

DISSERTATIONEN

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967.

Das Motettenwerk Philippe Verdelots war bereits in der Überlieferung des 16. Jahrhunderts zahlreichen Irrtümern und Verwechslungen ausgesetzt. Von der Musikforschung sind diese bisher nur zu einem kleinen Teil korrigiert worden; die Darlegungen A.-M. Bragards (s. unten) haben den alten Mißverständnissen nicht wenige neue hinzugefügt. Dementsprechend mußte sich die Untersuchung vordringlich der Klärung von Echtheitsfragen widmen, ehe versucht werden konnte, Verdelots motettisches Opus erstmals eingehender zu würdigen und musikgeschichtlich einzuordnen.

Die Werküberlieferung (Kap. I) stützt sich auf mehr als 140 Sammeldrucke und -handschriften aus der Zeit zwischen 1522 und 1617. Von insgesamt sieben in diesen Quellen Verdelot zugeschriebenen Motetten scheiden allein aufgrund bibliographischer Indizien vierzehn Werke als Fehlattritionen aus; für weitere sechzehn Motetten ist Verdelots Autorschaft nicht zweifelsfrei belegt. Zehn der mutmaßlich echten Kompositionen kommen nur in jeweils einer Quelle vor; für die beiden bekanntesten fanden sich dagegen 27 bzw. 40 Konkordanzstellen. Eine bemerkenswerte Konzentration der Erstüberlieferung auf wenige Jahre (um 1530) verbietet praktisch jeden Rückschluß von der Quellendchronologie auf die Entstehungszeit oder Reihenfolge der einzelnen Werke.

Weitaus die meisten Motetten Verdelots sind über liturgisch fixierbare Texte komponiert (Kap. II), vor allem über Antiphonen und Responsorien. Die Psalm-Motetten bevorzugen Texte mit mehreren liturgischen Funktionen, wie z. B. Ps. 119. Cantus firmi mit Eigentext sind noch ziemlich häufig anzutreffen. Knapp ein Drittel der Motetten berücksichtigt auch die zugehörige Choralmelodie; gelegentlich wird präformierte Substanz aus Werken anderer Meister entliehen (Obrecht, Pipelare). Die von E. E. Lowinsky vermutete antimedicäische Gesinnung Verdelots kommt in keiner seiner Motetten eindeutig zum Ausdruck.

Verdelot äußert sich gern in knappen Formen; er bevorzugt die einteilige Motette und den mehr als vier Stimmen umfassenden Satz (Kap. III). Anders als Josquin sorgt er häufig für optimale Hörbarkeit seiner Cantus firmi, die übrigens (entgegen früheren Annahmen) nie als echte Ostinati organisiert sind. Beherrschendes Strukturmerkmal ist — auch in fünf- bis achttimmigen Sätzen — die Durchimitation. Überkommene Muster wie paarige Imitation und Wechselbicinien aufgreifend entwickelt Verdelot eine Anzahl typischer Imitationsstrukturen, aus deren planvoll wechselnder Aufeinanderfolge sich motettische Formen von meist betont rationalem (z. B. symmetrischem) Zuschnitt konstituieren. Bei genereller Vorliebe für kürzere Phrasen unterliegt die rhythmisch-melodische Gestaltung der Einzelstimme gewissen Veränderungen, welche die Unterscheidung einer „frühesten“, „frühen“, „mittleren“ und „reifen“ Stilphase nahelegen. Verdelots Interesse am vertonten Text erschöpft sich nicht in gelegentlichen Ausdrucksgesten und „reservata“-Elementen; es wird vielmehr jede inhaltliche und syntaktische Wendung des Textes durch gleichzeitigen Wechsel des satztechnischen Konzepts musikalisch nachgezeichnet — bis hin zur Gleichsetzung bestimmter Gedankeninhalte mit bestimmten imitatorischen Einsatzordnungen.

Auf die dubiosen Werke angewendet erlauben die Ergebnisse der Stilkritik, in fünf Fällen für und in weiteren vier Fällen gegen Verdelots Autorschaft zu votieren (Kap. IV).

Intavolierungen, Theoretikerzitate und Parodiemessen über Motetten von Verdelot konzentrieren sich als Zeugnisse einer sekundären, reflektorischen Überlieferungsschicht einhellig auf eine Auswahl der bekanntesten Werke (Kap. V). Vor allem in den Parodiemessen (von Gombert, Jachet de Mantua, Morales, Palestrina, J. Gallus und P. P. Paciotto)

spiegelt sich die hohe Anerkennung wider, die das eigene Zeitalter dem Motettenschaffen Verdelots gezollt hat.

Sein intensives Verhältnis zur Durchimitation sichert dem Meister einen stilgeschichtlich bedeutsamen Platz zeitlich vor Nicolas Gombert. (Verdelots vierstimmiges „*Salve Regina*“ dürfte die früheste durchimitierte Vertonung dieser Antiphon sein.) Er hat sich, zunächst bei Obredt anknüpfend, sichtlich am Motettenstil Moutons (und Josquins) geschult und die ererbten Gestaltungsmittel selbständig bis zu einem Punkte weiterentwickelt, an dem die Entscheidung zwischen der nordniederländischen Stilrichtung Gomberts und der venezianischen Willaerts unausweichlich wurde. Ob er diese Entscheidung noch vollzogen hat, ist trotz erkennbar „venezianischer“ Inklination ungewiß: Seine bisher bekannten Motetten (auch die später überlieferten) sind mit größter Wahrscheinlichkeit alle schon vor 1532 entstanden; die „frühesten“ mögen um 1510 datieren, jedenfalls vor 1520.

Im Zuge der Untersuchung waren die einschlägigen Abschnitte von A.-M. Bragards *Étude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot* (Brüssel 1964) in zahlreichen Punkten zu berichtigen. Eine separate Erörterung forderten zwei florentinische Manuskripte (Anhang I), von deren Inhalt A.-M. Bragard über 35 geistliche Tonsätze für Verdelot beansprucht (allein 24 meist irrtümlich so genannte „Motetten“). Aus quellenkritischer Sicht schrumpft dieser Anspruch auf drei definitiv Verdelot zugeschriebene, nichtmotettische Werke zusammen.

Die Darstellung wird ergänzt durch ein Quellenverzeichnis und ein Motettenverzeichnis mit ausführlichen Incipit (Anhang II und III). Je eine Motette aus der „reifen“, „mittleren“ und „frühesten“ Stilphase ist im Notenanhang transkribiert. Einige Nachträge enthalten u. a. Stellungnahmen zu dem nach Abschluß der Studie erschienenen Band I der *Opera Omnia Verdelots* (CMM 28) und zum Artikel *Verdelot* in MGG 13.

Der Vertrieb der Arbeit (Dissertationsdruck) erfolgt durch das Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe.

Wilhelm Lauth: Max Bruchs Instrumentalmusik. Diss. phil. Köln 1967.

Max Bruchs Instrumentalmusik spielt innerhalb seines Gesamtchaffens eine untergeordnete Rolle. Sie ist weitgehend von seiner Vokalmusik beeinflusst; daher mangelt es ihr im allgemeinen an thematischer und kontrapunktischer Arbeit. Folgende Hauptmerkmale der Bruchschen Instrumentalmusik lassen sich herausstellen: häufige Verwendung von Volksliedern, gesangliche Melodiebildung, Tonleitermelodik, Bevorzugung des punktierten Rhythmus, einfache Harmonik, durchweg vierstimmiger Satz unter deutlicher Führung der Oberstimme, gelegentliche Engführungen, motivische und thematische Verknüpfung der einzelnen Sätze, Beschränkung auf wenige Formen (hauptsächlich Sonatensatzform), durchsichtige Instrumentation.

Da Bruch in erster Linie Vokalkomponist ist, besitzt seine Instrumentalmusik eine geringere Ausstrahlungskraft. Lediglich mit seinen Konzerten für die Violine leistet er neben Brahms den wichtigsten deutschen Beitrag zur Literatur für dieses Instrument in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dabei bleibt er allerdings von der musikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts im wesentlichen unberührt. Er beginnt zwar als ausgesprochener Romantiker, wandelt sich aber bald unter dem Einfluß Mendelssohns und Ferdinand Hillers zum romantischen Klassizisten; auch Einflüsse von Schumann und Brahms werden wirksam. Die konservative Grundhaltung Bruchs führt ihn am Ende seines Lebens in einen ausweglosen Akademismus und damit in eine Isolation, die noch durch seine scharfe Frontstellung gegen alles Neue, besonders gegen Wagner und die Neudeutsche Schule, vertieft wird.

Die Arbeit ist als Band 68 der Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte erschienen.

Konrad Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Diss. phil. Köln 1966.

In den letzten Jahren haben eine Reihe von Komponisten verschiedene Methoden eines Einbezuges des Zufalls in ihre musikalischen Werke angewandt. Entweder taten sie es aus der Erkenntnis, daß eine dialektische Beziehung zwischen Zufall und Seriellem besteht (Boulez, Koenig), oder sie taten es in dem Glauben, es bestehe eine Beziehung zwischen Zufall und Spontaneität (Stockhausen, Pousseur), oder gar in der Meinung, der Zufall sei das einzige die Geschehnisse der Welt bestimmende System, welches dann auch folgerichtig die Struktur der musikalischen Werke bestimmen müsse (Cage).

Die vorliegende Arbeit untersucht die Funktion, die der Zufall in neuen musikalischen Formen oder Systemen besitzen kann. Dabei wird von den bestehenden Werken ausgegangen. In ihnen wird geprüft, dank welcher Anschauungen und Motive die Komponisten den Zufall in ihre Methodik einbezogen, und ob er in den Werken so sich auswirkt, wie die Autoren es vermeinten. Dabei wird weder bloß die Meinung der Komponisten über ihre eigene Arbeit kritisiert, noch wird etwa ein historisches Urteil gefällt. Absicht und Ziel der Untersuchungen sind einzig, zu prüfen, ob überhaupt und unter welchen Bedingungen bestimmte Formen des Zufalls an der Begründung neuer musikalischer Formen und einer neuen musikalischen Sprache beteiligt sein können. Insofern ist die vorliegende Arbeit rein formaltheoretischer Natur.

In einem ersten Kapitel werden drei Werke der musikalischen Vergangenheit untersucht, welche dem Scheine nach mit gegenwärtigen Praktiken formaler Indetermination oder Flexibilität verwandt sind. An allen dreien — den Beispielen aus Guidos *Micrologus*, dem Kyrie I aus Ockeghems *Prolationsmesse* und einem Mozartschen „Würfelwalzer“ — wird durch Analyse nachgewiesen, daß sie mit aktuellen kompositorischen Praktiken nichts gemein haben. Damit soll das alte Vorurteil beseitigt werden, es „sei ja alles schon dagewesen“.

In den weiteren Kapiteln wird bei den einfachsten Formen makrostruktureller Mobilität (Stockhausen, Klavierstück XI) begonnen und dann systematisch zu jenen Werken fortgeschritten, in welchen Prinzipien der Indetermination immer umfassender sich auswirken — bis hin zu Werken, die in allen Dimensionen nur auf Zufallsmanipulationen basieren. Da an diesen Werken jedoch nichts zu analysieren ist, werden sie unter dem Gesichtspunkt behandelt, unter welchem sie ausschließlich verstanden werden möchten: dem ideologischen (Cage).

In allen Werken, die zwischen den beiden Extremen totaler Determination und totaler Indetermination angesiedelt sind, wird eine Analyse der möglichen Funktion des Zufalles allein aus den Werkzusammenhängen heraus vorgenommen. Die Funktion des Zufalles wird als ein Problem kompositorischer Dialektik und Logik beschrieben, als unmittelbar abhängig von den kompositorisch entwickelten Formen und Strukturen des musikalischen Materials.

Das Ergebnis der Arbeit steht in Widerspruch zu der von den meisten mit Zufallsmanipulationen befaßten Komponisten vertretenen Meinung. Wo diese nämlich behaupten, Zufallsformen in der Makrostruktur der Werke seien unmittelbar einsichtig, oder ihr Resultat, die etwaige Entscheidungsfreiheit oder Spontaneität der Interpreten, sei dem Zuhörer ein Kriterium zum Verständnis des Werkes, haben die Untersuchungen ergeben, daß diese Meinungen lediglich das Resultat eines Musikdenkens mit falschen Begriffen sind, die erhalten müssen, wo nicht materialgerecht komponiert wird. Im Gegensatz zur freien, spontanen instrumentalen Musik stand bisher (Stockhausen) die in ihren Ausführungsmodi und somit ihrer Struktur festgelegte, starre elektronische Musik. Nachdem in den vorliegenden Untersuchungen der Zufall von den partikularen Formen getrennt wurde, die der Grund solcher Vorurteile sind, ließ sich nachweisen, daß er einzig in der elektronischen Musik umfassend als

Prinzip Geltung gewinnt, welches die Bildung neuer Formen und die Begründung eines neuen musikalischen Formdenkens ermöglicht.

Die Arbeit ist 1967 in der Edition Tonos, Darmstadt, im Druck erschienen.

Hans-Christian Müller: Die Liederdrucke Christian Egenolffs. Diss. phil. Kiel 1964.

Christian Egenolff (1502–1555) ließ sich 1530, von Straßburg kommend, als erster ständiger Buchdrucker in Frankfurt a. M. nieder, wo er in 25 Jahren rund 400 Bücher publizierte. Innerhalb dieser zahlreichen Publikationen nehmen die 17 Musikdrucke (einschließlich der verschiedenen Auflagen) nur einen kleinen Raum ein. Die Zahl der Ausgaben entspricht ungefähr der Formschneiders und Petrejus' in Nürnberg. Neben Lieder- und Chansonsammlungen hat Egenolff zwei Odensammlungen (1532 und 1551), einen Hymnendruck (1550) und den Psalter nach Burkard Waldis (1553) herausgegeben. Das 2. Kapitel der Arbeit enthält ein Verzeichnis sämtlicher erhaltenen Musikdrucke. Außer diesen sind durch einen Verkaufskatalog der Erben Egenolffs vom Jahre 1579 noch zwei weitere Liederdrucke namentlich bekannt. Es sei hier ergänzt, daß sich von dem Hymnendruck (1550) inzwischen ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien gefunden hat (nach Mitteilung von Herrn Ernst-Ludwig Berz, Frankfurt a. M.).

In dieser Arbeit werden nur die Liedersammlungen *Gassenhawerlin und Reutterliedlin* (1535), die sogenannten 88 Lieder (3. erweiterte Auflage des vorgenannten Druckes), die sogenannten 56 Lieder (ohne Titel) und die *Graßliedlin* eingehend behandelt. Der Anhang enthält ein Verzeichnis der Lieder mit Konkordanzen. — Eine besondere Schwierigkeit besteht darin, daß von den letzten drei Drucken die Tenorstimmbücher fehlen. Damit fehlen nicht nur jeweils die Hauptstimmen der Liedsätze und die Folgestrophen der Lieder, sondern auch die Angaben über Drucker, Druckort und -jahr, die bei Egenolff in den anderen Stimmbüchern nicht erscheinen. Diese Tatsache und der Vorwurf, Egenolff habe fast nur vom Raubdruck gelebt — was wohl in zwei Fällen zutrifft: Nachdruck der 65 Lieder von Schöffers Apiarius (Straßburg um 1536) und des *Kamper Liedboeck* —, haben eine eingehende Untersuchung der Sammlungen bisher verhindert.

Es mußte zunächst einmal nachgewiesen werden, daß die unvollständigen Liederbücher aus Egenolffs Officin stammen. Das war möglich durch einen Vergleich der Titel, Holzschnitte, Formate, Initialien, der Bogenzählung und der Ausführung des Notendruckes mit einfachen Typen. Sodann galt es, durch Konkordanzen die verlorenen Tenorstimmen der Liedsätze in den 56 Liedern und in den *Graßliedlin* zu rekonstruieren. Bei den 56 Liedern gelang das in 12 Fällen; 10 dieser Sätze stammen von Mathias Greiter, dem einzigen bisher in dieser Sammlung nachgewiesenen Autor. Wohl mit einigem Recht kann man sagen, daß die Sammlung Greiter gewidmet sei. Es ist daher anzunehmen, daß sie noch weitere Liedsätze dieses Komponisten enthält. Insgesamt könnte Greiter bei 24 Liedern als Verfasser in Betracht kommen, außer den für ihn gesicherten. Aufgrund der Satzanalysen im 5. Kapitel der Arbeit ist seine Autorschaft bei 16 Liedern relativ wahrscheinlich. — In den *Graßliedlin* blieb es bei den drei Konkordanzen, die Kurt Gudewill bereits in *Fontes artis musicae* 1957 mitteilt. Außerdem konnten bei 23 Sätzen der 56 Lieder und bei 10 Sätzen der *Graßliedlin* die Tenores nach Melodiekonkordanzen rekonstruiert werden. Als Quellen für die Melodien waren neben zeitgenössischen Drucken und Handschriften auch die Liederbücher von Caspar Glanner 1578/80 und die Handschrift des Pater Johannes Werlin (1646) ergiebig. Werlin überliefert sogar in zwei Fällen die Melodiefassung der *Graßliedlin*. — Ein gesonderter Notenanhang enthält die rekonstruierten Liedsätze.

Die Kapitel III–V behandeln das Repertoire der Liederbücher im einzelnen: die Texte, die Liedweisen und deren Bearbeitungen. An den Liedtexten wurden besonders der Strophenbau, die Halbversformeln und die damit verbundenen formalen Mittel untersucht. Die gleiche

Formelhaftigkeit zeigen auch die Melodien. Deutlich lassen sich die Unterschiede zwischen den Gattungen Hofweise, Gesellschaftslied und Volkslied sowie zwischen den älteren und jüngeren Liedern erkennen. Die *Gassenhawerlin* und *Reutterliedlin* sind den älteren Drucken, aus denen sie serienweise Lieder übernehmen, stark verpflichtet. Als Volksliedquelle sind vor allem die *Graßliedlin* wichtig, die sowohl einige unbekannte Lieder als auch unbekannt Textfassungen bringen. Die bisher unveröffentlichten Texte der Liedersammlungen werden im Anhang der Arbeit mitgeteilt.

Im 5. Kapitel, das den Sätzen gewidmet ist, liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen bei den jüngeren Liedern, besonders bei den Liedern Greiters, um Kriterien für die Zuweisung anonymer Liedsätze an ihn zu gewinnen. Die 56 Lieder enthalten eine Reihe außergewöhnlicher Liedsätze, darunter einen sechsteiligen Zyklus über die Melodie „*Mein Fleiß und Müh*“. — Die These Mosers, daß Johannes Heugel aus Kassel der mögliche Herausgeber der *Gassenhawerlin* und *Reutterliedlin* (und eventuell der übrigen Sammlungen) gewesen sei, konnte nicht gestützt werden. Die in den Drucken genannten und die ermittelten Komponisten weisen vielmehr nach Südwestdeutschland. Möglicherweise war Egenolff selbst der Redaktor der Sammlungen; er unterhielt vielleicht noch aus seiner Straßburger Zeit (1524 bis 1530) Verbindungen dorthin, insbesondere zu Mathias Greiter.

Werner Pütz: Studien zum Streichquartettsschaffen Hindemiths, Bartóks, Schönbergs und Weberns. Diss. phil. Köln 1965.

In einem einleitenden Kapitel werden die wichtigsten Stationen des Streichquartetts, soweit sie für die behandelten Werke von Bedeutung sind, aufgezeigt. Die Untersuchungen zu den einzelnen Komponisten gliedern sich mit Ausnahme von Webern, wo die besondere Struktur eine Gesamtbetrachtung verlangte, jeweils in drei Abschnitte: 1. Analyse, 2. Betrachtung der formalen Gestaltung, 3. Betrachtung der klanglichen Gestaltung. Abschließend wird das Schaffen der einzelnen Komponisten vergleichend gegenübergestellt.

Das Quartettsschaffen Hindemiths, Bartóks und Schönbergs ist zunächst von der Auseinandersetzung mit der Tradition geprägt, während Weberns erste Komposition für diese Gattung einer Schaffenszeit angehört, in der diese Entwicklung bereits vollzogen ist. Hindemiths Streichquartettstil erweist sich als am meisten der Tradition verhaftet. Formal fällt die Tendenz zu klar überschaubaren zumeist dreiteiligen Sätzen und die Beibehaltung von wirklichen Reprisen auf. An die Stelle durchgehender Entwicklungsformen tritt eine beziehungsweise Reihung der Abschnitte, wodurch sie motivisch und auf andere Weise miteinander verbunden werden. Ausgehend von einem an Regers chromatischer Polyphonie geschulten engmaschigen Satz gelangt Hindemith nach dem Durchbruch zur erweiterten Tonalität zu einem kunstvollen kontrapunktischen Techniken aufweisenden Satzbild, das im letzten Quartett wieder durchaus traditionelle Züge annimmt. Entsprechend der Entwicklung der Satztechnik zu einer konstruktiven rhythmisch geprägten Polyphonie treten besondere Klangwirkungen nach dem ersten Quartett, das an impressionistischen und romantischen Modellen orientiert ist, und nach dem zweiten, das klanglich vor allem durch dissonante Mixturen bestimmt wird, immer mehr zurück.

Ähnlich wie Hindemith knüpft Bartók in seinen ersten Quartetten an traditionelle Vorbilder an. Insbesondere lassen sich satztechnisch und formal Beziehungen zu Beethoven feststellen, wie z. B. die motivische Arbeit, die Entwicklung aus einer motivischen Grundsubstanz, die klanglich-harmonisch gebundene Polyphonie u. a. zeigen. Die Technik der stetigen Verwandlung einer Grundsubstanz in immer neue Gestalten (Metamorphosentechnik) findet sich im dritten Quartett, das keine wörtlichen Wiederholungen mehr kennt. Die Reprisen greifen nur auf die Substanz der entsprechenden Expositionsabschnitte zurück. Die Gliederung dieser dichtgeschlossenen Einheit erfolgt vor allem durch eine aufgrund von wechselnder Instrumentation, Spielweise und Dynamik klanglich verschiedene Gestaltung der einzelnen Ver-

arbeitungsteile, wodurch die Klangfarbe zu einem primären Faktor bei der Formbildung wird. In diesem Sinne erweisen sich auch die außergewöhnlichen Klangeffekte, wie Glissando, Spiel am Steg, Col legno u. a. als wesentlicher Bestandteil der formalen Struktur. In seinen letzten Quartetten kehrt Bartók wieder zu auch äußerlich besser nachvollziehbaren architektonischen Formen mit Reprisen zurück.

Die Quartette Schönbergs stehen unter dem Zeichen der Loslösung von der Tonalität. Die Großform des ersten Quartetts, das in dichter satztechnischer, vor allem kontrapunktischer Arbeit alle „Errungenschaften“ seiner Zeit zu umfassen sucht und klanglich an Brahms' konstruktive Satztechniken mit breiter Klanglichkeit verbindendem Quartettsatz anknüpft, wird im zweiten Quartett von einer mehr reihenden Formbildung abgelöst. Durch eine ausgesuchte Instrumentation (extreme Lagen, Verbindung unterschiedlichster Spielweisen) erreicht Schönberg unter Einbeziehung der menschlichen Stimme eine exponierte Farbigkeit. Das Fehlen der Tonalität führt in den beiden letzten Quartetten zur Abkehr von traditionellen Formschemata und zu einer neuen Formstruktur, die Schönberg als „musikalische Prosa“ bezeichnet. Die Form besteht danach im Reichtum ihrer Gestalten, ihrer Entwicklungen und Beziehungen zueinander. Die Gliederung und Gestaltung dieser „musikalischen Prosa“ erfolgt durch Rhythmik, Instrumentation, verschiedene Spielweisen, satztechnische Arbeit u. a., die nach dem Fortfall der Tonalität eine erhöhte formbildende Bedeutung erfahren. Die Ausnutzung der besonderen klanglichen Möglichkeiten des Streichquartettkörpers ist in den beiden letzten Quartetten eng mit der formalen Gestaltung verbunden, wobei außergewöhnliche Effekte nur sparsam verwandt werden.

Ließ die Untersuchung der Quartette Hindemiths, Bartóks und Schönbergs trotz aller stilistischer Unterschiede manche Gemeinsamkeit feststellen, so stehen die Kompositionen Weberns für diese Gattung abseits. Unter Verzicht auf die motivische Durchführungstechnik der Klassik komponiert er bereits in seinem ersten Quartett unter Verwendung und Kombination außergewöhnlicher Streichertechniken kurze Stücke, deren Struktur weitgehend in den klanglichen Möglichkeiten des Streichquartettkörpers begründet ist. Die Überführung der motivischen Arbeit in Klang- und Farbspiele erreicht in den Bagatellen op. 9 ihren Höhepunkt. Klangliche und formale Gestaltung, Klanglichkeit und Form, sind nicht mehr zu trennen, sondern identisch geworden. Im punktuellen Stil seines letzten Quartetts dienen nur noch reine Intervallverhältnisse als Grundsubstanz. Die reiche Farbigkeit der Bagatellen tritt hinter konstruktiven, vor allem kontrapunktischen Satztechniken zurück.