

Trojan, Jan

## Zur Problematik des sog. Archaismus in der Musik

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1967, vol. 16, iss. H2, pp. [129]-136

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112280>

Access Date: 06. 12. 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.

JAN TROJAN

ZUR PROBLEMATIK DES SOG.  
ARCHAISMUS IN DER MUSIK

Die Rückkehr zur Vergangenheit, welche für die Musik der ersten Hälfte unseres Zeitalters symptomatisch ist, betonte wieder die Frage nach dem Archaismus in der Musik. Es handelt sich unzweifelhaft um eine der interessantesten Fragen der Musikgeschichte, welche überdies mit den musiktheoretischen, -ästhetischen und -soziologischen Problemen zusammenhängt, und trotzdem bis jetzt nur geringe Aufmerksamkeit auf sich zog.

Den Archaismus in der Musik kann man nicht mit bloßer Nachahmung der alten Musik identifizieren, sondern man muß ihn für eine ernste Entwicklungserscheinung halten. Selbst der Terminus Archaismus ist leider weder gleichbedeutend noch ganz zutreffend, so daß er zu ähnlichen Interpretationen geradezu aufzufordern scheint. In dieser Bedeutung erscheint das Archaisieren wie Peiorativum in der zeitgenössischen Publizistik, besonders im Verhältnis zu dem sog. Neoklassizismus.<sup>1</sup> Früher benützte man im ähnlichen Sinn für musikalisches Archaisieren den Begriff Historismus.<sup>2</sup> Dieser Terminus konnte aber einen Eindruck erwecken, es handle sich bei diesem Prozeß wirklich um ein historisches Studium der musikalischen Vergangenheit. In Wirklichkeit aber archaisieren bedeutet eine ziemlich freie Adaptation, die nur wenig gemeinsam mit einer theoretischen Forschung hat. Der Tonsetzer kann keinesfalls das Modell als ein Ganzes übernehmen, sondern er pflegt davon bestimmte charakteristische Elemente auszuscheiden.<sup>3</sup> Vielleicht könnte man den Begriff Historismus nur in den Ausnahmefällen benützen, wo wirklich absichtliche Nachahmung einer konkreten musikgeschichtlichen Epoche erstrebt wird. In solchen Fällen handelt es sich entweder um gelegentliche Stücke (wie z. B. Casella „à la manière de...“ im Jahre 1911 schrieb, oder die Kleinigkeiten „im alten Stil“, verschiedene Hommages à..., wie zur Ehre Joseph Haydns von Debussy, Ravel usw.), wenn wir überhaupt nicht aufs Gebiet eines musikalischen Manierismus geraten, wie beim Ludwig Spohr im Falle seiner sog. Historischen Symphonie (1839). Diese Komposition sollte im ersten Satz die Bach-Händelsche Periode (1720), im zweiten Satz (Adagio) die Haydn-Mozartsche (1780), im dritten Satz (Scherzo) die Beethovensche (1810) und endlich im Finale die allerneueste Periode (1840) imitieren.

Seiner Art sympatisch ist der Begriff die musikalische Renaissance,<sup>4</sup> der eben jenen schöpferischen Moment auszudrücken scheint, der sich aus dem Zusammentreffen der alten und neuen Musik ergibt. Aber auch dieser Terminus ist zu konkret und nicht eben passend für das 19. Jh., wo er in diesem Fall benützt wird.

In der Musikgeschichte kommt es zum Archaisieren unter den eigen-

artigen Bedingungen, die man allgemein charakterisieren kann als eine Übergangszeit, wo die Künstler die verlorenen Gewißeiten zu suchen scheinen. Sie finden Stützpunkte für sich in der Vergangenheit, in dem Plusquamperfekt, das vor langen Zeiten nachgeklungen hat. Diese Vorvergangenheit ist kein Objekt irgendeiner sozusagen musikarchäologischen Untersuchung, sondern muß vor allem die Elemente, die zur weiteren Entwicklung notwendig sind, bieten. Auf dem Gebiet der Musik ist dies möglich eben vermöge der Eigenart des Materials, dessen gewisse Abstraktion die Applikation ähnlicher Art erlaubt.

Es wäre vielleicht angezeigt das Archaisieren in der Musik mit analogen Erscheinungen in anderen Arten der Künste zu vergleichen. Gleich am Anfang ist aber nötig auf sehr beschränkte Möglichkeiten solcher Vergleichung hinzuweisen. Ähnliche parallele Erscheinungen in der Kunstgeschichte sind zwar für gegenseitige Vergleichung sehr reizend, aber jede für sich ist ganz spezifischen, eigenen Bedingungen unterworfen, so daß es äußerst schwierig ist, weiter als zu gewissen allgemeinen Parallelen zu gelangen.

Es wurde schon in der Literatur angedeutet, daß die Archaisation an die Fähigkeit gebunden ist, in der musikgeschichtlichen Entwicklung Altes und Neues zu unterscheiden, und daß das Bewußtsein des Begriffs Historismus als eine ganz unentbehrliche Voraussetzung für Archaisieren überhaupt erscheint.<sup>5</sup>

Dazu ist zu bemerken, daß die Unterscheidung des Alten und des Neuen, die nebenbei gesagt ziemlich alt ist, bildet zwar notwendige Vorstufe zu einem historischen Bewußtsein, das aber mit dem Begriff Historismus noch nicht identisch ist. Das ganze Mittelalter in der europäischen Musik kannte nur den erstarrten, unveränderlichen Dualismus der Antike und der damaligen Zeit, als zwei Stützpunkte, die nicht gegensätzlich und dialektisch, sondern ganz statisch und idealistisch interpretiert wurden. Nicht einmal die neue Wirklichkeit der *ars nova*, oder Absonderung der *musica mensuralis* von dem *cantus planus* bedeutete in dieser Hinsicht eine Veränderung.<sup>6</sup> Die mittelalterlichen Traktate, die sich vorwiegend mit Verallgemeinerung der damaligen Musikpraxis befaßten, erscheinen uns als seltsame Mischung des Idealismus und Praktizismus, und bei völliger Unterscheidung der Begriffe alt und neu in mehrfachen Bedeutung kennen sie noch nicht den Begriff der historischen Entwicklung. In der Schilderung der Musik- und Gesangsentwicklung beschränkten sich die Autoren an die bekannten antiken Anekdoten über den Ursprung der Musik, zu denen sie nur die biblischen und die neueren beifügen.<sup>7</sup>

Solche statische dualistische Beziehung Altes-Neues finden wir noch im 18. und am Anfang des 19. Jh. So z. B. in dem Musiklexikon von Jean Jacques Rousseau unter dem Stichwort *Musica* erzählt der Autor u. a. wieder die üblichen Anekdoten von der „Erfindung“ der Musik, deren Wirkungen usw. Unter dem Stichwort *Baroque* erscheint der Standpunkt Rousseaus nicht historisch, sondern ästhetisch-polemisch: „Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de Modulations & de Dissonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le Mouvement contraint.“<sup>8</sup> Noch Abbé Vogler und der tschechische Lexikograph

Bohumír Dlačák sprechen vom musikalischen Gusto dort, wo wir etwa den historischen Begriff erwarten dürften.<sup>9</sup>

Sogar die so gesteigerte und zugespitzte Situation, wie es beim Antritt der Monodie um d. J. 1600 in Italien der Fall war, konnte an dieser Haltung nichts ändern. Nach außen hin erweist sich diese Anstrengung der Monodisten, Mitglieder der Florentinischen Camerata, Musiker und Theoretiker und deren Nachfolger als die erste großartige Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste der Antike, also als die planmäßige Archaisation. Die Wirklichkeit sieht aber anders aus. Es ist gut bekannt der Hellenismus der ersten Monodisten, die Berufung der Cameratisten auf Platon u. ä.<sup>10</sup> Die antiken Reminiszenzen, die Ablehnung der mittelalterlichen Musik und ein zwar noch nicht programmatisch ausgedrückter, aber ganz deutlicher Ausdruck des Kampfes der weltlichen Kunst gegen die kirchliche, die Auffassung der vokalen Polyphonie als ein Überlebsel des Mittelalters — das alles wirkt gewiß sehr sympathisch und neu. Aber dieses künstlerische Kredo, äußerst dynamisches in seiner Ästhetik, erweist sich in der Beziehung zur Vergangenheit als statisch, unhistorisch, durch seine Zeit beschränkt. Die Tatsache, daß die Mitglieder der Camerata die mittelalterliche Kunst vernachlässigen konnten, daß sie die Polyphonie nicht in ihrer Größe erfassen wollten, und anstatt ihrer großartigen musikalischen Architektur nur Mißhandlung mit dem Worte bemerkten, daß alles kann mehr vom ästhetischen Radikalismus jener Zeit als von irgendeinem historischen Zutritt zeugen.<sup>11</sup> Schon das bloße Faktum, das die Florentiner sehr ernstlich die Erneuerung des antiken Dramas anstrebten, beweist einen gründlichen Mangel an historischen Sinn.

Die Antithese Altes-Neues dient weiter in der Historie der Musik als Beispiel eines statischen Einsehens der Entwicklung. Im Verlauf des 18. Jh. benützte man sie immer mehr im pädagogischen Sinn, also etwa für Bezeichnung des *a-cappella* Stils, der Polyphonie auf der einen und des instrumentalen, begleiteten Stils auf der anderen Seite. Sehr oft benützte man den Begriff des gemischten Stils, des vokal-instrumentalen *stile misto*.<sup>17</sup> Später, im 19. Jh., wurde von einem Alten Stil etwa im Sinne des instrumentalen Kontrapunkts gesprochen, und in den Lehrbüchern des Kontrapunkts überlebt der alte Dualismus Altes-Neues in zwei Arten — des vokalen und des instrumentalen Kontrapunkts — bis in die neueste Zeit.

Wenn der vermutliche Archaismus der florentiner Camerata in Wirklichkeit nur den Anstoß zur Darstellung eines neuen Stils gab, sind wir wieder auf dem italienischen Boden Zeugen einer vielleicht minder auffallenden, nichtsdestoweniger sehr anregenden Erscheinung, und zwar der sog. *Palestrinatradition* oder der Entwicklung der *Palestrinastils*. Große Verehrung des Palestrinastils ist schon bei den Zeitgenossen des Komponisten bemerkbar. Noch in der Zeit seines Lebens entwickelte sich eine Schule, die dann durch Vermittlung des Palestrinaschülers Giovanni Maria Nanino fließend bis ins 18. Jh. hinein fortsetzt. Der Palestrinastil entfaltete sich ganz ununterbrochen, durch die vermittelnde Tradition, und man kann also diese sehr urwüchsige Erscheinung nicht für historische Nachahmung halten.<sup>13</sup> Jetzt aber taucht die Frage auf nach dem Verhältnis zwischen der in Italien entstandenen Palestrinatradition, welche da einen

günstigen Boden in der Umwelt der katholischen Kirche fand, und zwischen der Palestrinarestauration in Süddeutschland im 19. Jh. War die Palestrinatradition in Italien mehr künstlerischer Natur und die Restauration eher ideologischer? Es scheint, als ob die Palestrinarestauration nicht weit vom Begriff des musikalischen Historismus wäre. Eben diese Palestrinarestauration als Erscheinung seiner Zeit könnte man vielmehr mit der Nachahmung des alten Stils, als mit der wirklichen Archaisation identifizieren. Die Palestrina-Enthusiasten des 19. Jh. konnten selbstverständlich nicht ihre Ziele erreichen; die Bestrebungen, die die Rückkehr einer der größten Epoche der Musikgeschichte realisieren sollten, wirken heute sehr unreal.<sup>14</sup>

Einen Prototyp des Komponisten, der in seinem Werk auf seltsame Weise das Verhältnis Altes-Neues zu verschmelzen wußte, ist Johann Joseph Fux (1660–1741). Er war nicht der erste, der sich mit der historischen Musik befassen sollte (wie man behauptete),<sup>15</sup> aber sicher einer der auffallendsten in diesem Sinn. Können wir vielleicht schon in seinem einfachen Abkunft (ähnlich wie bei Antonín Dvořák) die Neigung des Komponisten zu den älteren Formen suchen? Oder wurde sie durch sein Studium in Italien verstärkt?

Der Fuxsche Palestrinismus ist genrehaft bedingt; der berühmte Verfasser des *Gradus ad Parnassum* (in fließendem Latein als Dialog geschrieben!) war vor allem ein Kirchenkomponist. J. J. Quantz, der an den grandiosen Krönungsfeierlichkeiten in Prag i. J. 1723 als Spieler im Orchester teilgenommen hat, teil in seinen Eindrücken von der Aufführung Fuxschen *chef d'oeuvre Costanza a fortezza* mit, daß dieses Werk „war mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet“.<sup>16</sup>

Ähnlich wie die italienischen Komponisten, die Palestrinatradition pflegten, verehrte Fux den großen Polyphoniker als „großes Licht in der Musik“, als ewige Quelle der Kunst. Auch Fux erhält den damals üblichen Dualismus des „alten“ und „neuen“ Stils. Weil aber der palestrinische Stil in jener Zeit wenigstens auf dem Gebiete der Kirchenmusik als lebendig galt, können wir den Fux keinesfalls weder für einen Konservativen, noch für einen Historischen halten.<sup>17</sup>

Die Frage des Abwechselns zweier Stile, bezugsweise die Mischung des „alten“ und „neuen“ Stils (*stile misto*) bezieht sich auf mehrere bedeutende Komponisten des 17. Jh. Noch interessanter offenbart sich die Beziehung zu den älteren Stilen bei großen synthetischen Persönlichkeiten, wie bei Johann Sebastian Bach. Gewiß ist es bemerkenswert, daß Bach nicht nur mit der italienischen, aber auch mit der Wiener (und Dresdener) Kirchenmusik sehr gut vertraut war.<sup>18</sup>

Die Anfänge einer wirklichen Archaisation in der Musik können wir erst in jener Zeit verfolgen, wo die Komponisten einen gewissen historischen Sinn bei der Bewertung der vergangenen Epoche aufweisen. Also erst dann, wenn eine geschichtliche Periode nicht als lebendig, im Ganzen musterhaft, aber in gewissen Aspekten nur als anregend aufgenommen wird.

Einen solchen besonders auffallenden Fall können wir in dem kulminierenden schöpferischen Zeitabschnitt des Wolfgang Amadeus Mozart verfolgen. Es ist gut bekannt, daß der Komponist am Gipfel seiner

schöpferischen Kräfte ein intensives Interesse den Werken der alten Meister widmete. Es ist insgesamt gleichgültig, daß er zu diesen Werken eigentlich äußerlich hingeführt wurde, nämlich vom Baron van Swieten, etwa im Jahre 1782. Wichtig ist die Stellung, die er zu dieser Musik eingenommen hat. Die große stilistische Umwandlung, die für W. A. Mozart die Bekanntschaft mit den Werken von J. S. Bach, Händel und C. Ph. Em. Bach bedeutete, hat weder mit dem üblichen Dualismus Altes—Neues, noch mit genrehaft beschränkter Musik etwas gemeinsames (daß Mozart z. B. auf einmal unter dem Einfluß J. S. Bachs ausschließlich nur die Kirchenmusik komponieren wollte). Jedwede bewußte Nachahmung des alten Stils, Pseudoarchaisation oder Komponieren „im alten Stil“ war dem Mozart ganz fremd. Die Früchte der Bekanntschaft mit den alten Meistern erscheinen beim Mozart nicht nur in den Kompositionen mit kirchlichen Thematik, sondern wir finden sie z. B. ganz deutlich in seiner Kammermusik.

Während J. J. Fux die alten Meister und vor allem Palestrina verehrte, Mozart bearbeitet die Kompositionen G. Fr. Händels. Es handelt sich zwar nicht um kritische Bearbeitungen im modernen Sinn, aber schon die Tatsache, daß man eine Adaptation unternommen wagte, zeugt deutlich von der prinzipiellen Veränderung der Stellungnahme.<sup>19</sup> Aber nicht nur die Bearbeitungen; die Werke Mozarts selbst, die in dieser Zeit seiner historischen Periode entstanden, sind für den schöpferischen Fortschritt des Meister sehr kennzeichnend. Zwei großartige Werke, Die Zauberflöte und das Requiem verkörpern eine neue Synthese des Vorherigen und des Gegenwärtigen. Der alte Dualismus Altes—Neues ist völlig verschwunden. Diese Werke muß man unvergleichlich mehr bewerten als irgendeinen *stile misto* der Komponisten des 17.—18. Jh. Es kommt da zum Durchdringen eines Stils mit dem anderen Stil. Ein neuer Stil, der auf diese Art entstand, ist kein Konglomerat, sondern ein neues Phänomen, ein Resultat des schöpferischen Zusammenstoßes zweier selbständigen Ebenen.<sup>20</sup> Es ist wahrscheinlich, daß das Verhältnis W. A. Mozarts zu den alten Meistern nicht vereinzelt blieb, sondern daß es ein Bestandteil breiterer Bewegung vorstellt. So finden wir gewisse Anläufe zur Archaisation bei Jan Adam František Míča (1746—1811), der zu den Freunden Mozarts in Wien gehörte.<sup>21</sup>

Mozarts Stellung zu den alten Meistern ist vom Glanz des Aufklärungs-rationalismus durchstrahlt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß eben diese Zeit die wirklichen Anfänge der modernen Musikgeschichte bedeutet. Man könnte vermuten, daß eben das „historische“ 19. Jahrhundert einen wirklichen Anfang des musikalischen Archaismus bedeuten werden. Aber wenn auch in dieser Zeit die Quellen der Musikgeschichte in großer Menge herausgegeben wurden, die ersten grandiosen musikhistorischen Werke entstanden usw., war die Beziehung der künstlerischen Romantik zu dem musikgeschichtlichen Vermächtnis im Grunde irrational.<sup>22</sup> Wenn wir nur bei den größten Meistern des 19. Jh. verbleiben, die in seinen Werken ein inniges Verhältnis zur alten Musik aufweisen, müssen wir ihre Stellung bei allem Respekt als *naïv* bezeichnen. Hector Berlioz schreibt für das Oratorium *L'enfance du Christ* ein Stück im Stil des 16. Jh., das er für ein echtes Werk der alten Musik ausgibt. Franz Liszt verfaßt ein Buch von der Musik

der Zigeuner, die er mit der alten ungarischen Volksmusik vertauscht. Charles Gounod hält das erste Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier J. S. Bachs für dazu brauchbar, damit es als bloße Begleitung zu seinem Ave Maria diene.<sup>23</sup>

Erst das radikale Archaismus des 20. Jh. warf ein scharfes Licht auf dieses Problem und betonte das dialektische Verhältnis des Alten und des Neuen vom Standpunkt der modernen Zeit. Diese Archaisierung des 20. Jh. hat nichts gemeinsames mit dem naiven Konservatorium romantischer Prägung. Sie verbindet merkwürdigerweise die archaischen Tendenzen mit den Bestrebungen progressivsten Charakters. Besonders auffallend erscheint diese Tatsache bei den Komponisten, die in einer Person eine Progressivität avantgardistischer Prägung mit der Neigung zum Archaisieren verbinden — z. B. bei Claude Debussy, Igor Stravinskij oder Alban Berg. Eben diese Meister haben jene seltsame Vereinigung zweier Gegensätze des Alten und des Neuen in ihren Werken realisiert, und so sehr bedeutsam zu der zeitgenössischer Kultur beigetragen.

Übersetzt von Jan Trojan

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Stefan Jarociński, *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX. wieku*, Muzyka, Warszawa 1956, I, Nr. 3, S. 3—23.
- <sup>2</sup> Heinrich Strobel, *Der Historismus in der Musik*. Neues Musikblatt, Berlin 1937, XVI, Nr. 24, S. 5.
- <sup>3</sup> Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jh.* Augsburg, 1929, S. 15: „Es handelt sich hier (verstehe bei der sog. Stilmachung) um das bewußte Nachahmen-Wollen, das freilich mit einer strengen Nachahmung oft viel entfernt bleibt.“
- <sup>4</sup> Walter Niemann, *Die musikalische Renaissance des 19. Jh.* Leipzig 1911.
- <sup>5</sup> Jiří Fukač (*Archaistische Tendenzen in der Prager Barockmusik um das Jahr 1700*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 9 [1965], Brno, S. 94) führt als Beispiel die Beziehung der *ars antiqua* und *ars nova*. — Willy Kahl, *Das Geschichtsbewußtsein in der Musikanschauung der italienischen Renaissance und des deutschen Humanismus*. Hans Albrecht im memoriam, Kassel 1962, S. 39, erwähnt als frühen Fall des Archaismus den spätgriechischen Hellenismus mit seiner Rückkehr zu den Hieratismen.
- <sup>6</sup> Dazu muß man bemerken, daß z. B. *ars nova* polyphone und kirchliche Kunst war, daß sie also mit dem weltlichen *dolce stil nuovo* nicht identisch war. Histoire de la musique I. Publié sous la direction de Roland-Manuel (Paris), 1960, S. 782.
- <sup>7</sup> Walter Wiora, Musikwissenschaft und Universalgeschichte. Acta Musicologica, Vol. XXXIII, 1961, Fasc. II—IV, Basel, S. 87. — Hermann Albert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*. Halle 1905. Dokument eines statischen Zutritts zur Würdigung der Musikentwicklung bietet z. B. Franco von Köln in seinem berühmten *Ars cantus mensurabilis* (circa 1260): „...de mensurabili musica, quam ipsa plana precedit, tanquam principalis subalternam.“ (Scriptorium de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit... Eduard de Coussemaker. Paris 1854, Tom I, S. 117.)
- <sup>8</sup> Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*. Londres 1766.
- <sup>9</sup> Beide benützen die Redewendung *des (musikalischen) Geschmacks*. Vogler spricht von der Musik „vor dreissig Jahren“ (K. G. Fellerer, l. c., S. 18), Dlabáč im Zusammenhang mit der musikalischen Sprache Palestrinas (J. Fukač, l. c., S. 102).
- <sup>10</sup> Vladimír Helfert, *Estetika prvých oper* (Die Ästhetik der ersten Opern). Česká mysl, XIX. Praha 1923, S. 67.

<sup>11</sup> Vladimír Helfert, l. c., S. 71.

<sup>12</sup> K. G. Fellerer, l. c., S. 13.

<sup>13</sup> K. G. Fellerer, l. c., S. 15., macht darauf aufmerksam, daß man unter dem Begriff des Palestrinastils unterscheiden muß etwa 1. den persönlichen Stils Palestrins, 2. die Stilprinzipien der altklassischen Polyphonie, 3. den Stil der Palestrinanachahmungen der folgenden Jahrhunderte, meist unter besonderem Hinweis auf die „Restauration“ im 19. Jh.

<sup>14</sup> Hellmuth Federhofer, *Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker*. Hans Albrecht in memoriam. Kassel, 1962, S. 13. Von den Schwierigkeiten der Verfechter des sog. Caecilianismus in Mähren siehe Karel Eichler, *Životopis a skladby Pavla Křížkovského* (Der Lebenslauf und die Kompositionen Pavel Křížkovskýs), Brno 1904. S. 47, 51, 63, 91.

<sup>15</sup> Herbert Birtner, *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus*. DEUTSCHE MUSIKKULTUR, VII, 1942. 1., bezeichnet den Komponisten als den „ersten Historisten“.

Schon bei Claudio Monteverdi, besonders z. B. in seiner sechsstimmigen Messe (1610) nach dem niederländischen Muster (N. Gombert) und in der Benützung der sog. prima prattica (A-capella Stil) und seconda prattica (zeitgenössischer Stil) können wir diese seltsamen Stilmischungen verfolgen (Heinrich Besseler: *Die Musik des Mittelalters*, Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 13. Potsdam 1931. S. 4).

<sup>16</sup> Egon Wellesz, *Musikalisches Barock und Anfänge der Oper* in Wien. Wien 1912. S. 75.

<sup>17</sup> Hellmuth Federhofer, l. c., S. 114.

<sup>18</sup> Friedrich Wilhelm Riedel, *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach*. Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel 1963, S. 290—304.

<sup>19</sup> Es ist nicht nötig hervorzuheben, dass die Art oder qualitative Stufe der Bearbeitung (Adaptation) älterer Werke nicht nur wichtige Quelle für die Untersuchung des Verhältnisses zur musikalischen Vergangenheit bietet, sondern daß sie für die Charakteristik der ganzen Epoche sehr bedeutsam ist.

<sup>20</sup> Hermann Abert, *W. A. Mozart II*. Leipzig, 1956, S. 705.

<sup>21</sup> Jan Adam František Miča: *Concertino notturno in Dis*. MUSICA ANTIQUA BOHEMICA 19. Praha 1954, S. 43; *fermada* — Solo Oboe, Fagotto, Violino Principale.

<sup>22</sup> Tibor Kneiff, *Die Erforschung mittelalterlicher Musik in der Romantik und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*. Acta musicologica, Vol. XXXVI, 1964, Basel Fasc. II/III. S. 123—136.

<sup>23</sup> Was das Archaisieren betrifft, ist das umfangreiche Gebiet des 19. Jh. noch praktisch ganz unerforscht. Walter Niemann in seinem erwähnten Buch beschränkt sich eher auf die historisierenden Bewegungen dieser Zeit. Es entstehen aber die Einzelarbeiten, wie Richard Heinrich Hohenemser: *Robert Schumann unter dem Einfluß der Alten*. SIMG 1909.

Vielleicht kann man schon jetzt feststellen, dass archaisierende Tendenzen in der Romantik meistens beim bloßen Nachahmen „im alten Stil“ verbleiben, wie beim E. Grieg, Aus Holbergs Zeit oder P. I. Tschaikowski, Mozartiana usw. Ziemlich interessant sind sog. textbedingte Archaismen, gewisse partielle archaisische Erscheinungen, deren Tradition man sehr tief in die Musikgeschichte verfolgen könnte (siehe z. B. Bernhard Meier: *Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando Lasso*. Archiv für Musikwissenschaft XV, 1958. S. 151—161; auch Martin Geck: *Ein textbedingter Archaismus im Werke von Heinrich Schütz*. Acta musicologica XXXIV, 1962, III, S. 161—164), die aber besonders in der romantischen Oper wichtige Rolle zu spielen scheinen. Sie können da entweder nur koloristische Wirkungen bedingen (wie die „mittelalterlichen“ Anklänge in der Certova stěna [Die Teufelswand] von Bedřich Smetana), oder können sie sehr tief in das ganze Werk eingreifen. In diesem Fall sollte man vielleicht eher von den sujetbedingten Archaismen sprechen (wie zum Beispiel bei R. Wagner, Meistersinger oder Parsifal).



## K PROBLEMATICE TZV. ARCHAISMU V HUDBĚ

Problematice tzv. archaismu v hudbě nebyla dosud věnována pozornost, ačkoliv jde o velmi významný jev hudební historie. Náznaky archaisace lze sledovat již v raně středověké hudbě, kdy se shledáváme se zřetelným rozlišením starého a nového. Toto v podstatě statické pojetí trvá až do 18. století; ani tak radikální skupina jako byla florentská camerata, tím méně pak hnutí tzv. palestrinovské renesance neznamenal skutečnou archaisaci. Podivuhodné spojení i rozlišení starého a nového v hudbě realizovali skladatelé jako Cl. Monteverdi nebo zvláště J. J. Fux.

Teprve s plným uvědoměním vývojového dynamismu počíná opravdová archaisace v hudbě. Výrazným dokladem je pozdní dílo W. A. Mozarta. Romantické 19. století se svým namnoze naivním historisováním v této racionalistické linii nepokračovali. Teprve naše století, zejména tzv. neoklasicismus, přinesl radikální archaisaci a tím i zcela nové hodnoty do současné hudby.