

DISSERTATIONEN*

Helmut Haack: Anfänge des Generalbaßsatzes in den *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) von Lodovico Grossi da Viadana. Diss. phil. München 1964.

Die Arbeit will einen Beitrag liefern zur Erforschung der Grundlagen der Kompositionstechnik der Generalbaßepoche. Der Verfasser untersucht, inwieweit die *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) von Viadana Anregung und Ausgangspunkt für die Zeitgenossen sein konnten. Viadana soll nicht als „Erfinder“ rehabilitiert oder als großer Komponist hingestellt werden, sondern es stehen satztechnische Aspekte im Vordergrund, die als Neuerungen im Sinne des Generalbaßsatzes angesprochen werden können.

In der Einleitung wird die Entstehung der Erfinderlegende sowie der von Kiesewetter veranlaßte Wandel der Beurteilung Viadanas untersucht. Daß die historische Rolle Viadanas als „Erfinder des Generalbasses“ im 17. und 18. Jahrhundert überbewertet wurde, beruht — ebenso wie die Abwertung seiner Verdienste im 19. und 20. Jahrhundert — nicht zuletzt auf dem unklaren und verallgemeinernden Gebrauch des Begriffes Generalbaß. Um allen Mißverständnissen zu begegnen, verwendet der Verfasser in seiner Arbeit den Begriff Generalbaß (bzw. Basso continuo) stets nur dann, wenn die als Generalbaß (bzw. Basso continuo) bezeichnete, tiefste Stimme der Komposition gemeint ist oder das Stimmbuch, das dem Generalbaßspieler vorliegt. Er tritt für klare terminologische Scheidung ein zwischen dem Generalbaß als Stimme einerseits und dem Generalbaßspiel, seinen Regeln, der kompositorischen Behandlung der Fundamentstimme und den Aspekten der Klangfolge andererseits.

Unter Generalbaßsatz versteht der Verfasser eine Kompositionstechnik, die nicht mehr allein aus den Regeln des Kontrapunkts erklärt werden kann, aber noch nicht den Grundsätzen oder Regeln der Harmonielehre entspricht. Der Generalbaßsatz ist abhängig von der Klangvorstellung, die sich aus der Mitwirkung der Generalbaßinstrumente bei der Ausführung ergibt, aber die Begriffe und Vorstellungen der Harmonielehre (z. B. die Auffassung jeden Zusammenklangs als Akkord oder jeder Klangfolge als Harmoniefolge, des Klangvorrats als Harmonik) können dem Verständnis satztechnischer Verhältnisse im 17. Jahrhundert nur hinderlich sein.

Im Generalbaßsatz findet eine Aufgabenteilung statt: der sinnvolle Ablauf der Klänge wird nicht mehr wie in der klassischen Vokalpolyphonie allein durch die Stimmen, sondern doppelt hergestellt, nämlich durch den Generalbaßspieler und die Stimmen. War eine solche Aufgabenteilung auf Ausführungsebene schon im 16. Jahrhundert gelegentlich realisiert worden, so findet sie ihren Niederschlag in der Kompositionstechnik erst im 17. Jahrhundert. Während der Generalbaßspieler den Sinnzusammenhang der Klänge durch korrekte Stimmführung in jedem Fall herstellt, können die Stimmen, soweit es die Ausdrucksgestaltung erfordert, auch von der sinnvollen, d. h. kontrapunktisch regelrechten Tonfolge abweichen. Auf das Vorhandensein einer Aufgabenteilung im Generalbaßsatz und auf ihre Funktion für die Sprachvertonung Monteverdis hat Thr. Georgiades erstmals hingewiesen (*Musik und Sprache*, S. 77 f.). In dieser Aufgabenteilung sieht der Verfasser das Prinzip des Generalbaßsatzes von 1600 bis zu Bach. Für die Untersuchung des Generalbaßsatzes entwickelte er fünf Kriterien: 1. Gliederung des Satzablaufs und die Rolle der Kadenz; 2. Vermischung der Gattungseigentümlichkeiten; 3. Stimmführungsfreiheiten der Oberstimmen bzw. das verbleibende Maß kontrapunktischer Gebundenheit; 4. Bevorzugung konstruktiver Tonfolgen im Baß als Folge des Fehlens von Regeln für die Abfolge der Klänge; 5. Einfügung von Supplementstimmen in ein bereits festgelegtes Stimmgefüge. Unter diesen Punkt fallen auch die vom Generalbaßspieler „alla mente“, d. h. „aus dem Kopf“ eingefügten Begleitstimmen (der Ausdruck „Improvisation“ wird vermieden).

* siehe Schlußbemerkung S. 331.

Viadana war weder der erste noch der einzige Komponist, der um 1600 zum Generalbaßsatz kam und ihn anwendete, aber er hat als erster bewußt und in den verschiedensten Richtungen damit experimentiert. Mit der Monodie haben diese Versuche Viadanas in der neuen Kompositionstechnik zunächst nur das Gegenüber von Oberstimme und Generalbaß gemeinsam. Während Peri und Caccini einen ausdrucksbetonten solistischen Sprechgesang erstrebten, ging es Viadana um die Reduzierung herkömmlicher Kompositionsmodelle für die Zwecke des solistischen Gesangs. Das Ergebnis seiner Versuche waren verschiedene Satzarten, durchaus verschiedene Lösungen für das Problem der Reduktion, durch die Viadana vielfältige Anwendungsbeispiele und fruchtbare Ansatzpunkte für die Weiterentwicklung des Generalbaßsatzes gab. Von diesen Satzarten geht die Untersuchung aus, und nicht von den oben genannten Kriterien des Generalbaßsatzes, die sich in Viadanas Concerti nur in ihren Anfängen nachweisen lassen.

Die wichtigsten unter Viadanas Satzarten sind: a) der Satz für zwei Soprane und zwei Bässe, der an die Satztechnik der Zweichörigkeit (besonders an G. Gabrieli) anknüpft, wobei die Mittelstimmen ausgelassen werden — diesen Satz nennt der Verfasser in Anlehnung an eine Formulierung von Adrio „Reduzierte Zweichörigkeit“; b) der Triosatz für zwei gleiche Oberstimmen und einen Baß, der von Viadana aus der Reduzierten Zweichörigkeit abgeleitet wurde. Innerhalb der vierstimmigen Concerti unterscheidet der Verfasser den akkordischen und den nicht-akkordischen Satz. In letzterem glaubt er, die Anfänge der Fortspinnungstechnik nachweisen zu können.

Die Solo-Concerti sind zwar unter den einhundert Concerti zahlenmäßig die stärkste Gruppe, doch für die Satztechnik kaum die bedeutendste. Wenigstens entspricht das Ergebnis von Viadanas Versuch, den mehrstimmigen Satz auf zwei Stimmen zu reduzieren, nicht der modernen, am weltlichen Sologesang orientierten Anschauung von Monodie. Daraus hat man ein Unvermögen Viadanas konstruieren wollen, doch für Viadana stand die Monodie, der theatralische Ausdrucksgesang nicht im Vordergrund, weil sich dieser nicht ohne weiteres auf Kirchenmusik übertragen ließ. Viadana wollte dem Sologesang in der Kirche eine Literatur schaffen, die nicht mit den Nachteilen der Arrangerungspraxis behaftet war, die er in seiner Vorrede beschreibt. Anhand der Solo-Concerti untersucht der Verfasser Fragen des Generalbaßspiels zu Viadanas Zeit und die Möglichkeiten der schriftlichen Generalbaßaussetzung für eine moderne Edition.

Zum Abschluß bietet die Arbeit einen korrekten Text und eine Übersetzung der Vorrede Viadanas, die nunmehr in manchen Punkten in einem neuen Licht erscheint, sowie eine Edition einiger Concerti Viadanas mit ausgearbeitetem Generalbaßpart und einiger Vergleichsstücke.

Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1964.

Die Arbeit versteht sich wegen der Fülle und Problematik des Quellenbestandes als überlieferungsgeschichtliche Vorstudie zu einer Stilgeschichte der Choralbearbeitungen in der frühen Kantate. Die Einleitung begründet vom Stand der Forschung her Ziel und Anlage der Untersuchung und verfolgt die Diskussion der Begriffe „Kantate“ und „Choral“. Der Terminus „Kantate“ ist historisch für das „madrigalische“ und „frühe“ Stadium der Gattung gleich wenig legitim. Da aber ein zeitgenössischer Sammelbegriff fehlt, wird an der eingebürgerten Bezeichnung festgehalten und dann das Verhältnis beider Stadien zueinander erörtert. Die Kantate als vokal-instrumentale zyklische Form relativ selbständiger und verschiedenartig kontrastierender Teile läßt sich so vom Konzert und von der Motette abheben. Eine systematische Benennung der Typen der frühen Kantate muß primär von der

Verbindung musikalischer Teile ausgehen; bei inhaltlich bedingten komplizierteren Mischtypen tritt dafür die Benennung nach dem Kombinationsprinzip ein. Der „Choral“ als gegebene Einheit von Wort und Weise läßt sich gegenüber der neuen „Aria“ im Blick auf den musikalischen Gebrauch abgrenzen, den ein c. f. in den Typen der reinen und gemischten Choralkantate, der eingelegten oder abschließenden Choralsätze sowie der Choralzitate erfährt. Für diese Bestimmungen werden Belege aus den Quellen selbst beigebracht.

Die Quellen bestehen überwiegend in Handschriften, zu einem geringen Teil nur in Drucken. In Kap. I wird darum nach Gründen und Auswirkungen der Abnahme des Drucks evangelischer Figuralmusik nach ca. 1660 gefragt. Schon rein statistisch zeigt sich, daß der Dreißigjährige Krieg nicht allein den Ausschlag gegeben haben kann. Studiert man die Drucke selbst und ihre zeitliche und personale Verteilung, so zeigen sich vielschichtige Zusammenhänge technischer, ökonomischer, soziologischer, lokal-regionaler und musikalischer Faktoren. Aus ihnen läßt sich auf tiefgreifende Differenzen in Stellung und Bedeutung von Drucken und Hss. schließen. Das aufkommende Hss.-Repertoire fand seine bezeichnende Gestalt in den erhaltenen oder inventarmäßig bezeugten Sammlungen, die im Gegensatz zu den Drucken besonders repräsentativ sind für erstrangige Stätten der Musikpflege und zugleich die Werke der nach Amt und Leistung führenden Musiker enthalten. Die Bedingungen gedruckter und handschriftlicher Werkverbreitung führen auf die bestimmenden Gesichtspunkte der Quellenauswertung. Denn die Verbreitungsbeschränkungen von Hss. wirkten sich auf die Repertoirebildung und auf die gegenseitige Werkkenntnis bei den Komponisten aus. So kann die Überlieferung Maßstäbe und Anhaltspunkte für die Stilkritik vermitteln.

In Kap. II–IV werden über 40 lokale Repertoires oder deren Spuren aus Nord-, Mittel- und Süddeutschland betrachtet. Die Untersuchung ausgewählter quellenkritischer Probleme wird vom Vorkommen der Choralbearbeitungen begrenzt. Neben Fragen der lokalen Voraussetzungen und auswärtigen Beziehungen, der Zuschreibungen und Identifikationen, der Kopisten und Datierungen steht die Aufschlüsselung der Bestände nach Anteilen italienischer und deutscher Autoren, lateinischer und deutscher Texte, Herkunft der vertretenen Autoren u. a. Sicher können diese Studien nur einige der auftretenden Probleme behandeln. Doch nur so, vor dem Hintergrund des ganzen Repertoires, kann die Bedeutung des Chorals in der frühen Kantate verständlich werden.

Bei der Wichtigkeit lokal-personaler Beziehungen für die Repertoirebildung wird Kap. V einem Überblick über die beteiligten Komponisten und Orte gewidmet. Während zuvor von den Quellen und Repertoireorten auf die vertretenen Meister hingezielt wurde, so nun komplementär von den Autoren und ihren Tätigkeitsorten auf den Radius der Werkverbreitung. Aus dem überreichen Material kann nur eine Auswahl von Belegen mitgeteilt werden, begrenzt durch die Bedeutung der Orte und Autoren für die Choralbearbeitung und das Ziel einer Gruppierung von Werken und Komponisten.

Die Zusammenfassung versucht das Fazit aus der Überlieferungssituation zu ziehen und die für die Stilkritik wichtigen Umstände hervorzuheben. Dazu gehören die charakteristischen Unterschiede zwischen Quellen- und Autorengruppen der verschiedenen Zeiträume und Generationen, der Landschaften und Orte, der Städte und Höfe, die sich nicht zuletzt in der Verteilung c. f.-gebundener Werke und ihrer Typen zeigen. Ein Abriss der stilhistorischen Entwicklung der Choralbearbeitungen beschließt die Arbeit. Die weitgehende Kongruenz überlieferungsmäßiger und stilistischer Gegebenheiten bestätigt, in welchem Maß die spezifische Überlieferungsweise zum Wesen der entstehenden Kantate gehört. Hier aber kann die Untersuchung nur an die Schwelle einer Fortführung auf stilkritischer Ebene herangeführt werden.

Der Anhang enthält u. a. ein Verzeichnis benutzter Druckwerke, einen Katalog der aus dem Hss.-Repertoire bekannten Choralbearbeitungen, Übersichtskarten, Schrifttafeln und eine Verbreitungstabelle.

Die Arbeit erscheint voraussichtlich Ende 1965 innerhalb der Berliner Studien zur Musikwissenschaft.

Heinz W. Lanzke: Die weltlichen Chorgesänge („Moralia“) von Jacobus Gallus. Diss. phil. Mainz 1963.

Jacobus Gallus (Handl) ist primär durch seine geistliche Chormusik bekannt. Die zwischen 1588 und 1591 in Prag als letztes Werk des Meisters entstandenen weltlichen Chorgesänge, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, blieben dagegen bisher unbeachtet. Der Hauptgrund dafür ist wohl die unvollständige Überlieferung der Werke; von den genau 100 Kompositionen ist nur die 1596 posthum erschienene zweite Sammlung mit 47 5-, 6- und 8stimmigen Chorsätzen vollständig erhalten; von der ersten Sammlung, die 1589/90 im Druck erschien und die ausschließlich vierstimmige Sätze enthält, sind fast durchweg die Tenor- und Baßstimmen verlorengegangen.

Anlaß, Textvorlagen, Titel und kompositorische Gestaltung zeigen, daß es sich bei den weltlichen Chorwerken von Gallus um humanistische Gelegenheitskompositionen handelt. Die Anregung zur Komposition dieser Werke ging von einem Kreis kunstverständiger und humanistisch gebildeter Freunde des Komponisten aus; für ihre Musizierpraxis in den sogenannten „Literatenschören“ waren die Chorsätze dann auch bestimmt.

Am deutlichsten wird der humanistische Bezug dieser Kompositionen durch die Texte. Gallus hat ausschließlich lateinische Gedichte und Sprüche vertont, die zum Bildungsgut der Zeit gehörten. Rund ein Drittel aller Texte ist den Werken antiker lateinischer Schriftsteller entnommen, neben dem bevorzugten Ovid finden sich Texte von Vergil, Horaz, Martial u. a. Eine zweite große Gruppe von Texten ist in mittelalterlichen und zeitgenössischen Sprichwortsammlungen nachweisbar. Eine kleine Gruppe von weiteren Texten gehört offensichtlich in die humanistische Gelegenheitspoesie der Zeit, möglicherweise stammen einige persönlich gefärbte Texte von den Freunden des Komponisten oder von Gallus selbst. Gallus hat seine weltlichen Chorkompositionen selber „Moralia“ benannt und damit auf den moralisch-didaktischen Charakter der Textvorlagen hingewiesen. Er distanziert sich ausdrücklich vom Madrigal und von der lasziven Haltung mancher Madrigaltexte. Neben die sentenzhaften Texte mit Lebens- und Weltweisheiten treten größere Einzelgedichte, Tierlieder, Huldigungsgesänge sowie einige Gedichte, in denen, zum Teil durch nachweisbare Textänderungen, der Komponist gegen seine Kritiker polemisiert.

Die musikalische Gestaltung der *Moralia* ist durch das bei den humanistischen Musikern anzutreffende besondere Interesse an der Wortbehandlung gekennzeichnet. Die intensive und abwechslungsreiche Textdeklamation, die den Wortakzent gegenüber dem Versakzent bevorzugt und den Text wie Prosa behandelt, sowie eine reiche Anwendung von Ausdrucksfiguren dienen der Textausdeutung. Auch in den mehrhörigen Sätzen stehen Besetzung und Chorklang häufig im Dienst des Wortausdrucks.

Entsprechend dem unterschiedlichen Gewicht der Texte lassen sich im wesentlichen zwei Kompositionstypen feststellen. Die Sprichwörter und die heiteren Gedichte sind als einfachere, unterhaltsame Chorlieder vertont, die ernstesten Texte und die größeren Gedichte als ausgesprochene weltliche Motetten. Bei den einfachen Vertonungen überwiegt der akkordisch-deklamatorische Satzstil, jedoch weisen auch hier die formale Gliederung, der gelegentliche abschnittsweise Wechsel der Satzarten sowie der Wortausdruck auf das Vorbild der geistlichen Motette. Einflüsse der zeitgenössischen weltlichen Liedkunst finden sich am stärksten in den mehr illustrativen Stücken. So zeigt ein im rein akkordischen Satz vertontes *Hennenlied* große Ähnlichkeit mit Scandello's „*Ein Hennenlein weiß*“. Das interessanteste

dieser Stücke ist das vierstimmige „*Heroes pugnate viri*“, eine Battaglia in der Art von Jannequins berühmter Chanson *La guerre*. Beziehungen zum späten Madrigal gibt es in den *Moralia* nicht, auch der Tanz spielt kaum eine Rolle.

Den unterhaltsamen Chorliedern steht der bedeutsame Kreis der eigentlichen Profanmotetten gegenüber. Das wohl wichtigste Stück dieser Art ist die Vertonung der Todesklage der Dido aus Vergils *Aeneis*, einer in der Zeit mehrfach vertonten Textstelle. Gallus hat diesen Text als fünfstimmige Motette komponiert mit starker Gliederung, häufigem Wechsel der Satzart und einer reichen Wortausdeutung. Dieses Werk steht mit einer Gruppe weiterer Beispiele in der Nähe der expressiven geistlichen Motette, wie sie sich auch in Gallus' *Opus musicum* findet.

Somit wird die Beziehung der *Moralia* zur zeitgenössischen weltlichen und geistlichen Vokalkunst deutlich. Dennoch sind die beiden Sammlungen der *Moralia* als geschlossene Zyklen von Vertonungen lateinischer weltlicher Sprüche und Gedichte in der Musik der Zeit wohl einzigartig. Gallus zeigt mit diesem Werk, daß er nicht nur ein bedeutsamer Kirchenkomponist ist; er hat mit seinen *Moralia* auch einen interessanten und gehaltvollen Beitrag zur Humanistenmusik und zur weltlichen Chormusik seiner Zeit überhaupt geleistet.

Placidus Mittler, OSB: *Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter*, Diss. phil. Bonn 1964.

Auf der Grundlage der *Monumenta Monodica Medii Aevi I* werden die Hymnen des D-Modus untersucht. Die dort mitgeteilten Quellen werden durch eine große Anzahl früher Handschriften ergänzt. Die Arbeit gliedert sich in einen systematischen und einen speziellen Teil. Im ersteren wird zunächst der methodische Weg dargelegt, auf dem man zur Frühform der Hymnen vorstoßen kann. Für die wenigen Fälle, wo man auf eine nichtdiastematische Quelle zurückgreifen kann, wird der Weg der melodischen Rekonstruktion gewählt, indem man durch den Vergleich linearer Handschriften mit nichtlineierten die entsprechenden Intervallverhältnisse zu klären sucht. Für die übrigen Quellen, deren Melodien nur in diastematischen Neumen überliefert sind, führt der Weg zur möglichen Frühform über eine Kernmelodie, die nicht im Sinne einer kritischen Textausgabe zu verstehen ist, sondern das darstellen soll, was „notwendig“ zu einer bestimmten Melodie gehört. Die so gewonnenen Melodien werden einer genauen Analyse unterzogen. Nach diesen Voraussetzungen können die Hymnen untereinander verglichen werden. Durch Analyse und Vergleich konnten 10 Formeln herauskristallisiert werden, die weitgehend das Material für die dorischen Hymnen stellen. Daran schließen sich längere Untersuchungen über die Wandelbarkeit dieser Formeln, die sowohl innerhalb einer Hymnenmelodie (horizontaler Vergleich) als auch im Untereinander der verschiedenen Varianten (vertikaler Vergleich) deutlich werden kann. Als Möglichkeiten der Formelumwandlung werden herausgestellt: die Phasenverschiebung, die Melodieerweiterung, die Intervallumstellung, der Melodieanschluß und die Transposition. Eine Formentabelle unterrichtet über das Verhältnis der Formeln und Melodien zueinander. In einem letzten Abschnitt wird die Tonalität der dorischen Hymnen untersucht. Dabei werden drei Tonsysteme herausgestellt, von denen wenigstens die beiden ersten in großer Nähe zur Pentatonik stehen.

Im speziellen Teil werden die einzelnen Melodien in Gruppen zusammengestellt und dann nach der im ersten Teil entwickelten Methode untersucht und verglichen. Die Varianten einer Melodie bzw. die verwandten Hymnen einer Melodiegruppe sind auf ganzseitigen Tabellen mitgeteilt. Ein Melodieverzeichnis gibt die Möglichkeit, die einzelnen Hymnen in den *Monumenta Monodica Medii Aevi I*, den zusätzlich herangezogenen Quellen und der Dissertation leicht zu finden.

Die Arbeit ist als Siegburger Studien II, 1965 im Druck erschienen.

Friedemann Mosler: Jakob Regnarts Messen. Diss. phil. Bonn 1964.

Jakob Regnart (1542–1595), kaiserlicher Vizekapellmeister in Wien und Prag und erzhertzoglicher Hofkapellmeister in Innsbruck, war bisher mehr als Komponist weltlicher Vokalmusik bekannt. Die Ermittlung der Messen aus den Stimmbüchern und den Handschriften sowie der gegenseitige Vergleich ergaben einen Bestand von mindestens 34 Messen und zwei Bearbeitungen. Die meisten dürften zwischen 1588 und 1595 entstanden sein. Regnart konnte kurz vor seinem Tode noch die Widmung zu dem ersten der drei Messenbände schreiben, herausgegeben wurden diese aber erst 1602 und 1603. Sie enthalten 27 Messen und die beiden Bearbeitungen. Von den sieben nur handschriftlich überlieferten Messen sind zwei vollständig (in Wien und Bologna) und vier fragmentarisch (in Laibach, Budapest, Prag und München) erhalten; eine während des letzten Krieges in Breslau verschollene Messe konnte als selbständige Komposition identifiziert werden, da der Bohnske Katalog die Anfänge gewisser Handschriften in Tonbuchstaben angibt. Unter den Vorlagen, die den Messen zugrunde liegen, befinden sich die im Innsbrucker Gesangbuch von 1588 (Regnart war Mitherausgeber) enthaltenen Kirchenlieder „*Freu dich, du werthe Christenheit*“, „*Christ ist erstanden*“ und „*Der Tag, der ist so freudenreich*“, das „*Exsultet*“ und ein lateinisches geistliches Lied aus dem Gesangbuch der Böhmisches Brüder. Außerdem schrieb Regnart vier Messen über eigene Kompositionen, vier über Motetten von Orlando di Lasso, je zwei über Madrigale des kaiserlichen Hofkapellmeisters Philipp de Monte und des Jakob van Wert sowie zwei Messen über die Josquin-Motette „*Benedicta es*“. Zu acht betitelten Messen konnte keine Vorlage ermittelt werden.

Die Messen sind vier- bis zehnstimmig. Verminderte Besetzung haben die Mittelteile des Credo und das Benedictus. Das erste Hosanna fehlt beinahe in allen Messen, von den drei Anrufungen des Agnus Dei ist immer nur eine vertont. Manche Sätze schließen mit ausgeschrieben Wiederholungen. Die Satzschlüsse sind auch bevorzugte Stellen für ostinate Bässe. Die Messen über Regnarts eigene Motetten „*Fit porta Christi pervia*“ und „*Exultandi tempus est*“ stehen im durchgehenden Dreiertakt, die Messe „*Susanna se videns*“ fällt durch häufigen Taktwechsel auf. Dissonierende Akkorde, besonders in den Cantus-firmus-Messen, und ungewöhnliche Fortschreitungen werden von Regnart durch die thematische und imitatorische Konsequenz legitimiert. Zwischen Messen über einstimmige und solchen über mehrstimmige Vorlagen besteht in der Übertragung zwar ein grundsätzlicher Unterschied, den Regnart aber nicht hervorhebt; vielmehr setzt er vor alle Messen über Vorlagen jeglicher Art die einheitliche Bezeichnung „*Missa super*“ und löst aus den mehrstimmigen Vorlagen häufig einzelne Stimmen heraus, die er in den Messen als Cantus firmi auftreten läßt.

Die Messen über einstimmige Vorlagen zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenige Stellen enthalten, die nicht an die Vorlagen gebunden sind. Diese enge Anlehnung wird dadurch noch verstärkt, daß die Reihenfolge der Vorlagenthemen in den Messen oft beibehalten ist. Der Messe „*Cantabo Domino*“ und der vierstimmigen *Missa sine nomine* liegt wahrscheinlich nur textloses musikalisches Material zugrunde, das in verschiedenen kontrapunktischen Kombinationen auftritt. In der achtstimmigen *Missa sine nomine* erinnern die Satzanfänge und einige andere Stellen an die Alternatim-Praxis, indem kurze Melodien meist vom Tenor vorgetragen und danach sofort vier- oder achtstimmig fortgesetzt oder so beantwortet werden, daß die vorgesungene Melodie nun als Cantus firmus im Sopran oder Tenor liegt. Regnarts bemerkenswerteste Eigentümlichkeit in der Meßkomposition ist seine Art, Altes mit Neuem zu verbinden, indem er in Messen über zeitgenössische Vorlagen archaisierende Cantus-firmus-Arbeit und in Cantus-firmus-Messen über jahrhundertalte Melodien fortschrittliche Harmonik anwendet.

Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe. Studien zum Personalstil des Komponisten. Diss. phil. Freie Universität Berlin 1964.

Die Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. Der allgemeine erste Teil behandelt den Zyklus als Ganzes und beschäftigt sich mit seiner Entstehungsgeschichte, seiner textlichen Gestalt und seinem musikalischen Aufbau. Danach werden die 25 Einzelkompositionen des Liederkreises, der in 5 Unterzyklen gegliedert ist, analysiert, um eine allgemeine formale Orientierung zu geben und vornehmlich das Verhältnis Textvorlage — musikalische Form deutlich zu machen.

Der spezielle zweite Teil bildet den Schwerpunkt der Arbeit. Darin wird in Abschnitt A das Chorlied *Gefunden* einer eingehenden Formanalyse unterzogen. Vier Exkurse über die Satzstruktur, den Vertikalklang, die Melodik und das Wort-Ton-Verhältnis derselben Komposition schließen sich an. Einigen der in diesen Analysen herausgearbeiteten Stilcharakteristika wird in den folgenden Abschnitten genauer nachgegangen.

Abschnitt B und C des speziellen Teils behandeln systematisch den Begriff der „Inneren Modulation“ der sieben heptatonischen Skalenformen. Hier konnte auf Grund von zahlreichen Einzelstudien nachgewiesen werden, daß diese Verfahrensweise für eine Reihe von stilistischen Eigenheiten der Tonsprache Peppings in melodischer und besonders in harmonischer Hinsicht von grundlegender Wichtigkeit ist. Das Verfahren der „Inneren Modulation“ stellt für Pepping (neben anderen in seinen vielschichtigen Personalstil eingeschmolzenen Stilmitteln) die Lösung des Problems dar: Wie ist innerhalb einer diatonischen Grundordnung das Tonmaterial der chromatischen Skala realisierbar? Es sind z. B. vom Zentralton *D* aus die Töne: *as, es, b, f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis* innermodulatorisch erreichbar. Anhand einer Analyse des Peppingschen Liedsatzes „*Ich schell mein Horn im Jammerton*“, bei dessen Behandlung im *Polyphonen Satz I* der Komponist selber auf den Begriff der „Inneren Modulation“ eingegangen ist, wird schließlich eine Unterscheidung von „*Haupttonchromatik*“ (von der Null) bzw. „*Immanenzchromatik*“ (Jakobik), d. i. innermodulatorische Erweiterung des Tonmaterials bei beibehaltener diatonischer Grundordnung, und akzidenteller Chromatik vorgenommen.

Ein weiteres wichtiges Resultat, das sich auf Grund der Analysen der Stücke: *Gefunden*, „*Kaum an dem blaueren Himmel*“ und *Anklang* ergab, ist der Nachweis von „modellhaften“ Akkordfolgen. Sie beherrschen die Akkordsukzession auf weite Strecken und finden sich an formal wichtigen Stellen innerhalb einer Komposition. Ihr Modellcharakter, der den jeweiligen kompositorischen Erfordernissen entsprechend innerhalb gewisser Grenzen variiert werden kann, prägt sich in bestimmten invarianten Eigenschaften der Akkordfolge aus. So ist z. B. der harmonische Ablauf der Komposition *Anklang* weitgehend von einer Akkordfolge beherrscht, deren Grundtöne das Motiv *es—des—g* (inklusive Transpositionen) bilden.

Schließlich sei noch auf den Exkurs V hingewiesen, der die Rolle des Tritonus innerhalb der Harmoniestruktur untersucht. Die einseitige Auflösung der verminderten Quint bzw. übermäßigen Quart (z. B. *h—f* → *c—f*), die innerhalb der Musik der Klassik und Romantik nur gelegentlich auftrat, wird als Indiz einer antidominantischen Tonsprache interpretiert. Das Vorkommen der beiderseitigen (dominantischen) Auflösung bei Pepping ist charakteristisch für seinen Stil, dessen Material Elemente der sogenannten Kadenzharmonik und vom Komponisten als „atonal“ bezeichnete Akkordfolgen (vgl. *Stilwende der Musik*, S. 83 ff.) einbezieht.

Die Arbeit wird innerhalb der Berliner Studien zur Musikwissenschaft erscheinen.

Karl-Heinz Schlager: Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire. Diss. phil. Erlangen 1964.

Bekanntlich sind Melodien zum Alleluia aus dem Proprium der Messe das ganze Mittel-

alter hindurch neu komponiert und neu textiert worden. Die Aufgabe der Diss. bestand darin, als Voraussetzung für eine zeitliche und regionale Ordnung dieses umfangreichen Repertoires die ältesten überlieferten Melodien festzustellen, alle zu einer Melodie überlieferten Texte zu sammeln und nach Möglichkeit den Stammtext jeder mehrfach textierten Melodie zu ermitteln. Aus dem Mikrofilm-Archiv des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg standen dazu rund 120 Handschriften mit musikalischer Notation aus dem 10., 11. und beginnenden 12. Jahrhundert zur Verfügung, die etwa zu gleichen Teilen dem ost- und westfränkischen, dem aquitanischen und italienischen Überlieferungsbereich angehörten. Es waren vorwiegend Gradualien, Missalien und Kantatorien sowie aus Südfrankreich Tropare mit umfangreicheren Alleluia-Listen.

Die Auswertung dieser Handschriften ergab einen Bestand von rund 400 Melodien zu etwa 650 verschiedenen Verstexten. Die meisten Texte sind zu den Melodien mit den Stammtexten „*Dies sanctificatus*“ und „*Dominus dixit*“ überliefert; für etwa ein Drittel der Texte konnten zwei bis zehn verschiedene Melodien ermittelt werden. Die Fülle des Stoffes ließ es ratsam erscheinen, die Melodien zunächst in einem thematischen Katalog vorzulegen, in dem neben dem Initium die nach Überlieferungsgebieten geordneten Quellen und die Textanfänge der Verse zu dieser Melodie stehen. Dieser Hauptteil der Arbeit wird von einem Versregister ergänzt, in dem in alphabetischer Reihenfolge alle Textanfänge mit Angaben über die zugehörige Melodie und den liturgischen Ort verzeichnet sind.

Wichtigstes Ergebnis der Arbeit ist neben der Erfassung der Melodien ihre durch die Quellenlage weitgehend zu sichernde regionale Einordnung. Neben einem Standard-Repertoire von rund 80 Melodien, die in der Regel im gesamten Überlieferungsraum mit einem konstanten liturgischen Ort verbunden sind, zum Teil mehrfach textiert wurden und mit wenigen Ausnahmen in die Editio Vaticana eingegangen sind, steht eine Fülle ausschließlich regional überlieferter Melodien, die vor allem in südfranzösischen und italienischen Handschriften zu finden sind. In den aquitanischen Melodien dominiert der *D*-Modus, die italienischen Melodien stehen überwiegend im *G*-Modus. Die adiastematische Gruppen-Notation in nordfranzösisch-deutschen Handschriften erschwert zwar die Erschließung dieses Regional-Repertoires — für etwa 60 Melodien müssen noch übertragbare Fassungen in Handschriften des 12. bis 15. Jahrhunderts aufgespürt werden —, dennoch wird erkennbar, daß die Zentren der Alleluia-Überlieferung in der Frühzeit in Südfrankreich und Italien liegen.

Der Ende 1965 als Band 2 der Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft erscheinende thematische Katalog bildet Grundlage und Ergänzung einer Ausgabe aller erreichbaren mittelalterlichen Alleluia-Melodien als Band 7 und 8 der *Monumenta Monodica Medii Aevi*. Diese Veröffentlichungen werden als notwendige Vorarbeit für die Erforschung der Textierung und Tropierung von Alleluia-Melodien, für die Prüfung des Zusammenhangs zwischen Sequenzen und nachweisbar liturgischen Alleluia-Melodien und für die Bestimmung von *Cantus firmi* in früher Mehrstimmigkeit von Bedeutung sein.

Johann Schubert: Die Trouvèrehandschrift R — Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1964.

Das Manuskript 1591 des fonds français der Nationalbibliothek in Paris ist eine reine Musikhandschrift, die in der Forschung allgemein mit dem Handschriftensigel R belegt wird. Sie enthält auf 183 Folioseiten 236 altfranzösische Lieder und 17 *Jeux partis* verschiedener Autoren und repräsentiert ein stattliches Musikdenkmal der Trouvèrekunst.

Die Hs. R unterscheidet sich in vielem wesentlich von anderen Trouvèrehandschriften. Sie ist mit vielen Mängeln behaftet und wurde darum von der Forschung meist wenig beachtet. Da aber oft Abweichungen und Fehler in der Überlieferung aufschlußreiche Tatsachen zutage fördern, erschien die Untersuchung der Hs. R dazu angetan, wichtige Hinweise für die mittelalterliche Überlieferungspraxis geben zu können.

Voraussetzung für eine solche Arbeit ist eine brauchbare Handschriftenbeschreibung. Darum ist der Untersuchung der Melodien eine ausführliche Beschreibung der Handschrift (14 Seiten) vorangestellt. Sie berücksichtigt auch zunächst unwesentlich erscheinende Einzelheiten, die sich später aber als unumgängliche Voraussetzung für das Gelingen der Arbeit erweisen.

Um eine Grundlage für die Untersuchung der Lieder im einzelnen zu gewinnen, wurde der Bestand der Handschrift und die Anordnung der Lieder mit den Parallelüberlieferungen verglichen. Durch dieses Verfahren wurden in den einzelnen Faszikeln die Repertoire, die die Grundlage des Bestandes der Handschrift ausmachen, schon in groben Umrissen erkennbar. Mit Hilfe der musikalischen Textkritik konnten dann in den Einzeluntersuchungen die Repertoire klar abgegrenzt werden. Dabei zeigte sich, daß die Repertoire der Hs. R in der Qualität sehr unterschiedlich und verschiedenen Handschriften verwandt sind.

Diese Untersuchungsmethode fußt auf der Repertoiretheorie F. Gennrichs. Die Filiationsverhältnisse, zu denen Ed. Schwan in seiner Untersuchung der altfranzösischen Liederhandschriften gelangte, lassen sich zumindest für die Hs. R nicht aufrecht erhalten. Wahrscheinlich aber auch nicht für die anderen Trouvèrehandschriften; denn das Ergebnis der vorliegenden Arbeit bestätigt, daß die Voraussetzungen, von denen Ed. Schwan unter dem Einfluß der Liederblättertheorie G. Gröbers ausging, falsch sind. Eines der wichtigsten Ergebnisse dieser kritischen Untersuchung der Hs. R ist, daß die Repertoiretheorie zu Recht an die Stelle der Liederblättertheorie getreten ist. Erstmals wurden Repertoire in Sammelhandschriften nachgewiesen, wo sie als solche nicht ohne weiteres erkenntlich waren. An die Repertoiretheorie wird sich jetzt die Repertoireforschung anschließen müssen.

Die Hs. R, die bisher im Ruf stand, nur schlechte Überlieferungen zu bieten, enthält teilweise recht gute Fassungen, die denen anderer Liederhandschriften durchaus ebenbürtig sind. An mehreren Stellen zeigt sich die Hs. R der Hs. V verwandt, die, was die Qualität der überlieferten Melodien betrifft, wahrscheinlich auch zu Unrecht unterbewertet wird. Durch die Berücksichtigung der Fassungen, die einem diesen beiden Handschriften gemeinsamen Repertoire entstammen, werden Quellen erschlossen, die sich aus den Parallelüberlieferungen nicht gewinnen lassen.

Der größte Makel der Hs. R sind die fingierten Melodien. Nach eingehender Untersuchung des ersten und der betroffenen Stellen des zweiten Faszikels besteht kein Zweifel mehr an der Fälschung der dort enthaltenen Notationen.

Die Untersuchung der Melodien der Hs. R lieferte, da sie sich nicht nur auf die bloße Feststellung der guten und der schlechten Lesarten beschränkte, interessante Aufschlüsse über die mittelalterliche Überlieferungspraxis, die der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung von Nutzen sein können.

Den Vertrieb der Dissertation besorgt das Bärenreiter-Antiquariat in Kassel unter dem Titel: *Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591 — Eine kritische Untersuchung der Trouvèrehandschrift R.*

Heinrich W. Schwab: *Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770—1814). Studien zu einer Monographie des vorschubertschen Sololiedes.* Diss. phil. Saarbrücken 1964.

Die mittlere Goethezeit, die sich als Liedepoche erweisende Zeitspanne von Goethes ersten im Druck erschienenen Vertonungen bis zur ersten Vertonung durch Franz Schubert, hat keine geschlossene Liedästhetik hinterlassen. Die Diss. machte es sich zur Aufgabe, die Vielfalt der poetologischen Äußerungen aus Briefen der Komponisten und Dichter, Voreden der Liedsammlungen, deren Rezensionen, aus Artikeln der Enzyklopädien und Lexika, programmatischen Abhandlungen u. a. zusammenzutragen und an den beiden Kernproblemen von „Sangbarkeit“ und „Popularität“ systematisch darzustellen. Das erste betreffend, wurde die theoretische Forderung nach „sängbaren Liedern“ aufgezeigt und die sich

daraus ergebenden praktischen Folgerungen dokumentiert. Eine Hauptaufgabe lag darin, die Gattung Lied nicht allein aus literar- oder musikhistorischer Perspektive zu sehen, sondern ihrer musikalisch-poetischen Einheit gerecht zu werden, die nicht nur praktisch geleistet, sondern ästhetisch gewollt war. Die Theorie der Sangbarkeit führt zur Diskussion um das „Strophenlied“ und das Prinzip des „Durchkomponierens“ und bedingte die Ausprägung des romantischen musikalischen Gedichts einerseits und des Liedes ohne Worte andererseits.

Dem Wechselwirken von Theorie und Praxis galt es ebenso bei dem zweiten Problemkreis nachzugehen. Das vom Volkslied ausgehende Streben nach „Popularität“ als einer allgemeingültigen ästhetischen Wertnorm wurde in seiner historischen Entfaltung nachgezeichnet, die Bedeutsamkeit auch für andere Gattungsbereiche belegt und die daraus resultierenden Kompositionsverfahren an dem Typus des „Liedes im Volkston“ deutlich gemacht. Die „Kritik des Popularen“ hält die zeitgenössischen Gegenstimmen fest und die Neuformulierung jener für die „Klassik“ bedeutungsvollen Norm durch Schiller.

Die Postulate von „Sangbarkeit“ und „Popularität“ mit ihrem Streben nach sachlicher und ideeller Beschränkung bestimmen den vorschubertschen Liedtyp. Erst seit Schuberts Goethevertonungen op. 1 und op. 2 ist man berechtigt von „Kunstlied“ zu sprechen. Was das Kunstlied im einzelnen von dem Lied der mittleren Goethezeit unterscheidet, wird vergleichsweise an Gedichtwahl, Liedmelodik, Accompagnement und der unterschiedlichen Art des Liedvortrags dargestellt.

Die Arbeit enthält 6 Bildbeigaben, 36 Notenbeispiele, 20 Faksimiles, 4 Melodietafeln und eine Bibliographie und Zeittafel der wichtigsten liedästhetischen Schriften; sie erscheint 1965 in erweiterter Fassung unter dem Titel „Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814)“ (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 3) im Druck.

Dimitris Themelis: Entstehung der Violinetüde. Allgemeine, spieltechnische und musikalische Voraussetzungen bis zur Gründung des Pariser Conservatoire. Diss. phil. München 1964.

Die Arbeit befaßt sich mit der Entstehung der Violinetüde. Es wird festgestellt, daß zugleich mit dem Erscheinen der Gattung auch der Terminus Etüde in seiner prägnanten Bedeutung auftritt: gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Es wird versucht, die spezifischen Merkmale der Etüde zu erfassen und diese als eigene Gattung zu charakterisieren. Durch die zeitliche Fixierung der Entstehung der Gattung Etüde ergibt sich die Möglichkeit, eine Grenze zu ziehen und alles Vorherige als Vorgeschichte zu betrachten.

Im Kapitel I (Allgemeine Vorbemerkungen) werden die Begriffe Spielfiguren, Spielkomposition und Spieltechnik erläutert und in diesem Zusammenhang bestimmte Violinstücke untersucht, die vor der Entstehung der Violinetüde zu Übungszwecken herangezogen wurden und an die die Etüden anknüpfen. Ausgehend von drei Sonatensätzen in durchlaufenden Sechzehnteln von Corelli (op. 5), die Tartini in einem Brief über das Violinspiel an seine Schülerin Magdalena Lombardini Sirmen als Übung für die Bogenführung empfiehlt, werden im Kapitel II Violinwerke der Generalbaßzeit untersucht. Zuerst werden Variationswerke und zwar Violinwerke über ostinaten Bässen herangezogen, da vor allem die Ostinato-Variation dem Violinspiel reiche Entfaltungsmöglichkeiten bot. Der Ostinatobaß schafft die Voraussetzung dafür, daß die Violine z. B. bestimmte Formen von Spielfiguren sequenzartig durchführt. Außer Variationswerken werden andere Violinkompositionen der Generalbaßzeit — Sonaten, Suiten, Konzerte — im Hinblick auf ihren lehrhaften Wert betrachtet und spezifische Merkmale herausgegriffen, die ihnen oft den Charakter des „Etüdenhaften“ verleihen. Denn es ist bekannt, daß das Üben gerade solcher Violinwerke der Generalbaßzeit den Spieler auch in technischer Hinsicht fördert.

Das III. Kapitel der Arbeit — *Vorstufen der Violinetüde* — befaßt sich mit Violinschulen bis zur Zeit der Entstehung der Violinetüde und speziell mit den in diesen Schulen enthaltenen praktischen Beispielen. Diese praktischen Beispiele, die entweder Übungsstücke in der Art einer Komposition, oft mit einem Titel versehen (wie Fantasia usw.), oder oft nur kurze Notenbeispiele sind (meist Exempla genannt), gehören auch zu den Vorläufern der Gattung Etüde. Denn vor allem in diesen Musikbeispielen bahnt sich die Abspaltung einer sich verselbständigenden „pädagogischen Musik“, nämlich der Etüde, von der vollgültigen, als Komposition gefaßten Musik an. Besonders einleuchtend ist in diesem Zusammenhang folgender Ausspruch L. Mozarts über seine Beispiele: „*Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigst zu machen.*“

Die Violinetüde hat also zwei Wurzeln: die gesamte Violinmusik und die didaktische Bemühung um das Violinspiel. Aus der Violinmusik wird in der Untersuchung besonders berücksichtigt die Variation, allgemein die Violinmusik der Generalbaßzeit (seit dem 17. Jahrhundert), Konzert-Kadenz und Caprice (seit Anfang des 18. Jahrhunderts). Die didaktische Bemühung um das Violinspiel wird anhand der Anweisungen G. Muffats, Geminianis, L. Mozarts, L'Abbé le Fils' und Tartinis untersucht. Aus dieser Herkunft erklärt sich der sehr eigenartige Charakter der Violinetüde, die im Grunde keine selbständige musikalische Gattung ist, die aber doch — wenn man sie der gesamten Violinmusik gegenüberstellt — wie eine eigene Gattung wirkt.

In dieser Weise wird gezeigt, daß die Violinetüde als didaktische Gattung von Rudolph Kreutzer (1766—1831) zum ersten Male verwirklicht wird. Die Tat Kreutzers bestand darin, daß er die Etüde von der vollgültigen Musik, speziell von der Caprice, loslöste und damit die Voraussetzung dafür schuf, daß die Violinetüde eine selbständige Gattung wurde. Mit der Loslösung trat die Frage einer neuen Bezeichnung auf. Daß Kreutzer sein erstes Etüdenwerk *Etude ou Caprice* betitelte, sollte man nicht dahin mißverstehen, daß Etüde eine synonyme Bezeichnung für Caprice ist, sondern man sollte vielmehr „Caprice“ als Herkunftsbezeichnung auffassen und „Etüde“ als Hinweis auf das Neuartige. Der Titel *Etude* in späteren Ausgaben älterer didaktischer Musik, die ursprünglich nicht als Etüde bezeichnet wurde, ist daher als Rückübertragung zu verstehen. Dies wird im Kapitel *Terminologische Fragen* sowie *Caprice und Etüde* erörtert.

Bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß bei der Entstehung der Violinetüde weit mehr Faktoren zusammengewirkt haben, als man zunächst annehmen möchte. Denn die Entstehung der Violinetüde kann letztlich nur im Zusammenhang mit dem musikalischen und darüber hinaus mit dem allgemeinen geschichtlichen Wandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begriffen werden. In dieser Zeit vollzog sich der Wandel von der Generalbaß-Musik zur sogenannten Vorklassik und dann zur Wiener Klassik. In diesem Wandel liegt das Zurücktreten des in der älteren Musik stets mitenthaltene didaktischen Moments beschlossen. Darüber hinaus muß aber auch der gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Französische Revolution) einsetzenden soziologischen Umschichtung des Musikerstandes ein bedeutender Anteil zugeschrieben werden. Als erste Kristallisation aller dieser Faktoren ist die Gründung des Pariser Conservatoire (1793) zu betrachten — der Geburtsstätte der Violinetüde.

Die Arbeit wird in Kürze gedruckt vorliegen.

Johannes M. Zosel: Die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen (Frequenzen) als entwicklungspsychologisches Kriterium. Diss. phil. Mainz 1964.

Die Unterschiedsschwelle für Tonhöhen (Frequenzen) erweist sich als praktisch brauchbares entwicklungspsychologisches Kriterium.

Ihre Ermittlung ist mit Hilfe eines entsprechend vorbereiteten Tonbandes im Gruppenversuch einfach und schnell durchführbar. Die Berechnung der Schwellenwerte aus den Roh-

daten erfolgt nach der Methode der Kleinstquadrate und liefert Tonhöhenunterschiedsschwellen (DL) (in Prozent des Standardtones ausgedrückt) über dem Lebensalter, die (im Bereich 400 Hz gemessen) einen entwicklungsabhängigen Verlauf haben.

Danach gibt es zwei markante Entwicklungsbereiche.

Der eine ist repräsentiert durch einen DL-Verlauf, der sich mehr und mehr verkleinernd asymptotisch einem Endwert bei 23 Jahren nähert. Er überstreicht das Kindes- und Jugendalter bis 23 Jahre.

Der andere Bereich oberhalb 23 Jahre zeigt keine DL-Änderung mehr bis ins hohe Alter (ca. 0,7% für 400 Hz).

Der DL-Verlauf im Kindes- und Jugendalter ist in einer einfachen Potenzgleichung angebar, wenn man nur die allgemeine Änderungstendenz berücksichtigt.

Das Meßverfahren ist so empfindlich, daß die Pubertät sehr deutlich als Spitze (Pubertätsspitze) zum Vorschein kommt. Die Spitzen für Knaben und Mädchen treten bei getrennter Messung und Wahl von mindestens Halbjahresintervallen sehr scharf heraus.

Da man kein auffälliges äußeres Merkmal (besonders bei Mädchen im gemessenen Alter) für den Eintritt der Pubertätsspitze angeben kann, wird vorgeschlagen, aus Gründen der einfacheren Definition den „Eintritt der Pubertät für Knaben und Mädchen“ auf diese Spitze der DLs definitorisch festzulegen.

Eine methodenkritische Betrachtung jedoch zeigt, daß der Verlauf der Tonhöhenunterschiedsschwelle DL nicht wie eine einfache funktionale Abhängigkeit (im physikalischen Sinne) vom Lebensalter zu interpretieren ist. Einmal kann man den Verlauf als Resultierende von mindestens 2 Abhängigen ansehen. Eine davon repräsentiert die DL in reiner Form — das ist das kontinuierlich sich verändernde Stück bis 23 Jahre. Die andere ist als zeitweilig auftretende Störkomponente bei der Urteilsabgabe der Versuchsperson anzusehen und nicht näher definierbar, da der eine Freiheitsgrad der beiden Urteilkategorien keine feinere Differenzierung zuläßt (was im vorliegenden Falle auch nicht beabsichtigt war). Die Störkomponente besteht also aus einem Störkomplex.

Eine andere Auslegung setzt schon früher an und sieht im ganzen sich verändernden Teil des DL-Verlaufs bis 23 Jahre die Auswirkung eines Störkomplexes unterschiedlicher Intensität auf die als Konstante angenommene DL. Die Störung ist eine Überlagerung eines langfristigen Anteils (normale Entwicklung) und eines oder mehrerer kurzfristiger Anteile intensiver Natur (Pubertät u. a.). Kommunikationstheoretisch ist diese Erklärung einleuchtender.

Die Arbeit ist in durch Photodruck vervielfältigten Exemplaren der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereicht worden.

Redaktionelle Nachbemerkung

Nachdem der durch Beirat und Publikations-Ausschuß der Gesellschaft für Musikforschung angeregte Plan einer laufenden Veröffentlichung von Dissertations-Zusammenfassungen in der letzten Mitgliederversammlung und darüber hinaus Beifall gefunden hat, beginnt die „Musikforschung“ mit diesem Heft, den Plan zu verwirklichen. Die Veröffentlichung erfolgt ohne thematische Ordnung nach dem Eingang der Manuskripte, um die Ergebnisse der Arbeiten möglichst schnell bekannt werden zu lassen. Die Musikwissenschaftlichen Institute aller deutschsprachigen Universitäten, die ein Merkblatt über die gewünschte Anlage und den notwendigen begrenzten Umfang der Zusammenfassung erhalten haben, werden gebeten, ihr Augenmerk auch weiterhin auf eine möglichst schnelle Lieferung der Manuskripte an die Schriftleitung zu richten.

Die Schriftleitung