BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bellermann, Heinrich

Über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik Vortrag gehalten im Saale der Kriegsakademie in Berlin im wissenschaftlichen Verein am 19. Januar 1867

Berlin 1867

Mus.th. 352
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598253-9

10598253

Mus. Th.
352

10596253

Mus. Hs.
352

Bellermann.





10598253

ÜBER DIE ENTWICKLUNG

DER

MEHRSTIMMIGEN MUSIK.

VORTRAG

GEHALTEN IM SAALE DER SINGAKADEMIE ZU BERLIN

IM WISSENSCHAFTLICHEN VEREIN

AM XIX. JANUAR MDCCCLXVII

VON

HEINRICH BELLERMANN.

BERLIN

VERLAG VON A. SACCO NACHFOLGER

1867.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

10598253

VORBEMERKUNG.

In dem nachfolgenden Vortrage, der die Dauer einer Stunde nicht überschreiten durfte, habe ich es versucht, in populärer Form ein Bild von der Entwicklung unsrer mehrstimmigen (polyphonen oder symphonischen) Musik zu entwerfen. Er ist genau so abgedruckt, wie ich ihn gelesen habe, und nur einige erklärende Notizen, die ich der Kürze der Zeit wegen fortlassen musste, habe ich jetzt als Anmerkungen unter den Text gesetzt. Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass ein Vortrag dieser Art nicht neue wissenschaftliche Resultate bringen kann, sondern dass er seine Aufgabe erfüllt, wenn es ihm gelingt, den behandelten Gegenstand in möglichst gedrängter und allgemein fasslicher Form darzustellen.

H. B.

10598253

Wenn wir heutzutage Musik machen, so ist das — man kann sagen ausnahmslos — eine Musik, welche ihre Wirkung hauptsächlich durch ein gleichzeitiges Erklingen verschiedener Töne zu erreichen sucht. Der kleinste Gesangverein hat seine vier Stimmen, unsere Orchester vereinigen eine grofse Menge verschiedenartiger Instrumente in sich, immer um gleichzeitig verschiedene Töne erklingen zu lassen, ja selbst der für sich allein musicirende Dilettant setzt sich an seinen sechs bis sieben Octaven umfassenden Flügel und greift mit zehn Fingern möglichst vollstimmige Accorde. Unser ganzes Musiktreiben und Musikempfinden ist von der Art, dass wir eine rein einstimmige Musik für etwas armseliges, gar zu einfaches halten, dem die eigentliche Hauptwürze, die sogenannte Harmonie, fehlt. Harmonie ist aber schon in der einstimmig gesungenen Tonleiter enthalten, denn deren Töne stehen in einem harmonischen Verhältniss zu einander; ohne dieses Verhältniss würden wir nicht im Stande sein, sie als etwas zusammengehöriges, zusammenhängendes aufzufassen. Für diese moderne Anwendung des Wortes Harmonie als Mehr-

stimmigkeit sollte man daher lieber, wie es die Alten thaten, „Symphonie", „Zusammenklang" sagen. In diesem antiken Sinne werde auch ich in dem folgenden die Wörter Harmonie und Symphonie gebrauchen. — Die nun heutzutage allgemein getriebene mehrstimmige oder symphonische Musik ist, so sehr sie auch uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, eine durchaus junge Kunst, von der die Alten noch nichts wussten und deren erste unbedeutende Anfänge wir etwa im elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu suchen haben. Vor dieser Zeit hat man allgemein nur einstimmige Musik gemacht; und wenn wir von den alten Griechen wissen, dass sie ihren Chor- und Sologesang mit der Kithara und Flötenspiel und anderen Instrumenten begleitet haben, so spielten diese Instrumente eben nur der Verstärkung wegen die gesungene Melodie im Einklange oder in der Octave mit. Gewiss sind wir im Stande, mit unsrer mehrstimmigen Musik manche schöne und grofsartige Wirkung zu erzielen, die die Alten nicht kannten, und es wäre ein durchaus verkehrter, einseitiger Standpunkt, wollte man sich hiergegen verschliefsen und nicht erkennen, dass grofsentheils es die symphonischen Klänge in unsrer Kunst sind, die einen so tiefen, bleibenden und gewaltigen Eindruck auf unser Gemüth machen. Dennoch muss man aber zugeben, dass auch jene einstimmige Musik ihre Vorzüge hatte und durch eine seltene Klarheit und Fasslichkeit des Ausdruckes wirkte. Denn es wäre eine falsche Vorstellung, wenn man glauben wollte, dass die alte Musik simpel oder langweilig war. Der alte Componist — welcher fast stets auch der Dichter

seines Textes war — konnte seine ungetheilte Kraft auf die eine zu componirende Melodie wenden; er konnte sie harmonisch und rhythmisch reicher und mannigfaltiger (als wir Modernen) ausstatten: harmonisch — welches Wort ich hier im altgriechischen Sinne gebrauche — durch Benutzung der verschiedenen Octavengattungen oder Tonarten, d. h. die Alten wandten nicht allein (wie wir Modernen) die Dur- und Molloctave an, sondern sie konnten auch jeden anderen Ton der untransponirten Tonleiter als Grundton einer Melodie ansehen. Dies war auch noch im Mittelalter bis in's siebzehnte Jahrhundert hinein der Fall und so gehören viele unsrer noch heutzutage gesungenen Choralmelodien, und gerade die schönsten, solchen Octavengattungen an, z. B. „O Haupt voll Blut und Wunden" dem Tone E — „Gelobet seist du, Jesu Christ" dem Tone G — „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" dem Tone D u. s. w.

Aehnlich dieser harmonischen Mannigfaltigkeit war nun auch der Rhythmus in den alten Gesängen reich ausgestattet durch die verschiedenen Versfüfse und Versarten; und wie kunstvoll und schöngegliedert in dieser Beziehung die alten Melodien gewesen sein müssen, das zeigen uns die Chöre der Tragödien und andere strophische Dichtungen. Einen grofsen Reiz erhielt die Einstimmigkeit aber noch jedenfalls durch die correcte Ausführung. Und dies nicht allein bei den Griechen, sondern auch bei anderen Nationen des Alterthums, z. B. bei den Hebräern, von deren Musik wir sonst erstaunlich wenig wissen. Diese vollkommene Reinheit des Unisono wird uns z. B. im 5. Cap. des 2. Buches der Chronica geschildert, wo es heifst:

„Die Leviten sangen mit Cymbeln und Psalter und Harfen „und standen bei ihnen hundert und zwanzig Priester, die „mit Trompeten bliesen, und es war, als wäre es nur „einer, der trompetete und sänge, und als hörete man „eine Stimme zu loben und zu danken dem Herrn." Eine solche Einstimmigkeit ist bei einer harmonisch und rhythmisch interessant gestalteten Melodie gewiss von der grofsartigsten Wirkung; und die Griechen standen mit ihrem feinausgebildeten Gehör sicher nicht hinter den Juden zurück.

Mit dem Verfall des griechischen Lebens sank natürlich auch die Musik; sie wurde mit den andern Künsten nach Rom verpflanzt und ihre Theorien fanden dort durch Boethius und andere Gelehrte Verbreitung. Durch die Ausbreitung des Christenthumes wurde die Musik zunächst nicht wesentlich geändert. Die Griechen, und nach ihnen die Römer, hatten unsere diatonische Tonleiter mit ihren verschiedenen Octavengattungen oder Tonarten in Gebrauch, und diese adoptirte die christliche Kirche als ihre vier und später acht Kirchentöne.* Ein wesentlicher Unter-

---

* Die zuerst aufgestellten vier Kirchentöne waren folgende Octaven:

1) d — ef — g — a — hc — d
2) ef — g — a — hc — d — e
3) f — g — a — hc — d — ef
4) g — a — hc — d — ef — g.

In diesen ist im ersten Tone d, im zweiten e, im dritten f, im vierten g Grundton oder Schlusston (finalis). Da man eine Melodie aber auch so setzen konnte, dass der Grundton in die Mitte ihres Umfanges zu liegen kam, so fügte man

schied entstand dann durch die lateinische Sprache, d. h. das rhythmische Element wurde immer mehr in den Hintergrund gedrängt, bis die Musik schliefslich durch Gregor den Grofsen zu Anfang des siebenten Jahrhunderts ganz den Character des Choralgesanges oder cantus planus annahm. Es ist erwiesen, dass Ambrosius, der Mailändische Bischof, mit seinem Kirchengesange in rhythmischer Beziehung noch viel näher den Alten stand, indem er hauptsächlich strophische Gesänge (Hymnen) bevorzugte. Gregor* griff aber auch hier noch vereinfachend ein, indem er die Hymnen zwar nicht beseitigte, aber die für das ganze Kirchenjahr bestimmten Gesänge gröfstentheils aus Bibelstellen und andern Texten in Prosa zusammenstellte, so dass schliefslich auch der letzte Schein einer

---

einem jeden Schlusston noch eine sogenannte plagale Octave hinzu. Dem Grundton d die Octave a — hc — **d** — ef — g — a, dem zweiten die Octave hc — d — **ef** — g — a — h, dem dritten die Octave c — d — e**f** — g — a — hc, und dem vierten die Octave d — ef — **g** — a — hc — d. Dies sind die acht Kirchentöne, von denen die vier ersten ursprünglichen „authentisch", die anderen „plagalisch" genannt werden. Die Octaven c — d — ef — g — a — hc und a — hc — d — ef — g — a mit ihren plagalen Nebentönen sind dann erst viel später hinzugefügt worden. Die noch nicht genannte Octave hc — d — ef — g — a — h ist dagegen stets als unmelodisch verworfen worden, weil sie von ihrem Grundton aus keine reine Quinte (h — f) hat.

* Ambrosius war von 374 bis 397 Bischof zu Mailand; Papst Gregor der Grofse regierte die Christenheit von 591 bis 604.

kunstvollen Rhythmik verloren ging. Dies wäre in der Kürze der Verlauf der Musikgeschichte von der Blüthezeit griechischen Lebens bis in's siebente und achte Jahrhundert christlicher Zeitrechnung. Das, was also die Kirche aus dem Alterthum beibehalten hat, ist das Tonsystem mit seinen Tonarten, deren Namen sich allerdings im Laufe der Zeiten geändert haben, deren Anwendung und Behandlung aber im Wesentlichen dieselbe geblieben sein muss.

Doch lenken wir zunächst unsere Blicke noch einmal auf unsere moderne symphonische oder mehrstimmige Musik. Dieselbe erscheint uns, namentlich in gewissen Accordverbindungen, so überaus natürlich, dass man nicht selten mit Verwunderung fragen hört: „wie kommt es „nur, dass nicht schon die Griechen zu ihrer Zeit Ver„suche der Mehrstimmigkeit angestellt haben, da es doch „ganz undenkbar ist, dass sie nicht — wenn auch nur „zufällig — die angenehme Wirkung gewisser Zusammen„klänge entdeckt haben sollten?" Und sicher, die Zusammenklänge haben sie auch gekannt und haben sie Symphonien genannt. Aber hieraus sogleich eine mehrstimmige Musik zu construiren, ist durchaus nicht so einfach, wie es vielen von uns in symphonischer Musik Auferwachsenen scheinen möchte. Den Griechen war Musik Gesang, wenn auch oft durch Instrumentenspiel verstärkt und begleitet — und Gesang war ihnen eine durch bestimmten Rhythmus und die Intervalle einer Tonleiter geregelte Declamation. Ihren künstlerischen Ideen genügte also die Musik, so wie sie sie trieben, vollkommen; sie

hatten gar nicht das Bedürfniss hierüber hinauszugehen. Hierzu kommt aber noch, dass mit dem Entdecken des symphonischen Wohlklanges gewisser Intervalle noch lange nicht die Gesetze für eine regelrechte, die Sinne angenehm berührende Zwei-, Drei- oder Mehrstimmigkeit gefunden sind. Wir werden sehen, dass die ersten Anfänge der mehrstimmigen Musik steif, ja abschreckend hässlich sind; so dass die Griechen nur ihrer in sich abgeschlossenen und vollendeten Kunst geschadet hätten, wenn sie ihre schönen bewegten Melodien in einen zwei- oder mehrstimmigen Satz verwandelt hätten. Die einzige Art, den symphonischen Wohlklang eines consonirenden Intervalles anzubringen, bestand daher bei ihnen darin, hin und wieder (gelegentlich) einmal eine Quinte oder Quarte in die Begleitung zu setzen. Dies scheint wenigstens aus einzelnen Stellen der alten Musiktheoretiker hervorzugehen. Eine aber streng durchgeführte Zwei- oder Mehrstimmigkeit, durch welche der Chorgesang in mehrere Stimmen getheilt wird, war für sie eine Unmöglichkeit, etwas zu fern Abliegendes, ihren künstlerischen Ideen geradezu Entgegengesetztes.*

---

* Ueber die Anwendung symphonischer Klänge der Alten in der Begleitung (χροῦσις) sind die Ansichten sehr verschieden. Aber auch Rudolf Westphal, der hierin wohl heutzutage am weitesten geht und in seiner Harmonik und Melopoeie der Griechen sogar eine aus Accorden (zum Theil sehr hässlicher Art) bestehende Begleitung annimmt, ist durchaus der Meinung, dass der Gesang niemals anders als rein einstimmig gewesen ist.

Anders gestaltete sich nun die Sache im Mittelalter. Die Musik, theils durch die lateinische Sprache, theils durch die festgestellte Ordnung der Kirchengesänge immer mehr vereinfacht und von kunstvollen Rhythmen entblöfst, — war allmählich ganz in den Dienst der Kirche getreten. Der dem geistlichen Stande angehörende Musiker hatte hauptsächlich dem Studium der Choralgesänge obzuliegen, und hierbei war ihm — da ihm eben nicht viel Gelegenheit geboten war, selbst neue Melodien zu erfinden — ein weites Feld für seine Speculationen geöffnet. Und so kam es denn, dass man im Mittelalter schon früh anfing, mit dem symphonischen Wohlklang der Intervalle zu experimentiren. Einer der ersten, der sich hierin versuchte und uns auch seine Theorien schriftlich hinterlassen hat, war Hucbald, ein gelehrter Mönch aus St. Amand in Flandern. Derselbe ist im Jahre 930 gestorben.* Seine Kunst bestand darin, dass er einen Choralgesang nahm und ihn von einem Tenor singen liefs; hierüber setzte er eine höhere Stimme, welche denselben Choralgesang eine Quinte höher intoniren musste. Oft fügte er auch noch eine dritte hinzu, welche dann die Oberstimme in der tieferen Octave begleitete. Diese jedesfalls sehr rohe Mehrstimmigkeit — die uns etwa wie ein Geheul vorkommen würde — nannte er Organum, und er setzt hinzu: „Und „ihr werdet sehen, dass durch diese Intervallenverbindung „ein sehr lieblich süfser und angenehmer Zusammenklang

---

* Als Geburtsjahr des Hucbald wird 840 angegeben; hiernach muss er ein sehr hohes Alter erreicht haben.

„entsteht." Man sieht, wie genügsam man im Anfange war; denn dieses parallele Einhergehen der Stimmen verdient noch nicht den Namen der Zwei- oder Mehrstimmigkeit. Eine wirkliche Mehrstimmigkeit tritt erst dann zu Tage, wenn die Stimmen nicht stets parallel gehen, sondern auch in der Gegen- und Seitenbewegung zu einander stehen. Dann ist es aber noch wesentlich, dass sie sich auch in rhythmischer Beziehung von einander unterscheiden, und in ihnen die Melodienschritte nicht stets gleichzeitig gemacht werden. Eine solche rhythmische Verschiedenheit ist aber nur durch ein genaues Messen der Zeit möglich und durch eine Notation oder Notenschrift, welche genau die Dauer eines Tones bestimmt. Ehe eine solche erfunden war, konnte auch von keiner irgendwie künstlichen Mehrstimmigkeit die Rede sein. Bevor ich hierauf näher eingehen kann, sei es mir daher gestattet, einen Blick auf die Geschichte der musikalischen Notation zu werfen.

Die älteste uns bekannte Notation ist die der Griechen; diese bestand aus Buchstaben ähnlichen Zeichen für die einzelnen Töne. Die Note bezeichnete nur die Tonhöhe; die Dauer des Tones ergab sich aus der ihm untergelegten Textsylbe. Hiernach wurde also der Rhythmus der Melodie durch den des Textes bestimmt.

Die Römer, welche in der Musik wie in andern Künsten Nachahmer der Griechen waren, adoptirten die griechische Notation, sowie überhaupt die griechischen Theorien. Vitruv sagt z. B. in seinem Werke über die Baukunst: Die Musik sei für den des Griechischen Unkundigen

sehr schwierig; man müsse, um von ihr zu reden, sich einer Menge griechischer Namen bedienen, wofür die lateinische Sprache zum Theil gar keine Ausdrücke habe. Die griechische Notation wird noch von Boethius und andern gleichzeitigen Schriftstellern gebraucht und erklärt — d. h. also noch im sechsten Jahrhundert nach Chr. Geb. Dieselbe hatte aber manches Unbequeme und so mag es gekommen sein, dass die christliche Kirche dieselbe nicht angenommen hat, sowie sie auch die zum Theil weitläuftige Benennung der einzelnen Töne der Tonleiter hat fallen lassen; wofür sie ganz einfach die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes A B C D E F G annahm. Der Gebrauch dieser sieben Buchstaben wird Gregor dem Grofsen zugeschrieben, der mit denselben notirt haben soll, weshalb man sie auch die gregorianische Notation nennt. Indess ist diese Sache gerade eine der dunkelsten in der ganzen Musikgeschichte, denn wir finden die sieben Buchstaben zwar in den theoretischen Schriften des Mittelalters wiederholt angewandt, in den zahlreichen liturgischen Gesangbüchern (also in der Praxis) jedoch gar nicht. In diesen alten Gesangbüchern (vom achten bis in's zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hinein) begegnet uns eine ganz eigenthümliche Notation, die weder mit den sieben lateinischen Buchstaben, noch mit der griechischen Notation irgend welche Aehnlichkeit hat, sondern aus kleinen Strichen, Pünctchen, Häkchen und Schnörkelchen besteht, die man Neumen nennt. Die Bedeutung dieser Neumen ist aber bis jetzt noch nicht erforscht. Einige glauben, dass diese Zeichen, da sie nicht in einer graden

Linie geschrieben sind, ähnlich unserer heutigen Notation das Fallen und Steigen der Melodie andeuten sollen. Doch fehlt hier jeder Anhalt. Daher halten einige die ganze Neumennotation nur für eine Art andeutender Stenographie, welche der nur traditionellen Ueberlieferung der allbekannten Kirchengesänge vermittelst weniger sicherer Zeichen dem Gedächtniss des Sängers zu Hülfe kommen sollte.

Diese Ansicht scheint mir auch durch das Urtheil bestätigt zu werden, welches uns von Männern überliefert ist, die zu einer Zeit lebten, als die Neumen noch für die Aufzeichnung der Kirchengesänge im Gebrauch waren. Johannes Cottonius, ein Scholasticus des Klosters St. Matthiae zu Trier, schreibt um's Jahr 1047: „Die Neumen sind „so unbestimmt in ihrer Bezeichnung, dass sie ein jeder „nach eigner Willkür eng oder weit abmisst, und wo „der eine die kleine Terz oder die Quarte anstimmt, singt „ein anderer die Secunde oder die Quinte, und ein dritter „noch wieder anders. Denn der erste sagt, mein Lehrer „Trudo hat es mir so gezeigt; der andere entgegnet, ich „habe es von meinem Lehrer Albinus so gelernt, und der „dritte, mein Lehrer Salomon singt es wieder ganz anders. Und um nicht länger dabei zu verweilen, so stimmen selten drei in einem Gesange überein, geschweige „tausend. Denn da ein jeder seinen Lehrer anführt, so „entstehen ebensoviele Verschiedenheiten im Gesange als „Lehrer."

Später zog man nun einige Linien und schrieb die Neumen auf dieselben. Dies ist der Uebergang zu jener Notation, aus welcher sich die unsrige entwickelt hat.

Beiläufig sei hier noch bemerkt, dass Hucbald, Guido von Arezzo u. a. diese und jene Notation erfanden, dieselben sind jedoch niemals Allgemeingut geworden.* Es ist daher eine höchst merkwürdige Erscheinung in der Musikgeschichte, dass man von dem Ableben der griechischen Notation bis zur Erfindung der mehrstimmigen Musik (die wir frühestens in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen), also in dem langen Zeitraum von circa sechshundert Jahren, keine allgemeine Notenschrift hatte; ja, dass gröfstentheils die Möglichkeit fehlte, eine Melodie genau aufzuzeichnen. Dies hat natürlich der musikalischen Tradition einen unberechenbaren Schaden gebracht und es dürfte sich schwerlich einiges Licht über den wirklichen Zustand der Musik vom siebenten bis in's elfte Jahrhundert verbreiten.

Die vorher erwähnten Versuche eines Hucbald u. a., Melodien in verschiedenen Intervallen (Quarten und Quinten) gleichzeitig von verschiedenen Stimmen singen zu lassen, führte nun allmählich zur wirklichen Mehrstimmigkeit. Hierzu genügte aber in keinem Falle eine so unbestimmte Notation, wie wir sie in den Neumen kennen gelernt haben; auch eine Buchstabennotation, wie die griechische, war nicht ausreichend, weil dieselbe nur die Tonhöhe

---

* Hucbald sowohl wie Guido gehen in einigen ihrer Notationsversuche wieder auf die alten griechischen Notenzeichen zurück, die sie indess in einer merkwürdig confusen Weise durcheinanderwerfen. — Guido von Arezzo hat in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts gelebt.

bezeichnet; bei einem Zusammensingen verschiedener Stimmen aber gerade die bestimmte Angabe der Dauer eines jeden einzelnen Tones von der gröfsten Wichtigkeit ist, wenn die Stimmen, ohne sich zu stören, neben einander singen sollen.

Eine solche Notation, die in ihrem Grundprincip unsere heutige ist, muss gegen das Ende des elften oder Anfang des zwölften Jahrhunderts erfunden sein; von wem, ist uns nicht überliefert. Der älteste uns erhaltene Schriftsteller über mehrstimmige Musik ist FRANCO VON COELN, welcher etwa in der Mitte des zwölften Jahrhunderts gelebt hat. Derselbe beschreibt uns diese Notation genau; wobei aber ganz deutlich hervorgeht, dass er selbst nicht der Erfinder derselben ist; denn er sagt ausdrücklich, dass er sich die Aufgabe gestellt habe, die Lehren anderer zu ordnen und zu erklären und etwaige Irrthümer zu berichtigen.* Sein Werk hat er betitelt: Ars Cantus mensurabilis, d. h. die Kunst des Mensuralgesanges.

Mensuralgesang oder Mensuralmusik ist eine durch ein bestimmtes Zeitmaafs geregelte Musik, und die Notation, in welcher sie geschrieben wird, heifst Mensural-

---

* In einem anonymen von E. de Coussemaker veröffentlichten Tractate (de mensuris & discantu) aus dem dreizehnten Jahrhundert, welcher durch einige geschichtliche Notizen von grofser Wichtigkeit ist, wird uns berichtet, dass man bis zu Franco's Zeiten viele Zeichen (namentlich die Ligaturen) in anderer Weise gebraucht habe und dass die neuere Bedeutung derselben von Franco herrühre. (Coussem. Script. I. pag. 342.)

notation, weil in ihr das Notenzeichen neben genauer Angabe der Tonhöhe zugleich das Maafs für die Dauer des Tones enthält. Da diese Mensur nun deswegen eingeführt ist, damit mehrere Stimmen gleichzeitig nebeneinander Töne von verschiedener Dauer singen können, so versteht man unter Mensuralmusik allgemein die mehrstimmige Musik.

Wie wir gesehen haben, haben die früheren Notationen zwar die Tonhöhe, nicht aber zugleich die Dauer der Töne bezeichnen können. Eine solche Vereinigung findet nun in der Mensuralnotation statt; aber auch jetzt behielt man noch eine Choralnotation für den einstimmigen Kirchengesang bei, und alle Theoretiker von dieser Zeit an theilen die Musik in die Choralmusik und Mensuralmusik. Und FRANCO VON COELN definirt selbst so: „Die Mensur ist „die Art und Weise, wie in einem Mensuralgesange das „Verhältniss der langen und kurzen Noten geregelt ist; „ich sage aber in einem Mensuralgesange, weil der ge„wöhnliche Choralgesang oder die Musica plana ein be„stimmtes Zeitmaafs nicht hat."

Die älteste Mensuralnotation, wie sie uns durch FRANCO im zwölften Jahrhundert überliefert ist, ist in Bezug auf Bezeichnung der Tonhöhe ganz unsere moderne Notation; d. h. er hat ein Liniensystem, das gewöhnlich wie bei uns aus fünf Linien besteht, und durch den Schlüssel (den F-, C- und G-Schlüssel) wird angegeben, wie wir die Linien und Zwischenräume zu benennen haben. Verschieden von unserer heutigen Notation ist jedoch die Gestalt und der Werth der Noten. FRANCO

bringt uns bereits vier verschiedene Notengattungen von folgender Benennung: Die gröfste hiefs duplex longa oder die doppelt lange; die folgende die longa oder die lange; dann kam die brevis, die kurze; und schliefslich die semibrevis, die halbkurze. — Wenn wir einen Blick auf unsere modernen Noten werfen, so haben wir die ganze Note, die halbe Note, die viertel Note, die achtel Note u. s. w. Jedesmal enthält bei uns die gröfsere Note die nächst kleinen zweimal in sich. Dies war in der alten Mensuralnotation nicht der Fall. Da die Musik aus der Sprache hervorgegangen ist und in älteren Zeiten stets Gesang war (die Instrumentalmusik wurde mit Recht bis in's sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hinein nur als eine unvollkommene Nachahmung der wirklichen, gesungenen Musik angesehen), so wurde in den ältesten Zeiten der Mensuralmusik die sprachliche Rhythmik auf die Musik übertragen. Man erfand daher zunächst ein Zeichen für die lange Sylbe: die Longa, und eins für die kurze Sylbe: die Brevis. Die Vereinigung von Länge und Kürze (oder umgekehrt von Kürze und Länge) nannte man Modus und dieser entsprach zunächst dem trochäischen und jambischen Rhythmus, also einem dreitheiligen Tacte. Dieser dreitheilige Rhythmus fand in den ältesten Zeiten der Mensuralmusik alleinige Anwendung. Die Longa hatte entweder den Werth von zwei Breves; dies nämlich immer, wenn eine Brevis darauf folgte — oder in demselben Tacte voranging; oder die Longa galt drei Zeiten, und dies, wenn einer auf Arsis stehenden Longa wiederum eine Longa folgte. Aehnlich war das Verhält-

niss der Breves zu den Semibreves. Die Kunst, eine Musik aus so früher Zeit in unsere moderne Notation zu übertragen, besteht in der richtigen Kenntniss des dreizeitigen Tactes. Was nun die Gestalt und das Aussehen der Franconischen Noten betrifft, so wurden sie alle — wie unsere modernen Viertelnoten — schwarz oder ausgefüllt geschrieben.* So lange diese schwarze Notation im Gebrauch war, war der dreitheilige Tact allein geltend. Mit der Entwicklung der Kunst genügte die einseitige Anwendung des dreitheiligen Rhythmus aber nicht mehr, und man fand es überhaupt für zweckmäfsiger, den zweitheiligen Rhythmus als den gewöhnlicheren einzuführen.

Mit der Einführung des zweitheiligen Maafses änderte sich auch die Gestalt der Noten. Man schrieb sie nicht mehr gefüllt, sondern weifs (wie unsere halben und ganzen Noten) und gebrauchte die gefüllten nur noch in gewissen Fällen. Die Einführung der weifsen Notation ist von den Geschichtsschreibern allgemein dem Wilhelm Dufay zugeschrieben worden, einem Niederländischen Componisten, der 1432 als Sänger der päpstlichen Kapelle zu

---

* Die ältesten Mensuralnoten haben folgende Gestalt:

duplex longa:  brevis: 

longa:  semibrevis: 

späterhin, gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, änderte sich die Gestalt dahin, dass man sie gröfstentheils weifs oder offen ( ) schrieb, wodurch ihre Bedeutung geändert wurde.

Rom starb. Diese weifse Notation genügte nun allen Ansprüchen einer regelmäfsigen Kunst; mit ihr beginnt auch der Gebrauch der Tactzeichen, welche zu Anfang des Gesanges vorgeschrieben wurden und den Zweck hatten, anzuzeigen, ob das Stück dem zwei- oder dreitheiligen Rhythmus angehört. Der zweitheilige wurde durch einen halben Kreis, noch heutzutage unser $^4/_4$-Tacts-C, bezeichnet. Der dreitheilige als der vollkommenere erhielt einen ganzen Kreis. Vollkommen nannte man den dreitheiligen Rhythmus erstlich, weil die Drei gröfser als die Zwei ist. Dann verband man mit der Dreizahl aber auch zugleich den Begriff der Dreieinigkeit, und schon Franco von Coeln sagt bei Erklärung der Noten, dass man die dreizeitige Longa die vollkommene nennen müsse, weil sie von der heiligen Dreieinigkeit, der höchsten und wahren Vollkommenheit, ihren Namen entnommen habe.

Ich kann hier natürlich nicht auf die Einzelnheiten dieser Notation näher eingehen, wie die Lehre von den Ligaturen, die Anwendung der Puncte u. s. w.* Das eine will ich nur noch andeuten, dass die mittelalterlichen Componisten keine Tactstriche zogen und auch unseren Bindebogen nicht kannten, wodurch sich die in ihren Compositionen angewandten Noten alle durch Zwei oder Drei theilen lassen; hierdurch herrscht in ihrer rhythmischen Anordnung eine grofse Natürlichkeit und Fasslichkeit.

---

* Hierüber findet man Belehrung in meiner Schrift: Die Mensuralnoten und Tactzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert.

Die so in der Kürze beschriebene Notation blieb nun bis in's siebzehnte Jahrhundert hinein in Gebrauch, wo sie durch Einführung der Tactstriche in unsere moderne überging. Die alten Notenköpfe waren viereckig; jetzt war es kürzer und bequemer, sie rund zu schreiben. Die Einführung der Tactstriche zog aber auch den Gebrauch des Bindebogens nach sich, so dass wir jetzt im Stande sind, alle rhythmischen Verhältnisse, auch die complicirtesten und unfassbarsten, mit Leichtigkeit schriftlich aufzuzeichnen. *

---

* Noch eine Bemerkung will ich hier über unsere modernen Noten einschieben. Franco von Coeln hatte, wie wir gesehen haben, zunächst eine lange und eine kurze Note. Mit der Zeit erfand man immer mehr kleinere Notengattungen hinzu: die Semibrevis, dann die Minima, hierauf die Semiminima u. s. w. — und wandte diese kleineren Notengattungen dann häufiger für dieselben Verhältnisse von Länge und Kürze an, wofür ursprünglich die Longa und Brevis gesetzt wurden. So ist es mit der Zeit gekommen, dass jetzt unsere gröfste Notengattung, die sogenannte doppelte Tactnote ursprünglich für die Kürze, die Brevis, gebraucht wurde. Aus der Semibrevis ist unsere ganze Note geworden; aus der Minima die halbe, aus der Semiminima die Viertelnote u. s. w. — Im sechzehnten Jahrhundert z. B. in den Compositionen des Palestrina, Orlandus u. a. ist die Brevis gewöhnlich Tactnote, d. h. wir zählen auf ihr vier Schläge oder halbe Noten von der Geschwindigkeit, in der wir in der modernen Musik beim Moderato oder Andante Viertelnoten zählen würden. Hiervon schreibt sich der Ausdruck Allabreve-Tact her, nicht aber weil, wie einige neuere Musiklehrer behaupten, die halbe Note bei den mittelalterlichen Musikern Brevis geheifsen habe.

Eine zweckmäfsige Notation war also die erste Hauptbedingung für die Entwicklung der mehrstimmigen Musik. Wie grofse Wichtigkeit die mittelalterlichen Musiker selbst dieser Notation beilegten, beweist der Umstand, dass alle Theoretiker bis in's funfzehnte und sechzehnte Jahrhundert hinein einen nicht unbedeutenden Theil ihrer Schriften einer genauen und eingehenden Beschreibung der Notenzeichen widmeten. Und in den ersten Jahrhunderten mehrstimmiger Musik ist die Geschichte unsrer Kunst auf das engste mit jenen Männern verknüpft, welche dazu beitrugen, diese Notation weiter auszubilden und zu vervollkommnen, wie der bereits genannte Franco von Coeln, Marchettus von Padua, Johannes de Muris u. a.

Doch kehren wir nun zu unserem eigentlichen Thema, nämlich zur mehrstimmigen Musik, zurück. Wir mussten unsre Blicke auf die Notenschrift lenken, weil diese offenbar aus dem Verlangen nach mehrstimmiger Musik hervorgegangen ist. Ein paralleles Einhergehen der Stimmen, und noch dazu in den einfachsten consonirenden Intervallen, den Quinten und Quarten, wie wir es bei Hucbald gesehen haben, konnte auf die Dauer nicht genügen. Die Stimmen mussten sich frei bewegen können, und dies war durch die Einführung der Mensuralnoten vollkommen erreicht. Mit dem Gebrauch der Noten war nun auch der Gebrauch der Pausen bedingt, und Franco sagt sehr richtig im ersten Capitel seiner Ars cantus mensurabilis:

„Dass nicht allein der klingende Ton, sondern auch sein „Gegentheil, die Pause, dem Zeitmaafs unterworfen sei, „weil sonst zwei verschiedene Gesänge, von denen der eine

„mit Pausen, der andere ohne Pausen sei, nicht mit ein-
„ander ausgeglichen werden könnten."

Betrachten wir nun die Art und Weise, wie FRANCO und seine Zeitgenossen ihre Mensuralcompositionen einrichteten, etwas näher. Es ist eine durchaus falsche Vorstellung, wenn man glaubt, dass zur Hervorbringung einer mehrstimmigen Musik eine sogenannte Accorden- oder Harmonielehre gehört. Dieselbe ist die Erfindung einer viel späteren Zeit, des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Alle grofsen Meister vor dieser Zeit haben sich durch den Contrapunct gebildet und der Contrapunct ist es auch, der uns schon in den, wenn auch in vieler Beziehung noch sehr unvollkommenen Sätzen FRANCO's entgegentritt. Das Wort Contrapunct bezeichnet ursprünglich weiter nichts, als eine zu einer bereits vorhandenen Melodie gesetzte Gegenmelodie oder zweite Stimme. In den mittelalterlichen Schriften über Musik, die ja fast alle lateinisch geschrieben sind, ist das Wort Note häufig mit „Punctus" übersetzt (bisweilen auch mit Nota und Figura). Das Wort Punctus bedeutet aber nicht einen blofsen Punct, sondern steht für die bereits ganz bestimmt geformte Note. Ein grofser Irrthum ist es daher, wenn in neueren Schriften gesagt wird, das Wort Contrapunct stamme aus einer Zeit, in welcher man statt der Noten blosfe Puncte gebraucht habe. Eine solche Zeit hat, genau genommen, gar nicht existirt — aufserdem ist das Wort Contrapunct auch viel jüngeren Ursprunges und vor dem vierzehnten Jahrhundert nirgends gebraucht. Wenn ich es nun jetzt bei Erklärung der Franconischen Lehre anwende, so ge-

schieht dies nur, weil dieses Wort allgemein verständlich st. Franco hat stattdessen den Ausdruck Discantus, welches soviel bedeutet, als Gesang verschiedener Stimmen. Wenn Contrapunct zunächst nur die einem Cantus firmus hinzugefügte oder entgegengesetzte Gegenmelodie bezeichnet, so hat man später hin dieses Wort überhaupt auf eine jede mehrstimmige Composition übertragen. Auch Discantus hatte ursprünglich diese Bedeutung, nämlich eine dem Tenor (der als etwas vorhandenes betrachtet wurde) entgegengesetzte zweite Stimme, gleichgültig ob Ober- oder Unterstimme.

Das Capitel, in welchem uns Franco mit den Regeln der mehrstimmigen Composition bekannt macht, trägt die Aufschrift „de discantu". Er giebt uns hier zunächst eine Lehre von den Intervallen, die in jeder Beziehung correct genannt werden muss und die nur in wenigen Puncten von unserer heutigen abweicht. Er theilt die Intervalle der diatonischen Tonleiter (denn nur von diesen kann hier allein die Rede sein) in Consonanzen und Dissonanzen. Von den Consonanzen giebt es für ihn drei Unterabtheilungen: a) vollkommene, diese sind der Einklang und die Octave, b) mittlere, d. h. solche, die beinahe vollkommen consoniren, diese sind die Quinte und die Quarte, und c) unvollkommene, diese klingen zwar auch noch gut, die Verschiedenheit ihrer Töne tritt aber schon sehr merklich hervor, es ist die grofse und die kleine Terz. Die übrigen Intervalle sind Dissonanzen. Den unvollkommenen Consonanzen sehr nahe verwandt sind die unvollkommenen Dissonanzen, nämlich die kleine und die grofse Sexte.

Alle anderen Intervalle sind vollkommene Dissonanzen, deren Töne beim Zusammenklange rauh klingen und sich für das Gehör nicht ausgleichen, es sind: die kleine Secunde, die grofse Secunde, die kleine Septime, die grofse Septime und das Intervall, welches man den Tritonus nennt, weil es aus drei ganzen Tönen besteht; es kommt dieser nur einmal in der diatonischen Tonleiter vor, von f nach h.* Sehr auffallend ist es, dass FRANCO hier allein nach dem Gehöre, secundum auditum, urtheilt, wie er ausdrücklich sagt. Die Untersuchung über den Grund des mehr oder weniger Consonirens der Intervalle weist er der theoretischen Musik zu, deren Amt es ist, Berechnungen über die akustischen Verhältnisse anzustellen. Die Musica theoretica geht in den alten Schriften meistens den Lehren vom Choralgesange oder der Musica plana voraus. Unsere moderne Intervallenlehre ist fast ganz die Franconische, nur mit dem Unterschied, dass wir in gewissen Fällen die Quarte als Dissonanz behandeln müssen, und dass wir ferner die Sexten, gleich den Terzen, als unvollkommene Consonanzen ansehen. Diese moderne Lehre stammt bereits aus dem funfzehnten Jahrhundert.

---

* Hier sei beiläufig erwähnt, dass sowohl die Mailändische Handschrift der ars cantus mensurabilis als auch eine andere zu Paris, welche Coussemaker benutzt hat, in der Aufzählung der Dissonanzen confus sind. In einer dieser beiden Handschriften wird z. B. das Intervall des ganzen Tones gar nicht erwähnt, während die andere dieses Intervall unter die unvollkommenen Dissonanzen setzt. Hierüber werde ich an einem anderen Orte in nächster Zeit ausführlicher sprechen.

Franço sagt nun, wer eine zweistimmige Composition machen wolle, müsse sich zuerst aus dem Choralgesange einen Tenor (oder wie wir sagen, einen Cantus firmus) nehmen, oder er könne sich auch selbst eine Melodie erfinden, die dann die Stelle eines Tenor verträte. Wie man sieht, wird hier also zuerst eine der beiden Stimmen hingeschrieben; gegen diese wird nun discantisirt oder, wie man heutzutage es nennen würde, contrapunctirt. Dieser Contrapunct muss mit einer Consonanz beginnen, und Franco gestattet hierzu alle von ihm als Consonanzen bezeichneten Intervalle, auch die Quarte und die beiden Terzen. Hierin ist er viel freier, als man einige Jahrhunderte später war, wo es durchaus geboten war, mit einer vollkommenen Consonanz anzufangen, und wo auch die Quarte ausgeschlossen war.

Ueber den Verlauf des Gesanges finden wir nun folgende Regeln aufgestellt: 1) Auf die gute Tactzeit muss stets eine Consonanz zu stehen kommen und hierzu kann man nach Belieben eine längere oder kürzere Note wählen. Die Dissonanzen sind nur auf den schlechten Tacttheil zu setzen, und leider ist Franco sehr unbestimmt, wenn er sagt, sie seien an passenden Stellen dazwischen zu bringen. 2) Von den drei Bewegungen, der graden (beide Stimmen bewegen sich in einer Richtung aufwärts oder abwärts), der Seitenbewegung (eine Stimme bleibt auf ihrer Tonhöhe liegen), und endlich der Gegenbewegung (während eine Stimme fällt, steigt die andere), ist soviel als irgend möglich die letzte, die Gegenbewegung, anzuwenden. Bisweilen solle man jedoch auch der Ab-

wechslung wegen die grade Bewegung anbringen; und hier sieht man, wie wenig er sich noch vom alten Organum des Hucbald entfernt hat, denn das Verbot der parallelen Quinten ist ihm noch unbekannt. Ebenso wenig trägt er auch Bedenken, mehrere nakte Quarten, d. h. Quarten ohne Begleitung eines dritten Intervalles, einander folgen zu lassen, Dinge, die für uns und auch die Musiker des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sehr verletzend gewirkt hätten. — 3) Die Sexten, welche nach Franco's Eintheilung unvollkommene Dissonanzen sind, klingen auch auf dem guten Tacttheil schön, wenn eine vollkommene Consonanz, d. h. eine Octave, darauf folgt. Nach diesen Regeln lässt sich schon ein ganz guter zweistimmiger Satz arbeiten, unangenehm werden nur die bisweilen vorkommenden parallelen Quinten und Quarten berühren. Ein sehr wichtiger Punct ist indess hierbei gänzlich übergangen, nämlich die Einrichtung des Schlusses. Einmal, mit welchem Intervalle wir zu schliefsen haben, und dann, wie überhaupt der Schluss einzuleiten ist. Dieses Uebergehen lässt schliefsen, dass man zu Franco's Zeiten noch keine klare Vorstellung von einem befriedigenden Schluss hatte, sondern beliebig mit einer Consonanz (wohl gröfstentheils einer vollkommenen) abschloss, wie es der Zufall brachte.

Franco hat aber auch schon drei- und vierstimmig componirt; über diese Arten giebt er indess nur sehr unvollständige Andeutungen. Aus diesen ersehen wir, dass man zunächst eine Stimme erfand, dann eine zweite hinzusetzte, hierauf eine dritte und schliefslich eine vierte.

Was er mit Bestimmtheit ausspricht, ist folgendes: Wer einen dreistimmigen Satz verfertigen will, muss beim Hinzufügen der dritten Stimme auf den Tenor und auf den Discantus Rücksicht nehmen und entweder mit beiden consoniren, oder wenn er eine Dissonanz gebraucht, nur mit einer der vorhandenen Stimmen dissoniren. Auch soll man die dritte Stimme einer schönen Abwechslung wegen bald mit dem Discantus, bald mit dem Tenor in grader Bewegung gehen lassen und sich mit der graden Bewegung nicht ausschliefslich an eine von beiden binden.

Nach dieser Beschreibung zeigt der Franconische Satz schon eine gewisse Regelmäfsigkeit; und in vielen Fällen mag er auch gar nicht übel geklungen haben. Wir müssen nur eins nicht vergessen, was ich bereits erwähnt habe, nämlich dass die alte Mensuralnotation ausschliefslich den dreitheiligen Tact darstellte, dass der grade oder zweizeitige Tact noch gar nicht in Gebrauch war und dass Franco mit seinen Zeitgenossen noch gar nicht die syncopirten Noten kannte, durch welche erst eine schöne und wirkungsvolle Anwendung der Dissonanzen möglich wird. Vom einigermafsen vorgeschritteneren Standpunkte aus muss man daher die Franconische Art zu componiren als noch steif und vor allen Dingen als einseitig bezeichnen. Eine geraume Zeit hindurch, die wohl über ein Jahrhundert dauerte, hat man indess in dieser Weise weiter componirt und es ist sehr schwierig, sich hier eine Vorstellung von den allmählichen Fortschritten zum Bessern zu machen, da uns leider nicht genügende Documente, d. h.

wirkliche Compositionen, erhalten sind* und die Theoretiker sich gar zu sehr darin gefallen, mit übertriebener Breite und Weitläuftigkeit die Notation zu besprechen, und, immer wieder durch die Dreizahl veranlasst, mystische Beziehungen zur Dreieinigkeit hervorzusuchen. Marchettus von Padua, welcher in der zweiten Hälfte des dreizehnten und zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts lebte, treibt dergleichen Vergleiche so weit, dass er das Lesen seines Buches fast zur Unmöglichkeit macht. Der Kürze wegen will ich hier nur ein Beispiel geben: Er sagt, „die drei-„zeitige lange Note müsse den Strich auf der rechten „Seite haben. Andere Doctores musicae mensuratae hät-„ten dies auch behauptet, aber nicht bewiesen" — Als wenn sich so etwas beweisen lasse. Sein Beweis ist nun folgender: „So wie die rechte Seite am Menschen voll-„kommener als die linke ist, weil die rechte Seite das „enthält, was den Menschen ernährt und immer vollkom-„mener macht, nämlich das Blut, so ist auch eine Note „mit dem Strich auf der rechten Seite vollkommener, als „eine, die ihn links trägt. Desswegen hat sich auch „Christus in die rechte Seite stechen lassen, um sein gan-

---

* Von den uns erhaltenen Compositionen des Franco findet der Leser zwei längere Stücke abgedruckt in Coussemaker's L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, Paris 1865. Die in genanntem Werke mitgetheilten ein und funfzig Compositionen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert sind für die Musikgeschichte jener Zeit von grofser Wichtigtigkeit und es ist nur zu bedauern, dass die Uebertragungen nicht immer ganz correct sind.

„zes Blut für das menschliche Geschlecht zu vergiefsen." Aus diesem kleinen Beispiel ist zu sehen, wie schwierig es oft ist, sich über die einfachsten musikalischen Dinge zu unterrichten, wenn die Schriftsteller, anstatt mit wenigen schlichten Worten einen rein technischen Gegenstand zu erklären, Religion und Philosophie zu einer ganz unnützen und weitläuftigen Beweisführung herbeiziehen. Und Marchettus ist leider nicht der einzige, der durch solche Dinge seine Gelehrsamkeit in ein günstiges Licht zu setzen sucht.

Von Wichtigkeit ist es jedoch, dass derselbe Marchettus und ebenso Johannes de Muris, welcher nur wenige Zeit später lebte, die ersten sind, welche das Verbot aussprechen, dass zwei Stimmen nicht zwei oder mehrere parallele Quinten hinter einander singen dürften. Auch finden wir bei beiden nicht mehr die Eintheilung der Consonanzen in vollkommene, mittlere und unvollkommene — sondern nur in vollkommene und unvollkommene. Die ersteren sind der Einklang, die Octave, die Quinte und die Quarte; die unvollkommenen die Terzen und die Sexten. Die Syncope ist ihnen dagegen noch unbekannt; sie haben also die Dissonanzen immer nur durchgehend angewandt. Ferner ist auch der dreitheilige Tact noch ausschliefslich in Gebrauch, nur dass für die kleineren Notengattungen allmählich die zweitheilige Messung eingeführt wird.

Eine Aenderung dieser Verhältnisse, ein wirklicher Fortschritt, geschah in der Kunst aber erst, wie ich bereits angedeutet habe, mit Einführung des zweitheiligen

Tactes und mit der hiermit verbundenen Umwandlung der schwarzen Notation in die weifse. Hierbei wurden allerdings die Regeln über die Dreitheiligkeit beibehalten; neben der dreitheiligen Geltung der Noten bestand von nun an aber noch eine zweitheilige Geltung und das Tactzeichen gab an, welche von beiden stattfinden sollte. Hiermit war der mehrstimmigen Musik ein ganz neues Feld geöffnet. Die Einseitigkeit, die die stete Anwendung des Tripeltactes mit sich bringen musste, hörte auf. Durch das zweitheilige Maafs kam man sehr bald darauf, synco-pirte Noten anzubringen, und dies hatte die vorbereiteten Dissonanzen zur Folge, welche einen Hauptschmuck einer guten Stimmführung ausmachen. Alle diese Dinge sehen wir nun auch schon bei DUFAY und seinen Zeitgenossen mit einer gewissen Sicherheit angewandt. Doch verweilen wir nun einige Zeit bei diesen Meistern des vierzehnten Jahrhunderts.

FRANCO's und seiner unmittelbaren Nachfolger Art zu contrapunctiren war aber auch in so fern noch ungeschickt, als man sich damit begnügte, eine passende Stimme zu bereits vorhandenen zu finden, und man war damit zufrieden, wenn dadurch ein gewisser Wohlklang entstand. Das vierzehnte Jahrhundert machte hierin aber einen erheblichen Fortschritt. Die Stimmen, wie man sie bis dahin zusammen gesucht hatte, waren natürlich ganz zufällig gestaltet und in ihrem Charakter sehr von einander unterschieden; es fehlte ihnen etwas gemeinsames, die künstlerische Einheit. Diese suchte man jetzt dadurch zu gewinnen, dass man die Melodien der verschiedenen Stimmen

einander ähnlich machte. Man liefs sie nach einander mit ähnlichen Wendungen einsetzen — oder hatte man einen Cantus firmus, so suchte man die begleitenden Melodien diesem zu entnehmen; kurzum, man kam auf die Kunst der Nachahmung, eine der wichtigsten Lehren der mehrstimmigen Musik. Aus ihr hat sich die Lehre von der Fuge und dem Canon entwickelt; ja, auf ihr beruht eigentlich jede gut gearbeitete mehrstimmige Musik. Diese Lehre haben wir in ihren Anfängen dem vierzehnten Jahrhundert zu verdanken. Und Dufay, Binchois, Eloy u. a. zeigen durch ihre Compositionen, dass sie nicht mehr Anfänger in dieser Kunst sind und dass man wahrscheinlich schon früher Versuche und Uebungen in derselben gemacht hat, als man nach den spärlichen Documenten heutzutage allgemein glaubt.

Die Kunst der Nachahmung wurde nun von den Nachfolgern Dufay's im funfzehnten Jahrhundert mit grofsem Fleifse weiter ausgebildet, so besonders durch Ockenheim und seine Zeitgenossen, dann durch später lebende Meister, wie Josquin des Prés, Pierre de la Rue u. a. Viele Compositionen dieser genannten Meister sind einfach und sangbar gehalten, indess blieb man nicht dabei, sondern suchte den Werth einer Composition in einer spitzfindigen Künstelei, von der ich hier in der Kürze eine Beschreibung versuchen will.

Es ist bekannt, dass in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Männer wie Kirnberger, Fasch u. a. allerlei künstliche Räthselcanons erfanden, theils um sich selbst im

Contrapunct zu üben, theils um sie ihren Kunstgenossen vorzulegen und deren Scharfsinn zu prüfen. Fasch hat z. B. einen solchen fünffachen fünf und zwanzigstimmigen Canon verfasst, der seiner sechzehnstimmigen Messe vorausgedruckt ist. Alle diese noch bisweilen heutzutage bewunderten Kunststückchen sind aber, was die Schwierigkeit sie zu machen und zu erfinden betrifft, in keiner Weise mit dem zu vergleichen, was in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, namentlich von den Niederländischen Componisten, geleistet ist. Die Componisten des achzehnten Jahrhunderts beschränkten sich hierbei meist auf kurze Sätze; die des funfzehnten haben oft lange Motetten, ja bisweilen ganze Messen durchweg in den allercomplicirtesten und schwierigsten Canons durchgeführt. Und auch hier war es wieder die Notenschrift, die die Mittel dazu hergeben musste, dass man eine so künstliche Musik gut notiren und wo möglich in räthselhafter Form niederschreiben konnte. Das Hauptmittel bestand in der Erfindung der Mensurzeichen, welche in sich das Zeichen für das Tempo (d. h. die Geschwindigkeit) und für den Tact vereinigten. Die ersten einfachen Mensurzeichen, wie wir sie beim Dufay kennen gelernt haben, der Kreis und der Halbkreis, wurden zu Grunde gelegt; durch Hinzufügung von Strichen, Zahlen und Brüchen wurde das Tempo bestimmt. Aufserdem bekam eine jede der vier gröfseren Notengattungen noch ein bestimmtes Zeichen, wonach eine jede einzelne wieder zwei- oder dreitheilig zu messen war. Mit diesem Apparat von Tempo und Tactzeichen

wurde nun gearbeitet. So gefiel man sich z. B. darin, ein drei-, vier- oder noch mehrstimmiges Stück zu componiren, in welchem alle Stimmen die Melodie theils in derselben Tonhöhe, theils auf andern Intervallen sangen, aber in verschiedenem Tempo. Als ein besonders künstliches Beispiel führe ich hier eine Fuga quatuor vocum ex unica (d. h. eine Fuge, in welcher alle vier Stimmen in einer einzigen enthalten sind) vom PIERRE DE LA RUE an.* In diesem Stück ist nur eine Stimme notirt, vor derselben stehen aber vier Mensurzeichen. Eine der Stimmen singt die Noten im gewöhnlichen Tempo beim dreitheiligen Tacte, eine andere in demselben Tempo beim zweitheiligen Tact — die beiden andern haben dieselben Zeichen, singen aber in einem noch einmal so geschwinden Tempo. Musikstücke in dieser Weise zu erfinden, ist unendlich schwierig, und es ist kaum zu glauben, welchen Fleifs und welche Ausdauer die alten Componisten hierauf verwandt haben. Schriftsteller wie GAFURIUS, GLAREAN, SEBALD HEYDEN u. a. haben uns einen reichen Schatz solcher künstlicher Compositionen in ihren musiktheoretischen Werken aufbewahrt. Bei aller dieser gröfstentheils übertriebenen Künstlichkeit sind die Compositionen aber streng und rein im Satz. Denn die Regeln des Contrapunctes in Bezug auf den Gebrauch der Intervalle, sowohl in melodischer als sympho-

---

* Dieses Stück ist mit Uebertragung in moderne Notation abgedruckt in des Verfassers Schrift über die Mensuralnoten und Tactzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert.

nischer Hinsicht, hatten sich mit der Zeit ganz bestimmt festgestellt, so dass, was den äufserlichen Gebrauch der Form betrifft, eigentlich ein wesentlicher Unterschied zwischen den Compositionen des funfzehnten Jahrhunderts und denen der grofsen Meister des folgenden, des sechzehnten, kaum noch stattfindet. Denn ein Genius, wie PALESTRINA, kam nicht, die durch die Erfahrung bewährten Kunstgesetze umzustofsen, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes, diese Gesetze zu erfüllen. Er war ausgerüstet mit allen Fertigkeiten und seine Technik erlaubte ihm, das Künstliche da anzuwenden, wo es hin gehört, und durch die Vollendung seiner Formen auch auf den zu wirken, der die technische Schwierigkeit einer solchen Form nicht kennt. Und hierauf beruht eben die Gröfse des wahren Künstlers.

Die Componisten des funfzehnten Jahrhunderts kannten diesen höheren Standpunct noch nicht; sie waren alle mehr oder weniger darin befangen, das Kunststück für die Kunst selbst zu halten, woraus man ihnen aber durchaus keinen Vorwurf machen kann. Denn es war naturgemäfs, dass in jener Zeit gerade die talentvollsten und geistreichsten Musiker sich mit diesen Dingen beschäftigten, nachdem man entdeckt hatte, dass das Tonmaterial dergleichen künstliche Combinationen und schwierige Verschlingungen der Stimmen zuliefs. Und der Fehler war nur der, dass die meisten von ihnen den Werth eines mehrstimmigen Gesanges nach der Schwierigkeit ihn zu componiren schätzten. Einen Vortheil bringt aber auch

eine solche Zeit: die technische Fertigkeit in der Composition und der Scharfsinn der Musiker wurde in seltener Weise geübt, so dass wir häufig schon in den Werken jener Zeit, wenn sich die Componisten mehr dem eigenen Gefühl überliefsen und nicht absichtlich ihre Canons und Fugen anbrachten, überall schon eine bewunderungswürdige Formvollendung finden, welche sich durch die schönste, fliefsendste Führung der einzelnen Stimmen auszeichnet. Und wenn nun mit dem Ablauf des funfzehnten und dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts eine neue Zeit geistigen Aufschwunges hereinbricht, wo man erkannte, das Alte hat sich überlebt, die Fesseln, welche den Menschen knechten und ihn in geistiger Vormundschaft halten, müssen gesprengt werden: so übte auch diese Zeit einen wohlthätigen Einfluss auf die Musik aus. Und diese Zeit findet den Musiker wohlausgerüstet mit allen technischen Fertigkeiten, so dass er im Stande ist, das zu schaffen, was er will. Er hat aber erkennen gelernt, dass es nicht der Zweck der Kunst ist, mit schwierigen Formen zu spielen, sondern dass die Form dazu da ist, in übersichtlicher, fasslicher und wirkungsvoller Weise die Idee des Kunstwerkes auszusprechen. Und so sehen wir denn im sechzehnten Jahrhundert jene Reihe Heroen musikalischer Kunst, an ihrer Spitze den Italiener Palestrina und den Niederländer Lassus, die wir noch heutzutage bewundern und deren Werke den gebildeten Musiker ebenso in Staunen setzen, wie den Maler die Werke eines Rafael und Michel Angelo. Und unter den heute lebenden Musikern

Verständniss und Liebe zu jenen alten Meistern, welche mit dem Ablauf des sechzehnten Jahrhunderts die erste Blüthezeit mehrstimmigen Gesanges so ruhmvoll abschliessen, wieder zu erwecken, halte ich für eine Aufgabe unsrer Zeit. Dies allein kann die so tief gesunkene Kunst wieder heben. Ich weifs sehr wohl, dass viele unserer heutigen Musiker hierin einen Rückschritt, eine die Weiterentwicklung der Kunst hemmende Reaction zu erblicken wähnen. Aber nicht jede Rückkehr zu etwas Altem, Gutem ist ein Rückschritt. Zwar beruht die Entwicklung des ganzen Menschengeschlechtes allein auf der Tradition, indem der Nachlebende das zu verbessern und zu vervollkommnen sucht, was der Vorgänger erfunden und erdacht hat; und diese Fähigkeit, die Erfahrungen anderer früher lebender zu benutzen, ist es, wodurch der Mensch sich von andern lebenden Wesen dieser Erde hauptsächlich unterscheidet. Wir müssen aber dabei wohl bedenken, dass äufsere Umstände eintreten können, durch welche eine Tradition bisweilen abgerissen wird, wodurch dann oft auf lange Zeit das Können und Wissen auf einem Gebiete menschlicher Thätigkeit darniederliegt. Vergleichen wir z. B. nur die astronomischen Kenntnisse des Alterthums mit denen des Mittelalters; denken wir an die bildenden Künste; ja selbst noch einfachere Dinge, wie die Zubereitung irgend eines Stoffes, einer Farbe, sind verloren gegangen, oft auf lange Zeit, oft auch unwiederbringlich. Etwas ähnliches hat in der Musik stattgefunden. Nach jener ersten Blüthezeit mehrstimmigen Gesanges nahm das

Instrumentenspiel immer mehr überhand und verdrängte den Gesang, der bis dahin ausschliefslich ohne instrumentale Beihülfe gepflegt wurde. Die durch den Gesang entdeckte und allgemein angewandte Mehrstimmigkeit verblieb allerdings der Musik — wieder zur Einstimmigkeit zurückzukehren, nachdem man die grofsartigen Wirkungen einer symphonischen Musik kennen gelernt hatte, das war durchaus unmöglich — aber das Studium dieser Mehrstimmigkeit, welches darauf gerichtet ist, jede einzelne Stimme, und sind es ihrer noch so viele, schön und sangbar zu führen, oder mit einem anderen Wort, der Contrapunct, welcher früher das Alpha und Omega des Musikers war, wurde immer mehr vernachlässigt, denn man glaubte ihn nicht mehr nöthig zu haben. Das todte Instrument that ja Alles, was man von ihm verlangte. Intervalle, die der menschlichen Stimme schwer oder unmöglich zu singen waren, konnten auf den Instrumenten ohne Mühe gespielt werden. Und wie leicht verführerisch war es da für den Componisten, in diesem Instrumentenspiel eine Erweiterung seines Kunstgebietes zu erblicken.

Soll aber in der Musik je wieder Grofses geleistet werden, rechnen wir darauf, dass uns die kommende Zeit einst wieder Werke bringt, die sich jenen eines HÄNDEL, BACH und anderer Meister der Vergangenheit würdig an die Seite stellen, so kann dies nur geschehen, wenn man wieder allgemein einsieht, dass die Grundlage aller Musik der Gesang ist. Die Vertreter der verschiedensten Richtungen in der Musik gestehen offen, dass die heutigen

Leistungen auf dem Gebiete der Chorcomposition nicht mit denen der Vergangenheit zu vergleichen sind; nur über die Ursache dieses Rückschrittes sind sich die wenigsten klar. Was aber das Studium der reinen Gesangsmusik für Früchte trägt, das zeigt dieses Haus, dieser Saal — das zeigen die Werke des Mannes, dem diese Räume die Stätte seiner Thätigkeit sind; der durch seine Lehren und Werke, vornehmlich durch seine grofsartige sechzehnstimmige Messe,* die fast überall abgerissene Tradition einer grofsen Vergangenheit wieder angeknüpft hat.

---

* A. E. Grell's Meisterwerk (1863 Berlin bei Bote & Bock erschienen) ist am 20. Februar 1861 zum ersten Male in der Singakademie vollständig aufgeführt worden.

FINIS

Druck von A. Sacco in Berlin.

10598253

10595253

WO98253

10595253



IU598253

10595253



10596253