

## DISSERTATIONEN

Reinhold Brinkmann: Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11 — Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1967.

Die Konzentration auf ein Werk bestimmt diese Arbeit als analytische, andererseits beruht bereits die Themenfixierung selbst auf der Überzeugung, daß Erkenntnis der Komposition eine vorrangige Aufgabe der Kunstwissenschaft sei. Die Mittel der Analyse in dieser Studie sind nicht neu. Doch ging der Verfasser von der Voraussetzung aus, daß zunächst Tragfähigkeit und Erkenntniskraft der traditionellen Methoden zu erschöpfen seien. Kern der Arbeit ist die Interpretation des ersten Stücks aus Opus 11, das als kompositionsgeschichtlich mittleres der drei einen Scheidepunkt markiert und sich schon deshalb für eine paradigmatische Analyse empfiehlt. Wert gelegt wurde auf eine möglichst umfassende Einbeziehung des Werkumkreises — die beiden ersten Stücke werden aus ihrer Nähe zu den George-Liedern op. 15, das letzte wird aus seinem Konnex zu den Orchesterstücken op. 16 heraus verstanden.

Die Analysen lassen sich nicht knapp referieren, oft ist der Gang der Untersuchung wichtiger als das fixierte Ergebnis. Daher sei nur der Inhalt der Arbeit summarisch angedeutet. Zu Beginn steht eine ausführliche Darstellung der kompositorischen Situation Schönbergs in den Jahren 1906—1909; zentrale kompositorische Probleme der Opera 9, 10, 12, 14 und 15 werden erörtert, ebenso Grundideen Schönbergischen Komponierens. Das geschieht in Form eines Kommentars zu Äußerungen des Komponisten. Der analytische Hauptteil enthält nach Bemerkungen zur Quellenlage und nach einem Literaturbericht drei umfangreiche Interpretationskapitel. Den Anhang bildet eine kleine Bibliographie der veröffentlichten Schriften Schönbergs.

Eine kritische Edition des Opus 11, die ursprünglich zur Arbeit gehörte, ist inzwischen im entsprechenden, vom Verfasser herausgegebenen Band der Schönberg-Gesamtausgabe erschienen, der Kritische Bericht wird demnächst folgen. Eine im Anhang der maschr. Fassung stehende Analyse des 14. Liedes aus Schönbergs George-Zyklus ist separat als Aufsatz erschienen (*Schönberg und George*, in: AfMw XXVI, 1969). Die gekürzte Dissertation wird in der Reihe „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“ im Druck vorgelegt.

Ingeborg Paerisch: Fortschritte und Probleme der modernen morphologischen und experimentellen Analyse der musikalischen Empfindung. Diss. phil. Leipzig 1966.

Hinter den Ergebnissen der neueren Gehörpsychologie pflegen die nicht weniger bemerkenswerten Forschungen der Gehörphysiologie heute oft zurückzutreten. Und doch bilden auch sie einen wichtigen Teil der naturwissenschaftlichen Erforschung des Hörens. Obwohl eine alte Regel besagt, Empfindungen sind nicht meßbar, hat die neuere Physiologie auch auf akustisch-musikalischem Gebiet eine ganze Reihe von Messungen vornehmen können. Nach einer Übersicht über den Stand der Forschung und die dabei auftauchenden Probleme werden die Resultate eigener Experimente über die Schwingungsverhältnisse an einem Schneckenmodell mitgeteilt. Für die Musikwissenschaft ist das fünfte Kapitel wohl das interessanteste, das sich der *musikalischen Empfindung und dem musikalischen Erleben* widmet (S. 175—227). Eine Unterscheidung von Empfindung und Erleben wird vorgenommen, wobei der kurzfristig verlaufenden Empfindung das musikalische Erleben als ein „Zustand erhöhter Aufmerksamkeit“ und „*vermehrter neuronaler Tätigkeit*“ gegenübergestellt wird. Diese Definition weicht von dem sonst üblichen „Erlebnis“-Begriff der Physiologie ab, welche unter Erlebnis meist das allgemeine Auftreten eines Bewußtseinsinhaltes versteht.

Durch experimentelle Messungen der Veränderungen der elektrischen Ströme im menschlichen Gehirn beim Anhören von Geräuschen, Klängen und einigen Musikstücken (beson-

ders des ersten Satzes des I. Klavierkonzertes von P. Tschaikowsky) mit Hilfe eines Elektroenzephalogramms (EEG) wurden neue Ergebnisse erzielt. Die Messungen wurden an einer durchschnittlich musikalischen Versuchsperson vorgenommen, Klänge und Musikstücke auf Tonband vorgeführt. Besonders starke Veränderungen der elektrischen Gehirnströme konnten bei den hervortretenden Stellen des Klavierkonzertes festgestellt werden. Bei den Wiederholungen derartiger Stellen verändert sich das Schwingungsbild: Bei der ersten Wiederholung treten weniger Veränderungen ein, dagegen sind bei der zweiten Wiederholung wieder stärkere Veränderungen nachweisbar. Ähnliches zeigen die Versuche mit Wiederholungen oder länger ausgehaltenen Tönen, an die der Hörer sich gewöhnt, so daß die Erregung zurücktritt.

Außer den elektrischen Strömen im Gehirn wurde auch die Atmung sowie der Wechsel von Muskelspannungen gemessen und in Kurven aufgezeichnet. Auf diese Weise läßt sich nachweisen, daß das musikalische Erleben auch auf physiologischen Veränderungen im Hörer beruht. Diese Veränderungen betreffen eine wechselnde Aktivität der Hirnrinde, die vegetativen Zentren wie Kreislauf und Atmung, ferner die somatomotorischen Systeme (Muskelspannungen). Wenn solche Wirkungen (z. B. auch Erscheinungen wie Erröten, Erblassen, Atemanhalten usw.) auch schon lange bekannt sind, wie etwa beim Anhören von Tanz- oder Marschmusik, so sind diese doch bisher noch wenig exakt erforscht worden, wozu hier einige Anregungen gegeben werden.

Christine Pasch: Kinderlieder in Kuba. Diss. phil. Leipzig 1966.

Die Arbeit ist in vier Abteilungen gegliedert: Darstellung der bisher vorliegenden Arbeiten über Kinderlieder in Kuba sowie Beschreibung der verwendeten musikalischen Quellen, zu denen gedruckte Liedersammlungen, Schallplatten sowie eigene Aufnahmen aus Kuba gehören. An zweiter Stelle werden die Texte der kubanischen Kinderlieder eingehend untersucht, dann die Musik derselben und zuletzt die praktische Verwendbarkeit solcher Lieder in den Schulen der DDR.

Zwei kubanische Arbeiten konnten als Ausgangspunkt verwendet werden, die zwei-bändige Sammlung kubanischer Kinderlieder von Teresa Alzola (*Folklore del niño cubano*, Santa Clara 1961) und als allgemeine Grundlage *El cancionero infantil de Hispanoamerica* von Ana Margarita Aguilera Ripoll (La Habana 1960). Da in diesen Arbeiten die Musikbeispiele nur nach dem Gehör aufgezeichnet wurden, mußte eine Kontrolle durch Tonbandaufnahmen vorgenommen werden. Diese konnten auf einer Studienreise, welche der Verfasserin durch die Regierung der DDR ermöglicht wurde, in Kindergärten, Schulen und Internaten Kubas gemacht werden. Auf Grund der eigenen Anschauung konnten einige neue, bisher unbekannte Ergebnisse ermittelt werden.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Musik der Kinderlieder, deren Melodik, Harmonik, Rhythmus und Aufbau dargestellt werden. Bemerkenswert sind die afrikanischen Einflüsse in den synkopierten Rhythmen, welche die Kinderlieder durchdringen, die sich grundsätzlich oft nicht von den Liedern der Erwachsenen unterscheiden. Außer den Rhythmen der Habanera, Conga, Rumba und Tango findet man auch Walzer- und Mazurka-Rhythmik. Die vielfältigen afrikanischen Einflüsse können im Wechsel von Solo und Chor, in der ostinaten Wiederholung kurzer Motive sowie in dem Klopfen von Begleitrhythmen zu den kubanischen Kinderliedern nachgewiesen werden. Außer dem Glissando-Vortrag mancher Lieder ist die tänzerische Ausdeutung der gesungenen Lieder durch die Kinder besonders bemerkenswert und als afrikanisches Erbe anzusehen.

Texte und Musik der kubanischen Kinderlieder sind weitgehend identisch mit solchen in ganz Südamerika verwendeten Liedern. Die Mehrzahl der Lieder stammt aus Spanien, teilweise haben sie auch eine französische Herkunft wie das bekannte „*Marlborough s'en va-t-en guerre*“ zeigt, wobei der Name Marlborough verändert wird zu „*Mabrugh*“ und

„Mamburu“. Herkunft und Texte dieser Kinderlieder spiegeln die vielfältige Geschichte Kubas wieder, das lange von Spaniern und Franzosen beherrscht wurde. Die Texte der Lieder bestehen aus Romanzen, Rondas, Märchen- und Wiegenliedern sowie aus religiösen Liedern. Eigenartigerweise enthalten die Kinderlieder auch viele erotische und obszöne Texte. Eine wichtige Rolle spielen die Weihnachtslieder (*Villancico*) sowie Spottlieder und die improvisatorische *Copla*. Im zweiten Teil sind 76 vollständige Liedtexte und 71 Transkriptionen der Musik mitgeteilt, auch eine deutsche Übersetzung der Texte, um einen praktischen Gebrauch der Lieder in den deutschen Schulen zu ermöglichen.

Gerhard Schulte: Untersuchungen zum Phänomen des Tonhöhereindrucks bei verschiedenen Vokalarten. Diss. phil. Köln 1967.

Aus der Chorpraxis heraus stellt sich das weithin bekannte, aber noch wenig untersuchte Problem der richtigen Intonation. Vornehmlich bei Akkordzusammenstellungen, die eine zwingende Auflösung verlangen, ist häufig eine Entfärbung der Schärfe festzustellen, die auf Intonationsschwierigkeiten resp. sogar auf falsch intendierte Intonation zurückgeführt wird. Von der spekulativen Seite her bietet sich keine Lösung an, wenn auch vielerorts darüber diskutiert wird, ob beispielsweise der pythagoräischen Terz der Vorzug vor der harmonisch-reinen zu geben ist. Eine Beobachtung dieses Phänomens in der Chorpraxis über mehrere Jahre hinweg ergab, daß Intonationsdifferenzen von Fall zu Fall verschiedene Ursachen haben können.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, eine dieser Ursachen, nämlich das Tonhöherempfinden in Bezug auf die Vokalhelligkeit des aktiv und rezeptiv am Chorgesang beteiligten Menschen zu untersuchen. Das Problem, einen farbneutralen Bezug für Vergleichszwecke zu finden, wurde derart gelöst, daß eine periodische Folge von Nadelimpulsen gleicher Frequenzen wie die des zu vergleichenden quasi-stationären Vokalobjektes herangezogen wurde. Die auf dieser Basis durchgeführte Versuchsserie ergab, daß eine gleichwie beschaffene Vokalhelligkeit die Richtung des Tonhöherempfindens beeinflusst, daß aber der Grad der Abweichung kein durchschnittlich einheitliches Maß darstellt. Daraus ergab sich die Konsequenz, daß es bereits genügen könnte, zwei verschiedene Vokalhelligkeiten nebeneinander zu stellen, um die Richtung der Abweichung des Tonhöherempfindens von der vorgegebenen Frequenz zu ermitteln. Dies wurde dann auch im Rahmen einer größeren Versuchsserie (200 Versuche) durchgeführt, und das Ergebnis entsprach den mit umgekehrtem Ansatz durchgeführten Versuchen H. C. Taylors, niedergelegt in *J. exp. Psy.*, Jahrgang 16/1933, S. 565—582. Gleichzeitig konnte festgestellt werden, daß das Tonhöherempfinden in der Regel von der Lage des unteren Vokalformanten abzuhängen scheint. Aus der zuerst durchgeführten Versuchsserie ergab sich zusätzlich, daß jede Tonhöherempfindung eine bestimmte Breite besitzt. Diese sogenannten „Klangbreiten“ (s. K. G. Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft*, 2. Auflage 1953, Seite 60) unterliegen — genau wie die exakte Lokalisation der Tonhöhe — einem Voreilleffekt und einem Nacheilleffekt. Die Abweichungen sowohl in der Klangbreite als auch bei den Versuchen zur Bestimmung der Tonhöherempfindung lagen im Schnitt in der Größenordnung von 15 C.

Für die Chorpraxis ergibt sich aus diesen Versuchen, daß nicht allein die hinlänglich bekannten Methoden (Resonanzraum-Vorstellungen, Stütze etc.) an der Intonation beteiligt sind, sondern daß eine gut nuancierte Vokalartikulation einen entscheidenden Anteil an sauberer Intonation hat. Inwiefern diese Verhältnisse auch auf Instrumentalmusik zutreffen, müßte anhand der Formanten der einzelnen Instrumente und deren Innenstimmung nachgewiesen werden.

Die Arbeit erscheint als Band 46 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“.

Leonard Vohs: Maravi-Musik. Beiträge zur Musikethnologie Malawis und Sambias. Transkriptionen. Ethnologische Übersicht. Diss. phil. Köln 1967.

Die musikethnologische Untersuchung der seit Livingstone (1865) so benannten Maravi-Gruppe der afrikanischen Staaten Malawi und Sambia wird in der vorliegenden Arbeit, den Erfordernissen des untersuchten Gegenstandes entsprechend, in mehreren sich gegenseitig ergänzenden Arbeitsschritten durchgeführt. Grundlage der Ethnologischen Übersicht ist die zweckdienliche ethnographische, ethnologische, geographische und linguistische Literatur über das behandelte Gebiet, Grundlage der musikalischen Analysen die vollständige Transkription von 63 Musikstücken der wichtigsten Ethnien der Maravi-Gruppe. Die Musikbeispiele stammen von den Tumbuka/Henga, Tonga (Lake-Shore-Tonga), Nyanja/Chewa, NSenga, Ngoni, Tonga/Hlanganu und Valley Tonga. Ein Anhang enthält wenige Vergleichsstücke der Zezuru, Nduu, Hlengwe, Chopi/Tonga, IXosa/Ngqika und Bechuana.

Der Hauptzweck der Arbeit wurde darin gesehen, mittels ausführlicher Analysen der transkribierten Musikbeispiele einen Überblick über die Phänomene der Maravi-Musik zu gewinnen. Dabei ergab sich durch Reduzierung der musikalischen Äußerungen auf bedeutende Hauptmerkmale ein Tatbestand gemeinsamer Formprinzipien, die überethnisch wirksam sind, durch die Beschreibung von Auswahl, Funktion und Behandlung der wirksamen Prinzipien die ethnische Differenz. Eine notwendige Voraussetzung für diese phänomenologische Betrachtungsweise war die ständige Zuordnung eindeutig definierter Sprachbegriffe zu ebenso deutlich aufgezeigten musikalischen Sachverhalten. Inhalt und Anwendung der meisten Begriffe wie Ambitus, Skala, Metrum, Chorform u. a. entsprechen bekanntem Sprachgebrauch, einige Merkmale sind dem Material jedoch so charakteristisch zu eigen, daß sie in bevorzugter Weise erarbeitet und behandelt wurden:

1. Das formale Konstruktionsprinzip der Maravi-Musik (mit Ausnahme von 4 NSenga-Stücken) ist die Wiederholung gleicher oder nur wenig (meist progressiv) veränderter Teile.
2. Dieses Wiederholte ist entweder eine kleine, floskelhafte Formel oder eine größere melodische Phrase und wurde als die musikalische Einheit des jeweiligen Stückes bezeichnet. Einmal manifestiert, wird sie variabel und formbildend. Die musikalische Einheit ist kein Baustein einer bloßen Reihungstechnik, sondern sie ist funktional zur Bildung der Form veranlagt.
3. Eine melodische Phrase wurde definiert als Reihung oder Verknüpfung zweier oder mehrerer durch imitatorische Repetition auseinander hervorgegangener oder auch konträrer Floskeln starker oder schwacher Variabilität zu einem Ganzen, das als wiederholbare oder als zu wiederholende musikalische Einheit aufgefaßt wird.
4. Ein Periodenbau entsteht durch progressive Variation einer kleinen Formel in gleichem Zeitabstand (Zeitperiode) und ebenso durch die veränderte oder unveränderte Wiederholung einer musikalischen Einheit (Melodieperiode).
5. Erst ein aus zwei oder mehreren verschiedenen melodischen Phrasen (meist bei zeitlicher Periodizität und unter starker tonaler Entfernung vom Anfangsglied) zusammengefügtter formaler Komplex wurde als Strophe bezeichnet.
6. Die Möglichkeit, bei Wechseldören oder rondohaft wiederkehrenden Chorteilen in jedem der am Aufbau beteiligten Abschnitte den formalen Beginn eines Stückes zu sehen, wurde mit dem Begriff Kreisform umschrieben.

Die Zusammenstellung aller aus den Analysen gewonnenen Merkmale erlaubte sowohl die stilkritische Charakterisierung einer Gruppe als auch den Vergleich der behandelten Ethnien miteinander. Die für alle Maravi als verbindlich herausgestellten Formprinzipien reduzieren sich auf wenige allgemeine Kriterien, die eine über den behandelten geographischen Rahmen hinausgehende Allgemeingültigkeit für den südafrikanischen Umkreis für sich in Anspruch nehmen können. Die ethnischen Differenzen dagegen können in ihrer komplexen Vieltätigkeit und vielschichtigen Verflechtung nur als Folge langer, uns nur in Teilen

bekannter historischer Prozesse verstanden werden. Auf diese Weise läßt sich z. B. die musikalische Sonderstellung der NSenga (Transpositionen, Vertreteretöne, Ummetrisierungen) mit dem für die Maravi sonst nicht belegten Besitz von Rinderherden in früherer Zeit in Verbindung bringen. Andere Bezüge wie die musikalische Verwandtschaft der nördlichen Maravi mit Gruppen des Zwischenseengebietes oder die Annäherung der südlichen Gruppen an Stilmerkmale der Shona- und Sotho-Musik werfen ein erstes Licht auf eine nur schwer greifbare musikgeschichtliche Entwicklung in diesem Gebiet, das in besonderem Maße Kontaktzone vieler Völker verschiedener Herkunft ist.

Die Arbeit erscheint in der Schriftenreihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“.

Herbert Vossebrecher: Die Gesänge des Speyerer Gesangbuchs (Köln 1599). Diss. phil. Köln 1967.

Das Speyerer Gesangbuch, das 1599 auf Anordnung des Speyerer Bischofs Everhard v. Dienheim im Verlag A. Quentel/Köln erschien, verdankte seine Entstehung einer tiefgreifenden religiösen Reformbewegung unter dem mächtigen Einfluß der ortsansässigen Jesuiten. Es entstand somit ein Gemeindegesangbuch mit wesentlich pastoralliturgischem Schwerpunkt, das neben dem Leisentrit-Gesangbuch 1567/84 die umfangreichste katholische hymnologische Quelle des 16. Jahrh. ist. Es besitzt 174 Texte und 134 Melodien und erlebte bei der stattlichen Zahl von 12 Auflagen in 26 Jahren eine überaus große Verbreitung.

Die vorliegende Arbeit geht zuerst der Frage nach, in welchem Umfang Gesänge aus älteren katholischen Quellen entlehnt wurden. Dabei wurden 58 Melodieabhängigkeiten sichtbar, die sich im wesentlichen recht ausgeglichen auf die Gesangbücher Leisentrit 1567/84 (bzw. Vehe 1537), München 1568 und Innsbruck 1588 verteilen. Für das vorreformatorische Liedgut waren München 1568 und Innsbruck 1588, für die kath. Neuschöpfungen des 16. Jahrhunderts Leisentrit 1567 (bzw. Vehe 1537) die entscheidenden Quellen.

Die bedeutendste Gruppe bilden die 37 Gesänge, die im Speyerer Gesangbuch in melodischer Eigenfassung erscheinen. Es handelt sich um Gesänge, die entweder in eine reiche Drucküberlieferung eingebettet sind (Gemeindelieder, Hymnen, Sequenzen, Antiphonen) oder um solche, die zwar viel gesungen, aber nur sparsam von den Gesangbüchern übernommen wurden (viele Weihnachtscantionen). Der reiche Schatz liturgischer Melodien konnte in großem Umfang als Speyerer Eigengut eruiert werden, wobei Vergleiche mit anderen Lokalfassungen bisweilen starke Abweichungen ergaben.

Die dritte Gruppe der erstmalig auftretenden Melodien (39) ist für die hymnologische Forschung nur von beschränkter Bedeutung. Es handelt sich um das bekannte Weihnachtslied *Es ist ein Ros entsprungen*, dessen Alter und Herkunft noch weitgehend im Dunkel liegen, um zwei Puer-natus-Fassungen (insgesamt fünf im Speyerer Gb.), eine Psallite-Fassung, die zur bekannten protestantischen Weihnachtsmelodie ein Bicinium bildet und um sechs Antiphonen Speyerer Provenienz. Weiter erscheint erstmalig eine umfangreiche Gruppe katechetischer Prosagesänge (2 Litaneien, 1 Rosenkranz und 24 Katechismuslieder), die von geringer musikalischer Bedeutung, in pastoraler und didaktischer Hinsicht allerdings von einigem Interesse ist. Außer dem Lied *Es ist ein Ros* haben die neuen Melodien nur geringen und kurzfristigen Einfluß auf spätere Gesangbücher (wie Konstanz 1600, Mainz 1605, Andernach 1608, Paderborn 1609) gehabt.

Wenn auch der Liedbestand des Speyerer Gesangbuchs 1599, abgesehen von den Cantionen und katechetischen Prosagesängen, eigentlich wenig Originalität bietet, so ist seine praktische Bedeutung für ein Gemeindegesangbuch bemerkenswert, handelt es sich doch erstmalig um eine gut verteilte Auswahl aus den bekanntesten katholischen Gemeindegesangbüchern, aus der mündlichen Überlieferung des Gemeindevolkes und aus dem liturgischen Schatz der römischen Kirche, in einer Weise, die man für den volksliturgischen Gebrauch der damaligen Zeit wohl als vorbildlich bezeichnen kann.

Die Arbeit erscheint als Band 72 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“.