

seiner Besprechung des Buches von Raugel<sup>64</sup> geht Handschin auf die Ausführungen des Autors betreffs Notre-Dame näher ein und stimmt Raugels Feststellung, daß die Kathedrale zur Zeit des Wirkens von Petrus de Cruce eine — „oder sogar zwei“ (!) — Orgeln besessen habe, zu. Weiter schreibt Handschin: „... wenn auch deswegen die Annahme, dieser Musiker sei Organist an Notre-Dame gewesen, übereilt erscheint...; als Notre-Dame-Organisten zählt Raugel übrigens auch die noch älteren Robertus de Sabilone, Perotinus und Leoninus, von denen wir doch nur wissen, daß sie an dieser Kirche Chormeister waren“.

Die umstrittene Frage, ob Notre-Dame zu Paris bereits zur Zeit Leonins und Perotins eine große Orgel besessen habe<sup>65</sup>, ist insofern nicht von ausschlaggebender Bedeutung, als viele Bildzeugnisse die kirchenmusikalische Verwendung des Typs der Armorgel erweisen. In Hinblick auf das ausgedehnte Prozessionswesen, in dessen Rahmen Organa ausgeführt wurden, scheint der Gebrauch solcher Kleinorgeln motiviert<sup>66</sup>. Der kategorischen Erklärung von Arnold Schering<sup>67</sup>: „Ein Beweis dafür, daß organista jemals eine andere Bedeutung als Orgelspieler gehabt hat, ist nicht beizubringen“, ist insofern nicht beizupflichten, als keine Veranlassung besteht, den Begriff nur im Sinn von „Orgelspieler“ zu interpretieren. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß, so wie „organizare“ und „organare“ auch im Sinn von „ein Instrument spielen“ zu verstehen ist, „organista“ allgemein „Instrumentenspieler“ bedeuten kann<sup>68</sup>. (Wird fortgesetzt)

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### War Zarlino Dualist?

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Die These Hugo Riemanns, im 31. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni harmoniche* (1558) von Gioseffo Zarlino sei „im Keim eine rationelle Harmonielehre im dualen Sinne gegeben“<sup>1</sup>, ist seit einem halben Jahrhundert oft wiederholt worden<sup>2</sup>; dennoch ist sie falsch. Riemanns Argumentation<sup>3</sup>, bewundernswert noch als Konstruktion eines Zusammenhangs von Irrtümern, zerfällt bei vorurteilsloser Lektüre des unverkürzten Originaltextes.

Von einer „Harmonielehre“ kann man erst sinnvoll sprechen, wenn die Akkorde („Harmonien“) als Einheiten mit „Komplexeigenschaften“, nicht nur als ein Zusammentreffen von

<sup>64</sup> ZfMw. XII, 1930, S. 369.

<sup>65</sup> E. Flade, *Literarische Zeugnisse zur Empfindung der 'Farbe' und 'Farbigkeit' bei der Orgel und beim Orgelspiel*, Acta mus. XXII, 1951, S. 102, schreibt: „In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben etwa ein halb Dutzend französischer Städte Orgeln (Paris, Notre-Dame, Rouen, Sens, Toul etc.)“.

Im übrigen ist ja der Begriff „Notre-Dame-Organa“ nicht in dem Sinne zu verstehen, daß alle Organa zum Aufführungsrepertoire von Notre-Dame zu Paris gehörten. Andererseits gelangten aber die im engeren Sinne als Notre-Dame-Organa anzusprechenden Werke auch in anderen Kathedralen nicht nur Nordfrankreichs, sondern auch anderer Länder zur Aufführung, für die der Besitz eines großen Orgelwerks zum Teil bezeugt ist.

<sup>66</sup> Die Verwendung von Organa zu Prozessionszwecken hat Handschin a. a. O. gebührend gewürdigt. H. Husmann, *Die Offiziumsorgana der Notre-Dame-Zeit*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1935, S. 43, geht so weit, die Frage aufzuwerfen, „ob nicht vielleicht alle Kompositionen des Magnus Liber für diesen Zweck geschaffen sind“.

<sup>67</sup> *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, S. 21.

<sup>68</sup> Vgl. die S. 18 zitierte Textquelle aus dem 11. Jahrhundert.

<sup>1</sup> Musiklexikon, Artikel *Zarlino*.

<sup>2</sup> Zuletzt von Jens Rohwer im Artikel *Harmonielehre* in MGG (V, Sp. 1626 ff.).

<sup>3</sup> *Geschichte der Musiktheorie*, 2. Auflage, Berlin 1920, S. 389–393.

Tönen oder Intervallen aufgefaßt werden. Die „rationelle Harmonielehre“ setzt voraus, daß Oktavversetzungen von Akkordtönen die „harmonische Bedeutung“ eines Akkords nicht ändern; als „harmonisch identisch“ gelten nicht nur Terz und Dezime, Quinte und Duodezime (Oktaverweiterung), sondern auch Terz und Sexte, Quinte und Quarte (Oktavergänzung). — Nach dem Grundsatz der „rationellen Harmonielehre im dualen Sinne“ ist der Dreiklang keine „*Terzenschichtung*“ (S. Sechter), aber auch die Mollterz keine Modifikation der Durterz (G. Capellen), sondern der Mollakkord die Umkehrung des Durakkords: In Dur wird die große Terz unten, in Moll oben in die Quinte eingefügt, und die Akkorde wirken als „Einheiten“, weil die drei Akkordtöne in Dur ( $c'-e'-g'$ ) einen Grundton (C), in Moll ( $C-Es-G$  oder genauer im dualen Sinne:  $G-Es-C$ ) einen Oberton ( $g'$ ) gemeinsam haben.

Zarlino entwickelt im 31. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni harmoniche* (= *Ist.*) eine Theorie des aus Zweiklängen gebildeten „harmonischen“ (mathematisch bestimmbarer) Dreiklangs, die von Riemann zu einer Theorie des aus Akkorden gebildeten „harmonischen“ Tonsatzes umgedeutet wurde.

1. „*La varietà dell Harmonia (in simili accompagnamenti) non consiste solamente nella varietà delle Consonanze che si trova tra due parti; ma nella varietà anco dell Harmonie la quale consiste nella positione della chorda che fa la Terza (over la Decima sopra la parte grave della cantilena)*“<sup>4</sup>. — Riemann übersetzt (S. 389): „Nicht in der Mannigfaltigkeit der Konsonanzen, welche je zwei Stimmen bilden, sondern vielmehr in der Unterscheidung der beiden möglichen Formen der Harmonie ist der eigentliche Inhalt des mehrstimmigen Tonsatzes zu suchen.“ — „Harmonie“ wurden gänzlich verschiedene musikalische Erscheinungen genannt, sofern man in ihnen eine Zahlenordnung entdeckte<sup>5</sup>. Das Wort bezog sich weniger auf die verschiedenen und besonderen Erscheinungen an sich als auf ihr allgemeines und gemeinsames Wesen, die Zahl. Zarlinos Thema ist *Ist.* III, 31 die „Harmonie“ (die mathematische Bestimmbarkeit) der Zusammenklänge. Er unterscheidet Zweiklänge („*Intervalli per se*“) und Dreiklänge („*Intervalli accompagnati con altri*“). Die Zweiklänge galten allgemein als „Harmonien“. Die Dreiklänge aber sind nach Zarlino gleichfalls „Harmonien“, denn nicht nur die Zweiklänge, aus denen sie zusammengesetzt sind, sondern auch die Dreiklänge selbst repräsentieren mathematisch „ausgezeichnete“ Zahlenverhältnisse: die harmonische und die arithmetische Proportion ( $15 : 12 : 10$  und  $6 : 5 : 4$ ). — Riemann unterdrückt die Worte „*in simili accompagnamenti*“, verleugnet also die Anwendung des Harmoniebegriffs auf die Zusammensetzung von Dreiklängen aus Zweiklängen, und übersetzt „*harmonia*“ mit „*mehrstimmiger Tonsatz*“ (im modernen Sinn des „harmonischen“, aus Akkorden gebildeten Tonsatzes). Die konsonanten Zweiklänge („*Consonanze che si trova due parti*“) schließt er von der „Harmonie“ (im modernen, Zarlino untergeschobenen Wortsinn) aus, indem er „*non solamente . . . ma anco*“ absichtsvoll falsch mit „*nicht . . . sondern vielmehr*“ übersetzt. Der Kontrapunktiker Zarlino aber spricht nicht von der „Harmonik“, in der die Zweiklänge zu Abkürzungen von Akkorden werden, sondern von der mathematischen Bestimmbarkeit der Zusammenklänge, die aus drei Intervallen (aufgefaßt als Beziehungen zwischen drei Stimmen) gebildet werden<sup>6</sup>.

2. „*Onde, over die sono minori, et l'Harmonia die nasce, è ordinata, ò s'assimiglia alla proportionalità, o mediatione Arithmetica; over sono maggiori, et tale Harmonia è ordinata, over s'assimiglia alla mediocrità Harmonica; et da questa varietà dipende tutta la*

<sup>4</sup> Die eingeklammerten Stellen fehlen in Riemanns Abdruck des Textes.

<sup>5</sup> Heinrich Hübschen spricht im Artikel *Harmonie* in MGG (V, Sp. 1609) von „*acht verschiedenen Sinngebungen*“; der „Sinn“ des Wortes „Harmonie“ war aber immer derselbe: das mathematische Wesen der musikalischen Erscheinungen zu bezeichnen. Eine neunte Wortbedeutung findet man bei dem Pseudo-Aristoteles des 13. Jahrhunderts, der auch die rhythmische Ordnung „Harmonie“ nennt (CS I, 252 a).

<sup>6</sup> Daß man sich die Dreiklänge aus drei (nicht wie nach neuerer Auffassung aus zwei) Intervallen zusammengesetzt dachte, bezeugt Johann Lippius (*Synopsis musicae*, 1612, fol. F 4 r): „*Trias Musica ex Tribus sonis, et totidem Dyadibus Radicalibus constat.*“

*diversita, et la perfettione dell'Harmonie.*“ Riemann übersetzt: „Diese beiden Formen der Harmonie aber unterscheiden sich durch die Art der Einstimmung der Terz, welche die Quinte entweder harmonisch oder arithmetisch teilt. Tatsächlich beruht alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonie auf der Unterscheidung der beiden Bildungen (Dreiklänge).“ „Harmonie“ (Plural) nennt Zarlino die Dreiklänge (weil hinter ihnen mathematisch „ausgezeichnete“ Proportionen stehen), nicht „die Harmonie“ (Singular), den „harmonischen“ Tonsatz. Also beruht nicht „alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonie“ auf dem Unterschied der Dreiklänge, sondern alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der „harmonischen“ (mathematisch bestimmbaren) Dreiklänge auf dem Unterschied der Quintenteilungen.

3. „*Conciosiache è necessario (come dirò altrove) che nella Compositione perfetta si ritrovino sempre in atto la Quinta et la Terza, over le sue Replicate; essendo che oltra queste due consonanze l'Udito non può desiderar suono che caschi nel mezo over fuori de i loro estremi, che sia in tutto differente et variato da quelli.*“ — Riemann übersetzt (S. 390): „Die Terz und Quinte oder ihre Oktavversetzungen sind die alleinigen Elemente der Komposition, und das Ohr begehrt keinen weiteren Ton, der zwischen diesen oder außerhalb derselben läge und wirklich von ihnen verschieden wäre.“ Und er kommentiert (S. 391): „Daß Zarlino mit den Replicate wirklich alle Oktavversetzungen, auch die der Terz und Quinte unter den Grundton oder doch die des Grundtones über die Terz und Quinte meint, ist zweifellos; sonst wäre es ja auch nicht verständlich, wieso er das gesamte Wesen der Harmonie auf diese beiden Intervalle (Terz und Quinte) könnte zurückführen wollen.“ — Am Schluß des oben unter Ziffer 1 zitierten Satzes sagt Zarlino, was er mit dem Wort „*replicata*“ meint: die Dezime über dem Grundton statt der Terz („*la Terza over la Dezima sopra la parte grave della cantilena*“). Riemann unterdrückt die Stelle, um behaupten zu können, Zarlino müsse auch an die Oktavversetzungen der Terz und Quinte unter den Grundton, also an die Akkordumkehrungen, gedacht haben. — Ohne die Akkordumkehrungen kann man vom „gesamten Wesen der Harmonie“ (im modernen Wortsinn) nicht sprechen. Aber die „*Compositione perfetta*“ ist nicht das „gesamte Wesen der Harmonie“. Daß in einer vollkommenen Komposition die Terz und Quinte oder ihre Oktavversetzungen „stets“ (nicht „ausschließlich“: „*sempre*“, nicht „*sempre mai*“ oder „*solamente*“) notwendig seien, heißt nicht, daß sie die „*alleinigen Elemente der Komposition*“, sondern nur, daß sie notwendige Elemente einer vollkommenen Komposition sind. — Im letzten Satz („*essendo che . . .*“) spricht Zarlino nicht mehr von der ganzen Komposition, sondern wieder vom einzelnen Dreiklang, der durch Oktavverdoppelungen nicht verändert werde und andere Zusatztöne nicht dulde. Die Bemerkung, daß wir „*einen gänzlich verschiedenen Ton innerhalb oder außerhalb der Grenzen der Terz und Quinte (oder ihrer Oktavversetzungen) nicht zu hören wünschen*“, kann nur auf störende Zusatztöne zum Dreiklang zielen. Hätte Zarlino sagen wollen, die Sexten seien mit den Terzen (und Dezimen), die Quarte mit der Quinte (und Duodezime) „harmonisch identisch“, so hätte er es gesagt, denn weder Kürze noch Dunkelheit waren sein Stilideal<sup>7</sup>.

4. „*Nella Compositione perfetta si ritrovino sempre in atto la Quinta et la Terza, over le sue Replicate.*“ Riemann zitiert (S. 392), um seine Deutung des Satzes zu stützen, eine

<sup>7</sup> Eine Lehre von den Akkordumkehrungen durch Oktavversetzung der Akkordtöne entwickelten erst Musiktheoretiker der deutschen Zarlino-Tradition des 17. Jahrhunderts. Johann Lippius unterscheidet zwischen Grundton und Baßton (*Synopsis musicae*, 1612, fol. F 6 v): „(Trias harmonica) Diffusa est, cuius partes seu voces Radicales minus sibi invicem vicinae dispersae sunt atque Diffusae in diversas Octavas: et vel quaedam tantum, vel omnes . . . Ac semper melior est Trias Harmonica, cuius basis imo substat loco, caeterae superiore.“ Heinrich Baryphonus beschreibt Beispiele der Akkordumkehrung (*Pleiades Musicae*, 1630, S. 163): „Estque (trias harmonica) vel propinqua, vel remota . . . (S. 164) Remotio illa fit duobus modis: Aut enim una tantum pars removetur, aut plures . . . Infima, manentibus mediâ et supremâ hoc modo: c-e-g in e-g-cc vel C-e-g; Media (manentibus) infimâ et supremâ hoc modo: c-e-g in c-g-ee vel E-c-g; (S. 165) Suprema infimâ cum mediâ manentibus hoc modo: c-e-g in c-e-gg vel G-c-e.“

Stelle aus Zarlinos *Dimostrazioni harmoniche* (1571), wo es heißt<sup>8</sup>, die kleine Terz (8 : 5) sei im „Senario“, der Zahlenreihe von 1 bis 6, zwar nicht „in atto“, aber „in potenza“ enthalten. Riemann kommentiert: „Die 8 liegt außerhalb des ‚Senario‘: da aber die 8 nur eine ‚replica‘ der 4 und 2 ist, so ist doch die kleine Sexte ‚potenziell‘ im Senario inbegriffen.“ Und er folgert: Damit ist „auch der letzte Zweifel daran beseitigt, daß Zarlino eine vollkommene klare Vorstellung von der Identität der nur durch Oktavversetzungen (Umkehrungen) voneinander verschiedenen Akkordbildungen hatte“. — Aber Riemann hat den Ausdruck „in potenza“ mißverstanden. Er zitiert die *Dimostrazioni harmoniche*, um nicht das 16. Kapitel aus dem I. Buch der *Istituzioni* zitieren zu müssen, wo Zarlino das Wort erklärt. Der Senario, die Zahlenreihe von 1 bis 6, enthält „in atto“ alle Konsonanzen, deren Proportionen sich mit Zahlen zwischen 1 und 6 darstellen lassen, also sämtliche Konsonanzen außer der kleinen Sexte. Die „Consonanze semplici“ beruhen auf überteiligen Proportionen (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5); die „Consonanze composte“, wie die Duodezime (3 : 1) und die große Sexte (5 : 3), werden aus zwei einfachen Konsonanzen zusammengesetzt und mathematisch durch Interpolation einer mittleren Zahl bestimmt: Die Dezime besteht aus Quinte und Oktave (3 : 2 : 1), die große Sexte aus großer Terz und Quarte (5 : 4 : 3). Eine „Consonanza composta“ aber ist auch die kleine Sexte (8 : 5 = 8 : 6 : 5), und als Zusammensetzung aus zwei Konsonanzen des Senario (Quarte und Terz) ist sie, wenn auch nicht „in atto“, so doch „in potenza“ im Senario enthalten. „Et benchè la sua forma non si trovi in atto tra le parti del Senario; si trova nondimeno in potenza; conciochesia veramente la piglia dalle parti contenute tra esso; cioè, dalla Diatessaron et dal Semiditono.“ — Zarlino leitet also die Proportion der kleinen Sexte (8 : 5) nicht von der Proportion der großen Terz (5 : 4) durch Reduktion der 8 auf die 4 ab, sondern er interpoliert die mittlere Zahl 6; d. h. er oktaviert nicht den oberen Ton der großen Terz zum unteren Ton der kleinen Sexte, sondern setzt die kleine Sexte aus Quarte und kleiner Terz zusammen. Von einer „replicata“ im Sinne der Oktavergänzung (nicht nur der Oktaverweiterung) spricht er nicht und kann er nicht sprechen; denn wenn die kleine Sexte als „replicata“ der großen Terz bestimmt würde, so müßte auch die Quarte als „replicata“ der Quinte, die große Sexte als „replicata“ der kleinen Terz aufgefaßt werden — die Quarte und die große Sexte aber sind nicht nur „in potenza“, sondern „in atto“ im Senario enthalten.

5. Zarlinos Ableitung der Intervallproportionen aus dem Senario wird von Riemann (S. 390 f.) zu einer „dualen“ Theorie des Dur- und Mollakkords umgedeutet: Dem „Senario der Saitenlängen“ (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) entspreche eigentlich ein „Mollakkord“, aber Zarlino fasse „die Bestimmung so allgemein, daß er sie auf den Durakkord beziehen kann“. Er „meint nämlich“ den Durakkord:

$$C = 1 \quad C : c = 2 : 1 \quad C : g = 3 : 1 \quad C : c' = 4 : 1 \quad C : e' = 5 : 1 \quad C : g' = 6 : 1$$

und nicht den Mollakkord:

$g' = 1 \quad g' : g = 1 : 2 \quad g' : c = 1 : 3 \quad g' : G = 1 : 4 \quad g' : Es = 1 : 5 \quad g' : C = 1 : 6$ . „Doch ist ihm bereits von Anfang an das korrespondierende Verhältnis beider Reihen klar“ (also die dualistische Auffassung des Moll als Umkehrung des Dur). „Denn er stellt bereits im 30. Kapitel des ersten Buches (der *Istituzioni*) beide Reihen einander gegenüber“:

1		1	
Subdupla		Dupla	
2		2	
Subsesquialtera		Sesquialtera	
3		3	
Subsesquiterza		Sesquiterza	

usw.

<sup>8</sup> *Ragionamento* II, Defin. XVII.

Aber Zarlino „meint“ im 15. Kapitel des I. Buches weder den „Durakkord“ noch den „Mollakkord“, sondern nur die einzelnen (nicht zu Akkorden zusammengesetzten) konsonanten Intervalle. Die Reihe der Konsonanzen (Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz) ist das musikalische Abbild der mathematischen Reihe der überteiligen Proportionen (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5). Kein Wort deutet auf die Proportionsfolgen 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1, 5 : 1, 6 : 1 und 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6 und auf Intervallserien mit einem „Bezugston“ (einem gemeinsamen Grundton in der ersten und einem gemeinsamen Oberton in der zweiten Reihe). Die Duodezime (3 : 1), die Doppeloktave (4 : 1) usw. gelten vielmehr als „*Consonanze composte*“ (s. oben), als sekundäre Konsonanzen. — Die „korrespondierenden Reihen“ im 30. Kapitel des I. Buches stellen keinen musikalischen, sondern einen rein mathematischen Sachverhalt dar: Aus der Eins (der „Einheit“ im platonisch-pythagoreischen Sinne) gehen zwei Proportionsreihen hervor, die sich auf allen Stufen gegenseitig aufheben und die Eins wiederherstellen (die sich aber nicht auf allen Stufen unmittelbar auf die Eins beziehen). Will man den „korrespondierenden Reihen“ einen musikalischen Sinn geben, so bedeuten sie (nach antiker Tradition), daß man die Intervalle auf doppelte (und gegensätzliche) Weise mathematisch bestimmen kann: die Quarte und die Quinte z. B. nach Saitenlängen als 4 : 3 bzw. 3 : 2, nach der Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalls umgekehrt als 3 : 4 bzw. 2 : 3. Die „korrespondierenden Reihen“ bezögen sich also nicht auf zwei verschiedene Intervallreihen (den „Durakkord“ und den „Mollakkord“), sondern auf ein und dieselbe Intervallreihe, betrachtet unter zwei verschiedenen Aspekten.

6. (Ist. III, 31) „*Ma perche gli estremi della Quinta sono invariabili, et sempre si pongono contenuti sott'una istessa proportione; lasciando certi casi, ne i quali si pone imperfetta; però gli estremi delle Terze si pongono differenti tra essa Quinta. Non dico però differenti di proportione, ma dico differenti di luogo; perciocche (come hò detto altrove) quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fa allegra; et quando si pone nell'acuto si fa mesta.*“ — Riemann vertauscht den Plural „*delle Terze*“ mit dem Singular „*della Terza*“, um behaupten zu können (S. 393), Zarlino habe „*nur eine und dieselbe Größe der Terz (5 : 4) als konstitutives Element sowohl der Dur- als der Mollharmonie*“ angenommen. „*Zarlino sagt ausdrücklich, daß im Durakkord (der Divisione harmonica) die Terz (5 : 4) unten, im Mollakkord (der Divisione arithmetica) dagegen oben liegt, charakterisiert auch bereits den Durakkord als ‚heiter‘ (allegra) und den Mollakkord als ‚traurigklingend‘ (mesta)*“. — Aber Zarlino spricht nicht (nach „dualistischer“ Doktrin) von nur einer unveränderlichen Terz, die beim Durdreiklang unten und beim Molldreiklang oben in die Quinte eingefügt werde, sondern von den Terzen (der großen und der kleinen Terz), die nur ihre Lage wechseln und nicht ihre Proportionen ändern. Der Satz besagt, daß die so verschiedenen Proportionen 15 : 12 : 10 (Durdreiklang) und 6 : 5 : 4 (Molldreiklang) aus denselben Bestandteilen (5 : 4 und 6 : 5) zusammengesetzt sind. Daß Zarlino im nächsten Satz nur mehr von der Lage der großen Terz spricht, ist eine verkürzte Ausdrucksweise ohne theoretische Bedeutung; denn nicht die verschiedene Lage der großen Terz, sondern die Verschiedenheit der (großen oder kleinen) unteren Terz bewirkt den Charakterunterschied der Dreiklänge: Nach Ist. III, 10 sind die großen Terzen (und Sexten) lebhaft, heiter und klangvoll („*vive et allegre, accompagnate da molta sonorità*“), die kleinen Terzen (und Sexten) zwar lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt („*quantunque siano dolci et soavi, declinano alquanto al mesto, over languido*“).

## *Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie*

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Polemik ist die Schattenseite der Geisteswissenschaften, die allzu häufig so komplizierte Tatbestände zu untersuchen haben, daß der sie behandelnde Wissenschaftler sich mit Hypothesen begnügen muß, ohne den Sachverhalt klären zu können. Dann sind aber immer die entgegengesetzten Thesen möglich, und die Entscheidung, welche der Vermutungen die wahrscheinlichere ist, wird durch jede neue Überlegung wieder umgestürzt. Gewiß sind Arbeitshypothesen nützlich und machen vieles erwartungsvoll und interessant, aber die rein theoretische Überlegung der denkbaren Lösungen eines Problems ist etwas anderes als die polemische Verfechtung der doch nur begrenzten Wahrscheinlichkeit einer dieser Lösungen. So liebe ich dieses Geschäft nicht, — aber da meine Anschauungen über einige Probleme inzwischen in einige Diskussionen verwickelt worden sind, möchte ich doch einige Entgegnungen oder Erläuterungen anführen.

Wenn Friedrich Gennrich<sup>1</sup> einige persönliche Bemerkungen meines Aufsatzes<sup>2</sup> kritisiert, so zeigt sein insbesondere am Schluß seines Aufsatzes ganz maßloser Ton, wie allzu richtig meine Einschätzung seines Stils ist. Was den von mir gerügten Schematismus Gennrichs und einiger seiner Schüler betrifft, so hat H. Enke, dessen Studie<sup>3</sup> meine Bemerkungen auslöste, inzwischen in der Max-Schneider-Festschrift einen Beitrag geliefert, der diese Eigenschaft noch vervielfältigt zeigt, und W. Bittinger hat in seiner bewundernswert scharfsinnigen Veröffentlichung *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Würzburg 1953) den leeren Formalismus restlos auf die Spitze getrieben, — beides die klarste erneute Bestätigung meines Urteils. Demgegenüber ist Gennrichs Diskussion der Natur der Modi erfreulich sachlich, — nur ist das ein Problem, das ich gar nicht angeschnitten habe. Die von mir weiter benutzte übliche Zählung der Modi scheint mir allein schon rein praktisch das Beste und die Einführung eines neuen, historisch nicht belegten und rein hypothetischen Systems nur verwirrungstiftend. Was insbesondere den 4. Modus anbelangt, so gibt Gennrich zu, daß meine Übertragungen, im Gegensatz zu den älteren und auch seinen eigenen, das Richtige getroffen haben, — eine offene ritterliche Geste, die ich voll anerkenne. Diese Diskussion der Natur der Modi greift meiner angekündigten, anderer, mir dringender scheinender Aufgaben wegen dann zurückgestellten Studie *Troubadourlyrik und Motettenstil* vor, in der ich zeige, wie die meiner Ansicht nach doppeltaktige Rhythmik der Notre-Dame-Epoche sich vor allem durch die erzwungene Textunterlegung im Motettenrepertoire in die eintaktige der folgenden mensuralen Zeit wandelt. In diesem Zusammenhang wird auch die Natur des 3. und 4. Modus als eines doppeltaktigen klar. Ich weise darauf hin, daß ich den sehr ähnlichen Charakter der hellenistischen Rhythmik untersucht habe<sup>4</sup>. Was die angebliche Eintaktigkeit des 4. Modus anbelangt, so sehe ich bei Gennrich aber keine Beweise, nicht einmal Wahrscheinlichkeits-erwägungen, sondern nur Behauptungen, — und das scheint mir für eine wissenschaftliche Diskussion zu wenig.

Die kurzen Bemerkungen, die Leo Schrade<sup>5</sup> macht, sind rein persönlicher Natur. Daß sein Aufsatz nicht zitiert wurde, liegt einfach daran, daß meine Besprechung der *Annales musicologiques* längst vor Erscheinen seiner Arbeit vollendet war. Meine kritischen Bemerkungen wurden auch seinerzeit schon mit dem Herausgeber der *Annales*, François

<sup>1</sup> Jg. 7, S. 150 ff. dieser Zeitschrift.

<sup>2</sup> Jg. 5, S. 110 ff. dieser Zeitschrift.

<sup>3</sup> Jg. 4, S. 191 ff. dieser Zeitschrift.

<sup>4</sup> Hermes 1956, S. 231 ff.

<sup>5</sup> Jg. 9, S. 446 dieser Zeitschrift.

Lesure, besprochen, und — als weitere persönliche Bemerkung auch meinerseits — dieser berichtete mir, daß M. Bukofzer ihm ebenso wie ich die Identifikation der fraglichen Tenores mitgeteilt habe. Wenn eine Sache so einfach ist, daß sie von drei oder vier Seiten gleichzeitig gesehen wird, scheint sie mir übrigens doch wohl keines Prioritätsstreites würdig. Was die mehrstimmige Natur der drei Einzelstimmen betrifft, so habe ich sie auch bereits bei der Niederschrift meines im Archiv für Musikwissenschaft<sup>6</sup> veröffentlichten Aufsatzes an Hand einer mehrstimmigen Übertragung erwogen, — dieser Aufsatz berücksichtigt ja bereits die Handschrift La Clayette. Aber an dieser Stelle stand nur das rhythmische Übertragungsproblem zur Debatte, und zweitens sollten nur Beweise, keine Hypothesen diskutiert werden. Denn bei vorsichtiger Methodik geht der mehrstimmige Charakter eines modalen Stückes nicht aus der Gelungenheit der Übertragung hervor, da die außerordentliche Vielfältigkeit der modalen Übertragungsmöglichkeiten eine solche auch oft genug da erlaubt, wo sie nicht beabsichtigt ist. Die Überlieferung der Stimmen aber steht 1 : 1, da einstimmige Stücke in einer mehrstimmigen Handschrift genau so unpassend sind wie mehrstimmige Stücke in einer einstimmigen Handschrift. Den mehrstimmigen Charakter des Stückes halte ich erst für einwandfrei gesichert, wenn sich die Stimmen mit einem Tenor in einem Motettenfaszikel oder ohne einen solchen in einer ihnen ähnlichen Umgebung finden. Auch in meiner Besprechung der *Annales* wollte ich dem Leser der „Musikforschung“ nur diese Problematik vorführen, — sich einer „Annahme zu erfreuen“, überlasse ich gern Schrade.

Walther Krüger<sup>7</sup> beschäftigt sich mit meinem Mittelalterheft in K. G. Fellerers „Musikwerk“. Hier gilt es zunächst einige Mißverständnisse aus dem Wege zu räumen, die Krüger bei zu pauschalem Lesen meines Textes unterlaufen sind. Ich wende mich keineswegs gegen den Begriff der „Notre-Dame-Epoche“ zugunsten desjenigen der „ars antiqua“. Ich schreibe: „So wollte ich Notre-Dame-Epoche als Generalausdruck, der auch die Leoninische Zeit in sich begreift, vermeiden“. Das besagt doch wohl deutlich genug, daß es sich nicht um die Gegenüberstellung der modalen Notre-Dame-Epoche zur folgenden mensuralen „ars antiqua“ handelt, sondern um die Begrenzung der Notre-Dame-Epoche gegen die vorhergehende des Leonin, der, wie ich a. a. O. andeute, möglicherweise gar nichts mit Notre-Dame zu tun hat, — und, wie ich hier hinzufüge, dessen Rhythmik in ihrem Charakter wesentlich primitiver ist als die vollmodale Perotins. Demgegenüber verwende ich „Alte Kunst“ als einen Oberbegriff gegen „Neue Kunst“, womit ich eine einfach zu übersehende Großgliederung erhalte, die mir in einem für weitere Kreise bestimmten Heft notwendig schien. Ich erläutere nochmals, daß ich für eingehendere Diskussion den Zeitraum der ars antiqua unterteile in die frühmodale Epoche Leonins, die modale Notre-Dame-Epoche und die mensurale Epoche der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (bis 1320), drei Epochen, die jeweilig wieder generationsweise unterteilbar sind, was hier nicht näher auszuführen ist. Ich teile einige persönliche Bemerkungen über die Auffassung meines in diesem Zusammenhang zitierten hochverehrten Lehrers J. Wolf mit, für die a. a. O. weder Platz noch Anlaß war. Wolf hat den Begriff der „ars antiqua“ zuerst eng gefaßt, wie die Überschrift *Die ars antiqua, 1250—1325* in seiner *Geschichte der Mensuralnotation* von 1904 angibt. Aber später benutzte er die erweiterte Form, wie etwa aus dem Inhaltsverzeichnis des 1. Bandes (1913) seines *Handbuches der Notationskunde* hervorgeht, wo mit „ars antiqua, S. 198 ff.“ auf das Kapitel verwiesen wird, in dem sowohl Troubadours und Trouvères wie modale und mensurale Notation behandelt werden, und aus diesem Kapitel selbst, in dem man etwa S. 258 ff. unter den Seitenüberschriften *Quellen der ars antiqua* und *Die ars antiqua Leonin, Perotin usw.* dargestellt findet. Daran wollte ich also anknüpfen. An J. Wolf muß ich auch denken, wenn ich sehe, daß Krüger mir vorwirft, ich hätte ein Wort aus Coussema-

<sup>6</sup> Jg. 11, S. 1 ff.

<sup>7</sup> Jg. 9, S. 419 ff. dieser Zeitschrift.

kers *Scriptores* falsch zitiert. Wolf hat uns vor nunmehr fast 30 Jahren bereits vorgeführt, wie unglaublich unzuverlässig der Coussemakersche Text ist, und in seinen Übungen haben wir z. B. eben den von Krüger angezogenen Anonymus IV nach den Photokopien der Londoner Handschrift gelesen. Ich zitiere daher — und das scheint mir bei so wichtigen Fragen wie der der Aufführungspraxis der Organa doppelt notwendig — nach einem revidierten Exemplar, und ich meine, das dürfe man heute von jedem verlangen, der auf dem Mittelalter-Gebiet arbeitet. Ich verzichte darauf, hier die lange Reihe der Worte vorbeidefilieren zu lassen, die in Krügers Zitaten danach zu korrigieren wären. Aber endlich zum Hauptunternehmen Krügers, dem Versuch nachzuweisen, daß die Ausführung der Notre-Dame-Organa eine instrumentale war! Seine endlose Aufzählung von Belegstellen, die er sogar noch fortzusetzen gedenkt, zeigt einleuchtend, daß es im Mittelalter Musikinstrumente gab und daß diese auch in der Kirche verwendet wurden, — was man übrigens bereits seit einigen Jahrhunderten wußte. Heute kommt es doch wohl auf sehr viel exaktere Aussagen an, und daß die Notre-Dame-Organa Instrumentalstücke sind, geht auch nicht aus einer einzigen Stelle Krügers hervor, — während wir für ihren vokalen Charakter die kräftigsten Beweise haben.

\*

Mit dem Problem der Konsonanz beschäftigt sich Wilhelm Stauder in seiner Besprechung<sup>8</sup> meiner Schrift *Vom Wesen der Konsonanz* (Heidelberg 1953). Er glaubt meine Konsonanztheorie damit widerlegen zu können, daß er darauf verweist, daß „es bekannt ist, daß die Größe der nichtlinearen Verzerrungen von der Intensität der auftreffenden Schwingungen abhängt . . .“. Nun, das war früher einmal bekannt und auch da nur in mehr technisch orientierten Kreisen. Bei unseren guten Physikern, angefangen von Helmholtz bis zu den modernsten, war und ist das Gegenteil bekannt, und sie wenden sich z. T. sogar expressis verbis gegen die populäre Auffassung, — ich zitiere etwa Hermann Backhaus<sup>9</sup>: „In diesem Falle sind also weder Asymmetrie noch große Amplituden für die Entstehung der Kombinationstöne erforderlich“, es handelt sich um die Diskussion der die Ansätze von H. v. Helmholtz verallgemeinernden Formeln von C. L. Schaefer, die gerade das Funktionieren des Ohres erklären sollen, oder ich verweise auf Erwin Meyer, der ebenfalls auf dieselben Differentialgleichungen verweist<sup>10</sup>, Ich habe den Eindruck, daß Stauder sich ausdrücklich auch gar nicht mit eigenen Experimenten darüber zu orientieren versucht hat, ob diese „bekannte“ Konstruktion überhaupt den Tatsachen entspricht. Denn das wäre doch wohl unumgänglich notwendig gewesen, wenn man wie Stauder gegen die zahllosen Experimente Stellung nimmt, die Helmholtz, Stumpf, Krueger, v. Hornbostel u. a. gemacht haben. Denn diese Experimente — und auch das ist bekannt — wurden fast stets bei geringen Lautstärken, zumeist mit Stimmgabeln, angestellt. Neben der Methode der Kritik Stauders scheint mir auch die seiner Berichterstattung anfechtbar; denn er referiert die ersten beiden Abschnitte meiner Schrift zwar gleichmäßig, tut den dritten dagegen mit einem einzigen Satz ab. Wenn man, wie ich es tue, die Konsonanz als das subjektiv dem einfachen Zahlenverhältnis der Schwingungen Entsprechende definiert und dann experimentell feststellt, daß die Auszeichnung der so gekennzeichneten Intervalle auch im Binauralen bestehen bleibt, hätte die in diesem Abschnitt gegebene physiologische Verfolgung des binauralen Experiments dem Leser doch wohl nicht vorenthalten werden dürfen.

Endlich möchte ich auf einige Bemerkungen eingehen, die Albert Wellek meinen in dem Aufsatz *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen*<sup>11</sup>, niedergelegten Anschauungen in seinem Artikel *Gehörpsychologie*<sup>12</sup>, gewidmet hat. Wenn Wellek schreibt: „Der jüngste Versuch

<sup>8</sup> Jg. 8, S. 369 ff. dieser Zeitschrift.

<sup>9</sup> *Handbuch der Physik*, Bd. 8, 1927, S. 47.

<sup>10</sup> a. a. O., S. 518.

<sup>11</sup> *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 10, S. 95 ff.

<sup>12</sup> *MGG*, Bd. 4, Sp. 1571 ff.

des deutschen Musikwissenschaftlers H. Husmann ... beruht auf einer grundlegenden Verkennung des Wesens aller Psychologie ...“ (Sperrungen von mir), so muß ich sagen, daß mir eine solche Pointierung sehr unvorsichtig erscheint im Munde eines Autors, der selbst von der systematischen Musikwissenschaft kommt (!) und dem ein Psychologe<sup>13</sup> bereits in den Überschriften von drei Abschnitten seiner Abhandlung<sup>14</sup> psychologische Grundfehler (im Original hervorgehoben) zuschreibt. Es kann offensichtlich also wohl überhaupt nur darum gehen, daß ich Welleks Auffassung vom Wesen der Psychologie verkenne. Aber selbst das scheint mir nicht so über jeden Zweifel erhaben. Denn in demselben Artikel, bei Diskussion merkwürdigerweise wiederum eines angeblichen „Mißverständnisses“, das dazu nicht nur Handschin und mir, sondern auch noch einer ganzen Reihe angesehenen Psychologen gemeinsam sein soll, scheint mir Wellek seine Auffassung von der Psychologie als einer reinen Phänomenologie zu beschreiben, eine Auffassung, die man auch sonst finden kann. Das legt er auch im Archiv für die gesamte Psychologie<sup>15</sup> dar, wo er schreibt: „Diese Frage nach dem genetischen Bezug von Qualitäten ist zweifellos eine sehr gewichtige Frage, aber eine völlig andere als die nach der Existenz von Qualitäten; und zwar ist sie, dieser gegenüber, eine Frage zweiter Linie, eine cura posterior“ (originale Hervorhebungen). Das würde auch ich durchaus unterschreiben, und ich sehe hier keinen Unterschied unserer Auffassungen. Freilich schiene mir die Beschränkung der Psychologie auf das rein Phänomenale, überhaupt die strenge Scheidung der Wissenschaften wenig günstig in einer Zeit, in der wir gerade deren Zusammenhänge wieder fördern wollen, und die phänomenale Beschreibung hielte ich daher erst dann der größten Mühe für wert, wenn die genetischen Beziehungen zur Außenwelt verfolgbar sind (oder haben die Monaden immer noch keine Fenster?). Aber das mag Wellek halten, wie er will, — entscheidend ist, daß er die Berechtigung der genetischen Fragestellung überhaupt anerkennt. Aber um eben diesen genetischen Bezug geht es, wenn ich versuche, „noch einen Schritt weiterzugehen“, nämlich über den physiologischen Bereich hinaus, „und eine Psychoanatomie zu postulieren“, auch wenn Wellek das ablehnt. Wenn man wie Wellek die genetischen Bezüge zur Physiologie anerkennt und selbst benutzt, hätte es doch wohl einer einwandfreien Beweisführung bedurft, warum man den weiteren Schritt zu der die Grundlage und Voraussetzung der Physiologie bildenden Anatomie so drastisch ablehnen zu können glaubt. Wellek fährt fort, daß mein Versuch „zu keinen irgendwie brauchbaren Hypothesen führt“. Nun, er führt immerhin zu sehr grundsätzlichen Erwägungen (da die Anatomie das Grundlegende ist, wird man ja auch erwarten, daß sie noch entscheidendere Ergebnisse liefert als die Physiologie), nämlich zu der These, daß Auge und Ohr sowohl im anatomischen Bau wie in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht so verschieden sind, daß sich typische Begriffe der einen Sinneswelt nicht auf die andere übertragen lassen. Gerade das tut nun aber Wellek, wenn er noch 1942<sup>16</sup> die akustischen Begriffe Helligkeit und Tonigkeit der Zweikomponententheorie den optischen Qualitäten Helligkeit und Farbton vergleicht. Denn dieser Vergleich ist keineswegs rein phänomenologisch, sondern enthält die versteckte genetische Behauptung, daß Helligkeit und Tonigkeit in ähnlicher Weise im Physikalischen angelegt sind wie jene. Wir Gegner der Zweikomponententheorie bestreiten aber nicht die phänomenologische Existenz der Tonigkeit<sup>17</sup>, sondern eben diesen selbständigen genetischen Bezug der sog. Tonigkeit zum physikalischen Ton, — ein Zusammenhang, den wir auch nicht im geringsten durch irgendeines der Argumente der Vertreter der Zweikomponententheorie für bewiesen halten, — und dieser genetische Zusammenhang wird durch meine psychoanatomischen

<sup>13</sup> W. Wirth im Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 111, S. 165 ff.

<sup>14</sup> nämlich Abschnitt 10, 11 und 15.

<sup>15</sup> Bd. 111, S. 123.

<sup>16</sup> a. a. O., S. 119 ff.

<sup>17</sup> vgl. meine ausdrücklichen Darlegungen im Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 9, S. 229/230.

Betrachtungen also auch noch von einem weiteren Gesichtspunkt aus unmöglich. Ich will es dem von mir persönlich sehr verehrten Kollegen nicht anrechnen, wenn er angesichts dieser seiner immer größer werdenden Isolierung als der bald letzte Vertreter der Zweikomponententheorie der „Tonhöhe“ (denn gegen die Mehrkomponententheorie des Tones wenden wir übrigen auch kaum etwas ein, zumindest nichts Prinzipielles) zu Ausdrücken und Gesten gegriffen hat, die mir in wissenschaftlicher Atmosphäre nicht restlos erfreulich zu sein scheinen. Wir alle wollen ja nur den Fortschritt der Wissenschaft.

### „Neapolitanischer Sextakkord“ oder „Akkord der phrygischen Sekunde“ ?

VON KARL HASSE, KÖLN

Gegen die Ausführungen von Hermann Stephani in Jg. IX, 432 ff. als einen Versuch, Akkordbildungen durch tiefere „Sinndeutung“ gefühlsmäßig zum Erleben zu bringen, wäre nicht viel einzuwenden, wenn nicht ein scharfer Angriff auf Max Regers *Beiträge zur Modulationslehre* darin enthalten wäre, der einen wunden Punkt in Stephanis Systematik enthüllt. (Den Komponisten Reger dagegen zieht er zur Bestätigung seiner Lehre mit Vorliebe heran.) In der reichen Literatur über Reger ist dessen pädagogische Tätigkeit von vielen Seiten vielfach als vorbildlich geschildert worden. Sein kleines Heft mit den genannten „Beiträgen“ steht am Anfang seiner pädagogischen Bemühungen, geht aber in gleicher Richtung wie sein Unterricht an seine vielen Schüler bis zuletzt<sup>1</sup>.

Reger erstrebte klare Grundlegung und handwerkliche Treue. Das Tiefe und Mystische konnte und wollte er nicht an den Anfang seiner Erkenntnisübermittlung stellen. Zu genau wußte er von den Gefahren, denen Unausgereifte dadurch hätten ausgesetzt werden können. Die natürliche Verwandtschaft der Tonarten und die Möglichkeiten der Umdeutung und Einbeziehung suchte er auf die einfachste Art den Schülern und sonstigen Musikbeflissenen nahezubringen. Mit seinen „Beiträgen“ wollte er keine umfassende, bis in „seelische Erlebnisse“ vorstoßende Modulationstheorie bieten, sondern einige einfache, praktische Beispiele geben. Den „Neapolitanischen Sextakkord“ als Modulationsmittel zu bevorzugen, schien ihm besonders einfach und instruktiv. Wer das beanstandet, verkennt Regers schlichte Absicht, verkennt auch die in der Lehrpraxis vielerprobte Fruchtbarkeit der ganzen Methode. Stephani spricht davon in Ausdrücken wie „*Modulations-Rutschbahn*“, „*pädagogische Beflissenheit, die dem Modulationsfieber zum Opfer fällt*“, „*bloße mechanische Mittel zum Zwecke modulatorischer Gelenkigkeit, wobei der Konfliktgehalt in den Rachen einer unersättlichen Experimentierfreude geworfen wird*“, „*äußere Technisierung auf Kosten innerer Erlebnistiefe*“. Diese schweren Mißverständnisse beruhen letzten Endes auf Stephanis Abneigung gegen den Ausdruck „neapolitanische Sexte“ für eine Bildung, die er der „phrygischen Sekunde“ verpflichtet glaubt. Hier zeigt sich, wie mißlich es ist, Intervallbezeichnungen von Stufenbezeichnungen nicht klar zu unterscheiden. Die „neapolitanische Sexte“ bezieht sich als Intervall auf den Grundton der Mollunterdominante, der ja in dem betreffenden Akkord nicht als Terz zu gelten vermag, so wenig wie jene Sexte Grundtoneigenschaften haben kann. Um einen „Sextakkord“ handelt es sich also nur der Form nach, nicht im Sinne der Umkehrung. Die phrygische Tonleiter kann als melodische Bildung herangezogen werden, aber ihre zweite Stufe (oder das Intervall zwischen erster und zweiter Stufe) kann harmonisch-modulatorisch nicht dasselbe sein oder erklären wie jene Sexte. Der halbe „Mollcharakter“, den manche dem Akkord der „Neapolitanischen Sexte“ zuschreiben möchten, wird darauf zurückzuführen sein, daß es sich eben tatsächlich

<sup>1</sup> Aufsätze von Hermann Grabner, Joseph Haas, Hermann Unger, Sophie Maur, Hermann Keller, Hugo Holle u. s. f. In Regers eigenen Aufsätzen finden sich aufschlußreiche Stellen über Harmonik und Modulation.

um die Mollunterdominante handelt, der nur die zugesetzte Sexte (Rameaus vertiefte sixte ajoutée) die Form des Durakkords verleiht. Erfolgt die Umdeutung zum wirklichen Durakkord, ist die „Modulation“ über fünf Quinten hinweg geschehen. Sie kann sogar dazu dienen, Hör-Beweise zu Stephanis dankenswerten Untersuchungen über die Variabilität der Tonhöhen zu geben. — Hinzuweisen wäre noch auf den Grund-Unterschied zwischen einer phrygischen Kadenz (z. B. Akkordfolge über die Grundtöne *C, d, E*) und einer „neapolitanisch“ verschärften Unterdominantkadenz (z. B. *a<sup>b</sup>, H, E*), sowie darauf, daß eine eingebürgerte Bezeichnung nicht ohne dringende Notwendigkeit geändert werden sollte, bei der doch jeder weiß, was gemeint ist.

### *Im Jahre 1956 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

**Berlin.** (Humboldt-Universität). Rotraud Seebandt, Arientypen bei Johann Christian Bach.

— (Freie Universität). Sonja Eisold, Der Gehalt der Lyrik Mörikes in der Vertonung von Hugo Wolf. — Horst-Dietrich Kilian, Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung. — Andreas Meyer-Hanno, Georg Abraham Schneider und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preußischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Günter A. Waegner, Die 6 Suiten für Violoncello allein von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncellos und zur Erkenntnis des J. S. Bachschen Personalstils.

**Erlangen.** Dieter Bloch, Geschichte der Kirchen-, Schul- und Stadtmusik in Neustadt an der Aisch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. — Helmut Goldmann, Das Menuett in der deutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

**Frankfurt a. M.** Theodor Peine, Der Orgelbau in Frankfurt am Main und Umgebung von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Ingrid Samson, Das Vokalschaffen von Heinrich Kaminski mit Ausnahme der Opern.

**Freiburg i. Br.** Gisela Gerdes, Die Choralvariationen J. P. Sweelincks und seiner Schüler. — Joachim von Hecker, Untersuchungen an den Skizzen zum Streichquartett op. 131 von Beethoven. — Hermann Lang, Begriffsgeschichte des Terminus Tonalität. — Helga Spohr, Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600. — Franz Stein, Das Mosburger Graduale.

**Göttingen.** Ingrid Brainard, Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert. — Johannes Heinrich, Stilkritische Untersuchungen zur „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz. — Volkmar Köhler, Heinrich Marschners Bühnenwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten.

**Halle.** Harald Kümmerling, Johann Philipp Förtsch (1652–1732) als Kantatenkomponist.

**Hamburg.** Hans Fischer, Schallgeräte in Ozeanien. Bau- und Spieltechnik, Verbreitung und Funktion. — Brigitte Kultzen, Der Codex Escorial IV. a. 24 Übertragung, Katalog, Historische Einordnung einer Chansonsammlung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Peter Pohlmann, Die harmonischen Ordnungsprinzipien der neuen Musik.

**Heidelberg.** Frieder Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Untersuchungen zur Organum-Praxis des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts.

**Jena.** Peter Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. — Hans Rudolf Jung, Johann Georg Pisendel (1687–1755) Leben und Werk. — Karl-Heinz Köhler, Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs. — Johannes Krey, Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode. — Winfried Schrammek, Das deutsche Lied in