männerchorlied. Will man versuchen, Kreutzer geistesgeschichtlich einzuordnen, so wird man jedoch weniger an die Romantik als vielmehr an das Biedermeier denken müssen. Besonders die ariettenhaften Züge in seinen Liedkompositionen, die eine Orientierung an Singspiel und Oper zeigen und ein Streben nach äußerer Brillanz offenbar werden lassen, sind zweifellos dem Geschmack biedermeierlicher Gesellschaftskunst, dem biedermeierlichen Salon, verpflichtet. Aber auch das Einfache, Spannungsarme seines Werkstils, das Anspruchslose des Ausdrucksgehaltes, der neben dem Innigen und Gemütvollen oft nur das Rührselige erreicht, sind Kennzeichen des musikalischen Biedermeier; sie stehen in engem Zusammenhang mit der Selbstbescheidung und bürgerlichen Einschränkung der biedermeierlichen Geisteshaltung schlechthin.

Bei dieser Aussage über Kreutzer muß man speziell an das biedermeierliche Wien denken. Dies beweist die Art der Gestaltung und der besondere Charakter seines Männerchorliedes. Die starke Abhängigkeit vom klavierbegleiteten Sololied und die Einflüsse von Stilelementen aus Singspiel und Oper, insbesondere die Vorherrschaft des Ariettenhaften, sind Stilzüge, die für die gesellschaftliche Chorgesangpflege Wiens im frühen 19. Jahrhundert charakteristisch sind.

Bei aller Zeitgebundenheit im Stilistischen und Ausdrucksmäßigen muß man Kreutzer auf dem Gebiet des Männerchorliedes eine satztechnische Geschicklichkeit zubilligen, die den spezifischen klanglichen Gegebenheiten dieser Gattung weitgehend gerecht wird und durch Auflockerungen in Form von kleinen Imitationen der Gefahr der Monotonie und Starrheit eines vierstimmigen akkordischen Satzes entgegenwirkt. Vielleicht ist gerade dies dafür mitbestimmend gewesen, daß Kreutzers Chöre im 19. Jahrhundert so beliebt waren und sich einige noch bis in unsere Zeit als Musiziergut erhalten haben.

Wolfgang Marggraf: Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson vom Tode Machauts bis zum frühen Dufay. Diss. phil. Leipzig 1964.

Die Arbeit versucht, die harmonische und tonale Entwicklung des französischen Chansonschaffens zwischen etwa 1370 und 1430 vor allem durch Untersuchung der Kadenz aufzuhellen. Sie werden als Fixpunkte angesehen, an denen sich die Tonalität konzentriert. Die Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses bietet die methodische Grundlage der Arbeit, wobei dem Verhältnis von *ouvert* zu *clos* bei Balladen und Virelais, vom Mittel- zu Hauptschluß bei Rondeaux besonderes Augenmerk gewidmet wird. Ferner wird auf charakteristische dominantische Klangfolgen im Innern der Sätze hingewiesen.

Die Untersuchung ist nach Handschriften gegliedert, beschränkt sich jedoch auf die in Übertragungen zugänglichen Chansons. Nach einer Darstellung der harmonischen Verhältnisse im Spätwerke Guillaume de Machauts werden der für die „französische Spätzeit“ zentrale Codex Chantilly, Musée Condé, Ms. 1047 (*Ch*) sowie Sätze aus einigen peripheren Handschriften behandelt. Die „vorniederländische Übergangszeit“ oder „Epoche Ciconia“ wird dargestellt an Hand des Werkes von Johannes Ciconia und sodann der Handschriften Modena, Bibl. Estense, M. 5. 24 (*Mod*) und Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213 (*O*). Die Untersuchung der Frühwerke Guillaume Dufays und Gilles Binchois' sowie ein vergleichender Ausblick auf den Engländer John Dunstable beschließen die Arbeit.

Als Ergebnis wird deutlich eine Entwicklung sichtbar, die auf eine immer stärkere dominantisch-tonale Anlage des Satzes zielt. Die Werke Dufays mit dominantischer Harmonik prägen zu einem Prinzip um, was als latente Entwicklungstendenz seit der französischen Spätzeit vorhanden war.

Ute Meissner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1964.

Die Erfindung des Notendruckes hat in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Art und Weise der Verbreitung musikalischer Werke grundlegend verändert. Dem herkömmlichen handschriftlichen Verfahren gegenüber vergrößerte sich durch die neuen Möglichkeiten nicht nur die Produktion identischer Exemplare eines Werkes, daraus ergab sich zugleich auch die Notwendigkeit, einen entsprechenden Käuferkreis zu suchen und anzuwerben. Dem Beruf des Notendruckers gesellte sich damit der des Verlegers zu. Beide Tätigkeiten sind in der Frühzeit des Notendruckes jedoch fast immer noch in einer Person vereinigt.

Nach Italien, Deutschland und Frankreich beginnt etwa um 1540 auch in den Niederlanden ein selbständiges Druckzentrum zu entstehen. Der erste namhafte Notendrucker und Verleger Antwerpens war der anscheinend nicht von dort stammende Tylman Susato. Seine Drucke sind in äußerer und inhaltlicher Aufmachung zunächst an italienischen, französischen und deutschen Vorbildern orientiert. Vornehmlich den Chansondruck seiner französischen Kollegen übernahm er; dennoch enthält sein Repertoire von Anfang an ausschließlich Werke der aus seiner Umgebung stammenden Komponisten und war im Gegensatz zu dem der Verleger Moderne und Attaignant in erster Linie rein niederländisch geprägt. Die insgesamt 22 Chansonpublikationen Susatos — Sammlungen von Chansons aus dem Zeitraum von Josquin bis Lasso — vermögen daher einen repräsentativen Überblick über das niederländische Chansonrepertoire zu geben. Tylman Susatos Bedeutung liegt auch darin, weiteren einheimischen Verlegern Anregungen gegeben und damit zugleich den niederländischen Komponisten eine eigene Druck- und Verlagsmöglichkeit geschaffen zu haben. Bemerkenswert ist die Sorgfalt und Vielfältigkeit in der Ausführung eigener Publikationen.

Neben der Auseinandersetzung mit den Fakten zur Biographie ist in der vorliegenden Studie der Versuch gemacht worden, die bei der Einrichtung einer Bibliographie von Drucken gerade des 16. Jahrhunderts auftretenden Probleme aufzuzeigen. Die in dieser Zeit noch wenig geachteten Grundsätze eines Urheber- bzw. Verlegerrechtes beispielsweise (Nachdruck, Titelnachdruck betreffend) erschweren es sehr, zumal bei der geringen Anzahl der heute noch erhaltenen Exemplare, gewissermaßen Auflagen zu unterscheiden und zu beschreiben, um somit einen Verlagskatalog herstellen zu können. Diese Schwierigkeit ist jedoch ein Problem der gesamten modernen Bibliographie. Anhand der Publikationen eines einzelnen Druckers und Verlegers wird hier eine Möglichkeit bibliographischer Darstellung von Musikalien des 16. Jahrhunderts versucht.

Der ebenfalls im 16. Jahrhundert häufig zu findende Brauch, daß der Drucker oder Verleger — etwa einer korrigierenden Tätigkeit wegen — zugleich auch in Spiel- oder Setzkunst Kenntnisse hatte und diese unter Beweis stellen wollte, hat bei Susato u. a. neben der Veröffentlichung einzelner Werke in seinen Sammlungen auch zu selbständigen Publikationen eigener Kompositionen geführt. Eine bestimmte verlegerische Absicht ist in der Beziehung seiner Kompositionen zu seinen Publikationen erkennbar. Mit wenigen musikalischen Anmerkungen versehen, die das zuletzt genannte stützen sollen, unternimmt es diese Arbeit, nach Maßgabe der Möglichkeiten, ein Gesamtbild des Verlegers, Druckers und Komponisten Tylman Susato zu geben.

Die Arbeit wird in den Berliner Studien zur Musikwissenschaft im Jahre 1966 im Druck erscheinen.