

Damit haben wir also die für die europäische Musik so fruchtbare Unterscheidung von Singstil und Instrumentalstil für die Musik der außereuropäischen Kulturen unterbaut durch die weitere Scheidung sprachlich und instrumental geborener Stile. Die einzelnen Stile werden aber unabhängig von ihrer Entstehungsart sowohl im Gesang wie im Instrumentenspiel angewandt, ganz ähnlich wie wir etwa vom Geiger den gesanglichen Ton sowohl wie die Beherrschung des virtuosen Passagenwerks verlangen. Da ist zunächst etwa kennzeichnend, daß sprachlich wie instrumental entstandener Liedstil konvergieren, so daß schon hierdurch die Singstimme etwa mit einem Xylophonpart unisono verlaufen kann. Aber ebenso (und das führt zu für uns Europäer oft fast unverständlich virtuosen Leistungen) übernimmt die Singstimme die Praxis des an der Flötentechnik entstandenen Koloraturstils und wetteifert nun in einem Musikstück mit einer ebenso stark kolorierenden tatsächlichen Flöte, wie es vor allem im fernerer Osten so häufig ist, oder versucht ein brillant verzierendes Streichinstrument noch zu überbieten, wie es vor allem etwa in Indien gebräuchlich ist.

Von diesen Praktiken führt der Weg zur einen Wurzel der europäischen Musik, der Gregorianik. Sie ist erwachsen aus alten semitischen und hellenistischen Quellen, und wenn wir ihrem ursprünglichen Charakter näherkommen wollen, so müssen wir in erster Linie etwa an den Vortrag des Kantors einer orientalischen Synagoge denken. Der Stil des frühchristlichen Kirchengesanges zeigt ganz ausgesprochen alle Merkmale des melismatischen Stils, also eines instrumental gewachsenen Stils, und selbst da, wo ein psalmodisches Rezitationsmodell zugrundeliegt wie dort, wo ein ganzer Chor herangezogen wird, ist weitgehend das Ideal des solistischen Koloraturstils bestimmend. Die zweite Quelle, und die eigentliche Hauptquelle, der abendländischen Musik ist aber die autochthone Musik der verschiedenen europäischen Nationen. Sie hat in allen Epochen immer wieder erneut in die Entwicklung eingegriffen und langsam, aber sicher, nach und nach den Einfluß der Gregorianik zurückgedrängt und endlich ganz ausgeschaltet. Der ambrosianische Hymnus, die Sequenz und die modale Rhythmik und Kompositionstechnik, angeregt durch Volkslied, Heldenepos und Volkstanz, sind die entscheidenden Vorstöße, die diese Grundlage zur Entwicklung unserer typisch abendländischen Musik geschaffen haben.

HEINRICH BESSELER / JENA

Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik

Für die Musikwissenschaft an sich ist Europa nur ein Teilgebiet. Aber hier, wo es um die eigene Vergangenheit geht, erheben sich Aufgaben besonderer Art. Das rechte Verhältnis zu den Ahnen herzustellen, ist sicherlich ein Amt der Wissenschaft. Bei dieser Tätigkeit verfügt sie über ein Wertsystem, um die Fülle der Erscheinungen zu

ordnen. Eine solche Wertung setzt begriffliche Hilfsmittel voraus, die jeder Epoche möglichst angemessen sind. Unsere musikwissenschaftlichen Grundbegriffe beziehen sich zunächst auf die Klassik. Allenfalls hat man sie noch für das Barockzeitalter zu ergänzen versucht. Auf Musik vor 1600 sind sie jedoch oft genug nicht anwendbar, ebensowenig wie auf die Gegenwart.

Es ist gewiß ein gemeinsames Anliegen des Faches, diese geschichtlich entstandene Begrenzung zu überwinden. Unsere Grundbegriffe müssen auch für Bereiche gelten, deren Sonderart früher nicht anerkannt wurde, wie Gregorianik oder Polyphonie des 15.—16. Jahrhunderts. Um die Frage zur Diskussion zu stellen, sei als Ausgangspunkt ein Begriffspaar benutzt, das für jede wortgebundene Kunst wichtig ist. Der Gegensatz von Poesie und Prosa ist im Bereich der Sprache so eindeutig, daß er eine grundlegende Scheidung darstellt. Gibt es in der Musik etwas Entsprechendes? Gibt es eine musikalische Prosa?

Die Eigenart einer solchen Prosa müßte vor allem darin bestehen, daß ihr jene „Gebundenheit“ fehlte, die man als Kennzeichen des Poetischen betrachtet. Prosa ist ein altlateinisches Wort und bedeutet ungebundene Rede, die schlicht und gerade vor sich hingeht: *oratio prosa* oder *prosa*. Die Prosa des Alltags ist in jeder Hinsicht frei. Sie bringt stets Neues. Aber auch die Kunstprosa verhält sich so. Sie vermeidet im allgemeinen das Regelhafte und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, vermeidet sogar beim Satzbau eine allzugroße Ähnlichkeit, weil dadurch der Eindruck eines gehobenen Stils mit rhythmischem Parallelismus entstehen könnte.

Es liegt nahe, das Wort Prosa in musikalischer Hinsicht auf manche Erscheinungen der Gegenwart anzuwenden. Man spricht heute von „athematischer“ Musik. Dabei wird der bisherige Themenbegriff vorausgesetzt und negiert, was für die Gegenwart verständlich ist. Es wäre aber nicht zu rechtfertigen, wenn man mit einem solchen Verneinungswort auch Dinge bezeichnen wollte, die vom neuzeitlichen Thema ganz und gar unabhängig sind. Ein Madrigal des 16. Jahrhunderts, eine Messe von Dufay oder ein gregorianisches Propriumstück wollen anders erklärt werden. Der melodische Gesamtverlauf, so verschieden er jedesmal wirken mag, hat einen gemeinsamen Zug und erinnert an die erwähnten Versuche der Gegenwart. Benutzt man hierfür die Bezeichnung *Prosa melodik*, so liegt ihr Merkmal darin, daß sie stets Neues bringt. Nur dies ist entscheidend. Melodiecharakter und Form sollen vorläufig außer Betracht bleiben.

Der Begriff Prosamelodik enthält in sich keine Beschränkung. Man kann ihn sowohl auf Gesang wie auf Instrumentenspiel anwenden. Ob er in diesem allgemeinen Sinne, als ein musikwissenschaftlicher Grundbegriff, brauchbar ist, das möge vor allem von den Vertretern der Völkerkunde geprüft werden. Im gegenwärtigen Zusammenhang handelt es sich nur um Europa. Die Wurzeln unserer Musik liegen einerseits in der bodenständigen Tradition, die wir mangels schriftlicher Zeugnisse nicht unmittelbar erfassen können. Zum anderen Teil liegen sie im christlichen Kultgesang des

ersten Jahrtausends. Da die Kirche für lange Zeit Instrumente grundsätzlich ausschloß, entstand hier ein Singstil in Form des gregorianischen Chorals. Er bildet den ersten greifbaren Ausgangspunkt für die Entwicklung in Europa.

Bald nach Übernahme der Gregorianik durch das Frankenreich meldet sich im Norden das Instrumentenspiel, zunächst im Bereich der Sequenz. Es beansprucht immer größeren Raum, steigt künstlerisch und gesellschaftlich, bis im 19. Jahrhundert die absolute Vorherrschaft erreicht wird. Manches im Verlauf dieser Entwicklung ist umstritten, und so entstand eine umfangreiche Literatur über das Problem „vokal oder instrumental“. Es hat offenbar Voraussetzungen besonderer Art, die man klären muß. Welche Kräfte haben in Europa den anfangs herrschenden Singstil und später das instrumentale Musizieren geformt?

I. Der europäische Singstil

Es ist eine folgenschwere Tatsache, daß der Kultgesang des Christentums nicht mit poetischen Texten verknüpft war. Er beruht auf der Prosa der Heiligen Schrift. Während man in den Ostkirchen neu entstehende poetische Formen mehr und mehr ausbaut, verfolgt Rom den entgegengesetzten Weg. Man kennt auch im Westen eine Dichtungsform: den von Ambrosius als Gemeindelied eingeführten Hymnus. Er bleibt jedoch auf den Stundengottesdienst beschränkt und hat sogar dort manchen Gegner. Im Hauptgottesdienst, der Messe, bilden musikalisch die auf das Bibelwort gestellten Antiphonen und Responsorien den Kern. Zu ihnen gesellen sich einige neu geschaffene Stücke von ähnlicher Haltung, so daß hier die Prosa regiert. Sie prägt nunmehr den Charakter des neuen Singstils.

Dieser Charakter wird verständlich, wenn man sich die Bedeutung der Texte vor Augen hält. Sie sind das „Wort Gottes“. Um sie würdig darzustellen, verwendet man alle Mittel einer dem Worte dienenden Musik, von der feierlichen Lesung über die Psalmodie bis zum kunstreichen Chor- und Sologesang. Verpönt sind Instrumente, wie das Heidentum sie benutzt. Geringgeschätzt ist alles Lied- und Tanzmäßige, soweit es dem Alltag verhaftet bleibt. Man sucht einen musikalischen „Hochstil“, der jeden Gläubigen an die Transzendenz der Offenbarung erinnern soll.

Hier haben die Gestalter des gregorianischen Chorals hervorragende Arbeit geleistet. Seit langem war den Prosatexten eine Prosamelodik für Chor- und Sologesang zugeordnet. In der Meßkomposition wurde das üblich, was Peter Wagner als „Gruppenstil“ und „Melismenstil“ bezeichnet: die Zuordnung von zwei, drei und mehr Tönen zu jeder Silbe¹. Die silbenmäßige Deklamation tritt in den Hintergrund. Statt ihrer beobachtet man sowohl bei den Chor- wie bei den Solopartien des Proprium ein kontinuierliches Auf und Ab der Stimme, die wie ein Strom dahinflutet:

¹ P. Wagner, *Der Gregorianische Gesang* in Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, 2. Auflage, II, Berlin 1930, S. 112 f.

1. Offertorium *Constitues eos*

Dieser *Stimmstrom*, dargestellt vom einstimmigen Männerchor im Wechsel mit Sologesang, ist ein Wahrzeichen der Gregorianik. Auf ihm beruht nunmehr der musikalische Hochstil, den Europa zur Karolingerzeit übernahm².

Man darf den Begriff Prosamelodik nicht zu eng fassen. Im Normalfalle bringt der Gesang, dem Ablauf der Textworte zugeordnet, stets Neues. Aber nichts hindert den Komponisten daran, solche Melodik in eine wohlgegliederte Form zu gießen und die Einzelteile miteinander zu verknüpfen. Bei Psalmversen in gehobener Prosa, mit *parallelismus membrorum*, führte der Textbau von selbst auch zu musikalischen Entsprechungen, wie sie aus der Psalmodie bekannt sind. In der kunstvollen Solomelomatik des Alleluja beobachtet man die Wiederkehr von Melodieteilen. Aber solche Grenzfälle sind nicht maßgebend für den Charakter der Gregorianik. Ihren Kern bilden die Chor- und Solostücke des *Proprium Missae*. Dort ist jener Singstil ausgeprägt, an dem die Kirche unverrückbar festhielt. Er beruht auf der Prosamelodik des ersten Jahrtausends und auf dem *Stimmstrom* des männlichen Chorklanges.

Bekanntlich setzten bald nach Übernahme der christlichen Kultmusik im Norden, schon zur Karolingerzeit, Versuche ein, ihren Charakter zu ändern. In der Sequenz gab man jedem Ton eine getrennte Silbe, wodurch der *Stimmstrom* zerstört, gewissermaßen in seine Elemente zerlegt wurde. Die Gregorianik blieb zwar dank der kirchlichen Autorität in ihrem Kern bestehen, diente sogar vielfach als Vorbild. Aber neben ihr beanspruchten Sequenz, Tropus und liedmäßige Musik immer größeren Raum, bis diese neuen Formen um 1200, zur Notre-Dame-Zeit, in der neuen Welt der Mehrstimmigkeit gipfelten. Deren Träger waren Sologesang und Instrumente. Eine merkwürdige Tatsache, die der Erklärung bedarf, ist nun der abermalige Szenenwechsel im 15. Jahrhundert. Vom Auftreten Dufays bis zum Tode Lassos und Palestrinas erstreckt sich ein Zeitalter, in dem die kirchliche und höfische Kantorei führend war: die Epoche der Chorpolyphonie. Wie kam es zu einer so grundlegenden Erneuerung des Singstils?

Ein Hauptereignis war die Einführung des Chores in die Mehrstimmigkeit. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts benutzte der Niederländer Johannes Ciconia als erster planmäßig den Wechsel von Solo- und Chorgesang³. In England kannte man chorische Besetzung anscheinend noch früher. Von dort übernahm der Kontinent in den Tagen Dunstables den eigentümlichen englischen Vollklang und eine neue Singbarkeit für alle Stimmen. Um 1430 setzte sich das Ideal einer Melodik durch, die auf dem kon-

² B. Stäblein hat wahrscheinlich gemacht, daß der melismenreiche Choral erst im 7. Jahrhundert die musikalisch konzise neorömische Fassung erhielt. Man vergleiche seinen Überblick im Artikel *Choral* in MGG II, Sp. 1265 ff.

³ H. Bessler, Artikel *Ciconia* in MGG II, Kassel 1952, Sp. 1433.

tinuierlichen Strom des Gesanges beruhte. Silbenmäßiger Textvortrag wurde mehr und mehr durch Melismen verdrängt⁴.

Die Polyphonie bestand nun aus zwei, drei oder vier Stimmströmen solcher Art. Ihre Verknüpfung ergab einen stetigen, in jedem Augenblick real hörbaren Dauerklang, der gleichartig dahinfließt. Dieser grundlegend neue Tatbestand sei hier als Klangstrom bezeichnet. In seinem Eindruck auf den Zuhörer wohlbekannt, bildet er ein Merkmal der Musik von etwa 1450 bis 1600. Nicht alle Gattungen zeigen ihn gleichmäßig. Er herrscht jedoch im Hochstil des Zeitalters: in Messe, Motette und Madrigal.

Der geschilderte Umschwung in den Tagen Dufays ging Hand in Hand mit einem erneuten Vordringen der Prosa. Bereits um 1450 war der Zyklus des Ordinarium Missae mit seinen fünf Prosatexten die führende Gattung. Gleichzeitig trat in der Motette die Reimdichtung mehr und mehr zurück. Statt ihrer beansprucht im 16. Jahrhundert biblische Prosa, vor allem in Form der Psalmen, breiten Raum. In derselben Richtung bewegt sich die Gesellschaftsmusik. Das Madrigal beruht auf einer freien Folge von Versen und wird wie Prosa durchkomponiert. Überblickt man die Gesamtentwicklung, so erweist sich die Gotik als ein sehr poesiefreudiges Zeitalter. Die Musik des 13.—14. Jahrhunderts erhielt von dort einen besonderen Zug, der sich zuletzt noch in der generationenlangen Herrschaft geselliger Liedkunst auswirkte. Nun beobachten wir den Umschwung. Das 16. Jahrhundert ist, musikalisch gesehen, ein Zeitalter der Prosa.

Dem Vordringen der Textprosa entspricht eine neue Herrschaft der Prosamelodik. Auch sie begann bei Dufay, obwohl dessen Stil, ursprünglich im Bezirk des Liedes geprägt, auf einem gleichmäßigen Gruppenrhythmus und klarer Tonalharmonik beruhte. Daß dieser Meister nun mehr und mehr vom Regelmäßigen zum Unregelmäßigen überging, kennzeichnet die Entwicklung. Verfolgt man z. B. in der Messe *Se la face* den Aufbau einer Einzelstimme, so verläuft jeder Takt anders als der vorangehende, melodisch wie rhythmisch. Dufays Musik nähert sich also dem Ideal einer „Wechselmelodik“, die stets Neues bringen soll⁵.

Eine solche Melodik entspricht der Forderung, die Johannes Tinctoris 1477 an mehrstimmige Musik stellt: „*in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est*“ (De arte contrapuncti III, 8). Unter *varietas* oder *diversitas* versteht er „Mannigfaltigkeit“ jeder Art, nicht nur in Melodie und Rhythmus, sondern auch im Gesamtaufbau von Meßzyklen, Motetten und Chansons. Das zeigt der Hinweis auf sechs Beispiele⁶. Hier wird ein Prinzip umschrieben, das unserer neuzeitlichen Begriffswelt fernliegt. Vielleicht ist es ratsam, das Wort *Varietas* für die grundsätzliche Ge-

⁴ H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Lpz. 1950, S. 129—131 und 223—224.

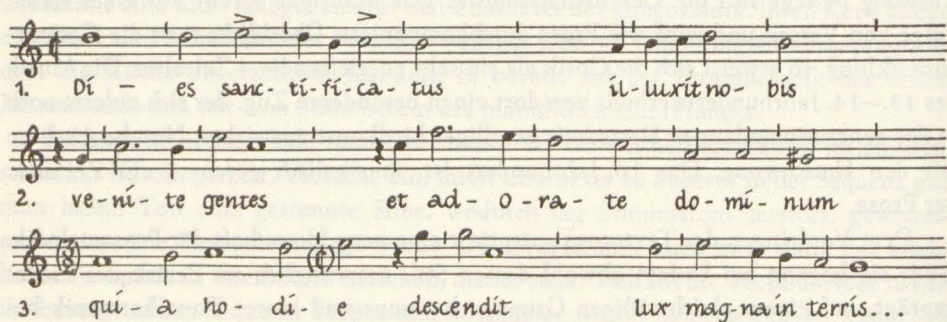
⁵ Ausgabe der Messe von H. Besseler in *Capella*, Heft 2, Kassel 1951 und in der Dufay-GA. III, Rom 1951, Nr. 7.

⁶ CS IV, Paris 1874, S. 152.

staltungsfreiheit im Niederländischen Zeitalter zu verwenden. Es bedeutet „freien Wechsel“ in Rhythmus, Melodik, Mehrstimmigkeit und Formaufbau.

Dieser Begriff gibt uns im 15. Jahrhundert den Schlüssel zum Verständnis Ockeghems. In urwüchsiger, elementar-großartiger Weise führt er sowohl den Klangstrom wie die Prosamelodik aller Stimmen zu einem Höhepunkt. Auch als die Melodiesprache zur Zeit Josquins rational durchdrungen und neu gestaltet wurde, blieb ihr Wesen unverändert. Es war Nicolas Gombert, der durch Preisgabe des Cantus firmus und Übergang zu systematischer Durchimitation den Satz für das 16. Jahrhundert umformte⁷. Motette und Madrigal, die beiden führenden Formen, sind nun musikalische Wortauslegung. Sie begleiten den Text mit Prosamelodik. Man kann öfters die Motive der einzelnen Abschnitte, aus Tenor, Diskant und anderen Stimmen herausgelöst, in Gestalt einer fortlaufenden Melodie zusammenfassen. In ihr hat man den Kern der Komposition vor sich:

2. Palestrina, Motette *Dies sanctificatus*, Melodiekern



1. Dī - es sanc - ti - fi - ca - tus il - luxit no - bis

2. ve - ni - te gentes et ad - o - ra - te do - mí - num

3. quí - a ho - dí - e descendit lux mag - na in terris...

Eine Prüfung läßt keinen Zweifel, daß Prosamelodik des 16. Jahrhunderts planvoll gebaut sein kann. Die Weihnachtsmusik *Dies sanctificatus*, das Eröffnungstück in Palestrinas 1. Motettenbuch von 1563, enthält den Melodiekern meist im Diskant⁸. Grundlegend ist auch hier das Prinzip der Varietas, denn Textzeile 1 wird kleinschrittig-mensural vertont, mit mehrfacher Akzentverschiebung auf die zweite Mensurhälfte (*sanctificatus, nobis*). Zeile 2 bringt aufsteigende Großintervalle, den Wortakzent immer mensurgerecht, was die rhythmische Wirkung steigert, und überdies mehrfach kurze Auftaktnoten (*venite, et adorete*). In Zeile 3 wird Rhythmuswechsel durch homophonen Satz verstärkt (*quia hodie*), während die Bewegungsrichtung in einen Quintfall umschlägt (*descendit*). Aber solche Varietas wird nun überbrückt von einem Künstler, der Abschnitt 1–3 durch die Melodiespitzen e" (*sanctificatus*), f"

⁷ Diese These begründete zuerst H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931–34, S. 252–254. Sie wurde bestätigt von Ch. van den Borren, *Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique* in *Revue belge de musicologie* I, 1946/47, S. 14–20. Man vergleiche auch den Bericht von H. Birtner in *AfMf* IV, 1939, S. 114.

⁸ Palestrina-GA V, Leipzig (1875), S. 3 ff.

(*adornate*) und *g*" (*descendit*) zu einer stufenmäßig aufgebauten Steigerung zusammenfaßt. Hier ist also der textbedingte Gipfel des Werkes: *descendit lux magna*, mit musikalischer Logik erreicht.

Die geschilderten Merkmale: polyphoner Klangstrom, Prosamelodik und Varietas-Gestaltung, kennzeichnen den Singstil des Niederländischen Zeitalters. Daß er dem Singstil der Gregorianik verwandt ist, liegt auf der Hand. Außer der Verwandtschaft besteht jedoch ein realer geschichtlicher Zusammenhang. Man hat im 15. Jahrhundert überall bewußt an den Choral angeknüpft und seine Melodik nicht nur im Cantus-firmus-Tenor, sondern in sämtlichen Stimmen ausgewertet. Die Kirchentöne haben daher für die Musik dieser Epoche wieder erhebliche Bedeutung. Aber zu ihnen gehört jetzt auch die Dur- und Mollskala, wie Glareans Dodekachordon 1547 bestätigt.

Als Ergebnis wäre folgendes festzustellen. Der Singstil des Niederländischen Zeitalters entsprang im 15. Jahrhundert aus einer Erneuerung der Kultmusik. Um 1450 war der Ordinariuszyklus die führende Form, gefolgt von der Motette. Hier wurde der „Hochstil“ des Zeitalters geprägt. Er beherrscht im 16. Jahrhundert auch die Welt des Madrigals, wo statt der Kantorei Solisten musizieren. Da er sich außerdem in den Sing- und Spielformen aller Völker geltend macht, besitzt Europa nunmehr eine gleichartige Musiksprache.

Es dürfte kein Zufall sein, daß diese Musiksprache dem 15. und 16. Jahrhundert angehört. Hier liegt die Epoche der religiösen Erneuerung Europas, von Wiclif und Hus, den Reformkonzilien und niederländischer *Devotio moderna* über die Reformation Luthers, Zwinglis und Calvins bis zur Gegenreformation der Altkirche. Zwar wird nun die Einheit des Glaubens zerstört. Daß er auf Offenbarung beruht, ist jedoch nach wie vor für jeden unantastbar. Die Bibel als das Wort Gottes rückt wieder in den Mittelpunkt, wie einst in der Frühzeit. Und wie damals der musikalische Hochstil der Gregorianik, so wird nun die Chorpolyphonie der Niederländer zur allgemein anerkannten Sprache des Glaubens. Sie gilt im altkirchlichen Lager nicht anders als im protestantischen und im reformierten.

Man kann den Singstil des 15.—16. Jahrhunderts, der von der gotischen und von der neuzeitlichen Musik so eigenartig abweicht, kaum anders erklären als mit seinem kultischen Ursprung. Er sollte jeden Gläubigen an die Transzendenz der Offenbarung erinnern. Dieser Symbolcharakter wurde durch Eingang in die allgemeine Musiksprache der Zeit abgeschwächt. Er trat jedoch wieder zutage, als nach 1600 der Palestrinastil oder *stile antico* auf den religiösen Bereich beschränkt blieb. In dieser Gestalt lebte die Chorpolyphonie fort, so daß man im 19. Jahrhundert an ihr Vorbild anknüpfen konnte.

II. Der europäische Instrumentalstil

Die bisher herangezogenen Begriffe sind, an sich betrachtet, neutral. Man kann sie auf Gesang und auf Instrumentenspiel anwenden. Es gibt heute Prosamelodik auch

in einer Sinfonie. Den Stimmstrom oder Klangstrom hat man im 16. Jahrhundert unzähligmale durch Bläser dargestellt. Für ein Lauten- oder Orgelricercar galt Varietas als Gestaltungsprinzip nicht anders als für eine Motette. Die Bezeichnungen *Prosamelodik*, *Stimmstrom*, *polyphoner Klangstrom* und *Varietas* lassen sich demnach als allgemein-musikwissenschaftliche Begriffe benutzen.

Geht man jedoch von der Geschichte aus, so ändert sich der Blickpunkt. Die Gestalter des Chorals im 1. Jahrtausend haben den Stimmstrom dazu benutzt, ein ihnen vorschwebendes Ideal des Kultgesanges zu verwirklichen. So steht am Anfang der europäischen Schriftüberlieferung ein ausgeprägter, von der Kirche festgehaltener Singstil. Im 15. Jahrhundert erneuerten die Kantoreien Dufays und Ockeghems dieses Ideal. Ihre Chorpolyphonie wurde zum Vorbild, dem sich die gesamte Kunstmusik, auch die gesellige und instrumentale, mehr oder weniger anglich. Spricht man also für das 15.—16. Jahrhundert von einem „Singstil“, so verwendet man einen *musikgeschichtlichen* Begriff, der das Ideal der Epoche kennzeichnet. Es ist ein Wertbegriff.

Daraus ergibt sich die Folgerung, daß es einen Singstil „an sich“, der für alle Zeiten und Länder gültig wäre, nicht geben kann. Wir sehen uns auf die konkret-historischen Einzelfälle verwiesen: auf Gregorianik und Chorpolyphonie. Dort beobachten wir, daß Prosamelodik, Stimmstrom und Varietas-Gestaltung sogleich von der Instrumentalmusik übernommen werden. Umgekehrt paßt sich auch der Gesang seit dem 17. Jahrhundert instrumentalen Vorbildern weitgehend an. Wir haben also mit einem Austausch auf beiden Seiten zu rechnen. Arnold Schering hat seiner Zeit versucht, für den Instrumentalstil genaue Kriterien zu geben. Von diesen erscheint uns heute nicht ein einziges mehr stichhaltig⁹.

Die Frage muß also anders gestellt werden. Vielleicht empfiehlt es sich, konkret-historisch von solchen Tatbeständen auszugehen, die dem Singstil in Europa widersprechen. Zahlenmäßig ist es wohl der größere Teil unserer Musik, denn die Polyphonie des 15.—16. Jahrhunderts beansprucht im allgemeinen Bewußtsein auch heute noch eine Sonderstellung. Wir empfinden ihre Freiheit und Regellosigkeit als Ausnahme. Für den großen Kreis der Musikliebhaber beginnt die Möglichkeit naiven Erlebens erst um 1600, bei Liedern von Haßler. Prosamelodik erscheint ihnen fremdartig, denn was sie erwarten, ist genau das Gegenteil.

Versucht man, diesen Gegenpol der Prosa begrifflich zu umschreiben, so gelangt man zum Regelhaft-Geordneten, im weitesten Sinne Gebundenen, also zum „Poetischen“ in der Musik. Hier ist eine Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen möglich. Hier gibt es „Glieder“, die man erfaßt und wiedererkennt. Sie können aus einem Einzelton oder aus einer Tongruppe bestehen, auch aus einem Rhythmus. Wesentlich ist nur, daß ein solches Glied, ganz allgemein gesagt, eine Beziehung zu anderen Glied-

⁹ Einen Gesamtbericht über Scherings Thesen gibt L. Hibberd, *On „instrumental style“ in early melody* in MQ XXXII, 1946, S. 107—130. Nach dieser vernichtenden Kritik erscheint auch Scherings Beurteilung der Epoche Ockeghem-Josquin unhaltbar.

dern hat. Man beobachtet also das Grundverhältnis einer „Korrespondenz“ von kleinsten Teilen. Die so umschriebene Beziehungsmelodik oder *Korrespondenzmelodik*, aus Gliedern aufgebaut, ist wohl der Gegenpol zur Prosamelodik. Besteht ein Glied aus einer Tongruppe, so kann es unmittelbar nacheinander mehrmals wiederholt werden, als ostinater Baß oder als Begleitfigur. Zu größerer Freiheit führen rhythmische Wiederkehr einer Gruppe, sodann Periodenbau mit korrespondierenden Gliedern, schließlich Themenbildung und thematische Arbeit.

Es bedarf kaum des Nachweises, daß die Musik der Neuzeit hauptsächlich auf Korrespondenzmelodik beruht. Ohne diese Grundlage wäre die Klassik undenkbar. Der Vorrang instrumentaler Formen im 18. und 19. Jahrhundert scheint also mit der veränderten Melodiesprache zusammenzuhängen. Hier liegt eine Tradition vor, die sich in verschiedenen Stufen zurückverfolgen läßt, bis zu den Anfängen um 1600. Überschaute man den Epochenwechsel um 1600 in seiner Gesamtheit, so zeigt sich, daß der Umschwung nicht allein auf Monodie und Generalbaß beruhen kann. Mindestens ebenso wichtig, vielleicht noch entscheidender, war die Ablösung der Prosamelodik durch Korrespondenzmelodik.

Anläßlich des Kongresses in Barcelona 1936 wies ich darauf hin, daß bei jenem Epochenwechsel den Tanzliedern von Gastoldi, Haßler und Morley besondere Bedeutung zukommt. Ihnen liegt ein neues Gestaltungsprinzip zugrunde. Ihr Rhythmus wurde sogleich aufgegriffen und für alle musikalischen Formen benutzt¹⁰

Verfolgt man den Gesamtverlauf der europäischen Musik, so zeigt sich wiederholt ein tiefgreifender Wechsel. Die Gotik z. B. ist mit den Begriffen des Singstils nicht faßbar, wie ein Blick auf die Notre-Dame-Polyphonie zeigt. Zwar steht am Anfang unserer Schriftüberlieferung der gregorianische Gesang. Im ganzen gesehen, dürfte jedoch für Europa die Korrespondenzmelodik den Vorrang haben. Wann und wie hat sie sich durchgesetzt? Sie muß mit anderen Elementen und Formen verknüpft sein als der Singstil. Prüft man die Wendepunkte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, so zeigt sich ein überraschendes Ergebnis. Es war die *Tanzmusik*, die mindestens dreimal entscheidend gewirkt hat. Aus ihr ging um 1200 der europäische „Akzentstufentakt“ hervor. Um 1600 erneuert und bereichert, bildet er seitdem die Grundlage unseres Musizierens. Der um 1760 hinzutretende Periodenbau stammt gleichfalls aus der Tanzmusik.

Damit wären drei Zeiten genannt, in denen die Korrespondenzmelodik eine für Europa typische Form erhielt. Weder die Antike noch der Vorderorient kennen als Grundlage der Musik rationale Zeitmessung mit Akzentstufentakt. Auf ihm beruht alles Weitere: der Periodenbau, die Großform, die tonale Harmonik, auch der europäische Begriff des Themas. Es ist also zu prüfen, was in den Zeiten der Stilprägung vor sich ging.

¹⁰ H. Besseler, *Die Anfänge der musikalischen Neuzeit*, Referat auf dem Kongreß der IGMW zu Barcelona 1936. Da kein Kongreßbericht vorliegt, vergleiche man H. Engel in *AfMf* I, 1936, S. 240.

Erste Stufe (um 1200)

Der Ursprung der zeitmessenden Musik Europas liegt in der Notre-Dame-Epoche. Daß die Modalrhythmik dem Tanz nahestehen müsse, wurde vom Verfasser seit 1926 wiederholt betont¹¹. Beobachtungen anderer Forscher haben es bestätigt.¹² Unmittelbar tanzmäßig wirkt in zahlreichen Fällen der 1. Modus. Man beobachtet ihn bei Instrumentaltänzen des 13. Jahrhunderts, ebenso in der Gruppe der ältesten Rondeaux, die als Tanzlieder anzusprechen sind. Er herrscht vor allem auch in den Tanzballaden der Färöer-Inseln, eines Rückzugsgebietes, wo heute noch der mittelalterliche Kettenreigen vorkommt. Offenbar lebt hier, mit skandinavischem Text anstelle des altfranzösischen, die *Carole* Nordfrankreichs fort¹³.

In diesem geschrittenen Reigen bilden Tanz, Wort und Musik eine Einheit (Beispiel 3). Es handelt sich um eine Gesamtkunst, wie sie für Frühstufen der Kultur charakteristisch ist. Hier wird man den Ursprung des Neuen zu suchen haben, in unserem Falle des gotischen Rhythmus. Auf die Akzentsilbe fällt laut Beschreibung stets ein Schritt¹⁴. Das ist im 1. Modus die lange Note. Tonlose Silben gehören zum Stillstand, also zur kurzen Note. Der tänzerische Gegensatz „Schritt — Stillstand“ spiegelt sich demnach, sowohl sprachlich wie musikalisch, in dem Gegensatz „Akzentstelle — Tonlosigkeit“.

Im 13. Jahrhundert entstand mit der Mensuralnotation die musikalische Zeitmessung Europas. Aber längst vorher, schon in der frühen Notre-Dame-Epoche, gab es den geschilderten Qualitätsgegensatz. Ein Schritt beim Tanz, gleichwertig dem Akzent von Dichtung und Musik, fällt auf den ersten Taktteil, der Stillstand und die Tonlosigkeit auf den zweiten. So herrscht in der Gotik ein ausgeprägter Akzentrhythmus. Die Mensuraltheorie läßt keinen Zweifel daran, denn sie kennt sowohl das Begriffspaar *longitudo — brevitats* für die Zeitmessung, wie *acuitas — gravitas* für die Akzentstufung¹⁵. Der Taktanfang ist als Akzentstelle qualitativ ausgezeichnet, weil nur im *principium perfectionis* eine Konsonanz stehen muß¹⁶. Wir beobachten also

¹¹ H. Bessler, *Grundfragen der Musikästhetik* in JbP 1926, S. 72; *Bach und das Mittelalter* im Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 113; Artikel *Ars antiqua* in MGG I, 1949—51, Sp. 683.

¹² H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa*, Leipzig 1940, S. XXXII spricht vom „Prinzip der Symmetrie“, das für die damalige Zeit „etwas vollkommen Neues“ darstellte. — J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 181, empfindet oft den Eindruck einer „tänzelnden Monotonie“.

¹³ H. Thuren, *Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern* in SIMG III, 1901/02, S. 222—269. — Den von Thuren bereits festgestellten Zusammenhang mit dem Kettenreigen des Mittelalters bestätigte P. Verrier, *Le vers français*, I, Paris 1931, S. 144.

¹⁴ Thuren, *Tanz*, S. 246. — Das hier gebrachte Beispiel Nr. 3 steht bei Thuren S. 252.

¹⁵ Johannes de Garlandia: „*modus est cognitio soni in acuitate et gravitate, secundum longitudinem temporis et brevitatem*“ (CS I, 1864, S. 97).

¹⁶ Franco de Colonia: „*in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis*“ (GS III, 1784, S. 13b und CS I, 1864, S. 132b).

hier den europäischen Akzentstufentakt in seiner Frühform. Er verbindet rationale Zeitmessung, anfangs im Verhältnis 3 : 1, mit einem Qualitätsunterschied von Taktbeginn und Taktrest. Der Taktrest kann hier beliebig verlaufen.

3. Anfang der färöischen Oluva-Ballade

línks rechts línks rechts rechts línks línks
 Píp - pín-gur í Frak-lan-dí / eí - gír eí - na fru, /
 rechts línks rechts rechts línks línks rechts
 'Olu - va eí - túr hennara dót - túr, / bæðier hon vaen og príð...

Die Verbindung von Einzeltakten zu einer Taktgruppe ist vorläufig frei. Zwar begegnen in der Notre-Dame-Epoche vielfach Zweitakter und Viertakter, aber nicht als Norm. Der Tanz kennt auch Dreitakter. Es handelt sich um einen altertümlichen gemischten Kettenreigen ohne Paare. Die Färöer bevorzugen eine charakteristische Folge von 6 Schritten, jeweils mit Nachziehen des anderen Fußes als Zählzeit: links-rechts-links-rechts-rechts-links. Das entspricht in der Musik 3 Doppeltakten (Beispiel 3). So zeigen die Tanzballaden heute noch Dreitakter neben Zwei- und Viertaktgruppen. Wechselnder Periodenbau dieser Art ist uns aus der Musik des 13. Jahrhunderts wohlbekannt. Das Neue lag also zunächst im Akzentstufentakt an sich. Sein Innenaufbau und sein Zusammenschluß zu Taktgruppen werden erst später geregelt.

Zweite Stufe (um 1600)

In der Geschichte der europäischen Rhythmik beanspruchen die Liederbücher von Giovanni Giacomo Gastoldi (1591), Thomas Morley (1595) und Hans Leo Haßler (1596) einen besonderen Rang. Ihr Einfluß macht sich sogleich auf allen Gebieten bemerkbar¹⁷. Um welchen Tanz handelt es sich dort? Gastoldi nennt ihn ohne nähere Bezeichnung schlicht *Balletto*, Morley nach seinem Vorbild *Ballett*. Auch bei Haßler fehlt ein Name, denn es ist für die Zeitgenossen einfach der *Tanz*, für Ausländer wohl die *Allemande*. All das war um 1600 nichts Neues. Neu kann also nur die musikalische Behandlung gewesen sein. Und hier beobachtet man in der Tat etwas, was bisher nicht Regel war: einen Melodieaufbau nur mit Hilfe von Zweitakt- und Viertaktgruppen (Beispiel 4 und 5).

Man spricht in solchen Fällen von „Symmetrie“. Da das Wort jedoch mehrdeutig ist, erscheint es ratsam, den Tatbestand anders zu bezeichnen. Ein Hauptereignis für den Tanz im 16. Jahrhundert war der Sieg der Paarordnung. Der alte Kettenreigen

¹⁷ Bessler, *Musik des Mittelalters*, S. 306—307; Kongreßreferat Barcelona 1936 (ungedruckt).

behielt als französischer *Branle* zwar seinen Vorrang, übernahm jedoch vom Einzelpaartanz den Aufbau mit Paaren. Wird eine Reigenfigur von einem Paar vorgetanzt und von den anderen wiederholt, wie es in Arbeaus Beschreibungen von 1588 oft geschieht, so muß alles hierauf zugeschnitten sein¹⁸. Für den Tanz ist nunmehr die Gruppe von 2 Personen das kleinste Aufbauelement. Schritte und Figuren müssen also regelmäßiger werden als bisher. Man darf eine Aufbauordnung mit grundsätzlich 2 Elementen als *Paarigkeit* bezeichnen. Sie herrscht nun im europäischen Tanz, während der gemischte Kettenreigen gesellschaftlich absinkt und „Volkstanz“ wird¹⁹.

Die geschilderte Hauptlinie des Tanzes war für die Tanzmusik maßgebend. Ihre Melodik folgt seit Gastoldis *Balletti* von 1591 ebenfalls dem Gesetz der Paarigkeit. Es ist wohl kein Zufall, daß dabei der geradtaktige Reigenschritt, in Alla-breve- oder $\frac{4}{4}$ -Gruppen notiert, die Führung hat (Beispiel 4). Grundsätzlich fällt auf den Taktanfang der Schritt des einen Fußes, auf die Taktmitte das Nachziehen des anderen. Die beiden Stillstände dazwischen sind „unbetont“. Es gibt nun die europäische $\frac{4}{4}$ -Takt-Ordnung: Hauptakzent auf 1, Nebenakzent auf 3, Tonlosigkeit auf 2 und 4. Wir haben in der Tanzmusik als neues Phänomen den Akzentstufentakt mit drei verschiedenen Qualitäten.

4. Morley, *Now is the month of maying*, Oberstimme

(links) (rechts) (links) (links) (links) (links)

Now is the month of may-ing when merry lads are play-ing Fa la

la la la la la la la, fa la la la la la la...

Im Sinne der Paarigkeit verbindet man solche Takte jetzt nur noch zu Zweier- und Vierergruppen. Das wird für Tanzlieder ebenso die Regel, wie für Instrumentaltänze. Die Bestätigung gibt uns der junge René Descartes, dessen *Compendium musicae* 1618 den paarig geordneten Periodenbau schildert. Hier erscheint bereits das Proportionsideal $1 : 2 : 4 : 8 : 16 : 32 : 64$, obwohl es der hohen Kunst vorläufig noch widerspricht²⁰.

Bedeutsam für die Entwicklung des europäischen Rhythmus war es, daß um 1600 mehrere Tänze nebeneinander bestanden. Die Führung lag beim geschrittenen Reigen

¹⁸ Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1588, fol. 69 ff.; Neudruck von L. Fonta, Paris 1888, englisch von C. W. Beaumont, London 1925.

¹⁹ Nach C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 258 f. lehnte der italienische Adel schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Reigentanz in der Öffentlichkeit ab. Es handelte sich wohl um den gemischten Kettenreigen. Sein Rückzugsgebiet ist vor allem der Balkan, wo er in Südlawien als Kolo, in Rumänien als Hora usw. fortlebt. Die Abbildung einer katalanischen Sardana bringt H. Bessler im Kongreßbericht Basel 1949, gegenüber S. 62.

²⁰ H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts* in *AFMw X*, 1953, S. 121-125.

im Alla-breve- oder $\frac{4}{4}$ -Takt, aber zu ihm gesellte sich als Nebenrhythmus von vorn herein der $\frac{3}{4}$ -Takt der Galliarde, in Italien unter der Bezeichnung *Aria* (Beispiel 5). Dort herrscht ruhiges Tempo, denn auf die Viertelnote fällt meist ein Schritt oder gar ein Sprung²¹. Dagegen hat der Nachtanz in *Proportio tripla*, *Hupfauf* oder *Proporz* genannt, die Bedeutung eines bewegten $\frac{6}{8}$ -Taktes.

5. Haßler, *Tanzen und Springen*, Oberstimme



Die verschiedenen Rhythmen blieben grundsätzlich getrennt. Das galt bereits für die Tanz-Nachtanz-Verknüpfung des Mittelalters und im 16. Jahrhundert für den französischen *Branle*, der oft bündelweise, mit Bewegungssteigerung von Nummer zu Nummer, getanzt wurde. Ein kontinuierliches Schnellerwerden bis zur Wildheit, etwa nach Art des ukrainischen *Hopak*, ist dem europäischen Tanz fremd. Hier wird die Bewegung nur stufenweise geändert. Im Einzeltanz bleiben Rhythmus und Zeitmaß unverändert, also auch der Charakter des Stückes. Der so umschriebene *Einheitsablauf* ist für die Tanzmusik in Europa maßgebend. Um 1600 als Gestaltungsprinzip hier und dort anerkannt, steht er im schärfsten Widerspruch zur Varietas des Niederländischen Zeitalters²².

In der Vokalmusik ist Einheitsablauf zwar nicht ausgeschlossen, aber nur unter bestimmten Voraussetzungen sinnvoll. Es war wohl kein Zufall, daß auf die Tanzlieder der 1590er Jahre sofort Instrumentaltänze folgten, und daß vor allem hier der Blick in die Zukunft gelenkt wird. Aus vier oder fünf kontrastierenden Sätzen im Einheitsablauf einen Zyklus aufzubauen, war das Ziel der Suitenmeister Paul Peuerl (1611) und Johann Hermann Schein (1617). Das 18. Jahrhundert erhob den „Satz“ in diesem Sinne, als Einheit von Bewegung und Charakter, sogleich zur allgemein anerkannten Grundlage der Musik. Das englische Wort *movement* erinnert an die fundamentale Bedeutung des Rhythmus. Die Führerschaft ging nun an instrumentale Formen über, bis zum Höhepunkt in der Klassik. So zeigt sich, daß ein zunächst neutrales Mittel: der Akzentstufentakt im Einheitsablauf, mehr und mehr dem Aufbau eines Instrumentalstils dienstbar gemacht wurde^{22a}.

²¹ Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, S. 241–242.

²² Angesichts dieser Tatsache erscheint es mir zweckmäßig, den Begriff „Einheitsablauf“ nur für Korrespondenzmelodik zu verwenden. Die entgegengesetzten Ausführungen in *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 221 und 225 werden bei der bevorstehenden Neuauflage des Buches berichtigt.

^{22a}) Nachtrag bei der Korrektur: Die Verwandtschaft von „Barockrhythmus“ und Modalordnung der Gotik betont neuerdings L. Schrade, *Sulla natura del ritmo barocco* in RMI 56, 1954, S. 3–27. Schrade verschweigt, daß ich bereits 1931–1934 auf diese Verwandtschaft aufmerksam gemacht habe. Den Begriff der „rhythmischen Figur“ und der „modalen Reihenrhythmik“ benutze ich systematisch für

Dritte Stufe (um 1760)

Im 18. Jahrhundert wird eine neue Stufe der Entwicklung erreicht. Je mehr man die Polyphonie, das Sinnbild alter Tradition, zurückdrängt und abbaut, umso klarer tritt als Fundament der Musik jenes „Natürliche“ zutage, nach dem die Aufklärung verlangt. Es beruht auf einer lied- und tanznahen Melodik, die jeder verstehen kann. Es beruht auf Einfachheit und Regelmäßigkeit im Aufbau. Wie der Musiker sich diesen Forderungen anpaßte, zeigt 1762 das Notenbuch für den Knaben Mozart. 89 von 135 Stücken, sind Tanzsätze. Den unbedingten Vorrang hat das Menuett.

Man darf sich jedoch nicht auf die höfischen Gattungen beschränken. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaß das Bürgertum seine eigene Tanzform. Es war der von England angeregte Kontertanz, eine Neugestaltung des alteuropäischen Reigens. Er gliedert sich in verschiedene Touren, bei denen jeweils eine „Figur“ von den beteiligten Paaren durchlaufen wird, entweder von beliebig vielen oder von einer begrenzten Zahl, auf die alles zugeschnitten ist²³. Für den letzteren Fall ergab die Zahl von vier Paaren, also von acht Tänzern, eine wohlgeordnete Bilderfolge und erhielt den Vorrang. Hier ist offenbar der Begriff *P e r i o d e* buchstäblich anwendbar, da man den Grundkreis des Reigens immer wieder durchlaufen muß.

Es ist wohl kein Zufall, daß der musikalische Periodenbegriff in dieser Zeit üblich wird. Er fehlt noch in den Lexiken von Walther (1732) und Rousseau (1767). Dagegen benutzt ihn die seit 1782 erscheinende Kompositionslehre des Thüringers Heinrich Christoph Koch²⁴. In der Musik beobachten wir den Durchbruch der paarig aufgebauten Periode bei jener Generation, die um 1760 eingriff. Zu ihr gehören Joseph Haydn (*1732), wegen seiner volkstümlichen Art als „Gsanglmacher“ beurteilt, und Johann Christian Bach (*1735), dessen galant-empfindsame Melodik sich in Achtakttern ausbreitet. Was aber den Kontertanz betrifft, so genügt ein Hinweis auf die schnellen $\frac{2}{4}$ -Takt- oder Alla-breve-Schlußsätze bei Haydn und Mozart. Dieser Haupttypus des frühklassischen Finale übernahm vom Reigen Zeitmaß und Charakter. Er gab der Musik jenen lebensfrohen Ausklang, an dem das 18. Jahrhundert festhielt^{24a}.

Schon 1806 entwickelte Momigny die Grundbegriffe des klassischen Motiv- und Periodenbaues²⁵. Den Abschluß dieser Untersuchungen bildet Hugo Riemanns Phra-

beide Epochen gemeinsam, weise sogar darauf hin, daß zwischen ihnen ein realer geschichtlicher Zusammenhang in Gestalt der Spielmannstradition zu vermuten ist: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 155 (Trecento), 197 (Burgund), 306 (Barockanfang), 315–317 (Virginalisten).

²³ Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, S. 279–285.

²⁴ H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* I–III, Rudolstadt und Leipzig 1782–93. Für Koch stehen der Viertakter als Baustein und der Sechzehntakter als kleinstes musikalisches Gebilde im Vordergrund. Seine Anweisung geht von Figurenreigen aus (Gavotte, Bourrée, Polonaise, Kontertanz) und erwähnt erst an fünfter Stelle das Menuett (III, S. 40–50).

^{24a} Eine Studie von J. Beythien, die den Einfluß des Kontertanzes auf die Orchestermusik der Frühklassik untersucht, erscheint in den „Jenaer Beiträgen zur Musikforschung“.

²⁵ J. J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve* I–III, Paris 1806.

sierungslehre. Nach und nach zum System durchgestaltet, umschreibt sie auf dem Fundament der achttaktigen Periode Regeln für den Themenbau und für den Ablauf des Ganzen. Ihr Ziel war das gleiche, wie schon im 18. Jahrhundert: die „natürliche“ Ordnung der Musik.

Erste Folgerungen

Die oben benutzten Begriffe *Prosamelodik*, *Stimmstrom*, *Klangstrom* und *Varietas* waren an sich neutral. Im Verlauf der europäischen Geschichte wurden jedoch solche Erscheinungen zweimal einem „Singstil“ zugeordnet und mit ihm als Ideal verknüpft. Ähnliches gilt für die Begriffe des II. Kapitels. *Korrespondenzmelodik*, *Akzentstufentakt*, *Paarigkeit* von Takten und Abschnitten, *Einheitsablauf* des Rhythmus und achttaktige *Periode* zum Aufbau von Großformen — das alles ist für den vokalen Bereich ebensogut verwendbar wie für den instrumentalen. Im 18. Jahrhundert bestimmten jedoch diese Mittel immer ausschließlicher den Hochstil der Musik. Da die Führung schon zur Zeit Bachs und Vivaldis auf instrumentale Formen übergang, in der Klassik bei Sinfonie, Sonate und Streichquartett lag, wurde hier auf der geschilderten Grundlage ein „Instrumentalstil“ verwirklicht. Er gewann durch die deutschen Großmeister den Rang eines Ideals.

Man mag den Einfluß des Tanzes auf den Werdegang unserer Musiksprache in Einzelheiten anders bewerten, als es oben geschah. Daß er jedoch entscheidend gewirkt hat, steht wohl fest. Vor allem ist es der altüberlieferte, bodenständige Reigen des europäischen Bauerntums, der immer wieder greifbar wird: im Akzentstufentakt der mittelalterlichen *Carole*, in der Paarigkeit der Lieder um 1600, zuletzt noch im Periodenbau des Kontertanzes. Daß die volksmäßige Tradition in solchen Augenblicken mit musikalischem Schöpferium zusammentrifft und einen Austausch herbeiführt, darauf scheint der Vorrang Europas zu beruhen. Tektonische Melodik, Akzentrhythmus und Periodenbau gibt es auch anderwärts, aber nirgends in so prägnanter Form und Vielseitigkeit.

Es war sicherlich die Tanzmusik, die im Verlauf unserer Geschichte das Instrumentalstück der Neuzeit, mit seinem vom Wort unabhängigen „Charakter“, heraufgeführt hat. Um 1600 begann man in Deutschland, Italien und England, später auch in Frankreich, den Gegensatz von Tänzen wie Pavane, Allemande-Balletto, Proporz, Galliarde, Courante usw. für die Kunstmusik auszuwerten. Einen ersten Gipfel erreichte Johann Hermann Schein, als er 1617 fünf „Charakterstücke“ solcher Art, jedes mit Einheitsablauf, kontrastierend nebeneinanderstellte²⁶. Diesen Weg, auf dem die Suite stets verblieb, schlug unter Vitali und Corelli auch die nunmehr viersätzigige Sonata da chiesa ein. Ihr folgten um 1700 Concerto und Sinfonia, beide auf den Kontrast von drei Sätzen gestellt. Einheitsablauf wurde nun zur Norm. Als um 1720 Johann Sebastian Bach der Fuge ein dem Einheitsablauf entsprechendes „Charakterthema“ gab,

²⁶ Schein-GA I, Leipzig 1901, S. 67—197.

war die Anregung durch Tanzmusik unverkennbar. Von hier aus führt, über den Sohn Carl Philipp Emanuel, ein Weg zum Instrumentalstil der Klassik²⁷.

Warum ist ein Charakterthema des 18.—19. Jahrhunderts im europäischen Singstil undenkbar? In der Liedkunst des Mittelalters, die grobenteils auf Korrespondenzmelodik beruhte, finden sich überraschende Parallelen zur Neuzeit²⁸. Bei Lasso und Palestrina jedoch wird ein Thema der Klassik niemals vorkommen, ebensowenig wie im gregorianischen Choral. Diese naheliegende Feststellung ist nicht aus dem Zeitabstand allein erklärbar, sondern nur aus einem Wesensunterschied. Um ihn genauer zu bestimmen, sei der für das 16. Jahrhundert so wichtige *Stimmstrom* oder polyphone *Klangstrom* weiterverfolgt. Was trat nach 1600 an seine Stelle?

Der Klangstrom lebt im Palestrinastil fort, aber nicht mehr als Kern aller Musik. Neben ihm steht ein silbenmäßiger Deklamationsstil, der später in das Seccorezitativ einmündet. Vor allem steht neben ihm ein Melodietypus, der aus dem liedhaften Musizieren stammt und am klarsten im Tanzlied um 1600 ausgeprägt ist (Beispiel 4 und 5). Hier werden die Einzeltöne nicht mehr zum kontinuierlichen Stimmstrom verschmolzen. Man springt vielmehr von Ton zu Ton. Das ist nicht nur eine Folge der Silbenmelodik, sondern auch des Akzentstufentaktes. Die regelmäßig wiederkehrenden Akzente werden zu Pfeilern, auf die sich ein Melodiebogen stützt. Anstelle des Stimmstromes zeigt sich hier gewissermaßen eine Pfeilerkette mit Bögen.

Die „springende Melodik“ des Tanzliedes blieb nicht allein, sondern wurde durch Parallelerscheinungen auf allen Gebieten ergänzt. Von der englischen Klavierkunst angeregt, setzt sich in Europa die „Spielfigur“, zu Ketten aneinandergereiht oder frei abgewandelt, als ein Hauptmittel instrumentalen Musizierens durch. Monteverdi verwendet sie 1610 in der *Sonata sopra Sancta Maria* ebenso, wie Sweelinck auf der Orgel²⁹. Eine Komposition besteht nun aus Gliedern solcher Art, die voneinander getrennt sind. Sogar in den anspruchsvollen Vokalformen entwickelt sich das „Motiv“ zum Baustein der Musik. Man kennt es in großzügiger, aber auch schon in klein-

²⁷ H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach* im Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 13—17. — Daß eine Wirkung Bachs auf die deutsche Frühklassik für mindestens vier Gebiete nachweisbar ist, suchte der Vortrag des Verfassers *Bach als Wegbereiter* auf dem Leipziger Bachfest 1953 zu zeigen (erscheint im BJB 1954).

²⁸ Als Beispiel einer melodischen Gestaltähnlichkeit über Jahrhunderte hinweg vergleiche man das Rondeau „*De plus en plus*“ von Gilles Binchois (Chorwerk 22, Nr. 5) mit dem Schlußsatz von Mozarts *Streich-Divertimento in Es, K.-V. 563*:

Binchois
(um 1430)



Mozart
(1788)



²⁹ Monteverdi-GA XV, Wien 1935, S. 250—273; Sweelinck-GA 1, Leipzig 1894. — Zum Begriff „Spielfigur“ vergleiche man des Verfassers *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 315—317.

gliedriger Gestalt, stets hingeordnet auf den Akzentstufentakt. Somit beobachten wir anstelle des Stimmstromes überall *D i s k o n t i n u i t ä t* als neues Gestaltungsprinzip. Die Musik baut sich zellenhaft aus kleinen und kleinsten Gliedern auf.

Diese Glieder sind nicht identisch mit dem Akzentstufentakt, sondern von wechselnder Art und Länge. Man erfaßt sie gestalthaft: als ein Ganzes, das man wiedererkennt und im Ablauf der Musik verfolgt. Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen wird nun zum Hauptereignis. Jeder Wechsel hebt sich scharf davon ab. Wo das Hören sich in solcher Art auf Elementarglieder der Musik einstellt, wird es zu einem aktiv-synthetischen Vorgang, einer geistigen Tätigkeit. Man erfaßt jedoch nicht nur die Gleichheit und den Wechsel von Motiven, also das Ergebnis einer Reihenbildung, sondern auch geordneten Satzbau mit Elementen verschiedener Art. Im Tanzlied um 1600 gibt es Zweitakt- und Viertaktgruppen, ohne daß ein Motiv wiederkehren müßte. Einzig die rhythmische Zuordnung von Takt 1—2 und Takt 3—4 bewirkt im Gesamteindruck Paarigkeit (Beispiel 4 und 5).

Die genannten Beispiele aus der Kirchen- und Gesellschaftsmusik sind ein Hinweis, daß anscheinend erst seit 1600, gemäß dem neuen Prinzip der Diskontinuität, die neuzeitliche Form des aktiv-synthetischen Hörens entstand. Schritt für Schritt, Generation für Generation, durch Austausch zwischen den Ländern und wechselnde Führerschaft, hat man in Europa daran gearbeitet. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird unter den deutschen Klassikern der Höhepunkt erreicht. Maßgebend ist nun die thematische Arbeit auf Grund eines Charakterthemas, dessen Motive man gestalthaft erfassen und in ihrer Entwicklung verfolgen soll. Maßgebend ist ferner ein Periodenbau auf Grundlage der Paarigkeit, wie Hugo Riemann ihn dargestellt hat. Gegen Einzelheiten seiner Lehre gibt es Bedenken, aber daß ihr Kern die Tatbestände richtig erklärt, begegnet heute wohl kaum noch einem Zweifel. Die europäische Musik ist durch diese Stufe hindurchgegangen und hat sie lange als Ideal anerkannt.

Das aktiv-synthetische Hören der Neuzeit ist für uns derart selbstverständlich, daß wir es überall voraussetzen, auch dort, wo es fehlt. Im Singstil der Gregorianik und des 16. Jahrhunderts müssen die Verhältnisse anders liegen. Prosamelodik bringt stets Neues. Man kennt nicht jene Grundeinstellung auf das Kommende und Korrespondierende, wie in der Neuzeit. Man gibt sich dem Stimmstrom hin, der ununterbrochen real erklingt. Wir beobachten hier kein aktiv-synthetisches Mitgehen, sondern ein ruhiges, mehr passives Lauschen: das Hinnehmen der Musik in ihrer Objektivität. Dieser Gegenpol zum neuzeitlich-aktiven Musikhören sei als „Vernehmen“ bezeichnet. Das Wort akzentuiert vor allem den Tatbestand eines geistigen Erfassens und Sich-Aneignens³⁰.

³⁰ Der ursprüngliche Wortsinn: „in Besitz nehmen“ (althochdeutsch „*farniman*“), wirkt noch im Mittelhochdeutschen gelegentlich nach. Seit dem 16. Jahrhundert ist das Wort in der heutigen Bedeutung belegt. Nachweise bei J. Grimm und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* XII, Lieferung 1, Leipzig 1886, S. 910—914.

Nun sind die Erscheinungen auf beiden Seiten vergleichbar. *Prosamelodik*, *Varietas*-Gestaltung und kontinuierlicher *Stimmstrom* wurden in Europa zweimal einem Singstil zugeordnet, an dem die katholische Kirche bis zur Gegenwart festhielt. Sein Ursprung lag im frühchristlichen Kultus, beim zweitenmal in der religiösen Erneuerung des Reformationszeitalters. Zugang zu solcher Musik war das *Vernehmen*, ein lauschendes Aufmerken auf das Wort und seinen Sinn.

Auf der Gegenseite steht schon früh eine *Korrespondenzmelodik* mit wechselnder Ordnung, seit etwa 1200 durch den *Akzentstufentakt* reguliert. Nach dem Intermezzo des Niederländischen Zeitalters setzt sich um 1600 abermals *Diskontinuität* als Gestaltungsprinzip durch, während vom Tanz her *Einheitsablauf* und *Paarigkeit* einwirken. Als Triebkraft wird mehrfach der europäische Reigen greifbar, von der Carole des Mittelalters bis zum Figurenreigen des 18. Jahrhunderts. Zu ihm treten andere Tänze, deren Typenunterschied seit 1600 im Instrumentalsatz mit *Charakter* nachwirkt. Dem zellenhaften Bau der Musik entspricht nun das aktiv-synthetische *Hören* der Neuzeit. Es erreicht seinen Höhepunkt im Instrumentalstil der Klassik, der auf *Periodenbau* und thematischer Arbeit mit einem *Charakterthema* beruht.

WALTHER KRÜGER / SCHARBEUTZ

Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche

Die Frage nach dem Sing- und Instrumentalstil erscheint besonders wichtig für die Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche, da die Denkmälerüberlieferung nichts über die authentische Klangform aussagt. Als Paradigma des neuen Organumstils mit dem Cantus in der Unterstimme und einem tonreichen Duplum ist mehrfach der *Benedicamus-Tropus „Jubilemus, exultemus“* der ältesten St. Martial-Handschrift Paris, Bibl. nat. lat. 1139, angesprochen worden, den Handschin in Faksimile¹ und in Übertragung² veröffentlicht hat.³

Der Text weist mit seinen vier mal zwei Versen die reimfreudige, formklare Faktur auf, wie sie charakteristisch in der provençalischen Dichtung der Zeit entgegentritt. In der Diastematik entspricht der durchkomponierte Cantus dem Text durch das formgliedernde Hervortreten von Grundton und Quint im Sinne der „dominantischen“ Durtonalität. Für die vieldiskutierte Frage, ob bereits für jene Zeit die modale Rhythmik anwendbar sei, erweist sich der von H. Spanke formulierte Satz richtunggebend,

¹ MGG II, 1952, Sp. 1618.

² J. Handschin, *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel* in ZfMw X, 1927, S. 13 f.

³ Vgl. auch des Referenten Aufsatz „*Jubilemus, exultemus!*“ in Musica V, 1952, S. 491 ff.