

Helfert, Vladimír

## **Die Periodisierung der Musikgeschichte : zur Frage der geschichtlichen Entwicklungslogik der Musik**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1978-1979, vol. 27-28, iss. H13-14, pp. [43]-68*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112421>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VLADIMÍR HELFERT

## **DIE PERIODISIERUNG DER MUSIKGESCHICHTE**

### **Zur Frage der geschichtlichen Entwicklungslogik der Musik**

Die Frage einer Periodisierung der Geschichte kann man von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten. Von der bloß mechanischen Einteilung des geschichtlichen Ablaufs in Abschnitte zum Zweck der besseren Übersichtlichkeit des Ganzen, bis zu einer Gliederung, die sich bemüht, in diesem Ablauf einheitliche Aktivitäten und Ströme des Schaffens zu erfassen, die dieser oder jener geschichtlichen Periode den einigenden Sinn gewähren, gibt es mannigfache Zwischenstufen. In dieser Studie bekennen wir uns zu jenen, die die Periodisierungsfrage als Frage nach der geschichtlichen Entwicklungslogik auffassen. Das heißt, daß wir die Periodisierung eben nicht als mechanische Teilung der Entwicklungsfolge sehen, sondern als Ergebnis des Forschens, ob und bis zu welchem Grad man in der Geschichte der Musik Zeitabschnitte findet, in denen irgendwelche gemeinsame Schaffensprinzipien geherrscht haben, Schaffensprinzipien, auf die man alle kennzeichnenden Musikaktivitäten des betreffenden Zeitabschnitts zurückführen kann. Den Zeitraum, in dem wir solche Prinzipien als gemeinsame, in dynamischer Entwicklung stehende Grundlage der musikalischen Erscheinungen feststellen können, wollen wir Entwicklungsperiode nennen. Es handelt sich allerdings vor allem darum, auf welches Kriterium sich unsere Nachforschungen stützen werden. Schon eingangs seien alle Kriterien ausgeschlossen, die sich aus Analogien mit anderen Gebieten der Kulturgeschichte ergeben. Wollen wir empirisch, also kritisch und sachlich, vorgehen, dann lassen wir von Anfang an alle Parallelen mit der allgemeinen Geschichte, Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte beiseite. Solche Parallelen, als Ausgangspunkte von Erwägungen über die Periodisierung der Geschichte der Musik, können nur zu leicht zur Vergewaltigung der Tatsachen und ihrer Angleichung an diese oder jene kunst- oder literarhistorische Periodisierung verführen. In einem solchen Augenblick verläßt man den Boden einer realen, auf musikgeschichtliche Tatsachen gestützten Periodisierung. Damit ist noch nicht gesagt, daß unsere Erwägungen alle derartige Parallelen ausschalten wollen. Wir sprechen bloß das methodische Anliegen aus, zu einem Bild der Periodisierung der Musikgeschichte auf streng wissenschaftlicher Grundlage, d. i. auf der

Grundlage von Tatsachen der Musikgeschichte selbst, zu gelangen. Erst dann wird es möglich sein, Vergleiche mit den Ergebnissen der Periodisierungsbemühungen anderer Kulturdisziplinen anzustellen und zu fragen, welche Berührungspunkte, gegebenenfalls Unterschiede vorliegen, und welche allgemein gültigen Lehrsätze aus der Lage zu folgern sind.

Wie sind nun die Grundtatsachen der Musikgeschichte beschaffen, die als Periodisierungskriterien dienen könnten? In dieser Frage kann ich mich auf die Prolegomena zu meiner Abhandlung *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik) und auf die Einleitung zum II. Band meiner Monographie über Jiří Benda berufen. Als Kern der Musikgeschichte sehe ich dort die Tatsachen der *musikalischen* Entwicklung an, die ich zusammenfassend als Schaffensaktivität im Sinn der Art und Methode des Schaffens, der Vorstellungskraft, und des Denkens in der Musik bezeichne. Diesen Kern von Tatsachen hat man sich vor allem zu vergegenwärtigen, um die Entwicklungslogik der Musik zu begreifen. Damit sollen aus der Musikgeschichte keineswegs kulturgeschichtliche, soziale oder gar persönliche Zusammenhänge mit dem Schöpferischen beseitigt werden. Durch die Betonung dieses Kernes wird nur der noetische, also auch methodische Grundsatz ausgesprochen, daß vor allem die erwähnten Grundtatsachen der Entwicklung Quellen der musikgeschichtlichen Erkenntnis sind, daß man bei der kritischen Beurteilung der Musik von ihnen auszugehen hat und daß diese objektiv erkennbaren Tatsachen das eigentliche Fundament und den Sinn der Musikgeschichte bilden. Alles andere kann dann zur Klärung und zur geschichtlichen, gegebenenfalls psychologischen Deutung jener Tatsachen beitragen, darf aber weder Ziel noch Ausgangspunkt sein. Die Musikgeschichte halte ich in erster Linie für eine Geschichte des musikalischen Denkens und der musikalischen Vorstellungskraft.

Von dieser grundsätzlichen Ausgangsposition an die Periodisierung der Musikgeschichte herantretend, stellen wir die erste wichtige Frage: lassen sich den Tatsachen der Entwicklung der Musik *vereinheitlichende Prinzipien* entnehmen, die diese Tatsachen zu einer Periode genannten Einheit verschmelzen? Was man unter einem gemeinsamen Prinzip zu verstehen hat, möge ein Beispiel zeigen. Zwischen den ersten Monodien nach dem Jahr 1600 und Wagners Deklamationsstil besteht sicher ein durch die Entwicklungsspanne von guten 250 Jahren gegebener Unterschied. Dennoch beruhen beide musikalischen Phänomene auf einem gemeinsamen Prinzip, das einzig und allein dieser Zeitspanne eigen ist, keineswegs früheren Zeiten. Es ist der Bund des melodischen und harmonischen Denkens, jenes charakteristische gegenseitige Durchdringen und Verflechten der Horizontale und Vertikale des Tonsatzes, das um 1600 beginnt und in beträchtlichem Maße noch heute andauert, aber früher, beispielsweise zur Zeit des Gregorianischen Sologesanges, nicht bekannt war. Zwar kam es im Rahmen dieser Schaffensmethode zu weitgehenden, durch die dreihundertjährige Entwicklung der Melodie und Harmonie gegebenen Änderungen, aber das Prinzip selbst blieb unverändert. Oder: die Kompositionen des Perotinus und Orlando di Lasso stehen bei aller Verschiedenheit auf einem gemeinsamen polymelodischen Prinzip, dessen vertikale Zusammenhänge nur Ergebnis sind und keineswegs aus einem gleichberechtigten Schaffensprinzip kommen.

Diese Schaffensprinzipien als Hauptkriterien einer Periodisierung der Musikgeschichte beruhen also darin, daß sie in die verschiedenen, durch die Entwicklung der Musik konkret gegebenen Verhältnisse Grundfaktoren des musikalischen Denkens stellen, ohne welche die Musik nicht Musik wäre, Faktoren, die für die Musik spezifisch kennzeichnend sind: die Melodie und die Harmonie. Dabei ist die Melodie der primäre Faktor von ausschlaggebender Bedeutung, der der Harmonie offenkundig funktionell überlegen ist. Das melodische Denken war in der europäischen Musik älter als das harmonische Denken, das erst um das Jahr 1600 zur Eigenbürtigkeit gelangte. Die Stile der bisherigen Geschichte der westeuropäischen Musik beruhen ausschließlich auf dem melodischen Denken, und bisher ist kein Stil entstanden, der bloß aus dem harmonischen Denken gewachsen wäre. Es gibt zwar Kompositionen, in denen die harmonische Struktur so dominiert, daß sie die melodische Seite in den Hintergrund drängt, beispielsweise in manchen Orgelpräludien; das sind aber nur Ausnahmen, die bei weitem nicht hinreichen, um das Material eines vollendeten Stils abzugeben. Neben diesen beiden Hauptfaktoren des musikalischen Denkens — ihre Reihenfolge bedeutet zugleich auch die Reihenfolge ihres funktionellen Ranges — besitzt die Rhythmik und Metrik im musikalischen Denken zwar eine wichtige formbildende Funktion, indem sie der Tonreihe eine solche Ordnung verleiht, daß dieses unwiederbringlich in der Zeit verfließende Gebilde als Ganzes erfassbar wird, aber von der Rhythmik und Metrik läßt sich nicht behaupten, daß die Musik ohne sie nicht Musik wäre, wie das für die Melodie, gegebenenfalls für die Harmonie gilt. Im Gegenteil, es gibt rhythmische und metrische Gebilde, die gar keinen Zusammenhang mit der Tonreihe besitzen, also eine nichtmusikalische Rhythmik und Metrik. Und ebenso ist eine Tonreihe denkbar, in der Rhythmus und Metrum auf ein Mindestmaß beschränkt sind. Ja es gab sogar eine Stilperiode, deren rein musikalische rhythmische Seite zumindest fraglich ist (der Gregorianische Choral). Deshalb kommen die Rhythmik und Metrik als Grundprinzipien des musikalischen Denkens für die Periodisierung nicht in Frage, denn bisher ist kein Zeitstil aus ihnen gewachsen und wird auch kaum jemals wachsen. Die Rhythmik besitzt im musikalischen Denken die sekundäre Funktion eines Ausdrucksakzidents der Grundfaktoren, der Melodie und Harmonie als primärer Funktionen des musikalischen Denkens. Deshalb werden die großen Stilzeiträume von Prinzipien bestimmt, die durch das gegenseitige Verhältnis jener primären Funktionen des musikalischen Denkens gegeben sind — der Melodie und der Harmonie. Gewiß ist das rein melodische, also monodiale Musikdenken ein Prinzip *sui generis*, ein wesentlich anderes Prinzip ist das polymelodische Denken oder das Prinzip, welches das melodische (monodiale und polymelodische) mit dem harmonischen Denken verbindet. Innerhalb dieser Prinzipien kann sich eine reiche und vielfältige Entwicklung abspielen, die jedoch immer an dieses oder jenes Prinzip gebunden ist.

Nach den theoretischen Voraussetzungen, in denen sich das System unserer Lösung bereits abzeichnet, können wir an konkrete Periodisierungsfragen herantreten. Um uns dabei auf die sprechendsten Tatsachen zu stützen, werden wir aus Gründen der Anschaulichkeit in umgekehrter Richtung, von der jüngsten Vergangenheit zu den Anfängen der westeuro-

päischen Musik, fortschreiten. Es wäre nicht angebracht, noch weiter in die Vergangenheit zu gehen, unsere Studie beschränkt sich nämlich auf die Frage der Periodisierung der westeuropäischen Musik. Unter Musik der jüngsten Vergangenheit verstehe ich die Musik, die noch aus der Romantik und dem System der romantischen Vorstellungskraft wächst; also Impressionismus und Neoklassizismus. Weshalb wir nicht von der Gegenwart ausgehen, wird aus den Schlußerwägungen klar werden.

Wenn man die Entwicklung der Musik von hier aus überblickt, treten bestimmte Periodisierungsgruppen zutage. Jede einzelne bringt neue Prinzipien des musikalischen Schaffens und damit auch neue Methoden des musikalischen Denkens; diese Prinzipien sind bloß jener Gruppe eigen, in der sie erscheinen, sind also für sie allein kennzeichnend, deshalb bildet auch jede dieser Gruppen ein Ganzes für sich, obwohl Vieles aus der vorhergehenden in die folgende Gruppe einfließt, was ja angesichts der Entwicklungsdynamik nicht anders denkbar ist. Das geschieht aber immer so, daß sich jenes allein Kennzeichnende der Prinzipien des musikalischen Denkens nicht verwischt, denn das, was aus der älteren in die neue Periode übergeht, gewinnt dort im Wirken des neuen Schaffensprinzips einen neuen Sinn.

Die erste derartige Periode — wenn wir in unseren Erwägungen von der Gegenwart in die Geschichte zurückgehen — ist die Zeit etwa von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts. Für diese rund 350 Jahre war das melodisch-harmonische Prinzip allein kennzeichnend. Es verbindet die melodische Vorstellungskraft mit der harmonischen so, daß die harmonische Komponente des musikalischen Denkens kein bloßes Ergebnis des melodischen Denkens mehr ist, sondern sich diesem als gleichberechtigter Partner zugesellt, der entscheidenden Einfluß auf die Gestalt und Entwicklung der melodischen Linie gewinnt. Das melodisch-harmonische oder auch horizontal-vertikale Prinzip ist, wie bereits gesagt, einzig und allein dieser Periode eigen und wir begegnen ihm niemals vorher. Es umfaßt weitere Merkmale, die ebenfalls für diesen ganzen Zeitraum charakteristisch sind.

Vor allem ist es das System des Tonmaterials, das zugleich eine ihm entsprechende harmonische Vorstellungskraft zwingend hervorruft. Der wesentlichste Umsturz zu Beginn dieser Periode war, daß die Herrschaft der sogenannten Kirchentonarten erlischt und daß sich die diatonische Dur-Moll-Leiter als Grundlage des Tonsystems einbürgert. Natürlich setzte dieser Vorgang nicht mit einem Schlag ein, die Entwicklung schritt auch in dieser Sache allmählich fort und man weiß aus der Geschichte der Musik gut, was das Dodekachordon des Glareanus (1547) in diesem Zusammenhang zu bedeuten hatte. Zur theoretischen Kodifizierung des heutigen Dur-Moll-Systems mit allen seine wichtigen Konsequenzen kam es dann hart am Anfang unserer Epoche in Zarlino's Istitutioni (1558) und Dimostrationsi (1751). Die Bedeutung dieser Schriften für das neue System der musikalischen Vorstellungskraft läßt sich folgendermaßen umreißen: 1. Zarlino beseitigt theoretisch die Alleinherrschaft der melodischen Vorstellungskraft der vorhergehenden Epoche, an deren Neige er lebte, und stellt neben die Melodie die harmonischen Hauptfunktionen, den Dur- und Moll-Dreiklang; 2. er macht die diatonische Tonleiter C-Dur zum Fundament des Tonsy-

stems. Erst auf diesen Grundlagen konnte sich die harmonische Beziehung Tonika — Dominante — Subdominante und die eminente Bedeutung des Leittons für das melodische und harmonische Denken entwickeln. Sowie sich dieses neue System stabilisierte und in der Praxis zum Durchbruch kam, hatte es weittragende Folgen und mag als eine der größten Errungenschaften der Kulturgeschichte gelten. Erst auf den Grundlagen dieses Systems der diatonischen Dur-Moll-Leiter, der harmonischen Vorstellung Tonika — Dominante — Subdominante und des Dur-Moll-Dualismus konnte die ganze große Musikepoche gedeihen, die um 1600 beginnt und bis in das 20. Jahrhundert reicht. Die großartige Entwicklung von den italienischen Madrigalisten und ersten Monodisten bis zum Impressionismus des 20. Jahrhunderts beruhte auf diesem System der musikalischen Vorstellungskraft, das mit dem System der vorhergehenden Periode ganz und gar nichts zu tun hatte und somit für die Zeit von rund 1600 bis 1900 einzig und allein kennzeichnend ist.

Ein weiteres Merkmal ist die Chromatik. Sie ist zwar nicht erst damals in der Musik zur Geltung gekommen, tritt nun aber in einer früher unbekannteren neuen Funktion auf, sie ist nämlich nicht mehr *musica ficta* und gewinnt neben der Diatonik eine gleichberechtigte Stellung.

Das melodisch-harmonische System gab jene einheitlichen Fundamente ab, auf denen sich die ganze machtvolle Entwicklung 1600—1900 abspielte. Dieses System bindet die einzelnen, scheinbar ganz verschiedenartigen Erscheinungen zur Einheit des Zeitstils, zur Einheit einer Entwicklungsperiode. Es ist ebensogut Voraussetzung eines Monteverdi, wie eines Bach, Beethoven, Wagner und Debussy. Man kann aber noch detailliertere Komponenten dieser Stilperiode erfassen.

In der Melodie bilden sich zwei Typen aus: ein Vokal- und ein Instrumentaltyp. Das ist abermals für diese Zeit bezeichnend. In früheren Entwicklungsperioden dominierte die Vokalmelodie. Die Instrumentalmusik mußte sich mühsam aus der Abhängigkeit von der Vokalmusik auf höhere Individualisierungsstufen freikämpfen. Zur völligen Verselbständigung der Instrumentalmusik kommt es erst um 1600 und im 17. Jahrhundert (Virginalisten, italienische Instrumentalmonodie u. a.). Die Epoche 1600—1900 ist in dieser Hinsicht auf dem Doppelprinzip der vokal- und instrumentalmelodischen Vorstellungskraft aufgebaut, das abermals ein kennzeichnendes Periodenmerkmal vorstellt. Aus der Vokalmelodik spricht das Expressive des gesungenen Wortes, was einerseits zu den ersten Monodien und den Rezitativgebilden des 17.—18. Jahrhunderts, andererseits zum Deklamationsstil Wagners, Debussys, Straussens, der russischen Schule, Janáčeks, und schließlich zum Lied von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum modernen Lied führt. In der Instrumentalmelodik bilden sich die formgestaltenden Hauptprinzipien der absoluten, man verstehe vom Text unabhängigen, Melodik aus. Es ist die Symmetrie und symmetrische Periodisierung der melodischen Tektonik, sei es in Form einfacher Vorsätze und Nachsätze oder in Form der einfachen Dreiteiligkeit  $a-b-a$ , der melodischen Entwicklung auf Grund der Motivarbeit oder der Sequenzen, und dies entweder im Rahmen der symmetrischen Periodisierung oder der Asymmetrie. Es ist allerdings gewiß, daß viele dieser formgestaltenden Prinzipien der Melodik schon vor dem Jahr 1600 erscheinen, besonders in

der volkstümlichen Musik und bei den Orgelkoloristen. Ausschlaggebend ist aber, daß diese übernommenen Prinzipien neu aufgefaßt, d. h. neuen Schaffensprinzipien so unterstellt werden, daß sie in das neue Schaffenssystem hineinpassen. Konkret geschieht das so, daß die erwähnten formgestaltenden Prinzipien der Melodik nach dem Jahr 1600 mit der neuen harmonischen Vorstellungskraft einen Bund eingehen und daß ihnen dieser Bund eine neue Funktion verleiht, die eben bloß nach dem Jahr 1600 denkbar ist. So ist beispielsweise die symmetrische Periodisierung der Melodie, wie sie sich seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelt, untrennbar mit dem harmonischen Fundament verbunden, über dem sie sich abspielt. Das kennzeichnende harmonische Fortschreiten der periodisch gebauten Melodik von der Tonika zur Dominante und zurück in die Tonika, also ein Fortschreiten, dessen symmetrische Achse die Modulation in die Dominante ist (zugleich der Keim der sogenannten zweiteiligen Form A-T-D B-D-T, die seit der zweiten Hälfte des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet war), dieses harmonische Fortschreiten war bloß infolge jenes Verschmelzens des melodischen mit dem harmonischen Denken möglich, das erst nach dem Jahr 1600 in Erscheinung tritt. Ähnlich war es mit dem polymelodischen Prinzip bestellt, das die Periode vor dem Jahr 1600 charakterisiert. Im Sinne des erwähnten Entwicklungsprinzips geht dieses Prinzip nach dem Jahr 1600 in das melodisch-harmonische System ein, jedoch so, daß es in seinem Rahmen einen neuen funktionellen Sinn gewinnt. Die Polymelodik wird vom harmonischen Denken gebunden, was sich am besten in der Fugenform äußert. Diese Form entspricht nun nicht mehr dem absoluten polymelodischen Prinzip, wie es vor dem Jahr 1600 geherrscht hat, sondern einer konkreten Verbindung des polymelodischen und harmonischen Denkens: der Plan einer Fuge ist nämlich ohne Modulationen unmöglich. Deshalb ist die Form der Fuge erst im neuen melodisch-harmonischen System denkbar. Das gilt für alle polymelodischen Kompositionen aus der Zeit nach dem Jahr 1600, seien sie nun von Corelli, A. Scarlatti und der Neapolitanischen Schule, oder Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Wagner, Bruckner und Mahler. Ihre Struktur wird von jenem Bund des melodischen und harmonischen Prinzip bestimmt.

Die zweite Hauptkomponente des melodisch-harmonischen Schaffensprinzips, die harmonische Vorstellungskraft, entwickelt sich in ihrer neuen Funktion ebenfalls erst von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, genau gesagt von Zarlino. Im vorhergehenden melodischen System besaß die Harmonie, soweit sie überhaupt über die Begriffe Konsonanz und Dissonanz hinauskam, die untergeordnete Bedeutung von etwas, das eigentlich nur das Ergebnis polymelodischer Komplikationen ist. Im neuen System gewinnt die Harmonie nach dem Jahr 1600 eine neue Funktion. Sie übernimmt die Begriffe Konsonanz und Dissonanz, wie sie sich bis zum 16. Jahrhundert, entwickelt haben (Oktav, Quint, beide Terzen und die Umkehrungen dieser Intervalle) und bleibt im wesentlichen bei ihnen stehen. Erst gegen Ende dieser Periode beginnt sich der Begriff Konsonanz in der Praxis auch auf die kleine und große Septim auszudehnen (Debussy). Aber das harmonische Denken weitet sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf ganz neue Bereiche aus. Das neue melodische System der diatonischen Dur-Moll-Leiter, das seit Zarlino die Kirchentonarten von

der Herrschaft verdrängt, stabilisiert die Beziehung der Tonika, Dominante, Subdominante und der harmonischen Nebenstufen, und die Zeit um 1600 bringt dann auf diesen Grundlagen neue Funktionen des harmonischen Denkens, die am besten von den Begriffen der harmonischen Kadenz und Modulation mit der Tonika als Zentralpunkt des harmonischen Fortschreitens charakterisiert werden. Die neue harmonische Vorstellungskraft bietet dann nach dem Jahr 1600 die Grundlage für das Schaffenssystem der ganzen bis in die heutige Zeit dauernden Epoche, während sie vorher undenkbar war. Die chromatische Melodik, mit dem harmonischen Prinzip vereint, bringt den Begriff harmonische Alteration, im Zusammenhang mit ihr die harmonische Terzenverwandtschaft und die leiterfremde, nicht an das diatonische Fortschreiten gebundene, Modulation. Diese Stilmerkmale treten besonders deutlich hart am Anfang der Epoche, bei dem italienischen Madrigal vom Ende des 16. Jahrhunderts, und dann wieder in der Romantik (Chopin, Wagner) hervor.

Auch die musikalischen Formen bilden in der Zeit, von der wir sprechen, eine von dem neuen, hier umrissenen System des musikalischen Denkens bedingte Einheit. Fast alle der reichen Vokalformen der heutigen Musik beginnen in der Zeit um 1600, bloß die Messe wurzelt in der vorhergehenden Epoche. Alle übrigen sind aber für die Zeit nach 1600 charakteristisch. Das gilt für die Kantate, das Lied, die Oper und das Oratorium. Abermals strömen Anregungen aus der Zeit des polymelodischen Stils ein, gewinnen aber auf dem Boden des neuen Systems der musikalischen Vorstellungskraft neue Bedeutungen, wie beispielsweise die Vorgesangstücke der Oper und des Oratoriums oder die Entwicklung der Kirchenkantate erkennen lassen. Ebenso verhält es sich mit der Instrumentalmusik. Alle ihre Formen, in denen sich unsere Musik auslebt, lassen sich aus dem 17. Jahrhundert ableiten. Damals entstehen die Grundlagen der modernen Komposition für Soloinstrumente, Kammer- und Orchesterensembles. Aber auch die Formen im engeren Wortsinn, die die Tonreihe so zu organisieren haben, daß sie verständlich wird und musikalische Logik besitzt, reichen, soweit sie die heutige Musik noch verwendet, bis in das 17. Jahrhundert zurück, ohne vorher zu erscheinen. Wir meinen die zweiteilige Form A-B, die dreiteilige Form A-B-A und die Sonatenform. Die Rondo- und Variationsform erscheint zwar in der Anlage früher, erlangt aber erst auf dem Boden des neuen melodisch-harmonischen Systems jene Bedeutung, die eine selbständige Entwicklung (Virginalisten) gestattete. Auch die zyklischen Formen stabilisieren sich nach frühen Andeutungen (Beginn der Suite im 15. Jahrhundert) im Laufe des 17. Jahrhunderts (Suitensonate, concerto grosso), um die Entwicklung zur modernen zyklischen Sonate und Symphonie einzuleiten.

Die melodisch-harmonische Periode besitzt auch ihr Notationssystem, das dem Musiksystem dieser Periode entspricht. Aus der vorhergehenden Zeit übernimmt sie zwar die grundsätzlichen Errungenschaften der Mensur und Tabulatur, paßt sie jedoch so an, daß sie dem Bund der melodischen und harmonischen Vorstellungskraft und dem neuen Melodietyp entsprechen, der aus dem Instrumentenspiel wächst. Die Partitur mit festen Taktstrichen wird geboren, sei es nun als „Kurzschrift“-Partitur des Generalbasses oder als ausgeschriebene Partitur. Die Gleichberechtigung der Instrumental-



musik mit der Vokalmusik hat dann zur Folge, daß die instrumentale Tabulaturnotation allmählich verschwindet und die neue Partiturnotation für beide Arten der Musik, die vokale und instrumentale, Fuß faßt. Auch diese Tatsache fand erst im melodisch-harmonischen Prinzip ihre Entwicklungsvoraussetzungen.

In ästhetischer Hinsicht läßt sich in der Periode nach 1600 ebenfalls eine einheitliche Grundlinie konstatieren; sie unterliegt verschiedenen, den Zeitendenzen entsprechenden Modifikationen, die sich aber immer in den Grenzen des Ausdrucksprinzips bewegen. Am deutlichsten im 17. und 19. Jahrhundert, also im Zeitalter des Barocks und der Romantik, als die emotionelle Ausdruckskraft zu den bestimmenden Merkmalen des Zeitstils gehörte. Im Zeitalter der rationalistischen Aufklärung scheinbar in den Hintergrund gedrängt, erhält sich das Ausdrucksprinzip auch damals als verstandesmäßig aufgefaßte Affektentheorie in Frankreich und Deutschland.

Wenn wir also das System des Denkens überblicken, auf dem unsere heutige Musik beruht, überblicken wir zugleich den Formenreichtum der heutigen Musik und ihre ästhetischen Grundlagen, und gelangen auf die Frage, wo die Anfänge all dessen liegen, zur Antwort, daß die *Wurzeln der Musik des 19. Jahrhunderts an der Neige des 16. Jahrhunderts, im Barockzeitalter* zu suchen sind. Damals kodifiziert sich das System des musikalischen Denkens, das das Schaffenssystem der Musik des 19. Jahrhunderts voraussetzt und beherrscht, damals bilden sich die Formen aus, die die noch heute verwendeten Formen unmittelbar voraussetzen. Der ganze Zeitraum von rund 1600 bis rund 1900 bildet somit eine geschlossene Periode, die von einheitlichen Grundprinzipien der musikalischen Schaffensaktivität und einem einheitlichen System der musikalischen Vorstellungskraft beherrscht wird. Diese Prinzipien und dieses System sind für diese Epoche einzig und allein kennzeichnend, da sie in früheren Zeiten nicht erscheinen.

In den Grenzen dieses von einem einheitlichen System der musikalischen Schaffensaktivität gegebenen Periodisierungsraum liegen dann Stilgruppen, die sich im Zusammenhang mit den zeitgegebenen Tendenzen ausgebildet haben. Es sind der Barockstil, die Klassik und die Romantik (einschließlich des Impressionismus) als drei markante Stilzonen mit ihren spezifischen strukturellen und ausdrucksästhetischen Merkmalen. Eine nähere Analyse und Erklärung dieser Merkmale ist nicht Aufgabe meiner Studie, man findet sie in gedrängter Kürze im I. Teil von Pazdíreks Musiklexikon. Es sei nur betont, daß diese drei Stile keine voneinander streng getrennte Perioden vorstellen, sind sie doch durch das erwähnte einheitliche System und die einheitlichen Prinzipien der musikalischen Vorstellungskraft zu einer einzigen Periode verbunden.

Wenn wir unserer Methodik gemäß in die Zeit vor 1600 zurückgehen, gelangen wir zu einem weiteren Periodisierungsabschnitt, der die Zeit von der Neige des 12. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts umfaßt. Die polymelodische Vorstellungskraft ist das für diese Periode einzig und allein kennzeichnende Prinzip. Es handelt sich um ein lineares musikalisches Denken, das die harmonischen Zusammenhänge aus der Zeit nach dem Jahr 1600 gar nicht kennt, und die vertikalen Beziehungen bloß durch Intervalle bestimmt, die zu dieser Zeit als konsonant gelten. Das System

des Tonmaterials ist von den Kirchen-„Tonarten“ gegeben, also rein melodischen Reihen, die damals nicht jenen harmonischen Sinn besaßen, den ihnen die Zeit des melodisch-harmonischen Stils nachträglich unterschob. In diesen Reihen ändert sich die Stellung *mi-fa*, ihnen einen wechselnden Sinn verleihend, während *mi-fa* nach dem Jahr 1600 eine stabile Stellung bezieht und damit auch eine stabile melodische und harmonische Rolle spielt. Der Unterschied zwischen den rein melodischen Kirchentonarten und den modernen Tonarten mit ihrer harmonischen Grundlage ist das wesentlichste Trennungskriterium der beiden Perioden, deren Zeitgrenze um das Jahr 1600 verläuft. Was die Ansicht über Konsonanz und Dissonanz anbelangt, übernimmt die polymelodische Periode aus früheren Zeiten den Begriff der vollkommenen Konsonanz der Oktav mit der Quint (mit Umkehrungen) und diese werden zur bestimmenden Richtschnur der vertikalen Beziehungen des polymelodischen Systems. Dazu treten die beiden Terzen (mit Umkehrungen), jedoch nur als unvollkommene Konsonanzen. Deshalb konnte diese Zeit auch nicht zum Begriff des Dreiklangs als in allen seinen Bestandteilen gleichmäßig vertretenes Gebilde gelangen; diesen Weg verschloß ja die unvollkommene Konsonanz der Terz gegenüber der vollkommenen Quint. Das Nichtbestehen dieses Begriffs schloß also das spätere harmonische System aus, das ohne Dreiklang undenkbar ist. Im linearen Fortschreiten bürgert sich die Gegenbewegung als Regel ein, die zu einem der Grundprinzipien des polymelodischen Denkens wird, denn bloß auf ihrer Basis war die *reale* Mehrstimmigkeit als Führung zweier oder mehrerer selbständiger, melodisch individualisierter Stimmen möglich. Paralleles Fortschreiten (Organum oder spätere Terz) bedeutet keine reale Mehrstimmigkeit, nur die Verdoppelung einer einzigen Stimme.

Die polymelodische Periode hat Formen hervorgebracht, die wieder einzig und allein für diese Periode kennzeichnend sind. Der Schwerpunkt liegt bei der Vokalmusik, die Instrumentalmusik steht im Hintergrund. Diese Tatsache ist auch nach den bekannten Theorien Riemanns und Scherings von der Teilnahme der Instrumentalmusik an der Vokalpolyphonie zu betonen. Auch wenn wir einen beträchtlichen Teil dieser Theorien akzeptierten, deren hypothetischen Charakter bisher auch an sich unzweifelhafte Belege nicht zerstreuen konnten, war der Stil der Instrumentalmusik neben der Vokalmusik damals nicht gleichberechtigt. Und darum geht es vor allem: Wenn die Instrumentalmusik einen individuellen, aus der Vorstellungskraft der Instrumentalmelodik wachsenden, Stil gefunden hat, dann ist das in der Zeit nach dem Jahr 1600 geschehen. Und die Tatsache bleibt bestehen, daß die Instrumentalmusik von der Vokalmusik stilabhängig war und in der Individualisierung ihres Eigenstils im 16. Jahrhundert höchstens zum Prinzip der Orgelkoloratur gelangte, was natürlich bei weitem noch keine stilmäßige Verselbständigung bedeutete. Von einem selbständigen Stil der Instrumentalmusik, der einen eigenen melodischen Ausdruck und eigene formgestaltende Prinzipien geschaffen hätte, wie sie sich nach dem Jahr 1600 entwickelt haben, kann in der polymelodischen Periode keine Rede sein. Es war eine vor allem vom Vokalstil beherrschte Periode. Damals hatte der Instrumentalstil noch schwer um seine Individualisierung zu kämpfen und erreichte sie erst an der Grenze der polymelodischen und melodisch-harmonischen Periode (die Gabriellis, Virginali-

sten und italienischen Organisten); die Entwicklung wird vom Aufschwung des Lautenspiels beschleunigt, das sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von seiner begleitenden Rolle emanzipiert.

In dieser Periode entstanden kompositionstechnische Formen, die mit vertikalen, ausschließlich durch Konsonanzen gegebenen und keineswegs auf harmonischen Verhältnissen beruhenden Beziehungen auskamen. Es waren der *conductus*, der kontrapunktierte *cantus firmus*, die Imitation und der Kanon, in denen man die Motette und die Zyklische Messe komponierte, die diese Periode neben den eher episodischen Formen des *rondellus* und *Madrigals* im 14. Jahrhundert, der *Caccia ballata* usw. beherrschten. Alle diese Formen beruhten auf dem polymelodischen Prinzip und sind deshalb einzig und allein für diese Periode kennzeichnend. Sie gehen zwar in die folgende melodisch-harmonische Periode über, wie dies in analogen Fällen immer geschah, passen sich aber dem neuen System des musikalischen Denkens an und gewinnen eine neue Funktionalität.

Die besprochene Periode besitzt ihr Notationssystem, das ebenfalls auf dem System des polymelodischen Denkens beruht. Im Zusammenhang mit der Entwicklung dieses Systems, das von der Diskantform ausgeht und sich allmählich vom Monodialsystem löst, gelangt auch das Notationssystem aus der Abhängigkeit von den prosodischen Modi zur vollen mensuralen Selbständigkeit. Und abermals ist dieses Mensuralsystem einzig und allein für den polymelodischen und keinen anderen Stil kennzeichnend. Es geht zwar ebenfalls in die folgende Periode ein, gewinnt dort aber wieder einen neuen Sinn, vor allem als sich der Taktstrich durchzusetzen beginnt.

In ästhetischer Hinsicht kommen in dieser Periode vorwiegend tektonische, keineswegs Ausdrucksaspekte zur Wirkung. Das hängt auch mit dem Umstand zusammen, daß die Kirchenmusik dominiert, obwohl die weltliche Musik immer nachdrücklicher ihre Rechte fordert (*ars nova*). Die vokalpolyphonen Kompositionen, die diese Periode krönen, sind grundsätzlich als Werke anzusehen in denen es sich nicht etwa um die Ausdrucksprägnanz konkreter Worte oder konkreter außermusikalischer Vorstellungen, sondern um die musikalische Architektur handelt, die die Atmosphäre des Ausdrucks im Ganzen darstellen will. Konkrete Ausdrucksaspekte, wie sie die Periode nach dem Jahr 1600 so durchdringend beherrscht haben, lassen sich für die polymelodische Periode nicht voraussetzen.<sup>1</sup> Die vokalpolyphonen Kompositionen bringen ein ähnliches eigenbürtiges Musikdenken zur Geltung, wie die entwickelte Instrumentalmusik der Periode nach dem Jahr 1600. An dieser Tatsache können nicht einmal lautmalerische Spielereien etwas ändern, wie sie immer und überall auftauchen. Hier geht es darum, daß dieser Stil in seiner Hochphase vor allem einer tektionischen und keineswegs einer expressiven Einstellung huldigte. Das Ausdrucksmovens wird erst für die Periode nach dem Jahr 1600 kennzeichnend.

<sup>1</sup> Darin sehe ich den methodischen Hauptfehler der Instrumentalinterpretation der Vokalpolyphonie, mit der Riemann und Schering kamen. Die Ausdruckspostulate der Zeit nach dem Jahr 1600 haben sie auf die Zeit eines ganz anderen Systems übertragen und mußten infolgedessen zu hypothetischen Auslegungen einer Diskrepanz zwischen der Tektonik und dem Ausdruck gelangen.

Auf dieser einheitlichen Grundlage entwickelten sich dann Zeitstile, die durch das erwähnte System der musikalischen Schaffensaktivität zur Einheit verschmolzen wurden. Es waren die *ars antiqua*, die *ars nova* und die Niederländische Vokalpolyphonie, mit der diese Periode im 16. Jahrhundert zum Gipfel kam.

Wenn wir vom polymelodischen System noch weiter in die Vergangenheit zurückgehen, kommen wir zum Monodialprinzip, das die europäische Musik seit jener Zeit, aus der die ersten notierten Dokumente stammen, vom 9.—10. Jahrhundert bis in das 13. Jahrhundert geleitet hat. Es ist das Prinzip des einstimmigen Gesanges ohne jede harmonische Stütze, also ein Prinzip, in dem sich einzig und allein das reine melodische Denken äußert, dessen Gesetze neuestens vom tschechischen Forscher Josef Hutter durchdringend beleuchtet wurden. Diesen Stil kann man dann nach den Änderungen des Musiksystems in Abschnitte gliedern. Am nächsten steht dem polymelodischen der monodiale Stil, in dessen Rahmen sich das aus der griechischen in die westeuropäische Musik übertragene System der Kirchen-tonarten dem natürlichen Dur-Moll-Empfinden anpaßt und das Ton-system in Hexachorde teilt, als Vorboten der Erweiterung der Kirchen-tonarten, die Glareanus vorgenommen hat. In kompositorischer Hinsicht siegt in dieser Epoche das weltliche Lied, zum Unterschied vom Kirchenlied, das in der vorhergehenden Epoche dominiert hatte. Es ist die Zeit des Guido von Arezzo, des Troubadour-, Trouvère- und Minnegesangs, die Zeit der Neige des 10. bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Auch diese Periode besitzt typische Formen (Chanson, Rondeau, Virelais, Leich) und ein typisches Notationssystem, das sich zum Unterschied von den früheren cheironomischen Neumen durch das Vordringen der Diastematie, des Liniensystems und der mit ihm zusammenhängenden Tendenz zu einer bestimmteren graphischen Fixierung der Töne auszeichnet, die schließlich zur *nota quadrata* führt. Damals bilden sich die Grundlagen der Mensur in der modalen Abhängigkeit der Melodie vom Text. Damals kommt auch die weltliche Musik siegreich zum Zug und mit ihr meldet sich, von Texten erotischen Inhalts mächtig entfacht, das Expressive des gesungenen Wortes zur Geltung.

Eine weitere in die Vergangenheit zurückverfolgte Periode steht auf dem System der ersten vier Kirchentöne mit plagalen Ergänzungen und ist vom 9. Jahrhundert an belegt. Der Einfluß der griechischen melodischen Reihen, der die vorhergehende Periode beherrscht hatte, begann sich also dem westeuropäischen Musikdenken anzugleichen. Diese Periode wird von dem Gregorianischer Choral genannten Kirchengesang und seinen Formen, der Sequenz und dem Tropus, erfüllt (zweite Hälfte des 9. bis in das 10. Jahrhundert). Was die Zeitbestimmung anbelangt, läßt sich die Grenze ante quam etwa in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts verlegen, in die die Schaffensaktivität dieses Stils reicht (Tropen). Die annähernde Bestimmung der Grenze post quam stößt diesmal auf Schwierigkeiten, weil die notierten Dokumente erst im 9.—10. Jahrhundert beginnen. Bekanntlich gibt es zwar aus früheren Zeiten Berichte, nach denen man annehmen könnte, daß der Stil des Gregorianischen Chorals mit dem Wirken Gregors des Großen, also mit dem Ende des 6. Jahrhunderts einsetzt. Auch diese Periode besitzt ihr Notationssystem cheironomischer Neumen (wobei ich die

moderne Theorie über die Tonbedeutung der Neumen hier beiseitelasse) und ist auf tektonischen Prinzipien aufgebaut, wie dies durch den rein liturgischen Zweck der vertonten Texte gegeben ist.

Was hier von der Unsicherheit der zeitlichen Begrenzung gesagt wurde, gilt in erhöhtem Maß von der noch älteren Periode, für die nur mehr Berichte sprechen. Es scheint, als hätten die Hymnen geherrscht, die aus dem 3. Jahrhundert belegt sind und deren Blütezeit in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts fällt (St. Ambrosius). Diese Periode sollte etwa die Zeit vom 3.—6. Jahrhundert umfassen. Ihr hervorstechendes Merkmal war der entscheidende Einfluß des griechischen von Boethius bezeugten Musiksystems und der orientalischen auch jüdischen) Musikpraxis, wie man vielleicht aus einem Papyrusfragment vom Ende des 3. Jahrhunderts schließen darf. Allerdings stehen wir infolge des Mangels an Belegen auf unsicherem Boden. Die ganze kulturpolitische Lage dieser Zeit, besonders vom Anfang des 4. Jahrhunderts an (Konstantin der Große,), bietet reale historische Voraussetzungen der griechischen Einflüsse.

Aus der Perspektive der Systeme der musikalischen Vorstellungskraft gesehen, zerfällt also die Entwicklung der europäischen Musik in folgende Abschnitte: 1. Griechischer und orientalischer Monodialstil (etwa 3.—6. Jahrhundert), 2. monodiale Choralstil (etwa 7.—2. Hälfte des 10. Jahrhunderts), 3. weltlicher Monodialstil (etwa Ende des 10. bis 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), 4. polymelodischer Stil (Ende des 13. bis 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts), 5. melodisch-harmonischer Stil (Ende des 16. bis Anfang des 20. Jahrhunderts). Diese Entwicklungslinie verrät Gesetzmäßigkeiten, die man gut beachten sollte. Vor allem zeigt sich eine interessante Regelmäßigkeit des Zeitraums, den die einzelnen Perioden einnehmen, nämlich rund 350 Jahre. Etwa in der Hälfte jeder Periode gipfelt ihr System, beginnt sich dann im letzten Drittel zu zersetzen, es erscheinen Merkmale des folgenden Systems, so daß die Neige der Periode in den Anfang der folgenden reicht. Das Gipfeln birgt zugleich Verfallsmerkmale des alten und Vorzeichen des neuen Systems. Dieses Gesetz des Gipfelns, Zerfallens und neuen Beginns kann man in allen Perioden feststellen, die die europäische Musik bisher hervorgebracht hat. So kommt es, daß inmitten der herrschenden Periode manche Stilmerkmale auftauchen, die als Fremdkörper, als nicht in diese Periode Gehörendes, wirken. Beispielsweise erscheint der Diskant, in dem bereits das Prinzip der realen Doppelstimmigkeit, also der realen Polymelodik zu erblicken ist, als Anfang der Mehrstimmigkeit schon im 12. und besonderes im 13. Jahrhundert, also zur Zeit des weltlichen Monodialstils.<sup>2</sup> Oder aber die Vorzeichen des melodisch-harmonischen Stils erscheinen schon in der Theorie des 16. Jahrhunderts bei Glareanus und Zarlino, in der Praxis bei Palestrina und Orlando di Lasso. Die Zeit der kulminierenden Romantik (Chopin, Wagner) birgt Zersetzungskeime des melodisch-harmonischen Systems, was noch mehr für die Impressionisten gilt, und diese Zersetzungskeime enthalten zugleich die

<sup>2</sup> Das Organum läßt sich nicht als selbständige Form des polymelodischen Prinzips ansehen, es handelt sich nämlich um keine reale Doppelstimmigkeit, vielmehr um Quarten-(Quinten-)Parallelen, also um etwas grundsätzlich anderes als die folgerichtige Gegenbewegung des Diskants.

Anfänge des neuen Stilprinzips. Auch die Richtung des Realismus trägt, soweit sie sich in der Musik geäußert hat, manche Stilkomponenten der modernen Musik, obwohl sie neben der Romantik und dem Impressionismus einhergeht. Eine weitere von der Entwicklungslogik gegebene Erscheinung ist das Gesetz des Verklingens und der Anpassung des alten Stils. Zwischen den einzelnen Nachbarperioden gibt es keine unüberschreitbaren Barrieren. Aus jeder Periode, die sich nach ihrem Gipfeln zu überleben beginnt, gehen die wichtigsten Errungenschaften in die folgende Periode ein, um dort auf dem Boden des neuen Systems der Schaffensaktivität neue Funktionen anzunehmen. Die Melodik des Gregorianischen Chorals scheint in der Melodik der Troubadours auf, ändert ihre Art, beide werden dann zum Material des polymelodischen Stils, die Kunst der Meistersinger verklingt im polymelodischen Stil und das polymelodische Prinzip kommt auf der Grundlage der harmonischen Vorstellungskraft des 17. und 18. Jahrhunderts zu neuen Ehren (J. S. Bach). In ästhetischer Hinsicht lassen die Periodisierungsabschnitte interessante Schwingungen zwischen dem Expressiven und dem Tektonischen erkennen. Nach dem Ausschwingen der einen Tendenz stellt sich die Reaktion der anderen ein.

Die Frage, worin die Ursachen jener Entwicklung der Systeme der musikalischen Vorstellungskraft, also die Ursachen der Änderungen jener Voraussetzungen beruhen, aus denen jegliche Entwicklung der Musik geschieht, würde zu weit führen und ließe sich heute noch nicht befriedigend beantworten. Es ist eine Tatsache, daß sich die musikalische Vorstellungskraft, also das System des europäischen Musikdenkens, bisher in etwa je 350 Jahre dauernden Perioden entwickelt hat. Der Grundzug dieses Prozesses ist die Bewegung des Begriffes Konsonanz. Die Monodialstile ruhen auf der Oktav und Quint als vollkommenen Konsonanzen, der polymelodische Stil übernimmt noch die Terz als unvollkommene Konsonanz und der harmonisch-melodische Stil wurde erst möglich, als der Begriff der gleichwertigen Konsonanzen zum Dreiklang gediehen war. Daraus geht hervor, daß sich die gesamte Entwicklung der europäischen Musiksysteme in der schrittweisen Einverleibung der Obertöne des natürlichen Klanges in den Begriff Konsonanz fortbewegt hat, denn die Entwicklung des Begriffes Konsonanz deckt sich mit der Reihenfolge der Obertöne vom tiefsten zum höchsten, also mit der Reihenfolge, in der die Obertöne tatsächlich am hörbarsten sind und dann an Hörbarkeit und Deutlichkeit verlieren. Diese Entwicklung im Sinne der Obertöne wurzelt offenbar letzten Endes in der physiologischen Entwicklung des menschlichen Gehörs, das im Laufe der Zeit immer höhere und höhere Tonschichten in seinen Bereich zieht. Wenn sich die Komposition der Monodialzeit noch annähernd bis zu der kleinen und der Hälfte der eingestrichenen Oktav bewegt hat, erweiterte der polymelodische Stil sein Aktionsfeld bis zur Mitte der zweigestrichenen Oktav und im harmonisch-melodischen Stil geht dieser Vorgang weiter — die heutige Zeit dringt in Höhen vor, die früher unerhört waren. Die Ursache ist wohl in der vollendeteren Instrumententechnik zu suchen. Diese muß aber umgekehrt ihre Triebkräfte aus der Tendenz beziehen, in immer höhere Tonbereiche vorzustoßen. Daß diese Aufwärtsbewegung zu den Obertönen noch nicht beendet ist, werden wir am Schluß dieser Studie erfahren, bis uns ihre Ergebnisse ein Durchschauen der Ge-

genwart gestatten. Das entscheidende Wort in dieser Frage gebührt der Physiologie, die aber gerade in dieser Hinsicht vor schwer zu überwindenden Hindernissen steht.

Sicher sind in dieser ganzen Entwicklung der musikalischen Vorstellungskraft vielfache kulturgeschichtliche Einflüsse zum Tragen gekommen; die rassistischen waren wohl am wichtigsten und brachten in die europäische Musik individuelle physiologische Gehördispositionen, und mit ihnen die Voraussetzungen einer individuellen Vorstellungskraft. Das gilt vor allem für den orientalischen Einfluß, besonders der Griechen, Araber und Juden (Chromatik). Als wahrscheinlich haben auch starke angelsächsische Einwirkungen in der polymelodischen Periode zu gelten. Wie man sieht, stehen wir hier vor sehr komplizierten Fragen, deren auch nur angedeutete Beantwortung den Rahmen dieser Studie überschreiten müßte.

Das aus den Systemen des Musikdenkens abgeleitete Periodisierungsprinzip führte zu Folgerungen, die in mancher Hinsicht von den bisherigen Periodisierungsergebnissen abweichen. Vor allem ist es wohl klar, daß die Einteilung der Musik nach Altertum, Mittelalter und Neuzeit eine zu schematische und gewaltsame Anwendung von Kriterien der allgemeinen Geschichte auf die Musikgeschichte bedeutet. Übrigens hält ja diese Einteilung nicht einmal in der allgemeinen Historie Stand und selbst Josef Pekař, der sich in der Praxis noch an sie gehalten hat, mußte theoretisch zugeben, daß die geistige Struktur der einzelnen Geschichtsperioden am besten im künstlerischen und literarischen Schaffen zu erfassen ist und daß „man auf diesem Wege nicht nur zu einer einwandfreien Typologie der Vergangenheit gelangen, sondern häufig auch den Sachgehalt ihres Geschehens auslegen kann“ (O periodisaci českých dějin [Von der Periodisierung der tschechischen Geschichte], ČČH [= Zeitschrift „Český časopis historický, Anm. des Redakteurs] 1932, 5). Die erwähnte Einteilung der Musikgeschichte stößt von allem Anfang an auf die Schwierigkeit zu bestimmen, wo eigentlich die Grenzen zwischen Altertum, Mittelalter und Neuzeit verlaufen. Wenn über die Scheide zwischen Altertum und Mittelalter in der allgemeinen Geschichte noch halbwegs Klarheit herrscht, ist die Frage, wann die Neuzeit beginnt, strittig, ja unter dem Einfluß der neuesten Kriegs- und Nachkriegsereignisse strittiger denn je zuvor. Eine derartige Einteilung der Musikgeschichte führt zum gewaltsamen Einzwängen der Musik in drei Perioden, denen die Geschichte dieser Kunst gar nicht entspricht. Was ist Musik des Altertums? Zweifellos die Musik des antiken Griechenlands und Roms. Und die byzantinische Musik? Gehört sie in das Altertum oder in das Mittelalter? Für, aber auch gegen beide Ansichten lassen sich Argumente ins Treffen führen. Und die Hymnenmonodie nach Ambrosius, die zweifellos unter griechischem Einfluß stand? Ist sie Altertum oder Mittelalter? Wann also beginnt das Mittelalter und wann endet es? Ist die ars nova Mittelalter oder Neuzeit? Ob wir sie nun in das Mittelalter oder in die Neuzeit stellen, in beiden Fällen erscheinen nebeneinander zwei ganz verschiedene Stile; im ersten Fall, dem Mittelalter, Monodie und Mehrstimmigkeit, im zweiten Fall, der Neuzeit, Polymelodik und harmonisch-melodischer Stil. Daraus sieht man am besten, daß das Einzwängen der Musikgeschichte in die üblichen Periodisierungsperioden der allgemeinen Geschichte immer auf Schwierigkeiten stößt und zur willkürlichen

**Angleichung der Musikrealität an etwas führt, das ihre Entwicklung gar nicht enthält.**

Diese Einteilung der Musikgeschichte geschah deshalb, weil sich die Musikgeschichtsschreibung lange nicht aus der methodischen Abhängigkeit von der allgemeinen Geschichtsschreibung zu befreien wußte und ihr schließlich auch in der Periodisierungsfrage unterlag. Die Entfaltung der Musikgeschichtsschreibung seit dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts, die Spezialisierung der musikwissenschaftlichen Forschung und vor allem die neuen Entdeckungen, die Licht auf wichtige Entwicklungsperioden, wie die *ars antiqua* und vor allem die *ars nova*, oder auf die großartigen Errungenschaften der Musik an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert warfen — dies alles bewirkte nicht nur eine zunehmende methodische Verselbständigung der Musikgeschichtsforschung, sondern förderte die Erkenntnis, daß die Periodisierung der Musikgeschichte auf anderen, eigenständigen Kriterien aufzubauen ist, als es die bloß äußerlichen und oft wenig sachlichen Analogien mit der allgemeinen Geschichte waren. Combarieu teilt zum Beispiel seine „*Historie de la Musique*“ (1920) in drei Abschnitte. Der erste umfaßt die Entwicklung von der Antike bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, der zweite bis zum Tode Beethovens und der dritte bis in die neueste Zeit. Das ist ein Einteilungskriterium, das sich ausschließlich auf die Entwicklung der Musik selbst stützt. Allerdings vermischen wir in seinem Rahmen ein fester umrissenes Sachkriterium, das den Tatsachen der Musikgeschichte entnommen wäre. Es scheint als hätte die Teilung des ganzen Stoffes in drei gleich starke Bände eher der Rücksicht auf den symmetrischen Aufbau der Arbeit gedient. So gelangten in den ersten Band primitive Musik, Antike, Monodie und Polymelodik. Den Stoff der westeuropäischen Musik teilt der Autor im I. Band in zwei Kapitel: 1. *Le lyrisme religieux et profane du moyen âge*, 2. *la renaissance*. Also jedesmal ein anderes Kriterium. Auch den folgenden Band unterteilt er in die zweite Periode der Renaissance, vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis Bach und Händel, und die „moderne“ Zeit von Gluck bis Beethoven. Abermals eine offenkundige Diskrepanz des Periodisierungskriteriums. Weiter ist Riemann gekommen, der eine Periodisierung in seinem Lexikon skizzierte und in seinem Handbuch der Musikgeschichte (1923 f.) entwickelte. Er geht zuerst Hand in Hand mit der allgemeinen Geschichte vor. Nach dem Altertum kommt das Mittelalter, das er bis zum Jahr 1450 führt, und dem er nicht nur alle monodischen Gebilde sondern auch die Anfänge der Polyphonie und sogar die *ars nova* zuteilt. Ein weiterer Abschnitt ist die Renaissance, die bei Riemann bis zum Jahr 1600 reicht. In sie verlegt er die begleitete Vokalmusik, die Motette und Messe, also die Hauptformen des polymelodischen Stils, die Vokalpolyphonie bis Palestrina und die ersten Instrumentalformen. Offenbar liegt hier abermals kein einheitliches Kriterium vor. Warum gehört die *ars nova* in das Mittelalter, wenn sie ein unmittelbarer Vorgänger des polyphonen Stils ist, den Riemann in die Renaissance verlegt? Der folgende Band ist *Das Generalbaßzeitalter* betitelt. Abgesehen von der Frage, ob diese Bezeichnung angemessen ist, war der Generalbaß doch nur eine der Komponenten des neuen Stils, der um das Jahr 1600 beginnt, und nicht einmal eine wesentliche Komponente, eher ein graphisches Notationsmittel des neuen Musiksy-



stems. Mit demselben Recht könnten wir die heutige Zeit das Partiturzeitalter nennen. Aber auch wenn wir diesem Namen zustimmen wollten, erscheint in Riemanns Periodisierung ein neuer weit ernsterer Mangel, und zwar wieder einmal die Heterogenität des Periodisierungskriteriums. Mittelalter-Renaissance-Generalbaßzeitalter. Hier werden zweierlei Kriterien angewandt: die kulturhistorische Analogie und gleich darauf ein aus der Musikrealität geschöpftes Kriterium. Der letzte Band verwendet dann ein anderes rein äußerliches Unterscheidungsmerkmal chronologischer Natur: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Er beginnt mit Schütz, Bach, Händel. Warum werden diese Meister nicht in die Zeit des „Generalbasses“ eingereiht? Warum endet diese Zeit mechanisch um 1700, wo doch der Stil des 17. Jahrhunderts durchaus organisch und ohne den geringsten Bruch in den Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeht? Abermals begegnen wir hier einem heterogenen Periodisierungsprinzip, das in die Gesamtdisposition mehr als eine Unklarheit trägt, wie die weitere Teilung dieses Bandes zeigt. Einer einheitlichen Periodisierung kam im Ausland Richard Batka in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik (s. d.) am nächsten: 1. Homophone Musik (exotisch, orientalisch, griechisch, westeuropäisch bis zu den Troubadours, Minnesängern und Meistersingern). 2. Polyphonie im Mittelalter (vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts). 3. Renaissance der begleiteten Monodie (von der Monodie bis zur deutschen Romantik). Der letzte Teil behandelt das 19. Jahrhundert, ist aber nicht mehr Batkas Werk, sondern wurde von Nagel geschrieben, der ihn nach Batkas Tod bearbeitete. Wie man sieht, steht diese Teilung unserer Periodisierung am nächsten. Ihr Fehler ist nur der, daß sich die kulturhistorische Teilung in Mittelalter und Renaissance eingeschlichen hat. Das Mittelalter der Musik bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und ihre Renaissance bis 1600 zu führen ist unhaltbar. Auch K. Nef verwendet in seiner Einführung in die Musikgeschichte (1920) eine Teilung, die seinerzeit bemerkenswert war. Er unterscheidet zwei Epochen: die einstimmige und die mehrstimmige Musik. Das war sicher eine sachliche Teilung, allerdings zählt Nef zur mehrstimmigen Musik nicht nur die Zeit der Polyphonie, sondern auch den Stil nach dem Jahr 1600. Es ist wahr, daß die Musik nach 1600 ebenfalls „mehrstimmig“ war, wenn wir diese Bezeichnung im wörtlichen Sinn auffassen. Der Begriffsinhalt des Wortes „mehrstimmig“ besitzt allerdings in der Musikgeschichte eine spezifische Bedeutung — er bezeichnet den polyphonen Stil. Deshalb ist es undenkbar beide Stile, den eigentlichen polyphonen und den harmonisch-melodischen, zu einem einzigen Abschnitt der Mehrstimmigkeit zusammenzufassen, denn das wäre ja eine Verbindung zweier verschiedener Systeme des Musikdenkens. Das ganze auf diese Weise gesichtete Material unterteilt der Autor noch in drei Perioden: 1. die vorchristliche Zeit, 2. die christliche Zeit (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts), 3. die neue Zeit (von der Entstehung der Oper). Sehen wir wieder von den nicht sehr glücklich gewählten Namen ab, denn die Gegenüberstellung der „christlichen“ und „neuen“ Zeit seit dem 17. Jahrhundert wird kaum widerspruchlos bestehen. Der Hauptfehler beruht darin, daß der monodiale und polymelodische Stil abermals in einer Periode erscheint. Die „neue Zeit“ vom Beginn des 17. Jahrhunderts begin-

nen zu lassen, ist allerdings auch heute noch annehmbar und bedeutete seinerzeit einen Fortschritt.

Soweit hier tschechische Werke über die Musikgeschichte in Betracht kommen, teilt K. Stecker seine Geschichte in zwei Teile (1892, 1903).<sup>3</sup> Der Wendepunkt ist J. S. Bach. Im ersten Teil nennt Stecker die vorchristliche Zeit, die christliche Zeit (St. Ambrosius bis zu den Minnesängern und dem Beginn der Mehrstimmigkeit), die Zeit des polyphonen Stils (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts), die Monodie und Entstehung der Oper (bis zur neapolitanischen Oper). Im zweiten schreibt er von Bachs Zeit (bis Gluck), von den Klassikern der Instrumentalmusik (Haydn, Mozart, Beethoven), den Romantikern (bis Wagner) und der neuesten Zeit. Bis in das 17. Jahrhundert geht der Autor also im großen und ganzen im Sinne der Entwicklung der Musikstile vor, wobei er allerdings die Anfänge der Mehrstimmigkeit vom Kapitel über den polyphonen Stil trennt. Auch bei der weiteren Periodisierung wäre die Teilung in Barock (diesen Namen verwendet Stecker jedoch nicht), Klassik und Romantik annehmbar, wenn nicht wieder die „Zeit Bachs“ vom 17. Jahrhundert gewaltsam losgelöst wäre. In dieser Sache ist Stecker wohl dem großen Namen Bach unterlegen, dessen Renaissance gerade zur Zeit gipfelte, als Stecker seine Geschichte schrieb. Zd. Nejedlý übernimmt in der Einleitung zu seiner Schrift *Všeobecné dějiny hudby* (Allgemeinene Musikgeschichte), 1930, von der vorläufig der erste, der Antike gewidmete Teil erschienen ist, den Periodisierungsplan der üblichen Hauptabschnitte der allgemeinen Geschichte. In das Altertum verlegt er die Antike und die Zeit des Gregorianischen Choral, etwa bis in das Jahr 1000, in das Mittelalter die ars antiqua, die Troubadours, Minnesänger und den Hussitenchoral, in die Neuzeit die ars nova, die Niederländische Polyphonie und die Zeit 1600—1750 bis Bach, den er als Hauptwendepunkt der Periodisierung einsetzt. Was Bach folgt, hält er für die moderne Zeit, „von der sich nicht einmal heute sagen läßt, daß sie beendet wäre“. Dies ist allerdings nur eine Periodisierungsskizze und die eigentliche Bearbeitung des Stoffes hätte den Autor wahrscheinlich zu Änderungen geführt. Dieselbe Einteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit verwendet Branberger in seinem Werk *Katechismus všeobecných dějin hudby* (Katechismus der allgemeinen Musikgeschichte), 2. Ausg. 1912. Das Mittelalter führt er vom Ambrosianischen Gesang bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, die Neuzeit beginnt am Anfang des 17. Jahrhunderts. Innerhalb dieser Abschnitte lösen einander ein evolutionäres und ein territoriales Unterscheidungsprinzip ab. Die „moderne“ Zeit verlegt er in die Anfänge der Romantik (Schumann) bis zum Impressionismus und Verismus, und nennt schließlich noch die „zeitgenössische“ Musik (von Busoni bis Schönberg). Rich. Veselý [*Dějiny hudby* (Geschichte der Musik) I., II. 1932] gliedert den Stoff des ersten Teils in Altertum, frühes Mittelalter (bis zum 13. Jahrhundert), Zeit der Polyphonie (zum Jahr 1600), Zeit des Generalbasses (übereinstimmend mit Riemann). Im zweiten Teil bespricht

<sup>3</sup> Hostinskýs Periodisierung in dem Buch *Stručný přehled dějin hudby* (Kurzer Überblick der Musikgeschichte) [1886] ist nicht klar, denn das Werk ist nur bis zum 1. Heft gediehen, in dem Hostinský zu Guido von Arezzo gelangte. In dieser Partie unterscheidet er Altertum und Mittelalter.

er die Zeit der zweiten Hälfte der 30. und 40. Jahre des 19. Jahrhunderts, die Neuromantiker, Ende des 19. Jahrhunderts, 20. Jahrhundert. Also abermals eine Kreuzung verschiedener Gesichtspunkte und deshalb ein uneinheitliches Ergebnis.

Dem strukturellen Periodisierungskriterium am nächsten, nicht nur in der tschechischen, sondern in der europäischen Musikgeschichtsschreibung, steht Gr. Černušák in seiner Schrift *Dějepis hudby* (Historiographie der Musik), 2. Ausg. I., 1930, II. 1931. In der Einteilung geht er zwar nach der Analogie mit der allgemeinen und Kulturgeschichte vor, aber diese Analogie bedeutet kein äußerliches Teilungsmerkmal, sondern die ursächlichen Zusammenhänge zwischen den wichtigsten Strukturmerkmalen der Musik und den wichtigsten geistigen Tendenzen dieser oder jener Zeit. Nach dem üblichen „Altertum“ kommt das Mittelalter, wohin er den Ambrosianischen und Gregorianischen Gesang sowie das weltliche Lied verlegt, also den ganzen Monodialstil. Auch die Anfänge der Mehrstimmigkeit findet man in diesem Teil. Dann kommt die Renaissance, die in Anbetracht neuerer musikgeschichtlicher Forschungen die gesamte Mehrstimmigkeit von der *ars nova* bis zur Neige des 16. Jahrhunderts umfaßt. Also abermals den ganzen polymelodischen Stil. Es folgen die barocke Musik vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu J. S. Bach, die Klassik (mit Beethoven), Romantik und die neueste Zeit. Das ist eine Einteilung nach den einzelnen Stilepochen, die sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst und in der Musik gemeinsamen stilbildenden Prinzipien unterliegen, wohl die bisher fortschrittlichste und einheitlichste, im Grunde genommen strukturalistische Gliederung der Musikgeschichte, die von dem Stilcharakter der einzelnen Perioden ausgeht.

Schließlich wollen wir wenigstens flüchtig die Frage berühren, die wir schon am Anfang dieser Studie angedeutet haben: Bis zu welchem Grad stimmen die Periodisierungsergebnisse, zu denen wir hier kamen, mit der Periodisierung überein, der sich heute die allgemeine und Kulturgeschichte zuneigt? Diese Frage können wir hier nicht erschöpfen, denn das bedeutete umfangreiche Vergleiche der Periodisierungsprinzipien aus der allgemeinen und Kulturgeschichtsschreibung mit unseren Ergebnissen anzustellen, die den Raum dieser Studie überschreiten müßten. So seien wenigstens einige hierher fallende Dinge angedeutet. Vor allem ist zu wiederholen: wir finden mit der üblichen Einteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit kein Auslangen. Unserer Periodisierung würde höchstens die Neuzeit entsprechen, soweit wir uns unter diesem Namen den Zeitraum vorstellen, in dem die geschichtlichen Kräfte entstehen und wachsen, die unsere Zeit formen. Den Beginn einer solchermaßen aufgefaßten Neuzeit verlegt die allgemeine Geschichte trotz aller Verschiedenheit der Auffassung und Motivierung fast übereinstimmend in die Zeit vom Ende des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Heute faßt in der allgemeinen Geschichtsschreibung die Ansicht Fuß, daß die Neuzeit mit dem 16. Jahrhundert begonnen hat (Troeltsch, Georg Below), und der französische Historiker Hauser sucht die Wurzeln unserer heutigen Zeit im 16. Jahrhundert, das er für durchgreifend neuerungssüchtig hält. Diese Auffassung sollte sich insoweit mit unseren Ergebnissen decken, als wir im 16. Jahrhundert die wichtigsten Änderungen konstatieren konnten, die den Antritt eines neuen Prinzips der

musikalischen Vorstellungskraft vorbereiten: Glareanus und Zarlino als theoretische, Palestrina, Orlando di Lasso und die italienischen Madrigalisten als praktische Vorläufer des neuen Stils. Wer allerdings in der neu aufkommenden sozialen Ordnung der Nachkriegs- und heutigen Zeit, im politischen Leben und den Gedankentendenzen, wie sie sich in Philosophie, Wissenschaft und Kunst der heutigen Zeit äußern, einen *neuen Lebensstil* als den Anfang einer neuen Geschichtsepoche sieht, einen Stil, der sich deutlich vom Verfall der Romantik an der Neige des 19. Jahrhunderts vorbereiten begann, der wird den Anfang der „Neuzeit“ in unsere Epoche verschieben und damit ebenfalls mit unserer Periodisierung übereinstimmen, wovon noch im Schlußteil dieser Studie die Rede sein soll. Dann allerdings kann für die Zeit 16.—19. Jahrhundert die Bezeichnung Neuzeit nicht genügen, es sei denn, man hilft sich mit den Wörtern Neuzeit — neueste Zeit aus der Not.

Bei der weiteren Teilung gelangen wir in Widerspruch zu unseren Ergebnissen. Die Periode Mittelalter hätte in unserer Periodisierung keinen Sinn, denn das Mittelalter müßte wesentlich verschiedenartige Stilepochen umfassen (Monodialstile, Polymelodik). Die Bezeichnung „Mittelalter“ und der Zeitraum des Mittelalters hält aber heute als Periodisierungsabschnitt der Geschichte überhaupt nicht Stand, denn er umfaßt so verschiedenartige Kräfte und Tendenzen, daß es ausgeschlossen erscheint, den Zeitraum vom Zerfall des Römischen Reiches bis zum 16. Jahrhundert als von einheitlichen Periodisierungskriterien bestimmtes einziges Ganzes aufzufassen. Dessen war sich Jos. Pekař gut bewußt, obwohl er das Mittelalter praktisch sogar bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts führte und theoretisch zu einer Periodisierung neigte, zu der die Literatur- und Kunstgeschichte gekommen war, d. i. zu einer Periodisierung, die es ermöglicht jene politischen, sozialen und geistigen Strömungen zu einheitlichen Epochen zusammenzufassen, die von einheitlichen Tendenzen und einheitlichen Prinzipien gebunden werden, welche in der Geschichte der Literatur und bildenden Kunst am deutlichsten zutage treten — fügen wir nach den Ergebnissen dieser Studie hinzu: und sich vor allem in der Geschichte der Musik äußern. Tatsächlich, wenn wir von diesem Standpunkt aus an die Gegenüberstellung unserer Periodisierung und der Periodisierung der Kulturgeschichte herantreten, gelangen wir zu einer überraschenden Übereinstimmung, die zugleich ein sprechendes Zeugnis bietet, wie sehr bestimmte Perioden von einem einheitlichen Geist, einheitlichen geistigen, kulturellen und sozialpolitischen Tendenzen, kurz gesagt, von einem *einheitlichen Lebensstil* beherrscht werden. Den Zwecken unserer Studie wird es genügen, wenn wir die Periodisierung betrachten, die Matějčiek in seiner Geschichte der bildenden Kunst verwendet. Die Perioden, die bei ihm durchaus eigenbürtige Stilmerkmale und damit auch bestimmte Stilbegrenzungen tragen, beginnen mit der Gotik, die er in die Zeit von der Mitte des 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts verlegt, wobei Nachklänge in Nordwest- und Zentraleuropa in das 15. Jahrhundert reichen. Diese Epoche entspricht unserem weltlichen Monodialstil (Troubadours, Trouvères, Minnesänger), in dem das System der Kirchentönen von der volkstümlichen Vorstellung ergänzt wird, die unbewußt von natürlichen tonischen Grundlagen ausgeht. Die gemeinsame kulturhistorische Basis dieser Epoche ist

das Rittertum. Den Nachklängen im 15. Jahrhundert entspricht die Kunst der Meistersinger. Eine weitere Epoche ist die Renaissance, die Matějček von etwa 1400 bis in das Ende des 16. Jahrhunderts verlegt. Wenn wir den literarischen Humanismus Italiens und Frankreichs einbeziehen, der ein unmittelbarer ideeller Vorläufer der Renaissance in der bildenden Kunst gewesen ist, erweitert sich der Zeitraum dieser Epoche rückläufig bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts. Dies würde unserem polymelodischen Stil entsprechen, einem evidenten musikalischen Ausdruck der Renaissancezeit. Bei der weiteren Teilung unterscheidet sich unsere Periodisierung von jener Matějček insofern, als sich bei uns die Zeit von 1600 bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts im Rahmen eines neuen einheitlichen Periodisierungsprinzips entwickelt, auf dessen Grundlage die einzelnen Zeitstile des Barocks, der Klasik und Romantik entstehen. Matějček führt diese Zeitstile ebenfalls an, die sich chronologisch annähernd mit den Musikstilen decken, bringt sie aber auf keinen einheitlichen Periodisierungs-nenner. Außerdem unterscheidet er noch den Zeitstil des Realismus (2. und 3. Viertel des 19. Jahrhunderts), den Impressionismus und die Moderne, während wir den Impressionismus in die Romantik stellen, als unmittelbare Folge und eines der Merkmale ihres Zerfalls; im Realismus sehen wir eine Bewegung, in der sich der neue Stil vorbereitet. Und die Moderne setzen wir vom Impressionismus ab, weil wir in ihr die Periodisierungsprinzipien eines durchaus neuen Stils und Zeitalters suchen, wie noch am Schluß dieser Studie auszuführen ist. Von den vorgotischen Perioden verlegt Matějček den romanischen Stil in die Zeit vom 11. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts, doch ist der Beginn dieses Stils nicht eindeutig und Matějček hält die sogenannte Ottonische Kunst (10.—11. Jahrhundert) für einen Übergang zur romanischen Kunst. Wenn wir also den Beginn des romanischen Stils in das 10. Jahrhundert zurückverlegen, würde dieser Zeitraum annähernd unserem Monodialstil des Gregorianischen Chorals im Ausklingen entsprechen. Die gemeinsame Grundlage bilden das Streben von der Antike loszukommen und die offenbaren byzantinischen Einflüsse.

Die Gegenüberstellung mit der Periodisierung der bildenden Kunst bringt folgendes Ergebnis: romanische Zeit = Gregorianischer Choral, Gotik = Gesang der Troubadours, Trouvères, Minnesänger, Meistersinger als Nachklang, Renaissance = polymelodisches Zeitalter, Barock = barocker harmonisch-melodischer Stil, Klassik = klassischer harmonisch-melodischer Stil, Moderne = Beginn einer neuen Periode und eines neuen Systems. Eine solche Parallele zwischen den einzelnen Perioden besitzt unbedingt einen tieferen Sinn als den einer bloß schematischen Einteilung. Wenn man bedenkt, daß zu dieser Übereinstimmung beide Disziplinen, die Kunst- und Musikgeschichte, jede für sich, selbständig und streng empirisch nach dem eigenen Entwicklungsmaterial gelangen, wenn man weiter bedenkt, daß es auch im Vergleich mit der Literaturgeschichte und Geschichte der Philosophie zu einer ähnlichen Übereinstimmung kommen könnte, dann liegt hier ein Beweis vor, wie die einzelnen Entwicklungsperioden in ihren exemplarischen geistigen Manifestationen durch einheitliche Tendenzen, einheitliche Periodisierungsprinzipien und einen einheitlichen Lebensstil als höchste Synthese der geistigen und materiellen Zeitkomponenten verbunden werden. Die Entwicklung der Menschheit und

ihrer Kultur bewegt sich in den großen Wellen der einzelnen Lebensstile, bei denen sich in allen Komponenten der Zeit jenes Gesetz von Vorzeichen, Vorbereitung, Gipfeln, Zerfall und Nachhall abspielt. Und so führt die strukturelle Ansicht auf die Periodisierung der Musikgeschichte zu Perspektiven, die die gesamte Menschheitsentwicklung in struktureller Ganzheit erscheinen lassen.

Die Erwägung über die Periodisierungsprinzipien der Musikgeschichte wären wenig fruchtbar, wenn sie nicht Möglichkeiten böte, auch die Entwicklung der heutigen Zeit verstehend zu betrachten. Die Frage der Periodisierung der Musikgeschichte ist gerade deshalb so wichtig, weil sie der Ansicht über die Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Musik feste Kriterien und auch die Gelegenheit bietet, den Fehler zu vermeiden, die Kunst des Heute eben nur vom engen Horizont des Heute zu betrachten; sie führt vielmehr dazu, die Frage der modernen Musik im Blickfeld der ganzen machtvollen Entwicklung der europäischen Musik zu betrachten. Einzig und allein eine solche Grundlage ist sicher, einzig und allein eine solche Perspektive warnt vor übereilten Schlüssen. In meiner Arbeit „Tschechische moderne Musik“ habe ich diese Methode auf die moderne tschechische Musik angewandt und bin von dem in dieser Studie entwickelten Periodisierungsprinzip ausgegangen.

Gewiß ist, daß die Entwicklung der musikalischen Vorstellungskraft, wie sie die Periodisierungswellen der europäischen Musikgeschichte erkennen lassen, nicht stehengeblieben ist und nicht stehenbleiben wird. Es gibt überhaupt keine Voraussetzungen dafür, mit der ab und zu auftauchenden Meinung übereinzustimmen, mit der Romantik und ihren Nachklängen habe die Entwicklung der Musik ihren Höhepunkt erreicht und alles Folgende sei nur mehr Abstieg. Diese Ansicht zeugt von geringem evolutionärem Umblick oder spricht von anderen Tendenzen. Im Gegenteil, wenn wir gut und vorurteilslos beobachten, sehen wir, daß sich in der Musik heute ein ähnlicher Prozeß abspielt wie zu früheren Zeiten; allerdings zielt er in eine andere, bisher schwer zu bestimmende Richtung. Heute überschreitet die europäische (natürlich auch unsere) Musik die Grenzen einer Periode. Das harmonisch-melodische Zeitalter geht offenbar zu Ende und die musikalische Vorstellungskraft sucht und schafft allmählich neue Methoden und ein neues System. Dieser Prozeß ist noch nicht beendet und es wird noch geraume Zeit dauern, bis er zu einer abgeschlossenen Lösung gelangt. Ähnlich wie in früheren Perioden, erscheinen an der Neige des melodisch-harmonischen Stils Zerfallsmerkmale und zugleich auch Vorzeichen eines neuen Stils. Ein wichtiges Signal dieser Vorgänge ist in der Tatsache zu erblicken, daß sich das auf dem bisherigen Begriff der gleichberechtigten Konsonanzen Oktav, Quint und Terz, also auf dem tonischen Dreiklang beruhende harmonische System allmählich ändert. Der Begriff Konsonanz weitet sich heute wesentlich aus. Ja man kann sogar sagen, daß sich der Polaritätsbegriff zwischen Konsonanz und Dissonanz von Grund aus ändert, daß ein bis in die Romantik als Dissonanz geltender Akkord, also ein negativer harmonischer Faktor, der in das harmonische Plus, in die Konsonanz aufgelöst werden mußte, nun diese negative Funktion verliert und allmählich die Gleichberechtigung neben den bisherigen Konsonanzen erkämpft. Konkret gesprochen: heute hat das In-

tervall der kleinen Septim (und ihrer Umkehrung) den dissonanten Charakter bereits verloren. Das gilt auch für die große Septim, wenn auch in geringerem Maß. Theoretisch gilt die Septim allerdings noch immer als Dissonanz. Uns handelt es sich hier aber um die reale musikalische Vorstellungskraft, die die Septim schon in der Romantik immer häufiger, in der mittelalterlichen Terminologie ausgedrückt, als unvollkommene, weiterzuentwickelnde Dissonanz verwendet hat. Bei Chopin oder Wagner, auch bei unserem Smetana, findet man Verbindungen von Septakkorden, in denen die Septim ihre negative, dissonante Funktion schon ganz verloren hat. Dieser Prozeß schreitet in den Nachklängen der Romantik weiter, besonders bei Debussy, Mahler, R. Strauss, Reger, Ravel, bei uns Novák, Suk, Ostrčil. Vor allem der Impressionismus war es, der diesen Prozeß beschleunigt hat, die Septim auf eine Stufe mit den übrigen Konsonanzen stellte und so zur Mäßigung der Polarität zwischen Konsonanz und Dissonanz am meisten beigetragen hat. Dieser den Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen verwischende Prozeß geht noch weiter, über Schönberg, Strawinski, Prokofjew, Hindemith und Al. Hába, in deren Kompositionen wir mit den bisherigen Begriffen Konsonanz und Dissonanz einfach nicht mehr auskommen. Damit erreicht die musikalische Vorstellungskraft neue, bisher ungeahnte Dimensionen.

Das bedeutet, daß sich das System der Musik als Grundlage und Voraussetzung der musikalischen Vorstellungskraft wesentlich ändert: der Begriff Konsonanz ist nämlich heute abermals um eine Obertonstufe vorgerückt und zur Septim gelangt. Wenn der Begriff Konsonanz keine bloß mathematisch-akustische sondern eine Tatsache unseres Bewußtseins ist, und wenn dieser Begriff in Entwicklung steht, dann gibt es keinen Grund anzunehmen, daß diese Entwicklung bereits abgeschlossen ist. Interessanterweise ist dieser weitere siebente Ton, die natürliche Septim, ein Intervall, das in der reinen Stimmung unseres Systems nicht erscheint. Seine akustische Eigenschaft kann aber kein Hindernis bedeuten, denn es ist ja bekannt, daß wir die von den reinen Intervallen unmerklich abweichenden Intervalle in unserem Bewußtsein zu reinen ergänzen. Ohnehin ist jener Unterschied zwischen der natürlichen und der praktischen Septim wahrscheinlich einer der Faktoren der immer feiner werdenden Tondifferenzierung, die wir bei der modernen Musik in weit höherem Maße beobachten, als in früheren Perioden, und die in Hábas Bemühungen um das Viertel- und Sechsteltonsystem am markantesten zum Ausdruck kommt.

Die Aufnahme der Septim unter die konsonanten Intervalle hat Folgen, deren Bereich wir heute gar nicht absehen können. Die Tonalität als Zentrum des harmonischen Denkens, die damit zusammenhängenden kadenziierten Schlüsse, Modulationen und die gesamte harmonische Grammatik, wie sie sich im harmonisch-melodischen Stil entwickelt hat, sind erschüttert. Das sieht man schon bei Schönberg und seiner Schule. Die strukturelle Ganzheit des Septimvierklangs ist etwas wesentlich anderes als die Ganzheit des Dreiklangs. Sie wandelt nämlich den Begriff Harmonie und die grundlegenden harmonischen und melodischen Beziehungen wesentlich. In dem als positives Akkordgebilde aufgefaßten Septakkord liegt bereits der Keim der Atonalität und Polytonalität. Sowie die Septim aufhört die Rolle eines dissonierenden zum Unterschied von den konsonanten Intervall-

len zu spielen, verwischt sich eigentlich der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz überhaupt, denn die Umkehrungen der Septim erschöpfen jene bisher dissonanten Intervalle, die in den Septakkorden nicht enthalten sind. Schon diese Perspektive zeigt, wie wesentlich die Unterschiede sind, die zwischen dem Prinzip des Musikdenkens aus der harmonisch-melodischen Periode und dem Prinzip entstehen, das zur Grundlage eines neuen Systems der musikalischen Vorstellungskraft zu werden scheint. Gleichzeitig wird bereits klar, daß dieses neue System der musikalischen Vorstellungskraft noch nicht über jene Gesetzmäßigkeit verfügt, ohne die der Stil eben kein Stil und die Periode keine Periode ist. Deshalb erkennen wir bei der modernen Musik so häufig ein Schwanken, eine Uneinheitlichkeit des Stils, die oft an Stillosigkeit und Anarchie grenzt. Deshalb begegnen wir Schöpfungen, die oft den Eindruck bloßer Versuche, trostlosen Suchens, ja sogar experimenteller Scharlatanerie erwecken. Es ist leider wahr, daß sich in der Moderne mancherlei davon verbirgt und daß sich Leute finden, die die Zeit des Stilumbruchs dazu mißbrauchen, um in dem *Stilinterregnum* nach ephemeren Erfolgen zu fischen. Solche Erscheinungen dürfen uns nicht beirren und dem Kritiker obliegt heute die undankbare Aufgabe zu unterscheiden, ob Vorzeichen des neuen Stils oder nur machtlose Spekulation vorliegt. Und gerade in dieser Hinsicht bietet das Ganze der Entwicklungsperspektive und Entwicklungslogik der europäischen Musik eine feste Stütze, wie ich in dieser Studie schon angedeutet habe. Es ist angebracht sich zu vergegenwärtigen, daß wir in einer *Übergangszeit* leben, in der sich das bisherige System der musikalischen Schaffensaktivität zersetzt, auf dem die zuendegehende Periode beruhte, und in der ein neues System als Grundlage eines neuen Stils geboren wird. Heute erleben wir eine ähnliche Zeit, wie die Menschen am Ende des 16. Jahrhunderts. Damals ging das polymelodische Prinzip in Brüche und das melodisch-harmonische Prinzip kam auf. Und auch damals gab es noch keine festen Gesetze dieses Prinzips. Sie entstanden Schritt für Schritt, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und wurden eigentlich erst durch J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum* 1725) theoretisch kodifiziert. Heute lassen sich endgültige Werke, die schon auf den Gesetzmäßigkeiten des neuen Stils beruhen, nur schwer erwarten. Man muß geduldig beobachten und gerecht urteilen, den Blick ständig auf die ganze Entwicklungslinie, nicht nur auf das Heute gerichtet. Das wird vor kurzfristigen Urteilen schützen, die in neuen Klangerrungenschaften „bloßen Klang und nichts anderes“ erblicken; die Entwicklung lehrt doch, daß die Musik vor allem im Zuge von Klangeroberungen auf dem Boden neuer Musiksysteme und damit auch der musikalischen Vorstellungskraft fortschreitet. Es ist gewiß, daß aus dem harmonisch-melodischen Stil das melodisch-harmonische Prinzip in die neue Periode übergeht, aber auf dem Boden des neuen Systems eine neue Funktion annimmt. Vor allem ändert sich der Begriff Harmonie unter dem Einfluß des Ausgleichs der bisherigen Konsonanzen mit den Dissonanzen wesentlich. Das bewirkt natürlich durchdringende Änderungen des harmonisch-melodischen Stils. Auf der erwähnten Grundlage entsteht auch ein neues System des melodischen Denkens, das sich nicht mehr wie früher an das tonale Zentrum bindet und im Rahmen der gelockerten Harmonik viel reicher wird. Das Prinzip des Musikdenkens hört auf harmonisch-melo-



disch zu sein, in steigendem Maß kommt das polymelodische, besser gesagt das *mehrreihige* Prinzip auf. Die musikalische Vorstellungskraft wird nicht bloß durch das Polymelodische, also Polylineare geleitet, sondern zugleich auch durch das Polyharmonische, ein Prinzip, bei dem einander mehrere melodische Reihen mit mehreren harmonischen Reihen durchflechten. Polytonalität mit Polymelodik. Auf diese Stilkomponenten weisen zumindest manche moderne Erscheinungen hin und wurden schon früher angedeutet (bei uns von Novák und Suk). Schließlich hat es den Anschein, als trete in ästhetischer Hinsicht eine Abwendung vom Expressiven ein und das tektonische Schaffensprinzip gewinne an Boden. Als Reaktion gegen die bisherige Expressivität, die häufig aber irrtümlich als ausschließlich romantisches Merkmal gilt, erscheinen die verschiedenen Asentimentalitäten usw.

Wollen wir schließlich in aller Kürze noch Parallelen zwischen der Entwicklung der Musik und den geistigen Strömungen der Zeit berücksichtigen, erscheint im Grunde genommen dasselbe Bild, wie in den vergangenen Perioden. Der Bruch der bisherigen Stilperiode und die Übergangszeit, in der ein neues Prinzip der musikalischen Vorstellungskraft zur Welt kommt, ist auch heute keine isolierte Erscheinung, sondern hängt organisch mit allen Komponenten des Geschehens zusammen. In allen diesen Komponenten erblicken wir einen mächtigen Umbruch, der bereits um das Jahr 1900 einsetzt und dessen erste und offenbar keineswegs letzte Manifestationen der Weltkrieg und die russische Revolution 1917 gewesen sind. Der Zerfall der Romantik, die intensive Suche nach neuen Stilen in der Literatur und bildenden Kunst, die Zerrüttung der idealistischen und positivistischen Philosophie und Entwicklung der modernen Soziologie, der wissenschaftliche Relativismus als typischste Äußerung der Übergangszeit und des Mangels neuer Gesetzlichkeiten, die Beherrschung und damit auch die neue Beziehung zum Raum durch Rundfunk, Fernsehen und Luftfahrt, und in erster Linie der Kampf um eine neue soziale und politische Ordnung, dies alles verschmilzt die heutige Zeit zu einer Einheit, deren gemeinsamer Nenner im mächtigen, oft in dramatischer Dynamik verlaufenden Kampf um einen neuen Lebensstil und natürlich auch im Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen zu suchen ist, der am intensivsten auf dem politischen Boden Europas verläuft. Wir erleben nicht nur einen Übergangsstil der Kunst, wir erleben eine ganze Übergangsepoche, eine *Wandlung des Lebensstils*. Und die zu neuem Leben drängende Zeit als Lebensstil wird auch jene Kräfte mitbestimmen, die die neue Stilperiode der Musik kodifizieren sollen. Wenn wir die Frage des Musikstils von der Perspektive der Entwicklungslogik der Musik, aber zugleich auch unserer Zeit und unseres neuen Lebensstil betrachten, wollen wir doch auch die kühnsten Bemühungen um eine neue Musik nicht als nichtiges Experimentieren abtun. Wir werden in ihnen vielmehr, durch die ganze Entwicklung und den umfassenden Blick auf das Heute belehrt, Äußerungen eines manchmal vielleicht noch unbewußten neuen Stilempfindens und damit auch Äußerungen der neuen Zeit und des neuen Lebensstils suchen. Denn die Musik darf ja wie alle anderen Aktivitäten des menschlichen Geistes nicht ruhen, sie muß vorwärts schreiten. Eine so feste Überzeugung bietet der Blick auf die Entwicklungslogik der Musik und der ganzen Geisteskultur.

*Übersetzt von Jan Gruna*

## EDITIONSBEREMERKUNG

Die in tschechischen Fachkreisen allgemein bekannte und methodologisch immer noch anregende Studie Vladimír Helferts (1886–1945) „*Periodisierung der Musikgeschichte (Zur Frage der Logik der Musikentwicklung)*“ wird hier in einer Übersetzung zum erstenmal den ausländischen Musikwissenschaftlern vorgestellt. Die tschechische Musikwissenschaft entledigt sich so einer Schuld, auf die schon viele einheimische Fachleute öfter aufmerksam machten, nach deren Überzeugung man in dieser Arbeit Helferts einen für das Niveau des tschechischen musikwissenschaftlichen Denkens und für den Autor repräsentativen Wert erkennen kann. Der Aufsatz wird nämlich mit Recht für ein reifes Spätwerk Helferts gehalten, bemüht sich die Periodisierungsproblematik auf eine ungewöhnliche und methodologisch unkonventionelle Weise zu erörtern und ist für jene methodologische Position kennzeichnend, die die tschechische Musikforschung gleich nach dem Erreichen ihren ersten konkreten, meist mit der Erforschung lokaler Musikgeschichte zusammenhängenden Ziele eingenommen hat. Würde dieselbe Problematik auch in Helfert Heimat in den folgenden Jahrzehnten grundsätzlich umgedeutet (nämlich unter dem wachsenden Einfluß der marxistischen Geschichtsschreibung), so behält der Versuch Helferts dank seiner denkerischen Eigenart und Konsequenz doch seine methodologische Aktualität.

Der bisher nur tschechisch erschienene Aufsatz wird im Original „*Periodisace dějin hudby. (Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje)*“ betitelt. Die buchstäbliche Übersetzung des Untertitels unterscheidet sich von der von uns entworfenen Gestalt dadurch, daß Helfert die Formulation „Ein Beitrag zur Frage der Logik der Musikentwicklung“ anwendet, die zwar im Tschechischen den Charakter einer Redewendung trägt, aber im Deutschen störend wirken könnte (der Ausdruck „zu einer Frage beizutragen“ kann nämlich auch so verstanden werden, daß das erwogene Problem noch fragwürdiger gemacht werden sollte). Helfert beendete den Text spätestens vor dem Oktober 1937, offenbar nach der Fertigstellung seiner Schrift „*Česká moderní hudba*“ (Tschechische moderne Musik, Olomouc 1936), auf deren Schlüsse er bereits hingewiesen hat. Er wollte mit der Periodisierungsstudie eine theoretisch anspruchsvolle Einleitung für die neue tschechische, von ihm selbst und von seinen Schülern redigierte Fachzeitschrift „Musikologie“ schaffen, was auch gelang, da nach einer kleinen, bloß technisch verursachten Verspätung der erste Band (Jahrgang I) im Februar 1938 erschienen ist und zwar mit Helferts Artikel auf Seite 7–26.

In der Redaktionsvorrede wurde betont, die neue Zeitschrift werde den gesamten Bereich der zeitgenössischen Musikforschung zum Ausdruck bringen, also das Musikgeschichtliche und die Musikästhetik, musikerzieherische Probleme, die Musikfolkloristik und die sog. vergleichende Musikwissenschaft, bzw. auch die Forschungsergebnisse aus den Gebieten der Musikpsychologie, der Physiologie und der Akustik. Helfert versuchte dann mit seiner Eröffnungsthematik auch die Unerläßlichkeit der methodologischen Synthese und der verallgemeinernden Gesichtspunkte zu akzentuieren, da er die historische Problematik mittels ästhetischer und struktural-analytischer Methoden bearbeitete und interpretierte. Helferts organisatorische Bemühung scheiterte leider an den folgenden Kriegereignissen. Erst seine Schüler und Nachfolger konnten in den Jahren 1949–58 vier weitere, wenn auch nicht periodisch redigierte Bände herausgeben. Die musterhafte methodologische Ausstattung und die konzeptvolle Orientierung des ersten Bandes wurde gewahrt.

In der heimischen Literatur wird Helferts Versuch, die Musikentwicklung auf Grund einer mit dem strukturellen Aspekt zusammenhängenden „Logik“ sui generis zu gliedern, als möglicher Einfluß des tschechischen ästhetischen Strukturalismus, bzw. auch der Phänomenologie interpretiert. In den beiden erwähnten Richtungen kann man aber kaum reale direkte Zusammenhänge finden, besonders wenn man in Erwägung zieht, wie Helfert in seinem Stichwort „Phenomenologie“ (für das Musiklexikon „*Pazdírkův hudební slovník naučný*“ I., Brno 1929, S. 116) die Probleme der Phänomenologie und ihrer zeitgemäßen Mersmannschen Auffassung mißverstanden hat. Viel eher handelt es sich bei Helfert um eine konsequente Revision der positivistischen Historiographie und der allzu mechanischen Standpunkte des in Böhmen immer stark vertretenen ästhetischen Formalismus. Seine Ausgangsposition,

die er theoretisch in den bekannten Prolegomena zu seiner „Tschechischen modernen Musik“ (1936) formulierte und praktisch als Historiker im 2. Band seine J.-Benda-Monographie (1934) bewährt hat, beruht auf einer eigenartigen Reduktion. Helfert sucht verlässliche Fakten und unterscheidet daher im Werk das Strukturelle und die der sog. Inspirationquelle entsprungene Momente. Beide Ebenen verbindet er jedoch mittels des Begriffs „Schaffensaktivität“. Gelangt er auf diese Weise zu einer musikalisch autonomen Periodisierungsvorstellung, die die Geschichte als Folge der von sog. Einheitsprinzipien beherrschten und bestimmten Epochen auffaßt, wobei jedwede Periodisierungsheteronomie abgewiesen wird, so ist er sich schließlich doch der Möglichkeit bewußt, daß man die Musikepochen mit den Lebensstilepochen in Einklang bringen soll, da die Einheitsprinzipien ihren Ursprung wieder in höheren (sozusagen synthetischen) Strukturen der Realität haben. Helfert gesteht also zu, es gebe die Parallelität in der Geschichte und den Gattungen der Kultur und des geistigen Lebens überhaupt. Welcher Provenienz das Wort Logik in dem gegebenen Zusammenhang sein kann, läßt sich schwer feststellen. Da Helfert von der Existenz des musikalischen Denkens überzeugt war, wäre es vielleicht denkbar, den Begriff auf die „Musikalische Logik“ H. Riemanns zurückzuführen, andererseits ist es aber möglich, daß das Wort hier eher als Metapher auftritt, die besagen will, daß die Veränderungen der Einheitsprinzipien immer von dem vorhergehenden Stand der Werkstruktur logisch ableitbar sind.

Der vorhandene Aufsatz wurde neulich auch in die kritische Auswahl von Helferts Schriften (*O hudební tvořivosti, Vybrané studie I.*, Praha, Supraphon 1970, S. 355–384) eingegliedert.

## PERIODIZACE DĚJIN HUDBY

### Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje

V českých muzikologických a odborných kruzích je všeobecně známa Helfertova studie o periodizaci dějin hudby, jejíž titul je uveden v nadpisu tohoto resumé. Vyšla původně v *Musikologii I.*, 1938. Ve své době, ale i dnes, je podnětná nejen pro českou muzikologii, nýbrž i pro zahraniční badatele. Protože mimo hranice naší vlasti není dosud vůbec reflektována, vydáváme ji v německém překladu. Splácíme tím dluh nejen Vladimíru Helfertovi, zakladateli hudební vědy na brněnské univerzitě, nýbrž otevíráme zahraničním badatelům průhled do Helfertova myšlenkového světa a do problematiky novodobých periodizačních zřetelů, jež se vymykají statickým dělením epoch podle vzoru obecné historie a aplikacím z dějin výtvarného umění a kulturní historie na hudební vývoj. Helfertův příspěvek plně zaslouží, aby byl přijat i v zahraničí, protože představuje důležitou vývojovou epochu českých periodizačních hledisek na jejich cestě za marxistickým chápáním vývoje dějin hudby.