

DISSERTATIONEN

Reinhard Gerlach: Tonalität und tonale Konfiguration im *œuvre* von Richard Strauss. Analysen und Interpretationen zum Verständnis von tonalen Problemen und Formen in sinfonischen Werken und in der „Einleitung“ und ersten Szene des „Rosenkavalier“. Diss. phil. Zürich 1964.

Die Untersuchung geht davon aus, daß Tonalität einerseits eine gewisse Ordnung der Töne auf Grund einer historisch bedingten Erkenntnis des Ton-Materials heißt, andererseits aber auch die Materialisation einer Idee, auf die hin das Ton-Material ausgerichtet ist. Im Stil als in der Weise, wie sich das Individuum in der musikalischen Welt — als ein für sich bestehendes und als deren Teil — handelnd behauptet, sind Idee und Erkenntnis integriert. Reinheit des Stils, als deren Kriterium eine restlose Integration anzusehen wäre, ist in tonaler Komposition ein historisches Ereignis, das sich mit dem Namen Mozart verbunden hat. — Mozarts Werk war, seitdem Franz Strauss als Lehrer die eigene Mozartverehrung auf den Sohn Richard zu übertragen versucht hatte, für den jungen Komponisten vor Wagner von der größten Bedeutung. Als Strauss seine persönliche Kompositionsweise auszubilden begann, beruhte sie — wie im I. Teil der Arbeit gezeigt wird — auf der Verdichtung der unterschiedenen klassischen Kompositionselemente harmonischer Art, wobei die Tongeschlechter austauschbar und die als zwitterhafte „erweiterte Tonalitäten“ zu bezeichnenden harmonischen Formen von chromatischen Klangfeldern durchbrochen waren. — Von dieser spätromantischen Stufe ist — wie im II. Teil dargelegt wird — eine Phase des Experimentierens klar abgetrennt. Die chromatischen Klangfelder durch freie Anwendung kontrapunktischer Technik zu strukturieren, wurde nun von Strauss als Aufgabe aufgegriffen. Mit ihrer Bewältigung war eine weitere Stufe seiner Entwicklung erreicht. Nunmehr haben sich „erweiterte Tonalitäten“ zu komplementären „Teiltonalitäten“ eines Werkes vereint, das somit von innen heraus Familie mit sich selbst bildet: ein Ensemble. In diesem Zeitpunkt ist Strauss, der die Stimmigkeit seines Satzes anstrebte, ohne dabei die erreichte Mannigfaltigkeit in Tausch geben zu wollen, wieder in den Bannkreis Mozarts eingetreten. — Die Verschränkung der zwitterhaften Dur-moll-tonalen Formen zu „schwebender Bitonalität“ im Rahmen der Komposition wird zuletzt als Höhepunkt des Richard Strauss Erreichbaren im III. Teil der Arbeit an Hand des *Rosenkavalier* vergegenwärtigt; als Meisterschaft des harmonischen Satzes erscheint, daß das Ganze, klassische und romantische Klangwelt, Herkunft und Vollendung, symbolisch aus den Figuren der geschichteten bitonalen Opern-Musik widerönt.

Die Methode nimmt — in Übereinstimmung mit einer Bemerkung Schönbergs — ihren Ausgang von dem theoretischen Werkzeug der klassischen Harmonielehre, mit dem das Jugendwerk von Strauss begriffen werden kann. Neue Begriffe erwiesen sich jedoch als notwendig, wo es galt, die von Strauss weitergedachten Probleme der musikalischen Klassik zu erfassen. Ist das Werkzeug noch dasselbe, so blieb seine Verwendung doch neu zu durchdenken. Sie konnte in ein neues und zugleich ökonomisches System gebracht und sprachlich fixiert werden. Erst eine Interpretation fördert aber das Verständnis; sie geht darum stets der Analyse parallel und ist auf die Beschreibung und Deutung der strauss'schen harmonischen Form, seiner „Tonalität“ im oben entfalteten Doppelsinn, abgestellt. Dabei wurde besonders der Schlüsselposition gedacht, die Strauss für den Durchgang zur Neuen Musik sowohl wegen seines Sinns für die Relativität der Tonalität als auch wegen seines Bewußtseins von der Notwendigkeit, die Teile genau aufeinander zu beziehen und die Form als Ensemble von Komplementen, als Konfiguration zu konzipieren, innehat. Was Richard Strauss war, emanierte; sein Werk als ein Kontinuum gibt heute Kunde von jener „*wirklichen, energischen Person*“, die sich sein Freund und Berater Hugo von Hofmannsthal als

die „ideale“ aus seiner Musik „herausdestillierte“, um ihr im gemeinsamen Werk nahe zu sein. Bis zur Anknüpfung solcher Beziehung leitet die vorliegende Untersuchung hin. Die Arbeit wird unter dem Titel *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'* 1966 innerhalb der Publikationsreihe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft im Druck erscheinen.

Jürgen Seyfried: A. F. Hesse (1809—1863) als Orgelvirtuose und Orgelkomponist. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Die Arbeit behandelt Leben und Werk eines bedeutenden schlesischen Organisten des 19. Jahrhunderts. Von seinen Lehrern konnte Hesse noch etwas von der ursprünglichen Tradition des Vortrags Bachscher Werke aufnehmen, bereiste später als Orgelvirtuose fast ganz Westeuropa und erregte in führenden Musikzentren wie London, Brüssel, Paris und Prag durch die Art seines Bachspiels Aufsehen. Durch seinen bedeutendsten Schüler J. Lemmens aus Brüssel gab er die alte Tradition des Legatospiels, der Pedalbehandlung und vor allem der stimmigen Wiedergabe an die französischen Organisten wie Loret, Guilmannt und Widor weiter, die ihrerseits durch werkgetreue Wiedergabe und neue Ausgaben den Weg zur Bachschen und Vorbachschen Orgelmusik bahnten.

Zu seinem Erstaunen fand der junge Albert Schweitzer als Student bei seinem Pariser Lehrer Widor die gleiche Art des Bachspiels wieder, die er sich selbständig an den Silbermannorgeln im Elsass erarbeitet hatte. Insbesondere die Tatsache, daß Schweitzer immer wieder auf den schulbildenden Einfluß Hesses verweist, regte eine ausführliche Behandlung des bisher vergessenen Meisters an, den zeitgenössische Kritiker als Bach des 19. Jahrhunderts rühmten.

Nach einem einleitenden Überblick über die Orgelmusik und die bedeutenden Organistengenerationen der Nachbachzeit gibt die Arbeit zunächst eine Biographie von Hesse. Der Autor beschreibt insbesondere die Konzertreisen des Meisters und zeigt deren Bedeutung und schulbildenden Einfluß auf. Im 2. Teil der Arbeit wird das gesamte auffindbare Orgelwerk Hesses geordnet und beschrieben, insbesondere die beiden Gattungen Präludium und Fuge in Hesses Schaffen. Wenngleich Hesse in seinen Kompositionen im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die vornehmlich einen homophonen, melodiosen Stil verwandten, Elemente des imitativen Satzes einführt, sicher bedingt durch den prägenden Einfluß Bachscher Orgelmusik, zeigen andererseits seine Fugen Elemente homophonen, rein griffigen Satzes. Hier erweist sich Hesse als typischer Vertreter einer Spätzeit.

Im Anhang der Arbeit sind umfangreiche Quellenauszüge, ein vollständiges Verzeichnis der Orgelwerke Hesses (mit Standortangabe) und der Fugenthemen beigelegt.

Hans Schmitt: Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Das Fehlen einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen war der Anlaß für die vorliegende Arbeit. Dabei wurde, um eine übersichtliche Entwicklungslinie zu gewinnen, nur Originalliteratur berücksichtigt; die zahlreichen Transkriptionen von Ouvertüren, Orchesterwerken und dergleichen hätten ein klares Bild des Satzes für zwei Klaviere nicht geben können.

Im ersten Kapitel werden die Anfänge in der Spielmusik des Barock, die Ausdruckssteigerung in der Frühklassik und das Wechselspiel im klassischen Sinne bei Mozart behandelt. Dann folgen eingehende Studien über die Vertiefung und Differenzierung des Klanglichen in der Romantik. Die wichtigsten Stufen dieser Entwicklung werden an den zweiklavierigen Werken Mendelssohns, Chopins, Schumanns und Brahms' aufgezeigt. Als Exkurs werden die satztechnischen Merkmale bei der Übertragung des Satzes für zwei Manuale des Bachschen Cembalos auf zwei Hammerflügel des ausgehenden 19. Jahrhunderts darge-

legt. Dafür bietet die Bearbeitung von Bachs Goldbergvariationen durch Joseph Rheinberger das charakteristischste Beispiel.

Das dritte Kapitel befaßt sich mit der Klangerweiterung des Klaviersatzes in der Spätromantik bei Max Reger und der Synthese von Klang und Form unter neuer Einbeziehung der Kontrapunktik bei Ferruccio Busoni. Abschließend erläutern zahlreiche Studienbeispiele den zweiklavierigen Satz im 20. Jahrhundert. Die neuen Wege der klanglichen und formalen Entwicklung zeigen die Werke Debussys, Bartóks, Strawinskys und Hindemiths sowie die Werke der Zwölftontechnik und seriellen Kompositionsmethode bei Fortner, Zimmermann und Boulez.

Der Anhang bringt erstmals eine alphabetische Übersicht der wichtigsten Originalkompositionen für zwei Klaviere zu vier Händen von (um) 1600 bis zur Gegenwart, für zwei Klaviere solo und für zwei Klaviere mit anderen Instrumenten bzw. Orchester. Damit ist ein nahezu vollständiger Überblick über die Werke für zwei Klaviere zu vier Händen erreicht.

Kurt Schmitt: Busoni als Pädagoge und Interpret, dargestellt an seiner Bearbeitung der Klavierwerke J. S. Bachs. Diss. phil. Saarbrücken 1965.

Die vorliegende Arbeit schildert einleitend Busoni als Künstler und Menschen. Bei aller künstlerischen Vielseitigkeit war es ihm ein Hauptanliegen, den Musiker, besonders aber den Klavierspieler, an Bach heranzuführen. Busoni stellt sich selbst mit seiner Bachausgabe das glänzendste Zeugnis als Pädagoge aus. Wie er Bach interpretierte, steht hier nicht im Mittelpunkt, denn daß sich hierin die Ansichten ändern, sagt Busoni selbst, nachdem er 25 Jahre an seiner Ausgabe gearbeitet hatte.

Busoni teilt seine Bachausgabe in „Lehrstücke“ und „Meisterstücke“ ein. Es wird gezeigt, wie er, von den kleinen Präludien über die zwei- und dreistimmigen Inventionen bis zu den vier Duetten hin, das Kompositorische und Klaviertechnische in gleichem Maße herausstellt, um dem Studierenden sowohl die künstlerische als auch die pädagogische Bedeutung der Stücke klar zu machen. Auch wird im weiteren versucht, Busonis Anmerkungen im Sinne einer möglichen Reihenfolge des Studiums der Stücke zu deuten. Die so gebildete Folge der Inventionen ist als eigener Vorschlag hinzugefügt.

Bei den „Meisterstücken“, einer Interpretationsausgabe, wendet sich Busoni mehr und mehr von spieltechnischen Hinweisen ab. Seine Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* und des von ihm frei bearbeiteten Konzertes *d-moll* ist dem fertigen Spieler zugeordnet. Dabei löst Busoni die Frage über den Wert der Bearbeitung mit dem Hinweis auf Bach, der einer der „fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke“ war. Bei den *Goldbergvariationen* weicht Busoni von seiner Linie ab und wird angreifbar. Die Bestimmung für den Konzertvortrag veranlaßt ihn zur Änderung und Kürzung der Form. Allein sieben Kanons läßt Busoni weg. Der Nonen-Kanon etwa stört den „finalemäßig abrollenden“ Schluß. Das aber stimmt nicht; hier trägt Busoni ein Prinzip der Klassik in die Reihenform Bachs hinein. Einzelheiten von Busonis Interpretation, seine Spielanweisungen und Umgestaltungsvorschläge werden im Anschluß daran eingehend erörtert.

Den zweiten Höhepunkt der Beschäftigung Busonis mit Bach bilden die beiden Teile des *Wohltemperierten Klaviers*. Sie sind in Busonis Darstellung wesentlich verschieden voneinander. Der erste Teil wird zur Schule für den Pianisten: die Vielfalt der Klaviertechnik und rationelles Üben sind Busonis Hauptanliegen. Im zweiten Teil wendet sich Busoni vom rein Klavieristischen ab. Hier soll vor allem der Lernende in die Struktur der Stücke eingeführt werden. In diesem Zusammenhang spricht Busoni von der „ideellen Wichtigkeit“ der Polyphonie, die, „zur Unabhängigkeit gereift“, das Rüstzeug des modernen Komponisten sein muß, denn, so sagt Busoni, „wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen“. Damit weist er einen Weg in die Zukunft.

Pierre M. Tagmann: Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500—1630. Diss. phil. Bern 1965.

Trotz des verhängnisvollen „Sacco di Mantova“ des Jahres 1630 hat sich uns im Archivio Capitolare der bischöflichen Residenz Mantuas ein ausgiebiges Quellenmaterial zur Aufführungspraxis am Dom erhalten. Es bot den willkommenen Anlaß zu unseren Untersuchungen, die sich vom Beginn des Cinquecento bis in die Jahre des Erlöschens der direkten Linie des Hauses Gonzaga erstrecken.

Ist bisher der höfischen Aufführungspraxis — wenn auch nicht in zusammenfassender Weise — größte Aufmerksamkeit geschenkt worden, blieb der Domkapelle dieses Interesse versagt. Um so erstaunlicher ist diese Tatsache, als oberitalienische Domkapellen von weit geringerer musikhistorischer Bedeutung wie Aquileia, Bergamo, Concordia-Portogruaro, Novara, Trento, Treviso — um nur einige wenige zu nennen, nicht zu reden von Bologna, Brescia, Mailand, Modena, Padua oder gar Venedig — eingehende Monographien erhalten haben. Allerdings warten auch Florenz und Ferrara noch auf die zusammenfassende Betrachtung ihrer kirchlichen Musikpflege.

In unserer Arbeit tauchen Namen wie Jachet von Mantua, Giovanni Contino, Annibale Coma, Ruggiero Trofeo, Hippolito Baccusi, Lodovico Grossi da Viadana und Giovanni Stefano Nascimbeni auf, — Namen von Musikern, die fast ausschließlich am Dom tätig waren und in den vorhandenen Dokumenten des Hofes überhaupt nicht erwähnt werden. Die Musikpflege Mantuas erreichte also auch außerhalb der eigentlichen Hofosphäre ein sehr beachtliches Niveau.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen erlauben uns, die Fragen zu beantworten, wie weit die kirchlichen Instanzen auf musikalischem Gebiet mit der Entwicklung am Hofe Schritt halten konnten, — in welchem Ausmaß die fürstlichen Mäzene die kirchliche Musikpflege beeinflussten, ja beeinträchtigten.

Die ersten Kapitel gelten der Gründung der Hofkapelle (1510/11) und der Bestandaufnahme der nachweisbaren Musiker am Dom (Kapellmeister, Chorlehrer, Sänger, Organisten und Instrumentalisten); dazu treten die mit den Erneuerungen und dem Unterhalt der Domorgel beauftragten Künstler und Handwerker. Im weiteren werden das Verhältnis zwischen Kurie und Hof — während Jahrzehnten durch die Mittlerstellung Kardinal Ercole Gonzagas charakterisiert und bestimmt —, sowie aufführungspraktische Einzelfragen und die Honorierung der Dommusiker erörtert. Dem Orgelbau ist ein eigenes Kapitel eingeräumt: wenn von den alten Domorgeln auch nichts erhalten ist, werden die Orgelbaunachrichten doch besonders den Sachverständigen diesseits der Alpen ansprechen, zumal sich Beziehungen zum alemannischen Raume ermitteln ließen.

Aus den vorhandenen Dokumenten läßt sich für die Musikpflege am Mantuaner Dom folgende Entwicklung feststellen:

Bis zum Gründungsjahr der Hofkapelle (1510/11) besitzt der Dom S. Pietro seine eigene Schola beruflich ausgebildeter Sänger; zwischen 1511 und 1565 widmen sich Hof und Dom gemeinsam dem Vortrag mehrstimmiger Sakralmusik. Der Ausbau des Chorlehreramtes am Dom bewirkt eine stete Qualitätssteigerung des Klerikerchores, der mehr und mehr zum alleinigen Träger der kirchlichen Vokalpolyphonie aufrückt. Instrumentale Beteiligung ist wahrscheinlich, aber nicht nachweisbar. Die Errichtung eines hofeigenen kirchlichen Sängerkollegiums anfangs der sechziger Jahre bedeutet für den Dom nicht mehr Einschränkung der eigenen Musikpraxis, sondern führt zur markanten Ausprägung des vom Hof übernommenen neuen Stils durch Baccusi und Viadana. Auch an der Kirche vollzieht sich der Übergang zur geringstimmigen Konzertierpraxis im Sinne der „seconda pratica“.

Die Arbeit wird als Band 14 der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheinen.