

DISSERTATIONEN

Winfried Hoffmann: Das Hirtenblasen im Thüringer Wald. Diss. phil. Leipzig 1967.

Im Thüringer Wald ist mindestens seit dem 18. Jahrhundert das Hirtenblasen nachweisbar. Die Signale der thüringischen Hirten stellen dabei eine besondere Art von Blasmusik dar; sie gelangen nicht mehrstimmig und im Ensemble, sondern nur einstimmig und solistisch zur Ausführung. Das Hirtenblasen selbst steht in enger funktioneller Bindung zu feststehenden und unveränderlichen Arbeitsvorgängen, die sich aus dem Beruf des Hirten ergeben. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang der tägliche Herdenaustrieb.

Bei der „Thüringer Hirtenschalmel“, dem traditionellen Instrument der thüringischen Hirten, handelt es sich nicht um ein Oboeninstrument, sondern vielmehr um eine ventillose Holztrompete mit selbständigem, einsetzbarem Kesselmundstück aus Metall. Ethnologische Vergleiche lassen erkennen, daß die Holztrompete der thüringischen Hirten im Zusammenhang mit zahlreichen Arten und Abarten des gleichen Typs in Europa steht. Besonders deutlich zeigt sich eine Verbindung zwischen der „Thüringer Hirtenschalmel“ und dem deutschen und schweizerischen Alphorn auf Grund zahlreicher übereinstimmender ergologischer und instrumentenkundlicher Merkmale. Dabei läßt sich die „Thüringer Hirtenschalmel“ als eine Diminutivform des Alphorns ansprechen. Nach den beim Alphorn gegebenen vier Formtypen (gestreckt, gekrümmt, S-förmig, schneckenförmig) ist das thüringische Instrument dem häufig auftretenden geradlinigen und nur am Schallende leicht kommaartig gekrümmten Typ zuzurechnen.

Auf der Grundlage von 66 Tonaufnahmen wurden die Hirtensignale in Notenschrift übertragen. Man unterscheidet die registrierende oder protokollartige, die normalisierende oder verbessernde und die stilisierende Aufzeichnung. Im Ergebnis entsprechen die drei Übertragungsverfahren der Ur- oder Aufführungsform, der Grund- oder Normalform und der Idealform des jeweiligen Signals.

Die Gesamtheit der instrumentalen thüringischen Hirtensignale läßt sich in zwei substantiell verschiedene Gruppen aufteilen: in Signale mit Volkslieds substanz und in Signale mit „textfreier“ Substanz. Die Signale mit Volkslieds substanz lassen sich zu vier selbständigen, im wesentlichen voneinander unabhängigen Signaltypen mit folgender Textcharakteristik zusammenfassen:

Typ I: Die Hirtenfrau

Typ II: Das faule Gretchen

Typ III: Das Schönjungferlieschen

Typ IV: Das Friederikchen

Die melodische, rhythmische und formale Struktur macht entweder ein nachweisbares Abhängigkeits- und Wechselverhältnis zwischen Volkslied und Signal sichtbar (Signaltyp II) oder sie weist volksliedhafte Elemente als gemeinsamen Ausgangspunkt auf (Signaltypen I, III und IV). Die Signale mit melodisch „freier“ Substanz bilden neben den vier Signaltypen eine selbständige Gruppe, denen das verbindende Glied — der Text — fehlt. Jeder Signaltyp wurde im synoptischen Vergleich mit einer unterschiedlich großen Anzahl von Melodien belegt, der gleichzeitig einen bestimmten Grad der Abwandlung eines Signals von der Grundform verdeutlichte.

Beim Hirtenblasen im Thüringer Wald handelt es sich um eine originelle instrumentale Volksmusikausübung, die in enger, funktionserfüllter Bindung zu Leben und Beruf der Bevölkerung steht und sich als besondere Art von fast allen organisierten Volksmusikpraktiken im Untersuchungsgebiet abhebt.

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. Diss. phil. Hamburg 1966.

An Hand des Klarinettenklanges als Beispiel einer umgrenzten Klangkategorie werden Zusammenhänge des Höreindrucks mit Variablen der physikalischen Reizstruktur untersucht. Als Klangbeispiele dienen stationäre Einzeltöne dreier verschiedener Klarinettenisten, die sich hinsichtlich Auffassung und Spieltechnik klar voneinander unterscheiden. Eine Anzahl von 73 Frequenz-Mittelwert-Analysen führt zu einer Grundlage für weitere vergleichende Betrachtungen. Dabei wird eine Größe eingeführt, die sich aus der Summe der Pegelwerte der in Dezibel ermittelten Teilschwingungsamplituden ergibt. Dieser als „Schallpegel-Integral“ bezeichnete Wert, der keine physikalische Maßzahl darstellt, sondern nur deskriptiv gemeint ist, erweist sich als geeignetes Hilfsmittel für die Beschreibung sowohl von typischen Eigenschaften des Klarinettenklanges als auch von Unterschieden hinsichtlich der Spieltechnik.

Es zeigt sich, daß bei starkem Anblasen der Klarinette das so definierte Schallpegel-Integral mit steigender Frequenz absinkt, mit der gespielten Tonhöhe bzw. der Grundfrequenz des Spektrums also negativ kovariiert. Für mezzoforte-Klänge beträgt der Korrelationskoeffizient $r \approx -0.89$. Bei piano-Klängen hingegen bleibt das Schallpegel-Integral unabhängig von der Tonhöhe praktisch konstant. Hier bestehen offenbar stärkere Zusammenhänge mit der Anblastetechnik, so daß auch Abweichungen in der Tongebung bei konstanter Höhe und Lautstärke mit Hilfe dieser Größe zu erfassen sind.

Aus diesen Ergebnissen wird deutlich, daß neben den geläufigen akustischen Kriterien wie Zahl und Stärkeverhältnisse der Teilschwingungen, Formantzahl, Formantlage und Formantverhältnis auch die als Schallpegel-Integral bezeichnete Größe vor allem für die vergleichende akustische Betrachtung von Musikinstrumenten geeignet ist.

Die psychometrischen Untersuchungen der Klangeindrücke mit Hilfe der Methode des Polaritätsprofils bestätigen zunächst frühere Ergebnisse von S. S. Stevens, die mit anderen Methoden an Sinusreizen gewonnen worden waren. Ferner konnte über den bekannten Konnotationsraum hinaus, der bei Osgood drei-, bei Hofstätter vierdimensional ist, eine weitere, spezifisch klangliche Dimension nachgewiesen werden; es handelt sich um einen in Anlehnung an Stevens als „Volumen“ interpretierten Faktor. Schließlich erbrachte die Untersuchung den Nachweis eines engen korrelativen Zusammenhanges des Schallpegel-Integrals mit dieser als Klangvolumen definierten Wahrnehmungsdimension ($r = 0.88$).

Die Arbeit erschien als Band I der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Köln 1967.

Helga de la Motte-Haber: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen. Diss. phil. Hamburg 1967.

Die Arbeit beschäftigt sich mit den Problemen der Definition und Klassifikation:

a) Eine Auseinandersetzung mit den verschiedenartigen Definitionen von Rhythmus zeigte, daß es sich bei diesem auch in einem engeren musiktheoretischen Verstande nicht um einen Begriff handelt, der wie sonst Begriffe von empirischen Gegenständen eine Reduktionsaussage oder gar eine Realdefinition erlaubt. Es läßt sich weder der Begriffsinhalt noch der Begriffsumfang von Rhythmus festlegen, da der musikalische Rhythmus Gegenstände bezeichnet, die keine gemeinsamen bzw. einander ausschließende Merkmale besitzen. Rhythmus ist demnach ein Wort, das mehrere Begriffe umfaßt.

b) Als Beitrag zur Klassifikation wurde eine mehrdimensionale Skalierung von einfachen musikalischen Rhythmen versucht, und zwar sowohl an Hand ihrer ästhetischen und affektiven Valenzen wie auch auf Grund der Eigenschaften, die ihnen bei einer musiktheoretischen Betrachtung zugeschrieben werden könnten. In beiden Fällen ergaben sich fünf Dimensionen,

die — wie eine entsprechende Transformation der Faktorenmatrizen zeigte — eine recht große Ähnlichkeit untereinander aufweisen. Zwar war beabsichtigt, lediglich neue Möglichkeiten zur Klassifikation aufzuzeigen, jedoch dürfte das auf zwei so verschiedenen Wegen gefundene System auch über das untersuchte Material hinaus Gültigkeit besitzen, da sich mit fünf Dimensionen mindestens Unterschiede in der Größenordnung von 10^5 darstellen lassen. Bestätigung hierfür lieferte eine Überprüfung der Validität dieses Systems an komplizierten, aus einfachen zusammengesetzten Rhythmen. Mit manchen bisherigen Ordnungsversuchen weist der hier vorgenommene gute Übereinstimmung auf, z. T. liefert er Ergänzungen. Es zeigte sich allerdings auch, daß manche Klassifizierungen, wie etwa die, divisible Rhythmen mit Hilfe der griechischen Versfüße zu beschreiben, unbrauchbar sind.

Neben Aussagen bezüglich der Voraussagbarkeit ästhetischer Urteile wie auch bezüglich mancher interpretatorischer Probleme der Musik ergab die Untersuchung, daß das subjektiv erlebte Tempo von Rhythmen — eine Generalisation auf Musik im allgemeinen ist ohne weiteres möglich — nicht mit dem metronomischen Tempo und auch nicht mit der Anzahl von Impulsen/sec übereinstimmt. Ein Zusammenhang zwischen einer erlebten Informationsdichte und dem subjektiven Tempoeindruck wurde vermutet. Letzterer scheint eng mit ästhetischen Valenzen von Rhythmen verknüpft zu sein, die ihrerseits allerdings nicht — wie vielfach behauptet wurde — vom metronomischen Tempo bestimmt sind.

Die Arbeit erscheint als Band II der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

Fred Ritzel: Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967.

Die häufig störende Diskrepanz zwischen dem von der Formenlehre der letzten 150 Jahre dogmatisch etablierten „Sonatenform“-Schema und der Morphologie des klassischen Sonatenkomponierens löste die dieser Arbeit zugrunde liegende Fragestellung aus: in welcher Weise äußerte sich die Theorie des 18. Jahrhunderts zum Formproblem der Sonate und wann entwickelte sich die noch heute analytisch benutzte pragmatische „Sonatenform“?

Die Erkenntnisse der wenigen Arbeiten, die sich bislang mit dieser Aufgabe beschäftigten (wie vor allem die Veröffentlichungen der amerikanischen Musikforscher L. G. Ratner und W. S. Newman), konnten auf ungleich breiterer Quellengrundlage zum Teil bestätigt, zum Teil erheblich differenziert oder berichtigt werden. Untersucht wurden musikalische Handwerkslehren aller Art, Lexika, ästhetische Betrachtungen, Zeitschriftenartikel und sonstige für das Thema relevante Schriften aus den Jahren zwischen 1700 und 1850. Dieser Zeitraum umgrenzt eine Entwicklung, die von ersten einfachen Formbeschreibungen „freier“ Instrumentalmusik bis zur Ausbildung des „Sonatenform“-Schemas führt. Die wesentlichsten Erkenntnisse finden sich dabei im Bereich der französischen und deutschen Theorie; die darüber hinaus zu Rate gezogenen Veröffentlichungen englischer, niederländischer, spanischer und italienischer Autoren bringen in der Regel nur eklektische Nachformulierungen.

Die musikalisch-technisch ausgerichteten Theoretiker entwickelten im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine für den Sonatenhauptsatz gültige binäre Form, deren primäres Charakteristikum in einer mehr oder weniger differenzierten Ordnung harmonischer Bewegungsverläufe bestand. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sah man beide Teile des Binär-Schemas hinsichtlich ihrer thematischen Führung als parallel entsprechend, hinsichtlich der modulatorischen Bewegung indessen als gegengerichtet an. Der erste Teil modulierte von der Haupttonart zur Nebentonart, der zweite Teil verlief umgekehrt — zu Anfang jedes Teils mußte der „Hauptgedanke“ stehen, dem abgeleitete „Nebengedanken“ folgten. Die thematische „Reprise“ umfaßte also den gesamten zweiten Teil. Differenziertere Betrachtungen betonten bald ein erstes Nebentonart-Niveau im ersten Teil, ein zweites, labileres in der

ersten Hälfte des zweiten Teils und ein abschließendes Grundtonart-Niveau. Gegen Ende des Jahrhunderts machte sich eine Tendenz zur ternären Formkonzeption insofern bemerkbar, als der abschließenden Grundtonartregion eine Rekapitulation sämtlicher thematisch wichtigen Bildungen des ersten Teils zugewiesen wurde, den vorausgehenden Abschnitt des zweiten Teils aber eine weniger obligatorische harmonische Bewegung und eine freiere Modifikation oder eine Neueinführung melodischer Gedanken bestimmten. Die thematische Entwicklung unterwarf man nicht einem so weitgehend vorgeplanten Ablaufgerüst wie die harmonische Bewegung. Den Postulaten der Ästhetik zufolge gab es innerhalb eines Sonatensatzes nur ein „Hauptthema“, dazu abgeleitete „Nebenthemen“ ohne feste Ortsbindung oder bestimmte affektive Charakteristik. „Kontrast“ als solcher konnte sich prinzipiell an allen Formpositionen ereignen, mußte dabei jedoch die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ berücksichtigen.

Im frühen 19. Jahrhundert bevorzugte man zur Formbeschreibung den thematischen Parameter. Deutlich dokumentieren dies Zeitschriftenartikel ab 1810, der Begriff „zweites Thema“ taucht auf, eine Tendenz zur ternären Gliederung wird spürbar. Die Kriterien der pragmatischen „Sonatenform“ formuliert schließlich in Frankreich A. Reicha im Jahre 1824, kurz darauf Heinrich Birnbach in Deutschland. Birnbachs „Hauptform“-Definition zeichnet sich dadurch aus, daß er — infolge analytischer Beethoven-Studien — auch Medianten als expositionelle Nebentonarten zuläßt. In den folgenden Jahren beschäftigten sich die Theoretiker (wie Marx, Lobe, Czerny, Singer, Colet, Gauthier) nur noch mit der Prägung neuer Termini und intensiverer pragmatischer Schematisierung.

Neben diesem, hier nur grob skizzierten, musikalisch-technisch ausgerichteten Kernstrang der Entwicklung zur „Sonatenform“ wurden auch andere Tendenzen der Formbetrachtung des 18. Jahrhunderts untersucht, so die Versuche, musikfremde Maßsysteme in den musikalischen Bereich zu übertragen (Rhetorik, allgemeine Kunstästhetik, Forkels Sonatenzyklus-Theorie, u. a.). Ebenfalls wichtige Aufschlüsse über das Formdenken der Klassik vermittelten gesonderte Betrachtungen spezieller Formprobleme und Begriffsprägungen, wie Sonatenzyklus, „Thema“, thematische Arbeit, „Anordnung“, „Sujet“, „Dessin“, „Form“, „Rentrée“, „Reprise“, „Kontrast“, Analyse u. a.

Die Dissertation erschien 1968 als Band 1 der Reihe „Neue musikgeschichtliche Forschungen“ (hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht) bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

A r m i n S c h n e i d e r h e i n z e: Die öffentliche Musikpflege der Stadt Taucha seit 1622 unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung des Arbeitermusikwesens. Diss. phil. Leipzig 1967.

Die Stadt Taucha unterscheidet sich in ihrer historischen Entwicklung, gesellschaftlichen und ökonomischen Struktur nur wenig von anderen vergleichbaren deutschen Städten. Auf kulturellem Gebiet kann sie trotz der unmittelbaren Nachbarschaft des Industrie- und Kulturzentrums Leipzig ein ausgeprägtes Eigenleben aufweisen. Das äußert sich besonders im Laienkulturschaffen der Kleinstadt. Die zahlreichen Vereinigungen zur Pflege der Vokal- und Instrumentalmusik sind von unterschiedlicher sozialer Struktur und bieten in ihrer Entwicklung eine Fülle von Vergleichsmöglichkeiten. Die vorgelegten Untersuchungsergebnisse können auf Grund des reichen und eindeutigen Materials als repräsentativ gelten. In der Situation der Laienchor- und Instrumentalvereinigungen Tauchas spiegelt sich die allgemeine Situation solcher Vereinigungen wider. Die Arbeit befaßt sich mit den wesentlichen Entwicklungszügen der öffentlichen Musikpflege der Stadt Taucha seit Gründung der Kantoreigesellschaft im Jahre 1622. Vor dem Hintergrund der allgemeinen historischen Entwicklung und der sich verändernden ökonomischen Struktur der Stadt werden die

Chroniken aller Vereinigungen der Vokal- und Instrumentalmusikpflege in ihren wichtigsten Erscheinungen untersucht.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Gegenüberstellung des bürgerlichen und des proletarischen Laienmusikschaffens. Es wird nachgewiesen, daß zwischen der sozialen Struktur, der Ideologie und der künstlerischen Programmgestaltung der jeweiligen Vereine ein gesetzmäßiger und dialektischer Zusammenhang besteht. Am Beispiel des „Bürgergesangvereines“ und des „Arbeitergesangvereines“ der Stadt wird gezeigt, daß auch das Laienkulturschaffen den historisch notwendigen und gesetzmäßig erfolgenden Verfall der bürgerlichen Gesellschaft einerseits und die progressive Entwicklung des Proletariats andererseits widerspiegelt.

Zu interessanten Nebenergebnissen führten vergleichende Untersuchungen zur Tätigkeit des Tauchaer Arbeitersängers und KZ-Häftlings Otto Heyer als Sammler von KZ-Liedern und den Ausführungen von Inge Lammel und Günther Hofmeyer in Heft 7 der Schriftenreihe *Das Lied im Kampf geboren (Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern — VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig 1962)*. Die von Heyer im KZ Sachsenhausen aufgezeichneten Liedertexte bestätigen die Auffassung von Lammel/Hofmeyer, daß infolge der mündlichen Überlieferung der Texte eine Vielzahl von Varianten in den einzelnen Lagern kursierte.

Eine Bilddokumentation beschließt die Arbeit. Sie enthält zahlreiche Fotokopien und soll zu vertiefenden Schlußfolgerungen anregen.

Henning Siedentopf: Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Diss. phil. Tübingen 1966.

Instrument und Spieltechnik bilden die notwendigen Voraussetzungen für einen adäquaten Klaviersatz. Die vorliegende Studie versucht, spieltechnische Prinzipien im Klavierwerk Bachs nachzuweisen und zu prüfen, wie sich die Gesetzmäßigkeiten der Hand in der Satzstruktur auswirken.

Grundlegend für die Bachsche Spieltechnik sind drei technische Errungenschaften: der bevorzugte Gebrauch des Daumens, die Einführung der „selteneren“ Tonarten und das Prinzip eines „erfüllten“ Spiels. Mit der Einbeziehung des Daumens als „Hauptfinger“ in die Applikatur ist die Hand in vollem Umfang am Spiel beteiligt, die Einführung der selteneren Tonarten erschließt den Spielraum mit seinem ganzen Reichtum, durch die voll ausgenutzte Bewegungskapazität der Hand bildet sich ein Klaviersatz, dem nichts hinzuzufügen ist. Bach gebraucht damit als erster die Hand, „wie sie die Natur gleichsam gebraucht wissen will“.

Die Untersuchung der spieltechnischen Prinzipien gliedert sich in drei Kapitel. Zunächst werden grifftechnische Prinzipien untersucht, welche aus dem Bau der Hand und der charakteristisch gegliederten Tastatur resultieren: die Lagen der beiden Hände auf der Tastatur, die Lagen der Finger innerhalb der Hand, das Wechselspiel zwischen Hand und Tastatur, die dauernde Beschäftigung, die Gleichberechtigung, die Spiegelbildlichkeit der Hände u. a.

Die spezifischen Bewegungsarten der Finger, des Handgelenks und der Hand, also die typischen Spielfiguren und Sequenzen, bilden den Inhalt des zweiten Kapitels. Für die frühen Werke sind kennzeichnend: der häufige Gebrauch von Trillern und Vierklängen, Kreiselfiguren auf fünf Tonstufen und Terzensequenzen. In den Werken der mittleren Schaffenszeit wächst die Zahl der Figuren, welche aus der Anschlagstechnik resultieren: Staccato-Figuren, „Seufzer“-Figuren, Figuren mit mehrmaligem Anschlagen derselben Taste. Die späten Klavierwerke verwenden öfter weitgreifende Arpeggiofiguren und Sequenzen mit

Abheben der Hand bei fixiertem Griff. Diese Entwicklung hat eine progressive Tendenz. Sie zeigt, daß Bach seine Technik kontinuierlich und eigenständig weiterbildete.

Im dritten Kapitel werden die kombinatorischen Spielprinzipien nachgewiesen: Prinzipien der Variation, der Imitation, der Wiederholung, des Kontrasts und der Steigerung.

Der abschließende Teil untersucht die Stellung der Spielelemente im Satzverlauf. Ein statistischer Vergleich zeigt ein deutliches Gefälle von zahlreich verwendeten, grundlegenden Spielpraktiken zu nur gelegentlich gebrauchten, differenzierteren Techniken. Zu Beginn des Satzes findet man vor allem diejenigen Techniken, welche eine Grund- und Ausgangsstellung bezeichnen, elementare Spielprinzipien, mit welchen sich der Spieler gleichsam einspielt. Im weiteren Verlauf wird mit den verschiedenen extremen Möglichkeiten der Technik experimentiert. Das Ende des Satzes erscheint im Sinne einer spielerischen Schlußsteigerung. Der Anteil an den verschiedenen Werkgattungen läßt unterscheiden zwischen „Kadenz“, „Zwischenspielen“ und „Spielstücken“. Als Kadenz hat das spielerische Element gestischen Charakter und dient als Schlußbekräftigung, Zäsur oder Einleitung. Die Zwischenspiele von fugierten Sätzen bilden Antithesen zu den satztechnisch gebundenen Abschnitten (Expositionen und Durchführungen). Spielstücke finden sich vor allem unter den Präludien, Fantasien und Suitensätzen, seltener unter den Fugen. Es gibt Spielstücke, welche eine einzige Spielfigur beibehalten und solche, in welchen sich mehrere Spielelemente zu einem charakteristischen Spielverlauf verbinden.

Instrument und Spiel sind bei Bach die Repräsentanten zweier eng miteinander verbundener, aber ihrem Wesen nach elementar verschiedener Dimensionen der Musik: Harmonie und Figuration oder: Fundament und Ornament. Die verschiedenen Formgattungen — der tonartlich geordnete Zyklus, das italienische Konzert, die Variationenreihe — zeigen dieses Spannungsverhältnis in immer neuem Lichte. Bekanntlich hat Bach zuletzt die verschiedenen Gattungen unter dem Titel *Klavierübung* nochmals zu einem monumentalen Zyklus zusammengefaßt. Mit diesem vierteiligen Werk legt er letztgültig Rechenschaft ab über Eigenart, innere Vielgestaltigkeit und mannigfaltige Beziehbarkeit instrumentaler und spielerischer Prinzipien, über Umfang und Grenzen der Instrumentalität.

Die Arbeit ist im Oktober 1967 im Foto-Druck erschienen.

Dieter Lutz Trimpert: Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini. Diss. phil. Mainz 1965.

Mit der Arbeit über die 174 Streich- bzw. Flötenquartette des in Paris lebenden Italieners Giuseppe Cambini wird versucht, die Aufmerksamkeit auf eine Teilgattung der Kammermusik zu lenken, die vom gleichzeitig gepflegten Typ des klassischen Quartetts erheblich abweicht.

Das Quatuor concertant ist dadurch gekennzeichnet, daß jeweils eines der vier Instrumente regelrecht konzertiert, während die verbleibenden drei eine einfache akkordische oder figurierte Begleitung ausführen. Es entstehen so acht- bis sechzehntaktige Soloepisoden teils kantabler, teils virtuos-konzertanter Natur. Lediglich die eröffnenden Themen sowie die Epiloggruppen der einzelnen Formteile sind in kompakterem Satz gestaltet.

Während das klassische Streichquartett die Gleichrangigkeit der Stimmen durch thematisch-motivische Arbeit und obligates Accompagnement erzielt, spielen diese Faktoren im Quatuor concertant Cambinis keine Rolle. Hier entsteht jedoch Gleichberechtigung der Stimmen durch den sukzessiven Vortrag der Soloepisoden. Das Verfahren der Klassiker hängt vom verwendeten motivischen Material ab; Satzart und Aufteilung der Instrumente werden jeweils individuell bestimmt, der Kürze der Motive entspricht rascher Wechsel bzw. gemeinsame Beteiligung der Instrumente, Dichte des Satzes. Cambinis Verfahren dagegen ist weitgehend materialunabhängig. Abmessungen und Abfolge der einem Instrument zuge-

wiesenen Teile werden durch das Bedürfnis nach Klangfarbenwechsel und ein nicht individuelles, sondern für eine Mehrheit von Werken typisches Verlaufsschema reguliert. Durch das Quartett läuft eine aufgeteilte Melodiestimme hindurch, es ist ein „Solo dialogué“ (Castil-Blaze).

Auch im Formbau ist im Gegensatz zum klassischen Quartett eine deutliche Typisierung spürbar. 72% der Quartette sind zweisätzig. Die eröffnenden Sonatenhauptsätze zeichnen sich durch eine auffällige Ausweitung des Seitensatzes, also des auf der Dominante stehenden Expositionsteils aus. Er beträgt im Mittel 75% der Exposition; bei Haydn und Mozart sind es 54 bzw. 58%. Dabei fehlt ein markantes zweites Thema im Sinne des dualistischen Prinzips. Die Reprisen beginnen entweder mit dem Hauptthema und lassen große Teile des Seitensatzes aus, oder sie setzen erst mit dem Seitensatz ein.

Als Schlußsätze treten auf: Rondos, Sonatensätze; dazu Ketten von meist fünf zweiseitigen Sätzchen — mit Variation bezeichnet —, die das Aussehen von Figuralvariationen haben, aber keinerlei Beziehungen zu einem Thema oder gemeinsamen harmonischen Gerüst aufweisen. Formale Rundung dieser Ketten erfolgt lediglich durch Da Capo des Eröffnungsabschnittes (ABCDEA).

Die ersten Drucke mit konzertanten Quartetten erschienen um 1770 in Paris; neben Cambini sind Asplmayer, Gebhard, Kammel, J. Chr. Bach, Signoretti, C. Stamitz und andere ihre Autoren. Soweit im Rahmen dieser Arbeit festgestellt werden konnte, weisen die Wurzeln der Gattung einerseits nach Italien, wo sich vom Concerto a quattro bis hin zu Boccherinis Quartetten das konzertante Element in der Streichermusik stark ausbildete, andererseits sind sie in Paris selbst zu suchen, vor allem in der kurz zuvor entstandenen konzertanten Sinfonie. Cambini zeigt einerseits den Einfluß L. Boccherinis, mit dem er in seiner Jugend zusammentraf, andererseits denjenigen F. J. Gossecs. Daß er Haydns Schüler gewesen sei, wie gelegentlich behauptet wurde, konnte in keiner Weise belegt werden.

Vor Beginn der Arbeit mußten die Fragen der Quellenlage und Datierung gelöst werden. Die Ergebnisse sind vor allem im Anhang zusammengefaßt: Thematisches Verzeichnis von Cambini Quartetten, chronologisch nach den Erstdrucken geordnet (Autographen und zuverlässige Kopien fehlen), Zusammenstellung der anderen WerkGattungen, Nachweise über zeitgenössische Pariser Quartettdrucke anderer Autoren.

Die Arbeit ist 1967 als Band 1 der Mainzer Studien zur Musikwissenschaft erschienen.

Im Jahre 1967 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Nachtrag 1966

Hamburg. Wilfried Fischer: Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs. — Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. — Eberhard Schmitz: Die Messen von Johann Heinrichen.

1967

Basel. Max Lütolf: Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. und 14. Jahrhunderts — Martin Staehelin: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Oeuvre.