

## DISSERTATIONEN

Giacomo Baroffio: Die Offertorien der Ambrosianischen Kirche. Vorstudie zur kritischen Ausgabe der mailändischen Gesänge. Diss. phil. Köln 1964.

Dem ambrosianischen Gesang wurde bis heute weniger Aufmerksamkeit geschenkt als dem gregorianischen. So mußte sich der Verfasser teilweise mit einer allgemeinen Einführung in die Problematik der mailändischen Gesänge begnügen. Die Arbeit beschränkt sich auf die Untersuchung der musikalischen Überlieferung der Offertorien. Eine kurze Einleitung berichtet über den heutigen Stand der Forschung. Gegen die übliche Meinung zeigt der Verfasser, daß die berühmte und immer wieder angeführte Stelle Augustins (*Retractationes* 2, 37) in unserem Fall wenig aussagt. Wahrscheinlich gab es den Offertorialgesang in Mailand schon zur Zeit des hl. Ambrosius. Das mailändische Offertorium, „Offerenda“, wird — im Gegensatz zu Rom — vor dem apostolischen Glaubensbekenntnis gesungen.

Es wurden alle Offerendae untersucht, die in mehr als 60 mailändischen Hss. überliefert sind. Von den 104 Offerendae der heutigen Ausgabe der Messgesänge (*Antiphonale Missarium juxta Ritum S. Ecclesiae Mediolanensis*, Rom 1935, hrsg. von G. M. Suñol) kommen in den alten Hss. nur 48 als Offerendae vor. 28 von ihnen haben in Rom, einige in der mozarabischen und eine einzige hat in der beneventanischen Liturgie Parallelen. Mit Vorsicht kann man nach einem ersten Eindruck sagen, daß die mailändischen Offerendae den spanischen und auch den altrömischen Fassungen nach mehreren Gesichtspunkten näher stehen als die gregorianischen.

Im Gegensatz zu Rom haben die meisten Offerendae keine Psalmentexte. Es gibt dann Rom gegenüber verhältnismäßig viele Offerendae, deren Wortlaut freie Bearbeitung biblischer wie außerbiblicher Texte ist. Einige Texte weisen, sowohl in Mailand als auch in Spanien, mehr oder weniger starken Einfluß der afrikanischen Tradition auf.

Im Vergleich zu den römischen Offertorien zeigen die mailändischen einen Mangel an Versen. Die meisten Offerendae haben heute keine, nur zwei haben zwei Verse, die übrigen einen Vers. Als Offerenda-Antiphon kommen Stücke vor, die in Rom bzw. Spanien Verse sind. Solche Spaltungen sind in Mailand vorgenommen worden, wo man anfangs die Stücke noch ganz verwendet hatte. Aus der Tatsache, daß die Stücke in Mailand nicht von vornherein geteilt gesungen wurden, läßt sich aber nicht ersehen, ob Mailand diese Offerendae aus Rom bzw. Spanien eingeführt hat, oder ob die Gesänge insgesamt oder zum Teil anfänglich Gemeingut der verschiedenen Kirchen waren. In einzelnen Fällen kann man den römischen Ursprung nachweisen; es zeigt sich jedoch, daß die mailändische Fassung, der liturgischen Zeit und der Melodik nach, der römischen Ursprungsform näher ist als die heutige römische Fassung.

In einem Exkursus wird die Frage der Cantatorien und der Verse in der römischen Kirche behandelt. Es wurden über 350 römische Hss. untersucht. Der Verfasser konnte feststellen, daß — abgesehen von den späteren Ordenshandschriften und vielen Missalen — auch alte Gradualien die Offertorienverse nicht haben, vor allem aber, daß die ältesten Cantatorien nur Graduale, Alleluia bzw. Tractus enthalten. In die Cantatorien werden die Offertorienverse gleichzeitig mit Tropen und Sequenzen aufgenommen.

Will man die musikalische Überlieferung der mailändischen Offerendae näher kennen lernen, so darf man sich nicht auf die Ausgabe von Suñol verlassen. Von der Veröffentlichung der Melodien nach der bearbeiteten handschriftlichen Überlieferung wurde hier jedoch abgesehen, weil eine in Vorbereitung befindliche italienische Ausgabe der Arbeit sie enthalten wird.

Eine Gesamtcharakteristik der mailändischen Offerendae ist deshalb schwer zu geben, weil die Stücke keine einheitliche Gestalt haben. Es wurden einzelne Aspekte der musi-

kalischen Überlieferung näher betrachtet, weil eine genaue Beurteilung der Gesamtheit nur nach präziser Kenntnis der Teile möglich scheint. So sind kleinere Abschnitte besonderen Neumen gewidmet, deren Verständnis auch für die Aufführung die Wiederherstellung der alten, womöglich ursprünglichen Fassung wichtig ist. Auf die Behandlung der Intonationen und Kadenzen folgt ein Abschnitt über die Melismen, worin hauptsächlich die eigenartigen langen Melismen, „melodiae“ und „tractus“ untersucht werden. Endlich wird noch auf melodische Zusammenhänge, Reime und neumatische Formeln hingewiesen, die eine bestimmte melodische Figur zeigen. An Hand eines Beispiels wird dargelegt, wie das Prinzip der Gestaltvariation in den mailändischen Offerendae durchgeführt ist. Es folgen Tabellen der Hss., der Offerendae und ein für vergleichende Untersuchungen wichtiges Verzeichnis aller Gesänge der ambrosianischen Messe, ein Torso der geplanten Konkordanztabelle sämtlicher Gesänge der mailändischen Kirche.

Die Arbeit wird in erweiterter Form im Druck erscheinen.

Werner Breckoff: Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers. Diss. phil. Tübingen 1964.

Die Bachforschung hat in den letzten fünfzehn Jahren überraschende Ergebnisse vorgelegt. Beiträge zur Bearbeitungstechnik (Siegele), zur Stilkritik (Gerstenberg, Bessler), zur Schriftanalyse (Emery, Dadelsen), zur Wasserzeichenkunde (Weiss), zum Quellenmaterial (Dürr, Schmieder, Neumann) geben den philologisch-kritischen Arbeiten neue Impulse. Alfred Dürr und Georg von Dadelsen haben dank dieser Methoden das Bachsche Kantaten-schaffen chronologisch geordnet; im Zusammenhang damit lenkt sich der Blick auf die Instrumentalmusik.

Hier nimmt das zweite Wohltemperierte Klavier einen besonderen Platz ein. Bis ins 19. Jahrhundert ist es nur handschriftlich überliefert; zahlreiche Varianten und Lesarten, etwa achtzig voneinander abweichende Quellen geben Rätsel auf und fordern zu Fragen heraus: aus welcher Zeit stammen die ersten Entwürfe und die frühen Fassungen? Wann verbesserte sie Bach, und tat er das im Zusammenhang mit dem geplanten neuen Zyklus? Wann faßte er überhaupt den Gedanken, zum ersten Teil ein Gegenstück zusammenzustellen, und wie weit gediehen seine redaktionellen Arbeiten? Schließlich: welche Fassungen stellen die „letzte“ Überarbeitung dar?

Im Vergleich aller erreichbaren Quellen, beim Kollationieren, beobachten wir das Wachsen der Sätze, die Herkunft der Varianten mit ihren speziellen Lesarten und das Entstehen des gesamten Werkes von der ersten Niederschrift bis zu Bachs wahrscheinlich letzter Überarbeitung. Die Stemmata aller Handschriften ordnen sich nach ihrer Provenienz in Zeugnisse für frühe Fassungen (F), nach ihrer Herkunft vom Londoner Manuskript (L, s. u.), nach ihrer Zugehörigkeit zu Kirnbergers Kreis (K) und Altnikols Kopien (A).

Zu den Autographen: hatte Franz Kröll um 1866 noch zahlreiche Quellen für autograph gehalten (BG 14), so äußerte schon Spitta hiergegen Bedenken. Bald wurde offenbar, daß tatsächlich nur eine einzige Niederschrift, das *As-dur*-Paar (BB Mus. ms. P 274), von Bachs Hand stammt; indes sind im Jahre 1889 die „*Autographe zum zweiten Teil fast vollständig wieder zu Tage gekommen*“ (Westlake). In diesem Londoner Manuskript (L) unterscheidet Walter Emery im Jahre 1953 zwei verschiedene Schriftsphären: eine verdanken wir Johann Sebastian, die zweite spiegelt Anna Magdalenas Handschrift wider. Trifft dies zu, so sind bis heute 34 autographe Sätze bekannt, die übrigen 14 sind verschollen.

Die Auflagebogen dieser Quelle ordnen sich nach diplomatischem Befund (Papiermaße, -beschaffenheit, Wasserzeichen, Schriftbild, Titelüberschrift) in zwei Gruppen, deren erste auf die Jahre 1738/39 zu datieren ist. Dazu gehören die Autographe der Sätze in *Es*, *e*, *F*, *fs*, *g*, *A*, *a* und *h*, ebenso Anna Magdalenas Reinschriften der Paare in *c*, *d*, *E* und *G*. Die zweite Gruppe gehört in die Jahre 1742/43; sie besteht aus verschiedenen Papieren,

doch tragen die Niederschriften äußerliche Zeichen der Gemeinsamkeit: den neuen Titel *Prelude* an Stelle von *Praeludium*, gleichartige Hinweise auf die Stimmenzahl; hier finden sich nur Reinschriften von Bachs eigener Hand, keine Redaktionsexemplare wie in Gruppe 1.

Stellt man alle Beobachtungen in Zusammenhang mit den biographischen Daten der Schüler und Kopisten, und zieht man ferner die neueren Erkenntnisse über Bachs kompositorische Tätigkeit in den späteren Leipziger Jahren zu Rate, so ergibt sich: dreimal innerhalb von sechs Jahren widmet sich Bach seinem neuen Zyklus intensiv. Um 1738/39 ist er mit der Überarbeitung älterer Sätze beschäftigt. Er ordnet sie zu jener Reihenfolge, die er 1722 seinem Wohltemperierten Klavier zugeteilt hatte; die Lücken füllt er mit Transpositionen früherer Vorlagen, den größten Teil komponiert er neu. Um 1741/42 entstehen die Reinschriften der übrigen Sätze. Nun besitzt er für jede Tonart ein Präludium und eine Fuge in redigierter Fassung (K). Nochmals nimmt er die Sammlung zur Hand, als er die Kompositionsschriften so weit bearbeitet, daß sie 1744 Altnikol als Vorlage dienen können (A).

Daraus folgt: jeder Satz hat seine besondere Überlieferung; sie reicht gelegentlich bis 1726/27 zurück. So spiegeln die Quellen das Zusammenwachsen des Werkes und seiner Einzelsätze in verschiedenen Stadien wider. Bach selbst hat das zweite Wohltemperierte Klavier niemals einer „endgültigen“, alle Sätze umfassenden Redaktion unterzogen.

Jürgen Elsner: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Unter Vortragsweise wird der einen diskreten Musikbereich kennzeichnende Komplex von Vortragsmitteln der allgemeinen Charakteristik verstanden. Als integrierender Faktor der musikalischen Aussage ist die Vortragsweise den dramaturgischen Komponenten und Gestaltungsweisen zu koordinieren. Sie unterscheidet sich von ihnen in Strukturiertheit und Wirksamkeitsebene. In der europäischen artifiziellen Musikpraxis hat die Vortragsweise Doppelcharakter, der sich aus der historisch gewachsenen Trennung von Kompositions- und Interpretationssphäre ergibt.

Durch Untersuchung der historischen Voraussetzungen seiner künstlerischen Position und seines Schaffens, durch Untersuchung seines Verhältnisses zur zeitgenössischen Musikpraxis, durch Analyse seiner Kampfmusikwerke und aus den Vortragsanweisungen in Notentext und Literatur wurden die Grundzüge der vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusikwerke Eislers erarbeitet.

Besonderes Gewicht wurde dem Problem einer quantitativen und qualitativen akustisch-musikalischen Bestimmung der Vortragsweise beigemessen. Sie war möglich auf Grund des besonderen, schöpferischen Verhältnisses Eislers zu Ernst Busch, dem wichtigsten und besten Interpreten seiner Kampflieder. Die durch Schallplatte und Tonband erhaltenen Interpretationen Buschs dienten verschiedenen analytischen Verfahren als Grundlage. Zum Vergleich wurden entsprechende Interpretationen Eislerscher Kampfmusik durch Sänger der artifiziellen Vortragstradition herangezogen.

Zur Analyse wurden Transkriptionen sowie auditive und elektro-akustische Messungen durchgeführt. Die Transkriptionen zielten auf die Feststellung von Variantenbildungen und von verwendeten Vortragsmitteln (nach Tongebung, Feinrhythmik und Dynamik) ab. Durch die auditiven Messungen, die mit einem Segmentiergerät durchgeführt wurden, sollte die durchschnittliche Dauer der Vokale bzw. der Konsonanten festgestellt werden. Mit einem Neumann-Pegelschreiber wurden Hüllkurven des Schalldruckes insgesamt und einzelner Oktavbereiche zwischen 0,07 und 12,8 kHz aufgezeichnet. Es interessierten daran die Verteilung der Intensität, Merkmale des sängerischen Vokaleinsatzes und Dichte und Ausdehnung der Schwankungen des Pegelduktus. Auf Grund der statistischen Tabellen und der Berechnung von Verhältniswerten konnten über die allgemeine Charakterisierung

hinausgehend einige Merkmale der vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Eislers und ihr Unterschied zur artifiziellen Vortragstradition quantitativ und qualitativ bestimmt dargestellt werden. Die Vortragsweise der Kampfmusik Eislers wird gegenüber der artifiziellen Vortragstradition unter anderem durch folgende Merkmale charakterisiert: Verdopplung von Frequenzcrescendi und Häufung von Frequenzkonstanten, Verlagerung des Intensitätsmaximums in höhere Frequenz-Bereiche, akzentuatorische Schärfung durch Häufigkeit „stillere Zeiten“, der fallenden Tendenz des Pegelduktus sowie seiner Impuls- und Volltoneinsatzformen, relative Längung der Konsonanten bzw. relative Kürzung der Vokale („antivokalisches Prinzip“).

Werner Kaden: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Als Quellen konnten umfangreiche Materialien der örtlichen Archive des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, zentraler Archive und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik benutzt werden. Außerdem wurden viele Unterlagen bei Vereinen und Einzelpersonen aufgefunden.

Die Arbeit konzentriert sich auf die bedeutendste kulturelle Massenorganisation des deutschen Proletariats vor 1933, den Deutschen Arbeitersängerbund, und untersucht dessen organisatorische, politisch-ideologische und künstlerische Entwicklung am Beispiel des damaligen Gaues Chemnitz, der etwa die Hälfte des heutigen Bezirkes Karl-Marx-Stadt umfaßte. Das Untersuchungsgebiet war bis 1933 ein Zentrum der allgemeinen Arbeiterbewegung und der Arbeiterchorbewegung.

Der Verfasser mußte sich wesentlich auf die allgemeine Entwicklung der deutschen Arbeiterklasse vor 1933 stützen, weil Arbeitersängerbewegung und politische Arbeiterorganisationen eine enge organisatorische und ideologische Bindung eingehen. Viele stilistische, ästhetische und ideologische Fragen lassen sich von da aus ableiten. Etwa um das Jahr 1848 befreit sich die deutsche Arbeiterklasse aus bürgerlicher Abhängigkeit; zum gleichen Zeitpunkt entsteht auch der organisierte Arbeiterchorgesang, dessen Wurzeln in Arbeiterbildungsvereinen, Handwerker- und Gesellenvereinen, bürgerlichen Gesangsvereinen und später auch in den Organisationen der Arbeiterparteien liegen.

Ursprünglich dient die Arbeitersängerbewegung der politischen Agitation und Propaganda, dem ordnen sich alle künstlerischen Faktoren unter. Erst unter dem Einfluß der Arbeiterbildungsbestrebungen und der revisionistischen Tendenzen in der sozialdemokratischen Partei wird um die Jahrhundertwende das Konzertieren zum dominierenden Anliegen des Deutschen Arbeitersängerbundes.

Für den Zeitraum 1918—1933 können die künstlerischen und ästhetischen Erscheinungen auf die ideologische und organisatorische Spaltung der deutschen Arbeiterklasse zurückgeführt werden. Beweismaterial dafür sind die gesamte Haltung der Sängerorganisationen, deren ästhetische Grundsätze und Veröffentlichungen, die herausgegebene Chorliteratur und die Programme der Veranstaltungen. Der Verfasser berücksichtigt besonders, daß sich unter dem Einfluß der Kommunistischen Partei Deutschlands nach 1918 revolutionäre Auffassungen und Gruppierungen in der Arbeitersängerbewegung zeigen, die auf Wiederherstellung der verlorengegangenen proletarischen Traditionen und auf politische Aktualisierung der künstlerischen Betätigung drängen.

In der Arbeit war es erforderlich, die allgemeine deutsche Entwicklung mit der lokalen zu verbinden. Eine notwendige detaillierte Untersuchung des Arbeiterchorliedes versucht, durch eingehende Analysen dieses zentralen Genres der Arbeiterchorbewegung den Zusammenhang von sozialdemokratischer Ideologie und künstlerischer Äußerung darzulegen. Durch Anwendung einer dialektischen Methode gelang es, das Verhältnis zwischen Führung

und Mitgliedschaft im Arbeitersängerbund zu bestimmen und bei der Einschätzung der künstlerischen und ästhetischen Äußerung des Bundes einseitige Standpunkte zu meiden. Den politisch-ideologischen und ästhetischen Schwächen des Deutschen Arbeitersängerbundes stehen künstlerische und organisatorische Verdienste gegenüber. Dazu zählen die künstlerisch sehr leistungsfähigen Volkschöre (bedingt durch die systematische Eingliederung der Frauen in die Chorbewegung), die Kinder- und Jugendchöre, die Entwicklung einer proletarischen Chorliteratur und die Pflege des humanistischen musikalischen Erbes. Unter den Bedingungen der imperialistischen Gesellschaftsordnung versuchen die Arbeitersänger, die spürbare Kluft zwischen der Kunst und dem Volk zu überbrücken.

**Dieter Krickeberg:** Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1963.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß hier jenes zuweilen als „Protestantisches Schulkantorat“ bezeichnete Amt behandelt wird, das meist die vier Ämter des wissenschaftlichen und des musikalischen Lehrers, des Choral- und des Figuralkantors in sich vereinte; die Arbeit befaßt sich also mit jenen Kantoren, die im allgemeinen die leitenden Musiker der Städte des lutherischen Deutschland waren.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelte sich das Kantorat. Der Aufschwung der Kirchenmusik, der in großen Städten häufig schon vor dem Dreißigjährigen Krieg, in mittleren oft erst danach sein höchstes Niveau erreichte, führte dazu, daß die Kantoren in immer stärkerem Maß zu städtischen Musikdirektoren wurden. In einigen Städten erleichterten ihnen die Behörden ihre Aufgaben als wissenschaftliche Lehrer und als Choralkantoren oder erließen sie ihnen. Die Ausbildung der Kantoren stand immer mehr im Zeichen der Musik; immer häufiger erwartete man von ihnen, daß sie tüchtige Komponisten seien. Von einer Vorstufe zum Pfarramt, die das Kantorat um 1600 in sehr vielen Fällen war, wurde es zur Lebensstellung. Der gesellschaftliche Rang des Kantors, der offiziell der Stufe des außermusikalischen Schulunterrichts entsprach, den er erteilte, dürfte inoffiziell höher gewesen sein: In größeren Städten fiel etwas von dem Glanz des höfischen Kapellmeisteramtes auf den Kantor, zudem konnte er sich als „gelehrter“ Komponist etwa mit den Magistern oder sogar den Doktoren vergleichen.

So entwickelten sich die Dinge allerdings nicht überall. In kleineren Städten konnte sich der Kantor der gottesdienstlichen Figuralmusik nicht so stark widmen wie in großen; die Zahl seiner wissenschaftlichen Stunden wurde manchmal vermehrt statt vermindert, im Einklang mit dem wachsenden Gewicht des außermusikalischen Unterrichts. Daher fielen hier den Organisten zunehmend Aufgaben der kirchlichen Vokalmusik zu. Das war oft auch in Städten der Fall, in denen es mehrere Kantorate gab, ferner in Südwestdeutschland, und zwar hier schon bald nach 1600. Wohl im Zusammenhang mit dem Einfluß, den Zwingli und Calvin im deutschen Süden zur Zeit der Reformation ausübten, war das Kantorat hier nicht sehr fest gegründet. Auch in großen Städten des deutschen Nordens traten die Organisten schon früh als Komponisten und Leiter vokaler Kirchenmusik hervor. Wo Organisten und Kantoren miteinander wetteiferten, pflegten die Organisten oft die neuere, konzertierende Musik. Sie kamen damit dem Rat und den gebildeten Bürgern entgegen, während die Kantoren den Wünschen der geistlichen, landesherrlichen Behörden entsprachen, die im Gottesdienst mehr Wert auf die „Gravität“ der Motetten legten.

Die angedeuteten Verhältnisse werden zunächst am Beispiel des Freiburger Kantorats geschildert; dieser Teil der Arbeit behandelt im einzelnen Ausbildung, Vorgesetzte, Pflichten und Rechte, Einkommen und gesellschaftliche Stellung des Kantors. Der zweite Teil beschreibt weitere Kantorate im Vergleich mit dem in Freiberg. Im Anhang finden sich Hinweise auf das deutsche Titelwesen im 17. Jahrhundert (das die gesellschaftliche Stellung

der Musiker beleuchtet) und ein Verzeichnis der Kantoren, die in den 41 hauptsächlich berücksichtigten Städten zwischen 1570 und 1730 dienten.

Die Arbeit ist 1965 als Band 6 der Berliner Studien zur Musikwissenschaft im Druck erschienen.

**Monika Lichtenfeld:** Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Diss. phil. Köln 1964.

Zum Thema Zwölftontechnik ist im Laufe der letzten Jahrzehnte eine verwirrende Fülle von technischen Beschreibungen, Lehrbüchern, Analysen und ästhetischen Betrachtungen erschienen. Die systematische Erfassung des Phänomens aus theoretischer Sicht blieb jedoch meist im Ansatz stecken. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, diese Ansätze aufzugreifen und weiterzuentwickeln, das Material möglichst konzentriert darzubieten und aus dem Vergleich der Auffassungen eine kritische Übersicht zu gewinnen.

Ausgangspunkt der theoretischen Grundlegung ist eine Betrachtung zur Musiktheorie im 20. Jahrhundert, insbesondere zum Verhältnis von Theorie und Praxis und zur Entwicklung des Stilbegriffs in der Neuen Musik. Mit der Theorie der Atonalität und des Melos wird das Vorfeld der Zwölftontechnik aus historischer und terminologisch-systematischer Sicht abgesteckt. Die Hauptstücke der Arbeit sind den Verfahren der Materialdisposition, der Komposition des vorgeformten Materials und einzelnen kompositorischen Aspekten der Zwölftontechnik gewidmet. Aus der Abgrenzung der verschiedenen Methoden wie auch aus der Untersuchung der Abweichungen von theoretischer Ansicht und praktischer Verwirklichung ergeben sich neue Kriterien zur Wertung und systematischen Einordnung.

Die vorwiegend technischen Erläuterungen befassen sich mit Wesen und Bildung der Reihe, mit den Regeln ihrer Systematik und den Möglichkeiten ihrer Gestaltveränderung und Manipulation. Bei der Diskussion um die kompositorische Organisation des vorgeformten Materials stehen die Satztechniken Hauers im Vordergrund; nur zum theoretischen Résumé über das Prinzip des Kontrapunkts in der Zwölftontechnik werden Details der als bekannt vorausgesetzten Konzeption Schönbergs herangezogen. Wie sich die zwölftontechnische Organisation auf die verschiedenen Dimensionen der Komposition — auf Melodik und Harmonik, auf Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik und Form — auswirkt und wie sich die in jenen Dimensionen ablesbaren Resultate zum theoretischen Ansatz verhalten, wird in einem gesonderten Abschnitt eingehend untersucht. Dabei wird der spezifisch theoretische Gehalt der Zwölftontechnik nicht nur von der Vergangenheit her, aus der Tradition des 19. Jahrhunderts, sondern auch vom zukünftigen Aspekt, aus der Sicht der seriellen Technik, erfaßt und gedeutet. Eine notationstechnische Skizze erläutert die verschiedenen Zwölftonschriften und versucht, sie in den allgemeinen Rahmen der Bemühungen um eine Notenschriftreform im 20. Jahrhundert einzugliedern.

Josef Matthias Hauer, dessen Rolle als Initiator der Zwölftontechnik kaum je eingehend untersucht und gewürdigt wurde, steht dabei im Mittelpunkt der Arbeit, da sich gerade an seinem theoretischen Werk — gewissermaßen aus der Außenseiterperspektive — besonders interessante Entwicklungszüge aufzeigen lassen. Dem Leben und dem Weltbild des Komponisten sind die einleitenden Kapitel gewidmet. Ein umfangreiches, bisher unveröffentlichtes Material über Hauers Theorien und Kompositionsverfahren, vor allem über seine Tropenlehre und seine Technik des Zwölftonspiels, ist dabei derart in die einzelnen Kapitel eingeordnet worden, daß aus der Gegenüberstellung im Detail — insbesondere mit den Verfahren Schönbergs — auch die Relationen von Einfluß, Analogie und Differenz zwischen den beiden frühen Antipoden zwölftontechnischer Entwicklung weitgehend geklärt werden. Ein

Verzeichnis der Werke Hauers, das auch unveröffentlichte Manuskripte berücksichtigt, mag dazu anregen, Leistung und Wirken des Autors weiter zu erschließen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXIX der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Eckhard Maronn: Untersuchungen zur Wahrnehmung sekundärer Tonqualitäten bei ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. Diss. phil. Köln 1964.

Frühere Untersuchungen an getrennthörig dargebotenen Sinusschwingungen der Verhältnisse 4 : 5 und 3 : 4 haben gezeigt, daß bei dieser Darbietungsweise sehr häufig Hörphänomene auftreten, denen kein unmittelbares Substrat im primären Schwingungsvorgang zugeordnet werden kann (H.-P. Reinecke, *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburg 1964). Diese Versuche wurden um 660 binaural dargebotene Schwingungspaare in 11 verschiedenen Frequenzverhältnissen innerhalb einer Oktave in der vorliegenden Arbeit erweitert. Außer den bei den gegebenen Frequenzen zu erwartenden Tonhöhen bzw. Intervallqualitäten wurden wiederum in sehr vielen Fällen weitere Tonqualitäten („Binauraltöne“) bemerkt. Die Versuchsergebnisse wurden quantitativ und qualitativ ausgewertet und graphisch dargestellt.

Die zusätzlich gehörten, „sekundären“ Tonqualitäten wurden in allen Schwingungsverhältnissen fast ausschließlich innerhalb oder oberhalb der Primärtöne wahrgenommen. Die binauralen Qualitäten verändern trotz gleichbleibender Reizbedingungen oft Tonhöhe oder Klangfarbe. Da bei der getrennthörigen Darbietung keine Kombinationstöne entstehen (allenfalls sogenannte „Ohrobertöne“), müssen Reizbedingungen in höheren Bereichen der Hörbahn für diese Erscheinungen verantwortlich sein, und zwar Bereiche jenseits des mittleren Kniehöckers (*corpus geniculatum mediale*), da hier erst die Nervenbahnen beider Ohren zusammenlaufen. Klangfarben- und Tonhöhenwerte gehen oft ineinander über; sie sind mehr die verschiedenen Seiten ein und desselben Klangobjektes, und zwar die synthetische gegenüber der analytischen, bewußten Seite.

Die Versuche und ihre Ergebnisse haben wieder bestätigt, daß eine rein physikalisch-akustische oder physiologische Betrachtungsweise der Klangphänomene allein nicht weiterführt, weil die musikalischen Eigenschaften, wie Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke, in keinem direkten Zusammenhang zu physikalischen Größen, wie Frequenz, spektraler Zusammensetzung und Amplitude, stehen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXX der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Hans-Jakob Pauly: Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Diss. phil. Köln 1964.

Die Buxtehude-Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten vornehmlich mit den Vokalkompositionen des Lübecker Meisters beschäftigt, eine Folge der umfangreichen Handschriftenfunde von Werken aus diesem Bereich seines Schaffens. Erst Josef Hedars Neuausgabe der Orgelwerke (Kopenhagen 1952), die auch von Hedar in den Musiksammlungen Wenster und Engelhardt der Universitätsbibliothek in Lund neuentdeckte Handschriften berücksichtigt, hat die Diskussion über den Standort des Orgelkomponisten Buxtehude wieder etwas belebt.

Bei den freien Orgelwerken ist die Quellenlage indessen noch immer denkbar ungünstig. Kein einziges Autograph ist erhalten geblieben, und die vorhandenen Abschriften aus zweiter und dritter Hand widersprechen sich häufig. Zudem hat die meisterhafte textkritische Arbeit Philipp Spittas, des ersten Herausgebers, keine gleichrangige Fortsetzung erfahren.

In Anbetracht dieser Quellenlage scheint es sinnvoller, zunächst einmal zu versuchen, auf dem Weg über die Stilkritik weiterzukommen. Die Fuge bietet sich hier als Ansatzpunkt an, weil ihre Geschichte im einzelnen sowieso noch wenig erforscht ist und weil sie für die Musik des Barockzeitalters zentrale Bedeutung hat.

Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen dem Begriff „Fuge“ als einer bestimmten musikalischen Form und dem Begriff „Fugierung“ für die nicht nur im Rahmen der Fuge benutzte Satztechnik. Während Buxtehudes Bedeutung für die Ausbildung der Form Fuge oft überschätzt wird, kann sein Beitrag zur Ausbildung der Fugentechnik kaum hoch genug eingeschätzt werden. Auf diesem Gebiet ist Buxtehude unstreitig die eindrucksvollste Gestalt vor Bach gewesen. Bei ihm vollzieht sich endgültig der für die Fuge so wichtige Durchbruch zur Dur-Moll-Tonalität, er nutzt als erster alle spieltechnischen Möglichkeiten, die die Orgel bietet, auch für die Fuge aus, und er schreibt schließlich auch in dem Sinne die ersten wirklichen Orgelfugen, als bei ihm das Pedal als völlig gleichberechtigte Stimme auftritt.

Formal lassen sich die Orgelwerke, die Fugen enthalten, in drei Gruppen einteilen: Toccaten, zweiteilige Werke (Praeludium und Fuge oder Toccata und Fuge) und Canzonen. Die von Spitta und Hedar übernommenen Formbezeichnungen, die letztlich wohl auf Ph. E. Bach zurückgehen, sind allerdings revisionsbedürftig, da sie fast alle nicht von Buxtehude stammen und den formalen Charakter der Stücke nur selten richtig wiedergeben.

Als Nebenergebnis dieser stilkritischen Untersuchung dürfte endgültig festgestellt worden sein, daß die Toccata *d*-moll (Hedar II, 20) nicht von der Hand Buxtehudes stammt, während die wiederholt geäußerten Zweifel an der Authentizität zweier anderer Werke (II, 12 und II, 16) nicht fundiert genug erscheinen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXXI der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.

Eberhard Rudolph: Der junge Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Berlin. Diss. phil. Humboldt-Universität Berlin 1964.

Zu Lebzeiten gegen seinen Willen glorifiziert, nach dem Tode umstritten und schließlich von Rassisten verhöhnt: Das sind die Extreme, zwischen denen die Beurteilung Felix Mendelssohn-Bartholdys in der Vergangenheit schwankte. In der Dissertation wird nur der Versuch unternommen, anhand eingehender Werkanalysen und Quellenstudien ein wahrheitsgetreues Bild des Komponisten zu entwerfen und in der Literatur weit verbreitete Fehlurteile und Voreingenommenheiten zu widerlegen. Grundlage der Untersuchungen bilden die in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin lagernden, von der Forschung bisher wenig beachteten Autographenbände aus den Jahren 1820 bis 1828, die neben einer Fülle von Kompositionsversuchen eine Reihe bedeutsamer, zum Teil noch unveröffentlichter Werke aller Genres (unter anderem Lieder, Chorwerke, Singspiele, Solosonaten, Solokonzerte, Sinfonien und Ouvertüren) umfassen. Anhand dieser umfangreichen Materialien wird Mendelssohns Entwicklungsweg von ersten naiven musikalischen Äußerungen über mehr oder weniger selbständige Arbeiten bis zu den originellen Meisterleistungen des Jünglings (wie das Streichoktett op. 20 und die Ouvertüre zu Shakespeares *Sommer-nachtstraum*) aufgezeigt. Dabei stellt sich heraus, daß sowohl die politischen Ereignisse der Zeit, als auch die geistige Atmosphäre Berlins und die engere Umwelt (Elternhaus, Lehrer, Freundeskreis) wesentlichen Einfluß auf das Werden des Komponisten nahmen. Die Betrachtungen führen zu der Überzeugung, daß die Begriffe des Klassizismus und der Romantik, die so oft auf Mendelssohn angewandt wurden, unzutreffend sind, und daß das Werk dieses Komponisten die Leistungen der Klassiker, insbesondere Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens fortsetzt.



Die Vision des begnadeten Jünglings, dem in einer Sternstunde die geniale Idee der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre eingegeben ward, ist dem Bildnis des bewußt schaffenden Künstlers gewichen, eines Künstlers, der seine Aufgabe darin sah, durch rastlose schöpferische und organisatorische Tätigkeit zum gesellschaftlichen Fortschritt und zur Humanisierung der Menschheit beizutragen.

Mendelssohns Schaffen zeigt den Aufstieg und den Leidensweg eines hochbegabten, überaus vielseitig gebildeten Menschen, der sein Bestes zur Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft gab und der schließlich zum Opfer einer widerspruchsvollen Zeit werden sollte.

Heinz Wagener: Die Begleitung des gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Köln 1964.

Im Anschluß an die Abhandlung Leo Söhners über die Begleitung des gregorianischen Chorals im 17. und 18. Jahrhundert wurde in der vorliegenden Arbeit das Wesen der Choralbegleitung im 19. Jahrhundert dargelegt. Im Gegensatz zu Praktiken der vergangenen Epochen erweist sich diese als eine schlichte Harmonisierung der Melodie im Satz Note gegen Note, wenn man von Einzellerscheinungen wie Praefationsbegleitungen J. G. Voglers und J. N. Neubigs absieht. Bei den zuletzt genannten zeigt sich die Eigenart in einer freien instrumental-klavieristischen Untermalung der gegebenen Praefationsmelodie. Neben Lokalfassungen einzelner Diözesen bildet durchweg der Reformchoral die melodische Grundlage zu den Begleitungen. Ausgehend von den restaurativen Bemühungen der französischen Benediktiner von Solesmes wurde die theoretische und praktische Literatur französischer Choralspezialisten hinzugezogen.

Die Arbeit ist 1964 als Band XXXII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck erschienen.