

DISSERTATIONEN

Detlef Gojowy: Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930. Diss. phil. Göttingen 1965.

In den Jahren 1922—1929, einer Epoche verhältnismäßiger kultureller Freiheit zur Zeit der Neuen Ökonomischen Politik, erlangte die moderne Musik in der Sowjetunion Auftrieb, Geltung und Kontakt mit der zeitgenössischen Musik des Westens insbesondere durch das Wirken der „Assoziationen für Zeitgenössische Musik“, doch sind die Grundzüge der späteren stalinistischen Kulturpolitik in den Anschauungen der „Assoziation Proletarischer Musiker“ bereits ausgeprägt.

In der modernen Musik lassen sich zwei große Strömungen beobachten: 1. Die hier als „Spätromantische Moderne“ bezeichnete klanglich-emotionale Nachfolge Čajkovskijs, Wagners und Skrjabins, überwiegend um das Moskauer Konservatorium zentriert und durch Komponisten der Geburtsjahrgänge 1880—1895 (darunter An. Aleksandrov, Dzegelenok, Evseev, Feinberg, Gnesin, A. Krejn, Ljatošinskij, Melkich, Mjaskovskij, Polovinkin, Šaporin, Veprik und Žitomirskij) vertreten, ist ästhetisch durch den Gedanken des musikalisch-technischen Fortschrittes und einer Höherentwicklung und Differenzierung der musikalischen Mittel bestimmt; harmonisch herrschen Atonalität, chromatische und alterierte Skalen und Melodieformen sowie Akkorde im Zwischenbereich zwischen Konsonanz und Dissonanz. 2. Die als „Lineare Moderne“ bezeichnete kontrapunktisch-intellektuelle, vorwiegend Leningrader Richtung setzt die Traditionen des „Mächtigen Häufleins“, mehr noch aber die Stravinskijs, Prokofevs und der französischen Neoklassizisten fort, umfaßt zumeist nach 1895 geborene Komponisten (darunter Deševov, Kabalevskij, Karnovič, Knipper, Litinskij, Mosolov, Popov, Ščerbačev, Schillinger, Šebalin und Šostakovič) und ist ästhetisch eher restaurativ und handwerklich gesinnt; harmonisch herrscht eine neue diatonische, durch Polytonalität, eristische Modulationen und Klangsordination verfremdete Tonalität, im Klanglichen ist romantische Alterationsharmonik vermieden und die Dualität von Konsonanz und Dissonanz wiederhergestellt.

Auf dem Boden der „Spätromantischen Moderne“ erwachsen aus dem Bestreben, das chromatische Chaos des spätromantischen Sechs- und Siebenklanggefüges in rationale Regelmäßigkeiten zu bringen, neue Tonsatzsysteme ähnlich dem Schönbergschen, aber wohl unabhängig von westlichen Vorbildern. Zwei Grundprinzipien sind zu erkennen: Komplex und Reihe. Das Verfahren, eine unveränderliche (meist nichtdiatonische) Auswahl aus dem Vorrat der zwölf Halbtonstufen zur kompositorischen Keimzelle eines atonalen Satzes zu machen, indem dieser „Tonkomplex“ in der Ausgangsstellung oder in Transpositionen das alleinige Material der in einem harmonischen Abschnitt vorkommenden Klänge oder Melodien ausmacht, wandte bereits Skrjabin in seinen Spätwerken an (s. Zofia Lišsa, *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*, Acta Musicologica VII, 1935, S. 15 bis 21); Nikolaj Andreevič Roslavec entwickelte in Moskau unabhängig von Skrjabin um 1913 das gleiche Verfahren zu einem universalen, den Zwölftonraum planmäßig ausschöpfenden Tonsatzsystem, bei dem die Transpositionenfolge, später die Komplexform zwölftongesetzlich geregelt sind. Ähnliche Strukturen zeigen Polovinkin und Dzegelenok. Von Roslavec unabhängig brachte in Petersburg Arthur Vincent Lourié in seinen Frühwerken um 1914 Tonkomplexe in kreisläufige Reihungen; seinem System folgte um 1928 Žitomirskij. Eine schon bei Chopin (Sonate op. 35, Finale T. 1—4) auftauchende Skala der Gestalt *cis—d—e—f—g—gis—ais—h* (voller Zwölftonkomplex mit ausgespartem vermindertem Septakkord) macht 1924 ff. Sergej V. Protopopov zum herrschenden Tonkomplex seiner Klaviersonaten.

Auch in der Reihentechnik gehen Lourié und Roslavet mit bedeutsamen Ansätzen voraus, letzterer bereits 1914 und besonders exakt in der *Méditation* 1920 mit radialsymmetrischen Krebsreihen (Reihen mit anschließendem umgekehrtem Krebs). Boris Aleksandrovič Aleksandrov schließlich brachte das Prinzip krebsläufiger nichtdodekaphonischer Reihen, das vollentwickelte Zwölftonreihenprinzip Schönberg'scher Prägung und das Tonkomplexsystem in seinen *Dve p'esy* op. 1 (1928) zur Synthese.

Mit dem Einzug der „Linearen Moderne“ stockt die Schöpfung und Verwendung neuer Tonsatzsysteme. Von stärkster Bedeutung wird ein — historische Modelle etwa in der Art der „Pulcinella-Suite“ Stravinskij's karikierender und adaptierender — „skeptischer Modelltyp“. Ein ohne Verfremdungen arbeitender, exotisierender „naiver Modelltyp“ bei Dzegelenok und ein mechanistisch-bruitistischer „Maschinenmusik“-Typ bei Mosolov, Prokof'ev und Dzegelenok scheinen dagegen von romantischen und impressionistischen Vorbildern abhängig.

Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4 (Teil I: Edition; Teil II: Interpretation der Organum purum-Lehre). Diss. phil. Freiburg i. Br. 1965.

Der erste Teil enthält neben der Edition des Traktats die Handschriftenbeschreibung, ein Register der im Traktat genannten Personen mit biographischen und bibliographischen Notizen, ein weiteres Register mit Nachweisen der zitierten Kompositionen sowie einen terminologischen Index.

Der zweite Teil befaßt sich (nach einem Literaturbericht) mit der im siebenten Kapitel des Traktats niedergelegten Organum purum-Lehre. Johannes de Garlandia hatte im zweistimmigen Haltetonsatz zwischen den Satzarten (zugleich rhythmischen Charakteren) *copula* (*modus rectus* im Duplum) und *organum speciale* (*modus non rectus*, also kein modaler Rhythmus, im Duplum) unterschieden und für die Rhythmisierung des letzteren die sogenannte Konkordanzregel mitgeteilt. Im Zuge der weiteren musikgeschichtlichen Entwicklung im 13. Jahrhundert setzte sich die Auffassung durch, auch die *organum speciale*-Melismen seien modalrhythmisch konzipiert; demgemäß wurde die Konkordanzregel (von Franco von Köln über den Anonymus St. Emmeram zu Walter Odington) in ihrer Bedeutung zunehmend eingeschränkt und schließlich ganz fallengelassen; in späteren Fassungen des *Magnum liber organi* (*W₂*, *Hu*, Darmstadt, Marburg) begegnen sogar mensurale Umschriften von *organum speciale*-Partien.

Der um 1275 schreibende Anonymus 4 referiert und kommentiert zwar auch die traditionelle Konzeption des Johannes de Garlandia; für die Geschichte der Lehre vom zweistimmigen Organum wesentlicher aber ist, daß er sich zugleich auch die moderne Auffassung zu eigen macht und diese in der Lehre von den sechs *modi irregulares* und einem weiteren, siebenten Modus in eigenwilliger Weise vertritt. In den Duplum-Melismen seiner Ansicht nach regulär aufgezeichnet, werden die genannten sechs Modi erst beim Vortrag zu *modi irregulares* (*voluntarii*): der streng proportionale Rhythmus darf verlassen, die Notenwerte können willkürlich gedehnt und gekürzt werden. Für jeden der sechs Modi sind im Traktat ein oder mehrere Beispiele solcher nachträglicher Verformung gegeben. Ihr Sinn ist, dem Cantor zu illustrieren, auf welche Weise er trotz der angeblich modalen Notation den (wie auch der Anonymus St. Emmeram bezeugt, offenbar rhythmisch recht frei gebliebenen) typisch „organalen“ Vortragsstil verwirklichen kann.

Anonymus 4 sieht sich freilich außerstande, alle Organum purum-Melismen (hierunter fallen, da Anonymus 4 nicht mehr wie Johannes de Garlandia zwischen *copula* und *organum speciale* differenziert, alle zweistimmigen Halteton-Partien) nach modalem Prinzip rhythmisch zu erfassen. Es bleibt ein in seinem Umfang nicht näher umrissener Rest problematischer Melismen, den er einem überzähligen siebenten Modus zuweist, der als *modus permixtus* beschrieben wird, als „Modus“, bei dem weder an ein fest definiertes rhythmisches

Modell noch an dessen stetige Wiederholung, die fundamentalste Eigenschaft des rhythmischen Modus, gedacht werden kann. Dieser „Modus“ ist theoretische Fiktion. Er hat mit den (regulären wie irregulären) sechs Modi praktisch nur den Namen gemeinsam. Der gemeinsame Name aber ist es, der Anonymus 4 nun erlaubt, auf die *fallacia aequivocationis* vertrauend dennoch alle Organum purum-Melismen ausnahmslos unter dem verbindenden Aspekt von „Modus“ zusammenzufassen und damit das gesamte Repertoire (entgegen der eigenen praktischen Erfahrung) als „modal“ hinzustellen — „modal“ im Sinne der sechs regulären bzw. irregulären Modi.

Solches theoretisch-systematisches Bemühen ist für die Spätzeit des Organum purum charakteristisch. Es hat seine Begründung nicht nur in der allgemein zeitgemäßen Tendenz, dieses *genus antiquissimum* rhythmisch der modernen Mehrstimmigkeit anzugleichen, sondern geschieht geradezu aus einem theoretischen Zwang heraus: denn seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts hat sich für jegliche Mehrstimmigkeit gegenüber der Bezeichnung *organum generale* immer mehr die Generalbezeichnung *musica mensurabilis* durchgesetzt, und jeder Autor (besonders deutlich ist dies auch bei Jacobus von Lüttich) mußte es geradezu als seine Aufgabe ansehen, das Organum purum als vollwertige (d. h. ebenfalls rhythmisch-proportional „meßbare“) Species dieser *musica mensurabilis* zu erweisen.

Auf dem Wege zu immer stärkerer rationaler Festlegung des Organum purum-Rhythmus konnte die Musiklehre des 13. Jahrhunderts — wie im Falle des siebenten Modus — mitunter nur gewaltsam theoretische Stimmigkeit schaffen. Dieser Tatsache sowie gelegentlichen Aussagen über die Vortragsweise, Beobachtungen über die Aufzeichnungs- und Überlieferungsweise des Organum purum wie auch dem Inhalt der frühen Organum-Lehre ganz allgemein kann entnommen werden, daß modale Lesung dem originalen rhythmischen Charakter des leoninischen *organum speciale* (im Gegensatz zu dem der *copula*) ebensowenig gerecht wird wie eine konsequente Anwendung der Konkordanzregel. Im letzten Kapitel der Arbeit wurde deshalb versucht, aus einer Betrachtung der Kompositionsweise, besonders der Melismenbildung, nähere Hinweise auf angemessene Rhythmisierungsmöglichkeiten des *organum speciale* zu gewinnen.

Die Arbeit erscheint voraussichtlich als Band IV der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft.

Wolfgang Witzemann: Domenico Mazzocchi (1592—1665). Dokumente und Interpretation. Diss. phil. Tübingen 1965.

Das Werk des römischen Komponisten Domenico Mazzocchi ist der Fachwelt nur wenig vertraut, trotz der Forschungen von H. Goldschmidt, R. Rolland, H. Prunières, Th. Kroyer, H. Kretzschmar, A. Schering, A. Einstein und A. A. Abert. Jüngst hat R. Meylans Neuausgabe ausgewählter Madrigale erneut auf Mazzocchi hingewiesen (Das Chorwerk, Heft 95).

Am Beginn der Arbeit steht eine knappe Biographie, die sich auf größtenteils neues Archivmaterial stützt. Bisher war Mazzocchi besonders als Opern- und Madrigalkomponist bekannt. Ein kürzlich wiederentdeckter, umfangreicher Originaldruck Mazzochis, die *Sacrae Concertationes* von 1664 (vgl. „Fontes Artis Musicae“ II, 1955, S. 15), verändert jedoch das bisher gewonnene Bild wesentlich. Dieser Stimmendruck — eine Neuausgabe ist vorgesehen — enthält elf zwei- bis fünfstimmige lateinische geistliche Konzerte, ferner acht doppelchörige geistliche Dialoge in lateinischer Sprache. Bei der Analyse dieser Sätze bietet sich ein Vergleich der geistlichen Konzerte mit denen Monteverdis und Schützens, der geistlichen Dialoge hingegen mit den Oratorien Carissimis von selbst an. Stilistische Verwandtschaften mit der Musik Carissimis versucht der Verfasser intensiver herauszuarbeiten.

Unter den lateinischen Kompositionen Mazzocchis ragen weiter die *Urbani Papae VIII poemata* (1638) hervor: ausgewählte Gedichte des Papstes, die Mazzocchi teils als Rezitative, teils als zwei- bis sechsstimmige Vokalkonzerte vertont hat.

Aus dem Corpus der Kompositionen in italienischer Sprache wird über ein bisher unbekanntes, fragmentarisch erhaltenes Oratorium, den *Coro di Profeti*, ferner über geistliche und weltliche Dialoge berichtet. Die fünfstimmigen Madrigale mit und ohne Bc. werden denen Gesualdos konfrontiert, eine Verbindung, auf die zuerst A. Einstein aufmerksam gemacht hat.

Weiter geht der Verfasser auf einzelne weltliche Vokalkonzerte, Rezitative und Arien Mazzocchis ein, die spezielles Interesse verdienen. Die vokale Kammermusik Mazzocchis zeichnet sich durch ein Neben- und Ineinander von madrigalischer, konzertierender und rezitativischer Satztechnik aus; hinzu tritt in den geistlichen Werken ein motettisches Element aus der Sphäre der *Prima prattica*: insgesamt ein farbig-kleingliedriges, doch stets geschlossenes Ganzes.

Mazzocchis Oper *La Catena d'Adone* (1626) ist bereits bekannt; daher schränkt der Verfasser die Untersuchung auf einige satztechnische Probleme des Werkes ein. Von einer zweiten Oper ist, wie es scheint, nur das Textbuch erhalten. Der stilkritische Teil der Arbeit schließt mit einem Kapitel über Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

Ein quellenkritisches Werkverzeichnis, der Textabdruck des Oratoriums *Coro di Profeti* sowie eine Folge von Dokumenten zur Biographie runden die Arbeit ab.

Die Interpretation des weniger umfangreichen als qualitativ hochstehenden Oeuvres Mazzocchis ergibt, daß er zu den führenden Komponisten der römischen Schule (neben und mit F. Foggia, B. Graziani, St. Landi, seinem Bruder V. Mazzocchi und L. Rossi) zählt: in seinen besten Kompositionen kommt er G. Carissimi nahe. Mazzocchis Name ist in der Geschichte der Oper und des Madrigals gesichert, gehört aber mit gleichem Recht in die von Oratorium und Kantate.