

## DISSERTATIONEN

Jürgen Braun: Die Thematik in den Kammermusikwerken von Maurice Ravel. Diss. phil. Köln 1966.

An dem eng umgrenzten Gebiet der Werke für ein solistisches Instrumentalensemble von Maurice Ravel wird versucht, Strukturmerkmale der Thematik, im wesentlichen melodische Phänomene, aufzudecken und zu ordnen. Die Elemente der Thematik werden eingeteilt in Tonalität, Rhythmik, Motivic, Motivfortführung und Melodieführung. Dabei ergibt sich folgendes: Die Melodik Ravels strebt zur Afunktionalität und bedient sich leittonfeindlicher, an die mittelalterlichen Modi erinnernder Skalen, die dem Komponisten die Möglichkeit geben, den Grundton zu verschleiern. Oft ergibt sich dabei ein Widerstreit zwischen harmonischer und melodischer Tonika. Daneben werden auch die Pentatonik und die Chromatik einbezogen. Letztere führt bisweilen sogar zu atonalen Gebilden.

Die Kennzeichen der vielgestaltigen Rhythmik Ravels sind: unregelmäßige Taktarten; Überlagerung verschiedener Taktarten; Akzentverschiebungen, die metrische Spannungen hervorrufen; synkopische, d. h. metrisch unbestimmte Themenanfänge und -schlüsse; und Gegensatz zweier rhythmischer Prinzipien innerhalb einer melodischen Linie, sei es als Gegensatz der Akzentuierung oder als Gegensatz der rhythmischen Bewegung.

In der Motivbildung liebt Ravel cambiataartige Fortschreitungen, Wechseltöne, Ausparung eines Tones in der jeweils verwendeten Skala, Absplitterung eines Tones aus einem sonst stufenweise ausgefüllten Motivambitus, räumliche Bezogenheit der Motive auf einen Mittelpunkt, Durchdringung melodischer und klanglicher Komponenten und räumliche Intervallspannungen zwischen den Haupttönen („*points d'attractions*“) einer Melodielinie. Bei der Verbindung mehrerer Motive zu einem größeren thematischen Komplex fallen die häufigen Motivwiederholungen auf. Für die Melodieführung ist die räumliche Ordnung des Tonmaterials entscheidend. Bindungen an einen Ton oder an ein Motiv werden erstellt und anschließend ohne logischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden durchbrochen.

Im zweiten Kapitel werden die Themen innerhalb eines Werkes miteinander verglichen. Dabei zeigt sich bei Ravel der Einfluß der Schule César Francks. Allerdings verschmähert den „*cyclisme*“ in der dogmatischen Ausprägung Vincent d'Indys. Die zyklische Einheit liegt bei Ravel in der Gemeinsamkeit „zyklischer Elemente“ des noch nicht gestalteten musikalischen Materials, die in den meisten Themen ein und desselben Werkes verwendet werden.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Verarbeitung der Themen im Formganzen. Im wesentlichen stützt sich Ravel auf die Formschemata der klassischen Tradition, vor allem auf das Schema der Sonatenform, das allerdings seines innersten Wesensmerkmals, der funktionalen Harmonik, beraubt ist.

Die Arbeit erscheint als Band XXXIII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Kurt-Erich Eicke: Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre. Diss. phil. Köln. 1966.

Nicht nur in der Ausbildung der Komponisten, sondern auch in der musikalischen Laienbildung wird heute darauf Wert gelegt, daß der Schüler musikalische Formen und Strukturen als Ganzheiten zu erfassen lernt. Dabei bemüht man sich, ihm die gesamte musikalische Formenwelt in einem geordneten Stufengange zu erschließen, wobei auch der Selbsttätigkeit des Schülers im Improvisieren und Komponieren kleiner Formen erzieherische Bedeutung beigemessen wird. Diese musikpädagogischen Grundsätze sind schon sehr früh von A. B. Marx in seiner *Kompositionslehre* (1837/47) und in seiner Streitschrift *Die alte Musiklehre im*

*Streit mit unserer Zeit* (1841) vertreten worden. Marx fußt damit auf den Volksbildungs-ideen von Pestalozzi und Nägeli. Er glaubt, daß es neben dem wissenschaftlichen, in Begriffen sich ausdrückenden Bewußtsein ein künstlerisches gibt, das von der Anschauung ausgeht und ebenso wie das wissenschaftliche bildungsfähig und bildungsbedürftig ist.

Die Kompositionslehren der Zeit vor Marx boten einer solchen ganzheitlich orientierten Musikpädagogik keine Anhaltspunkte, da sie mit wenigen Ausnahmen (Koch, Reicha) gar nicht danach strebten, das musikalische Kunstwerk als Ganzheit zu erfassen, sondern sich auf die Lehre einzelner mathematisch und physikalisch faßbarer Grundlagenbereiche der Musik (Harmonielehre, Kontrapunkt, Proportionenlehre) beschränkten. Marx legt dagegen als erster die Motivarbeit und die Lehre von den Liedformen seiner Kompositionslehre zugrunde und überwindet damit den rationalistischen Standpunkt der alten Lehre. Ihm gilt das Kunstwerk als ein Organismus im Sinne der Hegelschen Ästhetik. Die Motive werden als Keime oder Triebe angesehen, aus denen dieser Organismus sich entwickelt.

G. W. Fink verteidigt in seiner Gegenschrift *Der neumusikalische Lehrjammer . . .* (1842) die alte Lehre. Wie Kant vertritt er eine subjektivistische Ästhetik. Künstlerisches Gestalten kann danach nur Sache der Fantasie sein. Objektiv gültige Grundsätze lassen sich dafür nicht aufstellen. Nach Ansicht von Fink kann daher die Marxsche Lehre keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben. Sie ist für ihn kaum mehr als eine Scharlatanerie. Da Fink psychologisch noch in den Kategorien der alten Vermögenslehre denkt, vermag er auch den Anschauungsbegriff in seiner Ganzheitlichkeit nicht zu würdigen. Aus einer konservativen politischen Haltung heraus befürwortet er den alten Ständestaat und verschließt sich den musikalischen Volksbildungsbestrebungen von Pestalozzi, Nägeli und Marx.

Während die Musikanschauung Finks im Rationalismus wurzelt, ist für Marx die geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise Hegels charakteristisch. Daneben aber sind auch Einflüsse der an Shaftesbury sich anschließenden englischen Philosophenschule bei ihm nachweisbar, die über Herder, Rousseau und auch Herbart auf ihn eingewirkt haben. Dies gilt vor allem für die Auffassung vom Ästhetischen als Grundlage sittlicher Bildung.

Die Gegenüberstellung der Standpunkte der beiden Streitenden macht die Abkehr von der rationalistischen Ästhetik als Grundvoraussetzung für die Entwicklung der neueren Musikpädagogik sichtbar. In den Untersuchungen über die historischen Voraussetzungen des Streites wird bisher nicht bearbeitetes Quellenmaterial zur Ideengeschichte der Musikerziehung erschlossen.

Peter Fuhrmann: Untersuchungen zur Klangdifferenzierung im modernen Orchester. Diss. phil. Köln 1966.

Der stilistische Umbruch, der sich im Laufe der letzten Jahrzehnte im Bereich der abendländischen Musik vollzog, hat sich am eindeutigsten und nachhaltigsten in der Orchestermusik ausgewirkt. Im Gegensatz zum alten, besonders dem spätromantischen Orchesterklang mußte der neue durchsichtiger gestaltet werden. Bloße Füllstimmen wurden eliminiert. Das Ziel der neuen Klanggestaltung ist nicht mehr die vielschichtige Klangverschmelzung der Orchesterfarben, sondern die Aufspaltung und umfangreichere Ausnützung der Klangfarbensubstanzen. Das gesamte Tonmaterial, das der moderne Komponist verwendet, ist „durchorganisiert“. Die harmonischen, rhythmischen und klanglichen Elemente werden darin zu formbildender, konstruktiver Funktion herangezogen. Die Instrumentation hat als gesonderter Teil des Komponierens heute ihren Sinn verloren. Sah sie in ihrer früheren — außer-musikalischen — Eigenschaft ihre Hauptaufgabe in bloßem Kolorieren erfüllt, so entwickelt sie sich heute aus dem Zusammenhang und Sinn der musikalischen Ereignisse selbst. Wie alle musikalischen Parameter wird auch jetzt der Klang als gleichberechtigter Faktor direkt mitkomponiert.

Mit diesem ziemlich radikalen Einbruch — der z. T. schon kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts anhebt — änderten sich die früheren Auffassungen von Komponieren und Instrumentieren grundlegend. In ihrem Wesen zeigt sich die neue Klangstruktur völlig verändert. Die musikalischen Dimensionen sind beträchtlich erweitert. Der äußeren Umschichtung der Klangmittel — die in der Hauptsache in der Neukombination der Orchesterinstrumente, der größeren Ausnutzung der Spielartenskala und der veränderten Sitzordnung der Spieler ihren Niederschlag findet — entspricht die innere, die sich alle Schallereignisse — insbesondere die vielfachen Forschungsergebnisse aus der Elektronik und Elektroakustik — zu eigen macht. Das Insgesamt elektronischer und elektroakustisch durchforschter Klangmanipulation schuf daher neue Kompositionsbegriffe.

Die Musik tritt nun nicht mehr allein als ästhetisch-geistiges Kommunikationsmittel auf — akustisch durch reine Musikinstrumente vermittelt —, sie hat sich vielmehr aus dieser Einengung befreit und ist mit den Errungenschaften der modernen Technik eine enge Verbindung eingegangen. Komponist und Techniker arbeiten heute nicht mehr getrennt voneinander, sondern ko-operativ. Damit hat es die Technik vermocht, zwischen Komponist und Klangmaterial neue Beziehungen herzustellen.

Keineswegs aber hob die Umorganisation der orchestralen Komposition die alte Lehre vom Komponieren auf. Vielmehr wurden auf ihren Fundamenten die neuen Ordnungsgesetze begründet. Die Erweiterung der technischen Hilfsmittel hatte die Erweiterung der musikalischen Gestaltungsmittel zur Folge. Dem neuen kompositorischen Wirken war damit ein sehr umfangreiches Neuland erschlossen.

Die Arbeit erscheint als Band XL der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Günther Gerritzen: Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris. Diss. phil. Köln 1966.

Die Studie unternimmt den Versuch, die Auffassung des Tinctoris vom kontrapunktischen Satz anhand des *Liber de arte contrapuncti* darzulegen. Verglichen mit anderen Kontrapunkttraktaten der Zeit enthält die Schrift eine Reihe neuer Gesichtspunkte, welche sie über vergleichbare Traktate hinausheben. Ausgehend von einer ausführlichen Intervallehre gelangt Tinctoris zu exakten Gesetzen über die Stimmfortschreitungen, wie sie in ähnlicher Klarheit im Musikschrifttum jener Zeit nicht begegnen.

Die Fülle der zwei- und dreistimmigen Notenbeispiele und die präzisen Satzvorschriften zeigen den engen Bezug zur Praxis. Dazu gehört auch die fortschrittliche Beurteilung solcher Intervalle, die bis dahin für den kontrapunktischen Satz als ungeeignet galten.

Der Traktat ist nicht nur eine Anweisung zur Komposition, sondern ebenso zur Improvisation. Beiden Möglichkeiten zu kontrapunktieren — terminologisch durch die Begriffe „*res facta*“ (Komposition) und „*contrapunctus absolutus*“ (Improvisation) exakt voneinander getrennt — wird der Autor durch eine für beide Arten verschiedene Reglementierung gerecht. Die Einbeziehung der weit entwickelten improvisatorischen Praxis in seine theoretischen Erörterungen ist nach Umfang und Genauigkeit im Traktatschaffen des 15. Jahrhunderts singulär.

Tinctoris berücksichtigt ebenso die beiden konträren Kompositionsprinzipien der Zeit, das lineare des freien Kontrapunkts und das vertikal-harmonische des Fauxbourdon. In seinen dreistimmigen Notenbeispielen gelingt ihm an zahlreichen Stellen die Synthese zwischen beiden Kompositionstechniken, während er in den zweistimmigen Beispielen den frei verlaufenden, d.h. auf Symmetrie und Abschnittsprechungen verzichtenden Kontrapunkt bevorzugt. Darüber hinaus stehen die Notenbeispiele immer in engem Kontakt zu den satztechnischen Regeln, die an ihnen exemplifiziert werden, gelegentlich sogar durch jene die gewünschte Klarheit erfahren. Zudem wird erkenntlich, welche satztechnischen Erschei-

nungen für Tinctoris als selbstverständlich gelten und darum keiner weiteren Erläuterung bedürfen.

Zu diesem Bereich gehören auch die mannigfaltigen Klausel- und Kadenzformen in den Musikbeispielen, die in Verbindung mit den theoretischen Forderungen ein gezieltes Streben nach Festigung und Vertiefung des harmonischen Empfindens bezeugen. Damit wird die Tendenz zu einer funktionsharmonischen Entwicklung deutlich spürbar.

Seine neue Sicht gegenüber den Dissonanzen resultiert aber nicht aus die Harmonik betreffenden Überlegungen (Auflösungstendenz der Dissonanz), sondern gewinnt die entscheidenden Impulse aus der Diminutionstechnik, deren figurierte Melodik der Dissonanzen nicht entraten kann. Tinctoris erkennt ihre Unvermeidbarkeit und läßt sie als bedingt gültiges Mittel im Kontrapunkt zu. Prinzipiell gestattet er nur den schrittweisen Übergang von Konsonanz zu Dissonanz und umgekehrt; unvorbereitetes, d. h. sprunghaftes Eintreten von Dissonanzen rügt er selbst bei sonst von ihm geschätzten Komponisten. Trotz dieser Beschränkung bietet Tinctoris im Vergleich zu anderen Theoretikern seiner Zeit den dissonanten Intervallen das weiteste Feld, besonders im Hinblick auf die Improvisationspraxis, der er auch hier größere Freiheiten einräumt.

Wenn auch das vordergründige Anliegen des Traktates ein didaktisches ist, so liegt seine eigentliche Bedeutung doch in der Wiedergabe des im 15. Jahrhundert erreichten kontrapunktischen Entwicklungsstandes, wobei die mehrstimmige Vokalimprovisation die dynamische Kraft einer Weiterentwicklung darstellt, die Tinctoris richtig einschätzte, indem er jener einen bedeutenden Platz in seiner Kontrapunktlehre einräumte.

Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. Diss. phil. Frankfurt am Main 1965.

In vorliegender Arbeit wird das Problem der Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs aus einem von bisherigen Untersuchungen etwas abweichenden Gesichtspunkt betrachtet. Statt Vorschläge für die Wiedergabe der einzelnen Werke zu geben (wie es u. a. Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948 tut), oder eine systematisch-kritische Untersuchung verschiedener vorhandener Interpretationen anzustreben (vgl. u. a. Enzo Forsblom, *Studier över Stilthrotet och Subjektivitet i Interpretationen av J. S. Bachs Orgelkompositioner*, Abo Akademie, Abo 1957), steht die Frage nach der stilgerechten Interpretation und Wiedergabe selbst im Vordergrund. Im Teil I der Arbeit (S. 1—24) wird versucht, den Begriff „stilgerechte Interpretation“ im Hinblick auf die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke zu präzisieren und die Forderung nach einer stilgerechten Wiedergabe ästhetisch zu unterbauen. Im Hauptteil der Arbeit (Teil II) wird versucht, Prinzipien für die stilgerechte Wiedergabe zu gewinnen, wobei die Frage nach dem Prinzip des Manualwechsels bzw. nach der Umregistrierung innerhalb des Orgelwerkes an erster Stelle steht. Zur Gewinnung dieser Prinzipien werden folgende Spezialstudien durchgeführt und am Ende der Arbeit koordiniert: 1. Das Assimilierungsbestreben des Spätbarock (S. 28—37); 2. Der Funktionalitätsbegriff und die heteronome Auffassung der Musik im Barock (S. 38—40); 3. Die „Zeichengebung“ der musikalischen Rhetorik und ihr Einfluß auf die Wiedergabe der Choralbearbeitungen (S. 41—55); 4. Die musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für die Wiedergabe der freien Orgelwerke (S. 56—197); 5. Die idiomatische Angleichung im Spätbarock und ihr Einfluß auf die Wiedergabe (S. 197—210); 6. Die Auswertung der Transkriptionstechnik Bachs für die Wiedergabe seiner Orgelwerke (S. 210—214); 7. Die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens (S. 215—222); 8. Die Orgel im Spätbarock und das Verhältnis J. S. Bachs zu ihr (S. 223—266); 9. Einige Schlußfolgerungen aus Berichten der Spielpraxis zu Bachs Zeit (S. 267—273); 10. Ergänzende Bemerkungen zu verschiedenen Aspekten der Interpretation und Wiedergabe (S. 274—284). Die Koordination dieser Studien

geschieht in Form einer Zusammenfassung gewonnener Kriterien in Bezug auf die verschiedenen Aufführungsaspekte, nämlich auf die Interpretation und Wiedergabe im allgemeinen, das geeignete Instrument, die Registrierung und den Manualwechsel, das Tempo und den Rhythmus, die Artikulation und die Verzierungen (S. 285—296).

Im Anhang I der Arbeit wird eine Konkordanz von Ausgaben der Orgelwerke nach der Reihenfolge des BWV gegeben, verbunden mit einer Zusammenstellung vorgeschlagener bzw. gewählter Tempi der Wiedergabe verschiedener Interpreten, wie sie in den verschiedenen Ausgaben der Orgelwerke, in Sonderausgaben, in musikwissenschaftlichen Schriften (Keller, Forsblom) erscheinen oder bei Schallplattenaufnahmen registriert worden sind (S. 349—389). Anhang II (Notenanhang) enthält die „dorische“ Toccata BWV 538.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit befaßt sich mit der Auswertung der musikalischen Rhetorik der Bach-Zeit für den Charakter und die Anlage der Orgelwerke. Es wird zu zeigen versucht, daß die Rhetorik nicht nur unerlässlich ist für das Verständnis der barocken Affektdarstellung und des musikalischen Vortrages überhaupt, sondern darüber hinaus eine Reihe von Fragen aufwirft hinsichtlich der in unserem Jahrhundert allgemein gepflegten „Forminterpretation“ der Orgelwerke (dieser üblichen „Forminterpretation“ gemäß werden nämlich verschiedene Themen eines Orgelsatzes als „formale“ Abschnitte wie „Hauptsatz“, „Nebensatz“ kontrastreich gegeneinander abgestuft mit Hilfe des Manualwechsels). Von der Rhetorik her werden einige Orgelwerke gedeutet, u. a. die „dorische“ Toccata BWV 538 als eine nach rhetorischem Formplan (Dispositio) angeordnete und aus „affekthaften“ musikalisch-rhetorischen Figuren erschaffene „Klang-Rede“ in dialogischer Einkleidung. Wichtig hierbei ist die Erkenntnis, daß Bachs eigene Manualwechselangabe sich nicht nach der offensichtlichen „musikalischen Form“ des Werkes richtet, sondern nach der rhetorisch-dialektischen Anlage. Diese Erkenntnis sowie zahlreiche andere Belege der Arbeit lassen den Schluß zu, daß der Manualwechsel in der Zeit Bachs nicht eine formerläuternde Funktion hatte, sondern zur Darstellung dialogischer Momente gebraucht worden ist. So ist der Einzelsatz des Orgelwerkes (Präludium, Fantasie, Toccata, Sonatensatz oder dgl.) mit gleichbleibender Registrierung ohne Manualwechsel auszuführen. Das gilt auch für polythematische Präludien, Fantasien, Fugen und Sonatensätze. Ausnahmen bilden die schon erwähnten dialogischen Momente und solche Stellen, wo Takt-, Tempo- oder andere Vortragsbezeichnungsänderungen eindeutig eine plötzliche Änderung des betreffenden Affektes implizieren, was innerhalb des Einzelsatzes kaum in Frage kommt. Eine solche Wiedergabe mit einheitlicher Registrierung des Einzelsatzes entspricht nicht allein der spätbarocken Tendenz zur Zurückdrängung des allgemeinen Kontrastelementes (ersichtlich u. a. auch aus Bachs eigener stilistischer Entwicklung und seiner Mühlhäuser Orgel-Disposition) sowie der barocken Affektdarstellung, der mitgeteilten Bachschen Orgelspielpraxis und den spieltechnischen Forderungen der damaligen Orgel, sondern auch der allgemeinen Spielpraxis Bachs in umfassenderem Sinne, nämlich den Satz seiner anderen Instrumentalwerke besetzungsmäßig unverändert durchzuführen.

Die Arbeit ist 1966 als Dissertationsdruck der Bildstelle der Universität Frankfurt am Main erschienen. Vertrieb durch das Bärenreiter-Antiquariat Kassel.

Peter Ruschenburg: Stilkritische Untersuchungen zu den Liedern Claude Debussys. Diss. phil. Hamburg 1966.

Untersuchungen über das Werk Debussys sind vorwiegend am Instrumentalschaffen angestellt worden. Der relativ hohe Anteil der Lieder (87) am Gesamtwerk erfordert jedoch, auch sie in die Untersuchungen einzubeziehen und einmal gesondert zu betrachten.

Den Beginn der Arbeit bildet ein Kapitel über die von Debussy vertonten Gedichte und ihre Dichter. In keiner der bisher erschienenen Arbeiten findet sich darüber eine eingehende Darstellung. Vielmehr wurden Vergleiche zwischen den Kunstanschauungen und

-prinzipien der symbolistischen Dichter mit denen der impressionistischen Maler und zeitgenössischen Dichter angestellt, ohne daß dabei auffiel, daß strenggenommen nur ein einziger Vertreter symbolistischer Dichtung im Liedwerk Debussys erscheint, nämlich Mallarmé mit vier Gedichten. Es läßt sich erkennen, daß nicht der verschleiende Symbolismus für Debussy entscheidend war, sondern das alle Gesänge, fast ohne Ausnahme, verbindende Element der Naturdarstellung.

Der schwerwiegende Vorwurf der Formlosigkeit ist gerade an den Liedern mühelos zu widerlegen. Bei einem Vergleich der musikalischen Form mit dem Strophenschema der Gedichte läßt sich zeigen, daß Debussy sich bei der formalen Konzeption eng an die Textvorlage hält. Es finden sich traditionelle Liedformen wie Strophenlieder, Reprise-, Refrain- und Rondoformen, die jedoch mit eigenen Mitteln umgestaltet werden. Das Prinzip der „repetierenden Taktmotivik“ ist für den gesamten formalen Komplex Debussyscher Musik maßgebend.

Ein weiteres Kapitel ist der Behandlung der Melodik und Prosodie der Gesangstimme vorbehalten. Das Auftreten repetierter Töne auf gleicher Höhe, das fälschlich als Melodiosigkeit gewertet wurde, ergibt sich aus einer intensiven Beschäftigung mit der Sprachmelodie und dem französischen Sprachrhythmus. Die Darstellung der gegenseitigen Abhängigkeit von Gesangstimme und Klavierpart, zwischen denen sich enge Wechselbeziehungen beobachten lassen, bildet einen weiteren Abschnitt.

Ebensowenig wie die Gesangstimme wurde bisher die Rhythmik untersucht. Aus traditionellen Begleitformeln entwickelt Debussy unter dem Einfluß Wagnerscher Werke einen eigenen Rhythmus. In seinen Taktmotiven weist der Taktbeginn sehr häufig kleinere Notenwerte auf als die folgende Taktzeit, so daß der Takt rhythmisch „kopflastig“ wird. Solche Taktmotive lassen sich von Anfang an bis zu den letzten Liedern beobachten.

Den Neuerungen der Harmonik im Schaffen Debussys wurde bisher die weitaus größte Bedeutung beigemessen, es liegen bereits zahlreiche Arbeiten darüber vor. In dieser Arbeit wurde daher nur das Ganzton-Problem herausgegriffen. Die Ganztonfolgen bei Debussy wurden fast immer mit der Vorliebe des Komponisten für Exotismen in Zusammenhang gebracht und auf Einflüsse russischer und japanischer Musik zurückgeführt. Es zeigt sich indes, daß zahlreiche Ganztonfolgen bereits vor seiner Bekanntschaft mit diesen Einflußbereichen auftreten, so daß sie doch eher als kontinuierliche Weiterentwicklung spätromantischer Harmonik zu deuten sind.

Im letzten Kapitel werden die umstrittenen Einflußquellen behandelt, deren Untersuchung vorwiegend auf die Lieder angewiesen ist. Der Einfluß Massenets, Borodins, Balakirevs und Mussorgskijs erweist sich als zu stark betont. Es werden die in Frage kommenden Werke dieser Komponisten, also jene, die bis zur letzten Rußlandreise Debussys entstanden waren, mit den Liedern Debussys verglichen. Kaum beachtet blieb bisher hingegen der wichtige Einfluß Chopins sowie Rimskij-Korssakovs.

Im Anhang werden erstmalig die ungedruckten frühen Lieder *Caprice* und *Jane* veröffentlicht.

Die Arbeit wird im Dissertationsdruck durch das Bärenreiter-Antiquariat Kassel vertrieben.