

durch das pädagogische Mittel des Fuxschen Artensystems unversehens und unbeabsichtigt von Palestrina entfernt¹. In zwei wesentlichen Punkten trennt eine Kluft die Methode Jeppesens von dem Verfahren Palestrinas: Zum einen geht die Methode Jeppesens vom C. f.-Satz aus, in der Musik Palestrinas ist die C. f.-Bauweise aber von gänzlich untergeordneter Bedeutung. Zum anderen behandelt Jeppesen die Probleme der Sprache in der Komposition nur unter dem zusätzlichen Gesichtspunkt der Textlegung; für den Satz Palestrinas ist Sprache jedoch konstitutiv.

Im folgenden sei eine Methode skizziert, die unter Vermeidung der genannten Diskrepanzen zur Musik Palestrinas den Satz als einen von Sprache ausgehenden, sich an Sprache auskristallisierenden kompositorischen Vorgang zu begreifen und aufzubauen versucht. Auf der ersten Stufe der Arbeit steht die Beschäftigung mit dem Problem Sprache—Rhythmus—Mensur. Lateinische liturgische Prosa — vor allem eignen sich Motettentexte — muß als zeitlicher Verlauf innerhalb des Mensursystems realisiert werden. Die Eigenart von Palestrinas Sprachverwirklichung kann dabei durch Vergleich mit anderen historischen Lösungen (etwa Josquin oder Bach) verdeutlicht werden. Die zweite methodische Stufe führt zum mehrstimmigen, und zwar vierstimmigen Satz. Sprache muß jetzt als mehrstimmige Struktur gesetzt werden. Alle Stimmen deklamieren gemeinsam, blockhaft, ein Verfahren, das im 16. Jh. als *contrapunctus simplex* oder *Note gegen Note* bekannt war. Dabei werden die Problemkreise Schlüsselkombinationen, Zusammenklänge, Klangfolgen und Tonart besprochen und geübt. Die dritte und letzte Stufe ist dem Verfahren des *contrapunctus diminutus* gewidmet. Das bedeutet differenzierte Bewegung der Einzelstimmen (jede Stimme ist als Sprachträger eigenständig), Einbeziehen der Dissonanzen in den Satz, Satzbau durch Imitation.

Der durchlaufende Faden der Methode ist also das Problem der Sprache in der Struktur des musikalischen Satzes. Von da aus werden alle im engeren Sinn musikalischen Fragen behandelt. Diese Methode erlaubt, den Satz nicht nur als eine Summe von Einzelregeln, sondern als einen großen strukturierten Zusammenhang zu verstehen.

Diskussion:

Von mehreren Seiten wird der Wert von Schlötterers Methode bezweifelt. Der Referent verweist auf seine in Vorbereitung befindliche Einführung in die Musik Palestrinas, die auf den vorgetragenen methodischen Überlegungen beruht.

PETER BENARY / LUZERN

Die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in Deutschland

Es gehört mit zum zwiespältigen Erbe des 19. Jahrhunderts, daß man heute unter Musiktheorie vor allem Harmonielehre versteht. Nun ist es aber ebenso falsch, einen Vorrang der Harmonik in frühere Phasen der Musiktheorie zu übertragen, wie das Wissen über die Be-

¹ In keiner Disziplin kann man ein zu erreichendes Ziel weniger von der dahin führenden Methode trennen als in der Musik. Denn die Musik selbst ist ja ein Vorgehen, ein Verfahren, nicht statisches Sein. Das gilt sowohl von der Seite der Komposition wie von der Seite der klingenden Ausführung. Es kommt deshalb nicht nur darauf an wie die Töne stehen, sondern vor allem wie sie entstanden sind. Eine sinnvolle Lehrmethode muß darum gerade den in der Komposition liegenden Vorgang erfassen und als pädagogisches Vorgehen realisieren.

deutung, die die Melodik erst in Klassik und Romantik gewonnen hat, ins frühe 18. Jahrhundert hinein zu interpretieren; denn damals begann sich jene Melodik erst zu entfalten. Auch war Melodik zunächst gar nicht anders als vom Kontrapunkt her zu begreifen; und da gerade er, der Kontrapunkt, zu jener Zeit seine stilistische Integrität verlor, wurde es um so schwieriger, zu einem neuen Melodieverständnis zu gelangen. Noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Melodik als Diskant-Linie, als Außenstimme, also eigentlich als Kontrapunkt zum Baß dargestellt. Auch blieb es bis zu Koch hin eine aktuelle Frage, ob die Melodie aus der Harmonie oder diese aus jener hervorgehe; aktuell allein deshalb, weil ja die Melodik nicht-kontrapunktischer Art zunächst noch gar nicht als eigenständige Komponente des Musikalischen empfunden werden konnte.

So erklärt sich eine gewisse Unbeholfenheit in den musiktheoretischen Schriften, wie man dieses Novum benennen oder gar lehren solle. 1739 heißt es bei Mattheson, „daß in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die ganze Welt kennt“. Diese Ausdrucksweise ist sehr charakteristisch, da sie häufig auch auf einem Gebiet begegnet, das der Melodielehre innerlich verwandt war: in der Geschmacksbildung. In französischen Schriften zur Ästhetik wird wiederholt der Begriff des *goût* auf ähnliche Weise mit einem „*Je ne sais quoi*“ umschrieben. 1746 schreibt M. Spieß: „Was der Gout in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wollte dann sagen, daß der Gout selbst die Seel der Music und Quint-Essenz der Melodiae sey.“ Gleichsam von einer anderen Seite her sieht es J. A. Scheibe, wenn er in seinem *Compendium Musices* (um 1730) schreibt: „Gout erlangt aber niemand eher, als biß er . . . sich einen fermem Stylum erworbet . . . und in allen Sachen ein überall herrschendes Cantabile blicken läßt.“

Goût, Kantabilität und Vergnügung des Gehörs dürften anfangs die Bemühungen um eine Melodielehre im wesentlichen bestimmt haben. Diese hat sich in Deutschland in folgenden Etappen herausgebildet: 1700/1717 F. E. Niedts *Musikalische Handleitung* als erster Beleg dafür, daß man im Melodischen etwas Neues sah; dabei ist auch Mattheson als Herausgeber und Bearbeiter zu nennen; 1730/1740 Scheibes und Matthesons Beiträge zu einer eigentlichen Melodielehre; 1750/1760 erster Höhepunkt mit den Schriften von Quantz, Riepel und E. G. Baron; 1780/1790 zweiter Höhepunkt mit der Kochschen Kompositionslehre.

J. S. Bach darf mit der im Titel seiner Inventionen geäußerten Zielsetzung, „eine cantable Arth im Spielen zu erlangen“, und der um 1720 nachweisbaren Tendenz zu vermehrter Kantabilität in die Frühgeschichte der Melodielehre einbezogen werden. Auch hat er die *Handleitung* von Niedt gekannt und möglicherweise benutzt. Von Bach könnte ein Weg zu Scheibe führen, dessen *Compendium Musices* wohl die erste Lehrschrift sein dürfte, in der die Melodielehre als solche behandelt wird. Dort findet sich alles, was man dazu bisher von Mattheson in dessen *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) als erstem formuliert glaubte. Bemerkenswert ist auch der methodische Aufbau der Scheibeschen Schrift, indem sich in der Dreiteilung und Aufeinanderfolge Klang — Harmonie — Melodie ein von Grund auf gewandelter Aspekt der Musiklehre abzeichnet.

Über Scheibe hinaus geht Mattheson in seinem *Vollkommenen Kapellmeister* mit dem Kapitel, das „von der melodischen Erfindung“ handelt. Hier wird ein erster Versuch unternommen, die Melodik methodisch in den Griff zu bekommen. Die von ihm unterschiedenen drei Stufen der Melodieerfindung *dispositio*, *elaboratio* und *decoratio* finden sich bei Koch wieder, bei ihm *Anlage*, *Ausführung* und *Ausarbeitung* benannt. Die enge Beziehung des neuen Melodiegefühls zum periodischen Prinzip kündigt sich schon in Matthesons Forderung an, es „soll der Tacte Anzahl einen Verhalt haben“, und wird später vor allem von Riepel betont. J. Riepel und neben ihm einerseits die berühmten Lehrschriften von Quantz und Ph. E. Bach und andererseits die meist übergangenen Abhandlungen von Ch. Nichelmann und E. G. Baron

bilden insofern einen ersten Höhepunkt, als hier die Spezifizierung und methodische Erfassung der Melodielehre in unmittelbare Nähe zur zeitlich führenden praktischen Komposition vergleichbarer Stiltendenz vorstößt.

War es Riepels Hauptverdienst, die Melodik unter harmonischer und metrischer Maßgabe erörtert zu haben, so ist es Koch zu danken, daß er die Melodielehre zu einem der Harmonielehre gleichrangigen Gebiet der Kompositionslehre machte. Freilich fand er darin kaum Nachfolge. Hierzu sei auf die Dissertation von A. Feil¹ und meine Darstellung der deutschen Kompositionslehre² verwiesen. Auch ist es leider nur möglich, stichwortartig auf das Verhältnis der Melodielehre zum galanten Stil, zur Figurenlehre und zum manierlichen Generalbaß-Spiel hinzuweisen.

Abschließend sei versucht, die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts weniger in ihrer Entwicklung als in ihrer stilistischen Prägung zu charakterisieren; und zwar von drei Gesichtspunkten aus: vom Kontrapunkt, vom Generalbaß und vom galanten Stil. — Vom Kontrapunkt und seiner Überwindung als Stilprinzip her gesehen ergibt sich: 1. die grundsätzliche Beachtung der Horizontale im Satz; 2. die Konvergenz von Kontrapunkt und Kantabilität im Bachschen Choralatz; 3. das satztechnische Primat der Einstimmigkeit bei Mattheson anstelle der Zweistimmigkeit bei Fux und der Vierstimmigkeit bei Bach; 4. der Wegfall kontrapunktischer Tauglichkeit als eines melodischen Kriteriums. — Vom Generalbaß her gesehen ergibt sich: 1. die Führung der Außenstimmen als Satzregulativ; 2. eine Melodisierung der Baßlinie, zuerst dargestellt bei Niedt und von ihm Baßvariation genannt; 3. die Umdeutung der Manieren in wesentliche Melodiebestandteile; 4. die Betonung des Melodischen, wie sie aus der Verminderung der Stimmenzahl im praktischen Generalbaßspiel resultiert. — Vom galanten Stil her gesehen ergibt sich: 1. der Oberstimmen-Charakter der Melodik und deren bald erlangte thematische Bedeutung; 2. die Bindung ans periodische Prinzip; 3. die Bindung an die Kadenz-Harmonik; 4. das Zusammenwirken aller dieser Faktoren hinsichtlich der Form, ihrer kompositorischen Bedeutung und kompositionstheoretischen Einschätzung.

Wesen und Umfang der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts werden nicht weniger als durch die Harmonielehre durch die Melodielehre bestimmt.

OSWALD JONAS / CHICAGO

Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach

Während in den meisten Büchern zur Fuge die tonale Antwort sehr ausführlich besprochen wird, wird die reale Beantwortung nur kurz gestreift; man begnügt sich zumeist mit der Feststellung, daß sie in einer simplen und notengetreuen Transposition besteht. Dieser Vorrang in der Besprechung erklärt sich ganz natürlich aus der Entstehungsgeschichte der tonalen Antwort; war sie doch dazu bestimmt, einem der Fugenform innewohnenden Mangel abzu- helfen, nämlich der Gefahr, einfach in eine Reihe von Einsätzen zu zerfallen. Die tonale Anpassung ermöglichte einen organischen Zusammenschluß wenigstens zwischen zwei Einsätzen und beförderte den fließenden Verlauf des Ganzen: die Dominante war da oft erst mit dem

¹ A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955.

² *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*; B&H 1961; im Anh. Erstdruck des *Compendium Musicae* von J. A. Scheibe.