

utb.

Werner Keil

Musikgeschichte im Überblick

3. Auflage



utb 8505



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

W. Bertelsmann Verlag · Bielefeld
Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto
facultas · Wien
Wilhelm Fink · Paderborn
A. Francke Verlag · Tübingen
Haupt Verlag · Bern
Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn
Mohr Siebeck · Tübingen
Ernst Reinhardt Verlag · München
Ferdinand Schöningh · Paderborn
Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart
UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius · München
Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen
Waxmann · Münster · New York

Werner Keil

Musikgeschichte im Überblick

3., aktualisierte und erweiterte Auflage

Wilhelm Fink

Der Autor:

Werner Keil, geb. 1952. 1982 Promotion, 1986 Habilitation in Musikwissenschaft. 1992 Professor an der Universität Hildesheim. Von 1997 bis 2018 Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft am gemeinsamen Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold.

Umschlagabbildung:

Der Minnesänger Heinrich Frauenlob mit Spielleuten; aus der *Großen Heidelberger Liederhandschrift* (um 1300)

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter www.utb-shop.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

3., aktualisierte und erweiterte Auflage 2018

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

UTB-Band-Nr: 8505
E-Book ISBN 978-3-8385-8505-5
ISBN der Printausgabe 978-3-8252-8733-7

Vorwort zur Neuauflage

Die vorliegende *Musikgeschichte im Überblick* fußt auf einer zweisemestrigen Vorlesung, die ich von 1998 bis 2015 an der Hochschule für Musik in Detmold gehalten habe. Zuvor hatte ich bereits viele Jahre lang diese Vorlesung an anderen Universitäten und Hochschulen durchgeführt, allerdings verteilt auf drei Semester. Sie richtet sich an Studierende in den künstlerischen Ausbildungsklassen ebenso wie an diejenigen der Schul- und Kirchenmusik, der Musikpädagogik, der Musikübertragung und der Musikwissenschaft. Den eher erzählenden Charakter der mündlichen Rede und die Gliederung in 30 etwa gleichlange Vorlesungen habe ich beibehalten, der Anmerkungsapparat ist beschränkt auf das Notwendigste, nämlich den Nachweis der Notenbeispiele und wörtlichen Zitate.

Aufnahmen aller Musikstücke, auf die der Text Bezug nimmt, sind leicht zu beschaffen, sei es über entsprechende Internet-Plattformen wie *youtube* oder *spotify*, über CD-Sammlungen in Musikbibliotheken oder über die umfangreiche Online-Datenbank von *Naxos*, die Studierenden an Musikhochschulen zur Verfügung steht.

Diese dritte Auflage wurde gegenüber den älteren erheblich verbessert: Nicht nur findet man zwei neue Vorlesungen, sodass das Ganze nun auf zweimal 15 Kapitel angewachsen ist; auch das Register wurde benutzerfreundlicher gestaltet, die Rechtschreibung den heutigen Gewohnheiten angepasst, die Literaturangaben modernisiert und zahlreiche Ergänzungen vorgenommen. Das hat den Umfang vergrößert, was aber durch den Wechsel auf eine enger gesetzte Schrifttype weitgehend aufgefangen werden konnte. Den vielen meist freundlichen Kritikern des Buches sei an dieser Stelle für Hinweise auf kleinere Versehen gedankt; sie wurden alle eingearbeitet.

Es versteht sich von selbst, dass jeder, der mit der Materie näher vertraut ist, andere Schwerpunkte setzen würde und die Behandlung von diesem oder jenem Themengebiet vermissen wird. Einer meiner Grundsätze war es, nur über bereits verstorbene Personen zu sprechen; ein anderer, nur ›Kunstmusik‹ zu behandeln und dasjenige herauszustellen, was zu seiner Zeit wirklich bedeutend gewesen ist.

Meine derzeitigen studentischen Hilfskräfte am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn, Deniz Yeşilfiliz und Kai Brandebusemeyer, haben mich bei dieser Überarbeitung tatkräftig unterstützt, ebenso Dr. Nadine Albert, Lektorin im Wilhelm Fink-Verlag, die dieses UTB-Projekt vorbildlich betreut hat. Auch den vielen Helferinnen und Helfern der älteren Auflagen, allen voran Andreas Fukerider, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Heiligenkirchen, im Januar 2018
Werner Keil

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	13
1.1	Aufbau der Vorlesung	13
1.2	Lektürehinweise	14
1.3	Allgemeine Probleme der Musikgeschichtsschreibung	15

I Ältere Musikgeschichte bis 1800

2	Antikes Griechenland	23
2.1	Vorbemerkung	23
2.2	Götter, Musen und Helden in Epos und Mythos	24
2.3	Gattungen und Instrumente	26
2.4	Pythagoras	29
2.5	Pythagoreische Grundlagenforschung	31
2.6	Aristoxenos	33
3	Geistliche Musik des Mittelalters	35
3.1	Vorbemerkung	35
3.2	Frühmittelalterliche Psalmodie	36
3.3	Hymnen	37
3.4	Gregorianik	38
3.5	Sequenzen	41
3.6	Notre-Dame-Epoche	43
4	Weltliche Musik des Mittelalters	49
4.1	Musikinstrumente des Mittelalters	49
4.2	Okzitanien und die Kunst der Troubadoure	50
4.3	Trouvère-Musik	54
4.4	Minnesang	56
5	Hochmittelalter	59
5.1	Die sieben freien Künste	59

5.2	Ars antiqua	61
5.3	›Roman de Fauvel‹	65
5.4	Ars nova	66
5.5	Trecento	70
6	Renaissance	73
6.1	Die Epoche ›Renaissance‹ in der Musik	73
6.2	Dufay	76
6.3	›Nuper rosarum flores‹	78
6.4	Ockeghem	80
6.5	Josquin	84
7	Spätniederländisches Zeitalter	88
7.1	›Durchimitierender A-cappella-Stil‹	88
7.2	Das deutsche mehrstimmige Lied	90
7.3	Das italienische Madrigal	91
7.4	Die französische Chanson	92
7.5	Palestrina	94
7.6	Lasso	96
7.7	Gabrieli	99
8	Englands Elisabethanisches Zeitalter	101
8.1	Historisches	101
8.2	Tallis und Byrd	103
8.3	Consort-Musik	104
8.4	Virginal-Musik	105
8.5	Das lauten-begleitete Sololied	106
8.6	Exkurs: Der Epochenwechsel um 1600 · Was ist ›Barock‹?	108
9	Entstehung der Oper	111
9.1	Monodie	111
9.2	Monteverdis ›Orfeo‹	113
9.3	Venezianische Oper	118
9.4	Allegris ›Miserere‹	119
10	Das protestantische Deutschland · Instrumentalmusik	122
10.1	Vorbemerkungen	122
10.2	Schütz	124
10.3	Exkurs: Affekten- und Figurenlehre	126
10.4	Zur Entwicklung der Instrumentalmusik	129
10.5	Sweelinck	131
10.6	Froberger	131
10.7	Streichinstrumente	133
10.8	Corellis Triosonate	135
11	Metastasianische Oper · Händel	137
11.1	Opernreformen	137
11.2	Die Kastraten	138
11.3	Händel als ›Unternehmer‹	141
11.4	Händels Oper ›Rinaldo‹	143
11.5	Händels Oratorien	144

12	Frankreich im 17./18. Jh.	147
12.1	Von Kepler zu Descartes	147
12.2	Die Querelles	150
12.3	Couperin	151
12.4	›Ballet de cour‹ und ›Tragédie en musique‹	152
12.5	Rameau als Opernkomponist	154
12.6	Französische Gambenmusik	155
13	Frühklassik · J. S. Bach	157
13.1	Was ist ›Klassik‹?	157
13.2	Johann Sebastian Bach	159
13.3	›Neue Italiener‹	164
14	Instrumentalmusik der Klassik	168
14.1	Berliner Schule · Empfindsamkeit	168
14.2	Mannheimer Schule	170
14.3	Haydn	172
14.4	Haydns Streichquartette op. 33	174
14.5	Mozarts ›galant-gelehrter‹ Stil	176
14.6	Ästhetik der Hochklassik	178
15	Vokalmusik der Klassik	181
15.1	Vorbemerkung	181
15.2	Jommelli	182
15.3	Gluck	185
15.4	Das Singspiel	187
15.5	Mozarts ›opera buffa‹	187
15.6	Kirchenmusik	192

II Neuere Musikgeschichte ab 1800

16	Der klassische Stil	195
16.1	Vorbemerkung	195
16.2	›Klassische Musik‹	196
16.3	Mozarts Kammermusik	197
16.4	Quintette	200
16.5	Beethovens frühe Klaviersonaten	201
17	Beethoven	205
17.1	Beethoven und das Beethovenbild des 19. Jhs.	205
17.2	Schaffensweise	207
17.3	Das ›Beethovensche‹	207
17.4	Die <i>Appassionata</i>	210
17.5	Spätwerk	212
18	Romantische Musikästhetik	216
18.1	Frühromantiker	216
18.2	Wackenroder und E. T. A. Hoffmann	218
18.3	Romantische Stilmittel	219
18.4	Schuberts Klavierlied	220
18.5	Romantischer Orchestersatz	223

19	Musikalische Romantik	226
19.1	Weitere Entwicklung des romantischen Kunstlieds	226
19.2	Romantische Klaviermusik	229
19.3	Kammermusik	230
19.4	Der romantische Künstler	231
19.5	Klassizismus und Historismus	232
19.6	Mendelssohn Bartholdys Oratorien	234
20	Programmmusik und Neudeutsche Schule	238
20.1	Gesangsvereine und Chorsingen	238
20.2	Berlioz' ›Symphonie fantastique‹	239
20.3	Liszt und die ›Sinfonische Dichtung‹	242
20.4	Lizsts später Klavierstil	245
21	Oper im 19. Jh.	247
21.1	Romantische Oper	247
21.2	Wagners Musikdramen	248
21.3	Rossini und die italienische Oper	253
21.4	Bellini	255
21.5	Verdi	256
22	Sinfonik im späten 19. Jh.	261
22.1	Das Sinfonische	261
22.2	Brahms	265
22.3	Bruckner	266
23	Exotismus	271
23.1	Begriff und Problematik	271
23.2	Das ›indische‹ Melodram ›Dirna‹	273
23.3	Tendenzen russischer Musik	274
23.4	›Pagodes‹	276
23.5	Mahlers ›Lied von der Erde‹	277
23.6	›Turandot‹	279
24	Gustav Mahler	282
24.1	Mahlerprobleme	282
24.2	Die zweite Sinfonie	284
24.3	Die dritte Sinfonie	285
24.4	Die neunte Sinfonie	288
24.5	Des Knaben Wunderhorn	289
24.6	Rückert-Vertonungen	290
25	Debussy · Skrjabin	293
25.1	Jahrhundertwende	293
25.2	Debussy	293
25.3	Skrjabin als Mystiker und Theosoph	298
25.4	›Prométhée‹	300
26	Expressionismus · Freie Atonalität	304
26.1	Vorbemerkung	304
26.2	Systematik des expressionistischen Stils in der Musik	306
26.3	Freie Atonalität	307

26.4	Schönbergs ›Erwartung‹ und ›Pierrot lunaire‹	310
26.5	Bergs Orchesterstücke op. 6	315
27	Dodekaphonie	317
27.1	Entstehung	317
27.2	Hauers Tropen	321
27.3	Schönbergs ›Suite für Klavier‹ op. 25	322
27.4	Webern	323
27.5	Berg	325
28	Paris · Neoklassizismus	327
28.1	Paris als kulturelle Hauptstadt der Moderne	327
28.2	Die ›Ballets Russes‹	328
28.3	Cocteau und die ›groupe des six‹	330
28.4	Hindemiths Klaviersuite ›1922‹	333
28.5	Satie	335
28.6	Strawinskys neoklassizistische Periode	338
29	Avantgarde nach 1945	340
29.1	Vorbemerkung	340
29.2	Serielle Musik	341
29.3	Elektronische Musik	343
29.4	Klangkomposition	345
29.5	Aleatorik	347
29.6	Ives' ›The Unanswered Question‹	350
30	Pluralismus	353
30.1	Bartóks dritter Weg	353
30.2	Pluralismus – Postmoderne	356
30.3	Berios ›Sinfonia‹	357
30.4	Kagel und seine Radiophantasie ›Rrrrrr...‹	358
	Abkürzungen	366
	Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele	368
	Personenregister	372

VORLESUNG 1

Einleitung



1.1 Aufbau der Vorlesung

CHRONISCHER Zeit- und Platzmangel ist das Hauptproblem einer geschichtlichen Überblicksvorlesung: In den wenigen Wochen, die eine Vorlesung dauert, soll die Geschichte von Jahrhunderten halbwegs stimmig, die wichtigsten Entwicklungszüge berücksichtigend und dabei ansprechend und abwechslungsreich dargestellt werden. Da das eigentlich kaum gelingen kann, sind publizierte Vorlesungsskripte in der auf ihren Ruf bedachten Musikwissenschaft Mangelware, obwohl doch an mindestens drei Dutzend Hochschulstandorten seit Jahrzehnten Semester für Semester Vorlesungen zur Musikgeschichte und nachfolgende Prüfungen abgehalten werden. Das folgende Vorlesungsskript muss zwangsläufig selektiv vorgehen und auf vieles, das nähere Darstellung verdient hätte, verzichten. Zunächst einmal beschränkt es sich weitgehend auf Überblickswissen zur Geschichte der Musik in Europa und Nordamerika, also in der ›Westlichen Welt‹. Der zu behandelnde Stoff wird einer zweisemestrigen Vorlesung entsprechend auf zwei Teile verteilt, und zwar so, dass im ersten die ältere Musikgeschichte von der Antike bis zum Ende des 18. Jhs., im zweiten die neuere Musikgeschichte der vergangenen 200 Jahre behandelt werden.

Diese Aufteilung mag Befremden auslösen, weil sie einmal einen Zeitraum von über 2000 Jahren, danach lediglich zwei Jahrhunderte in nahezu gleich umfangreichen Darstellungen behandelt. Gewiss ist z. B. das 14. Jh. nicht weniger ereignisreich gewesen als das 19. Jh. Die Gliederung ist dennoch mit Bedacht vorgenommen worden. Musikgeschichte wird häufig erst dann als spannend empfunden, wenn die in Frage stehende Musik, von der sie erzählt, zum Erklingen gebracht, wenn sie also dank überlieferter und verständlicher Notation realisiert werden kann und damit ei-

ne anschauliche klangliche Vorstellung von ihr zu erlangen ist. Von der Musik der Antike und des frühen Mittelalters sind aber kaum Quellen überliefert, die es ermöglichen, sich ein konkretes Bild zu machen. Die Beschäftigung mit der Musik der Antike und des frühen Mittelalters ist weitgehend beschränkt auf textliche und bildliche Überlieferung. Denn teils sind ehemals vorhanden gewesene Aufzeichnungen verloren gegangen, teils besaß z. B. das frühchristliche Europa keine Möglichkeit, Musik aufzuschreiben und musste sich auf mündliche Überlieferung beschränken. Unser Wissen über die ersten Jahrhunderte ist deshalb vergleichsweise unsicher und unvollständig. Erst im 9. Jh. setzte allmählich eine sich auf Schriftzeugnisse, auf heute lesbare Noten stützende Tradierung von Musik ein; seither beginnen die überlieferten Quellen für uns gleichsam zu klingen.

Ein weiterer Gesichtspunkt betrifft die kontinuierliche Zunahme des überlieferten Stoffes im Laufe der Geschichte. In unserem kulturellen Gedächtnis ist stärker lebendig, was uns zeitlich näher liegt. Sogar unter Musikern sind Philippe de Vitry und die *Ars nova*, zu deren Hauptmeistern er zählt, weniger bekannt als Beethoven und die *Wiener Klassik*, weshalb das Fehlen des einen kaum bemerkt, das des anderen aber als schwerer Mangel in der Darstellung empfunden würde. Deshalb wird im Folgenden den beiden größten Zeiträumen innerhalb der Geschichte des Abendlandes, den etwa neun Jahrhunderten griechisch-lateinischer Antike sowie den etwa 1000 Jahren Mittelalter, nur vergleichsweise knapp bemessener Platz (vier Vorlesungen) eingeräumt. Dem 19. und dem 20. Jh. dagegen gilt (entsprechend den fachlichen Schwerpunkten der Detmolder Musikhochschule) die Hälfte aller Vorlesungen, wobei allerdings dem Grundsatz gehuldigt wird, eine ›Geschichte‹ dürfe nicht von Personen handeln, die noch leben. Den großen Bereich der populären Musik im 20. und 21. Jh. spart diese Vorlesung aus.

1.2 Lektürehinweise

Meine reale Vorlesung in Detmold wird durch etwa 90 Hörbeispiele, die rund zehn Stunden Zeit in Anspruch nehmen, veranschaulicht. Bedauerlicherweise macht es der derzeitige Stand des Urheberrechts in Deutschland unmöglich, dies etwa durch die Beigabe einer mit entsprechenden *mp3*-Dateien bespielten DVD auszugleichen. Ich hoffe, dass die reichlichen Notenbeispiele und Hinweise auf einzelne Werke, die sich im Internet herunterladen oder abhören lassen, das kompensieren.

Dieser UTB-Band soll in erster Linie Studierenden der Musik als Begleitung zu einer Vorlesung und zur Prüfungsvorbereitung dienen. Das hier gebotene Überblickswissen bedarf der aktiven Nacharbeit und Ergänzung, will man sich solides Grundwissen zur Musikgeschichte aneignen. Dem dienen die Lektürehinweise am Ende jeder Vorlesung. Sie beschränken sich auf kürzere Abschnitte aus allgemein verbreiteten musikwissenschaftlichen Lexika, Enzyklopädien und Handbüchern in deutscher Sprache. (Die Studierenden der Musikwissenschaft in Detmold-Paderborn arbeiten diese Lektürehinweise in vorlesungsbegleitenden Tutorien durch.) Erste Referenzliteratur ist dabei das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft (NHbdMw)*, herausgegeben von Carl Dahlhaus, erschienen zwischen 1980 und 1995, und zwar vornehmlich die Bde. 1–7 zur Musik der Antike, des Mittelalters und des 15.–20. Jhs. (ab dem 15. Jh. jeweils pro Jh. ein Band). Das ist fraglos schon etwas in die Jahre gekommene Litera-

tur; aber ein Fachgebiet wie die Musikgeschichte ändert sich nicht so rasch. Verwiesen wird bei den Lektürehinweisen ferner auf die ›MGG‹, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, die umfassendste deutschsprachige Enzyklopädie zur Musik. Ihre zweite Auflage (*MGG2*), herausgegeben von Ludwig Finscher, besteht aus einem neunbändigen Sachteil (1994–1999) und einem 17-bändigen Personenteil (1999–2007). Eine verlässliche Quelle, wenn es um kurze Sachinformationen zu musikalischen Begriffen oder zu Personen der Musikgeschichte geht, ist das fünfbandige *Riemann Musiklexikon*, Mainz 2012, das in der inzwischen 13. Auflage vorliegt (*RiemannL*).

Es gibt zahlreiche gute, zum Teil sehr umfangreiche Darstellungen der Musikgeschichte, die auch für dieses Skript dankbar benutzt worden sind. Empfehlenswert aus meiner Sicht sind Jacques Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, Wilhelmshaven ⁵2002 und die zweibändige *Europäische Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel, Stuttgart etc. 2002. Die Musikgeschichte des Schweizer Musikgelehrten Handschin erschien erstmals 1948 und verblüffte durch das Konzept, den Jahrhunderten vor Beginn der Neuzeit (1600) ebenso viel Platz einzuräumen wie denen danach. Die *Europäische Musikgeschichte* ist das Gemeinschaftswerk von 25 Musikwissenschaftlern, die in 30 in sich geschlossenen Beiträgen an den Umbrüchen der Musikgeschichte ansetzen. Eine mehrbändige, allerdings auf englisch geschriebene Musikgeschichtsdarstellung stammt von Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*, New York und Oxford 2004. Taruskin ist nicht nur ein glänzender Stilist, sondern bietet auch eine Fülle an ausgewählten Notenbeispielen und Abbildungen.

Zahlreiche musikgeschichtliche Informationen enthalten außerdem das aus 24 Teilbänden bestehende *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993–2006, und die zu zahlreichen Komponisten vorliegenden musikwissenschaftlichen Gesamtdarstellungen, etwa das *Brahms Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart 2009. Es wurde von zwei Dutzend Experten verfasst, behandelt neben biographischen Informationen sämtliche Werke von Brahms, sortiert nach Gattungen, und stellt die einschlägige Forschungsliteratur zusammen. Nach diesem Muster sind größtenteils auch weitere Komponisten-Handbücher (etwa zu Bach, Händel, Mozart, Schubert, Schumann oder Mahler) angelegt. Dabei kann man oft sogar zwischen zwei Handbüchern unterschiedlicher Provenienz wählen: Im Allgemeinen sind diejenigen des Metzler-Verlages kompakter und besser geschrieben als diejenigen aus dem Laaber-Verlag. Verwiesen sei ferner auf den (englischsprachigen) *New Grove II* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, 29 Bde., Oxford ²2004) und auf die Möglichkeiten einer Recherche im Internet. Biographische Informationen zu praktisch allen bekannten Komponisten bieten beispielsweise die einschlägigen Artikel der *Wikipedia*.

1.3 Allgemeine Probleme der Musikgeschichtsschreibung

Geschichte ist wissenschaftlich gefasste Erinnerung. Musikgeschichte gibt es, seit es ein Interesse an vergangener Musik gibt, ein Bedürfnis nach wissenschaftlich abgesicherter Erinnerung an alte Musik; es erwachte im 18. Jh., im Zeitalter der Aufklärung.

In Frankreich, dem Mutterland der Aufklärung, entstanden musikgeschichtliche Untersuchungen im Umkreis der Enzyklopädisten. Die meisten Musikartikel der *En-*

cyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (›Enzyklopädie, oder Systematisches Wörterbuch der Wissenschaften, der Künste und des Handels‹), die von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert seit 1751 herausgegeben worden war, stammten von dem Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der sie später, vermehrt um weitere Artikel, in seinem Musiklexikon *Dictionnaire de musique* (Paris 1768) separat veröffentlichte.

In England gehörte Charles Burney (1726–1814) zu den ersten Musikforschern, die eine Geschichte der Musik schrieben. Er trug dafür systematisch Material zusammen und unternahm 1770 eine Forschungsreise nach Frankreich und Italien, 1772 eine weitere durch die Niederlande, Deutschland und Österreich, besuchte zahlreiche lebende Musiker und kulturell bedeutende Musikzentren in Städten und Residenzen und verfasste ein wegen seiner originellen Beobachtungen hochgeschätztes Reise-Tagebuch, das 1773 auch auf deutsch erschien (*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*). Von 1776 bis 1789 arbeitete er an einer *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. Für Burney bildete die eigene Gegenwart den Gipfel der Musikentwicklung; seine Zeitgenossen Joseph Haydn und Johann Christian Bach zählte er zu den größten Komponisten, an die kein Meister der Vergangenheit heranreiche. Sein Interesse an vergangener Musik war durch wissenschaftliche Neugier bestimmt, die mit Behagen zur Kenntnis nahm, wie seltsam doch die Musik der Vorfahren im Vergleich zu der der eigenen Zeit gewesen sei.

Der bedeutendste deutsche Musikforscher, der allgemein als Begründer der modernen Musikwissenschaft angesehen wird, war Johann Nikolaus Forkel (1749–1818). Er begann als Organist, studierte in Göttingen und blieb dann sein Leben lang an der dortigen Universität, wo er das akademische Musikleben organisierte und wöchentliche öffentliche Konzerte leitete. Er war ein leidenschaftlicher Sammler alter Drucke und Handschriften; sein Nachlass enthielt rund 2000 Musikbücher und Notenhandschriften. Zu Forkels Schülerkreis zählten Persönlichkeiten der frühen Romantik wie August Wilhelm Schlegel und sein Bruder Friedrich, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Wilhelm von Humboldt, die in Göttingen studiert und seine berühmten Vorlesungen zur Musikgeschichte besucht hatten. Sein Gelehrtenfleiß dokumentiert sich z. B. in einer Bibliographie, in der er ca. 3000 Musikbücher systematisch geordnet und einzeln kurz charakterisiert hat. Bekannt wurde er als der erste Biograph Bachs (*Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802). Mit dieser Schrift begründete er die Wiederentdeckung des Thomaskantors und initiierte zahlreiche weitere Musikerbiographien. Sein Hauptwerk ist eine unvollendet gebliebene, philosophisch durchdrungene zweibändige *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788/1801), in der er wegen der Überfülle an zu bewältigendem Stoff jedoch bloß bis ins 15. Jh. gelangte. In Forkels Weltbild war, anders als bei Burney, die Gegenwart eine Zeit des Verfalls, den Höhepunkt der musikgeschichtlichen Entwicklung hielt er für überschritten. Während Rousseau in Frankreich die modernen Italiener gegen den konservativen Geschmack des französischen Publikums verteidigte und Burney seinen Zeitgenossen Haydn aufs höchste bewunderte, konnte Forkel schon mit Komponisten wie Gluck und Mozart wenig anfangen.

Forkels retrospektive Haltung wurde besonders für die deutsche Musikforschung prägend. Die Musikwissenschaft im 19. Jh. begann als historische Forschung, als Sammeln von Quellen und musikalischen Denkmälern, als Edieren von Ausgaben und als möglichst lückenlose biographische Darstellung großer Meister der Vergangenheit.

Herausragende Leistungen waren die mehrbändigen Mozart- und Bach-Biographien von Otto Jahn (1856–59) und Philipp Spitta (1873–80). Folgenreiche musikgeschichtliche Darstellungen schrieben Carl von Winterfeld, ein preußischer Jurist, und Raphael Kiesewetter, ein österreichischer Beamter: Winterfeld veröffentlichte 1834 in Berlin drei Bände *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, machte hierin die Musik der Spätrenaissance und des Frühbarocks bekannt und lenkte dabei die Aufmerksamkeit u. a. auf einen vergessenen Schüler Gabrielis, nämlich auf Heinrich Schütz. Kiesewetter hatte kurz zuvor (Wien 1828) eine preisgekrönte Abhandlung zur älteren Renaissancemusik verfasst (*Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*) und eine umfangreiche Musikgeschichte veröffentlicht: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834.

Winterfeld, Kiesewetter und viele andere Forscher des 19. Jhs. nahmen jeweils die Kultur im Ganzen in den Blick. Sie sprachen von ›dem‹ Menschen des Mittelalters, von ›der‹ Renaissance etc. In ihrer idealistischen Betrachtungsweise versuchten sie, den ›Zeitgeist‹ einer Epoche – das, was allen Erscheinungsformen einer Zeit als Gemeinsames zugrunde liege – zu begreifen. Es war ihnen wichtig, Entsprechungen zwischen den Künsten zu finden, Analogien herzustellen z. B. zwischen den Kathedralen der gotischen Baukunst und den Motetten der *Ars antiqua* oder zwischen der Ausdrucksgewalt Michelangelos und den expressiven Madrigalen der Renaissance. Daher übernahmen sie für die Gliederung der Musikgeschichte Begriffe, die in den anderen, älteren Kunstdisziplinen bereits etabliert waren. Das Wort *Renaissance* beispielsweise ist ein kunsthistorischer Begriff, das Wort *Romantik* ein literaturhistorischer.

Gegen Ende des 19. Jhs. begann man den inneren Zusammenhang unter den Künsten in Frage zu stellen und versuchte die Entwicklung der Musik abgetrennt von der allgemeinen Geschichte und den gesellschaftlichen Verhältnissen zu betrachten. Einen Komponisten beeinflusse, so glaubte man zu wissen, mehr als alle politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Ereignisse, das, was andere Komponisten vor ihm geschaffen hätten; er fange da an, wo seine Vorgänger aufgehört hätten. Musikgeschichte wurde so zu einer Geschichte musikalischer Abnutzung, Umformung und Neugestaltung von Werken und Verfahrensweisen in Auseinandersetzung mit der Überlieferung. Daher versuchten die beiden bedeutendsten Musikforscher am Beginn des 20. Jhs., Hugo Riemann (1849–1919) und Guido Adler (1855–1941), Musikgeschichte als *Stilgeschichte* zu schreiben und für die verschiedenen Epochen rein musikalische Begriffe zu bilden. Renaissance hieß bei Riemann ›Musik des durchimitierenden A-cappella-Stils‹, Barock ›Musik des Generalbasszeitalters‹. (Diesem Ansatz sind auch viele Untersuchungen in der heutigen Jazz- und Populärmusikforschung verpflichtet, insofern sie ›Stilistiken‹ einzelner Musiker, Richtungen oder Gruppen zu unterscheiden suchen.)

Sowohl der Stil- als auch der ältere Epochenbegriff werden seit einiger Zeit in ihrem wissenschaftlichen Erkenntniswert angezweifelt. Beide Begriffsbildungen gehen stillschweigend von einer Denkfigur aus, die man ›Organismus-Modell‹ nennt: Ein Stil wie eine Epoche beginnt, wächst, blüht auf, wird alt und stirbt. Auf ihrem jeweiligen Höhepunkt werden Stil oder Epoche ›klassisch‹, die ›kleineren‹ Meister und Werke finden sich in der Regel am Beginn und am Ende der Entwicklung, setzen noch etwas unbeholfen Neues in Gang oder zeigen bereits Spuren des Verfalls, die ›großen‹ entfalten den jeweiligen Stil (oder die jeweilige Epoche) zu prächtigster Blü-

te. Gegen diese Überlegungen sprechen Komponisten oder Werke, die sich nicht in dieses Schema einordnen lassen. Es ist überdies grundsätzlich anzuzweifeln, ob man eine biologische Metapher überhaupt auf geistesgeschichtliche Vorgänge anwenden darf; schließlich macht noch das Fehlen eines *objektiven* Kriteriums zur Bestimmung von Stilen und Epochen die stil- und epochengeschichtliche Betrachtungsweise problematisch.

Nicht zu unterschätzen ist die besondere Schwierigkeit aller den Künsten gewidmeten Geschichte, die darin besteht, dass ihre überlieferten ›Tatsachen‹ – hier ein altes Gedicht, da ein altes Gemälde, dort eine alte Fuge – nicht in dem Sinne historische Tatsachen sind wie etwa in der politischen Geschichte die überlieferten Urkunden: denn diese sind im Allgemeinen nicht an und für sich von Interesse, sondern stellen bloß Zeugnisse, Beweismittel, Indizien dar, aus deren Interpretation die Geschichtsschreibung ein Stück Vergangenheit rekonstruiert, Vergangenes (teilweise) wieder lebendig werden lässt, um sich in Erinnerung zu rufen, weshalb und inwiefern dieses nun wieder Erhellte bis heute fortwirkt. Das Gedicht aber, das wegen seiner Sprachkunst fasziniert, das Bild, das wegen seiner farblichen Hell-Dunkel-Effekte fesselt, die Fuge, an der wegen ihres Wohlklangs geübt wird, sind nicht bloß Indizien für etwas, das mit ihrer Hilfe historiographisch rekonstruiert wird. Sie sind vielmehr unmittelbar *ästhetisch präsent*: Mein Umgang mit vergangener Musik, ob ich sie aus dem Radio oder von CD höre, ihr im Konzert begegne oder sie selbst spiele oder singe, ist Teil meiner *Gegenwart*. Eine Beethovensonate ist, wie der Musikforscher Carl Dahlhaus einmal formuliert hat, keine *musikgeschichtliche* Tatsache, sondern eine *musikalische*, eine Angelegenheit des Jetzt, nicht der Geschichte. Diese Einsicht führte zum Konzept einer *Werkgeschichte*, einer vor allem strukturell-analytischen Auseinandersetzung mit musikalischen Kunstwerken, die aber, solange man an der ästhetischen Präsenz und Einmaligkeit ihrer Werke festhält, gerade keine *Musikgeschichte* mehr ist.

Probleme entstehen für die Musikgeschichtsschreibung an den Schnittpunkten großer Epochen; die Geschichtswissenschaft spricht hier von ›Schwellenzeiten‹. Solche Schnittpunkte gab es um 1430 (am Ende des Mittelalters), um 1600 (am Beginn der Neuzeit), um 1740 (Zeitalter der Aufklärung), um 1800 (Beginn der Romantik; Reinhart Kosellecks ›Sattelzeit‹) und um 1910 (neue ›atonale‹ Musik). In diesen ›Krisenzeiten‹ der Musik findet man zahlreiche Stilüberschneidungen und -vermischungen; Altes steht neben Neuem, große Persönlichkeiten überragen das Ende einer Epoche und pflegen einen Altersstil, der nicht mehr in die Zeit, in der sie noch leben, passt. Vor allem die Kirchenmusik besaß von Hause aus ein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein; der sogenannte Palestrinastil (16. Jh.) ist als eigentlicher Stil des katholischen Kultus bis ins 20. Jh. gelehrt worden. Musikgeschichtliche Darstellungen wie z. B. das *NHbdMw* vermieden daher die eingebürgerten Epochenbegriffe und gliederten die Musikgeschichte ganz äußerlich nach Jahrhunderten.

Die Musikgeschichte verlief in Europa uneinheitlich. Meist gab es ein Land, das für eine gewisse Zeit mit seiner Musik als führend angesehen wurde und dem in den anderen nachgeeifert wurde. Im späten 18. und 19. Jh. waren dies im Bereich der Instrumentalmusik Deutschland und Österreich; in der Barockzeit und schon im ausgehenden 16. Jh. galt Italien als das führende Land der Musik. Damals erlernte nahezu jeder Musiker, der vorankommen wollte, in Italien sein Handwerk oder adaptierte dort die neuesten musikalischen Errungenschaften: Schütz im 17. Jh. nicht

anders als Händel, Gluck oder Mozart im 18. Jh. Italienische Musiker hatten überdies in allen europäischen Musikzentren noch bis weit ins 19. Jh. hinein Schlüsselpositionen inne. Im Hochmittelalter dagegen bildete Paris das Zentrum der kulturellen und geistigen Welt. Als hier die erste artifizielle Mehrstimmigkeit in Blüte stand – in der sogenannten Notre-Dame-Epoche – war Deutschland auf der musikalischen Landkarte Europas noch ein weißer Fleck.

Man sollte nicht vergessen, dass die Musikgeschichtsschreibung fast immer eine bürgerliche Angelegenheit war; bürgerliche Gelehrte nahmen bloß einen Ausschnitt des Musiklebens in den Blick, hoben zum Beispiel nationale Eigenheiten über Gebühr hervor und interessierten sich kaum für Umgangsmusik oder für Musik, die nicht notiert war, für Volksmusik oder für die Musik der europäischen Randvölker, erst recht nicht für außereuropäische Musik. In Anlehnung an Karl Marx und Friedrich Engels versuchten daher sozialistische Musikwissenschaftler eine Geschichtsbeurteilung aus klassenbewusster Sicht und unter Berücksichtigung wirtschaftlicher Umstände. Denn das Musik- und Konzertleben aller großen europäischen Städte und Höfe war bereits im 19. Jh. rein kommerziell angelegt und funktionierte nach kapitalistischen Prinzipien; kaum ein Musiker versuchte sich gegen den Markt zu behaupten. Wenig Erfolg war allerdings der Übertragung des Marxschen Historischen Materialismus auf die Musikgeschichte beschieden, wie das Beispiel Hanns Eislers zeigt: Er versuchte in den 1920er Jahren den Feudalismus des 18. Jhs. mit der barocken Stufentheorie und ihrem festen Beziehungsgefüge in Verbindung zu bringen, den Kapitalismus des 19. Jhs. mit der Emanzipation der Nebenstufen (der erweiterten Dur-Moll-Tonalität) und den Kommunismus des 20. Jhs. mit der Emanzipation der Dissonanzen, also der Atonalität bzw. Dodekaphonie.

Das historiographische Problem der ästhetischen Präsenz überlieferter Werke und die Fragwürdigkeiten einer Biographistik, die unkritisch davon ausgeht, Geschichte würde von ›großen Männern‹ gemacht, umgehen neuerdings Darstellungen, die die Musikgeschichte in Sozialgeschichte oder Soziologie der Musik, in Institutionen-, Gattungs-, Rezeptionsgeschichte oder in Genderforschung auflösen. Gemeinsam ist ihnen eine ästhetische Entwertung des einzelnen Werkes wie des einzelnen Komponisten. Diese sinken nun, wie die Urkunden und sonstigen überlieferten Quellen der allgemeinen Geschichtsschreibung, zu Zeugnissen und Indizien eines übergeordneten wissenschaftlichen Konstrukts herab (etwa der ›Gattung‹, der ›Institution‹ oder der ›Rezeption‹).

Man kann auch zwischen ›schwachen‹ und ›starken‹ Erzählungen von Geschichte unterscheiden: Erstere tendieren zum Einzelnen, womöglich zur Betrachtung einer einzigen Person, mit dem Risiko, sich ans Unwesentliche zu verlieren; sie sind faktengeprägter, anschaulicher und in die ›Tiefe‹ gehender. Die meisten musikwissenschaftlichen Darstellungen tendieren zu diesem Typus. Die ›starke‹ Erzählung arbeitet größere, allgemeine Entwicklungszüge heraus und vernachlässigt das Einzelne. Im Folgenden wird dieser Typus angestrebt, und zwar entlang möglichst idealtypischer Exempel. Zugleich werden aber auch verschiedene Perspektiven eingenommen: Mal wird eine Gattung, mal der Lebensweg eines Komponisten näher verfolgt, mal die Entwicklung in einem Land dargestellt, mal ein Vergleich mit der Bildenden Kunst oder der Literatur angestellt.

TEIL I

Ältere Musikgeschichte bis 1800

VORLESUNG 2

Antikes Griechenland



2.1 Vorbemerkung

ANTIKE, Altertum, *ancient world*: Die vorchristlichen Hochkulturen Europas und des Nahen Ostens, Altägypten, Sumer und Babylon, das alte Israel sowie das archaische und klassische Griechenland haben eine erstaunliche Fülle an Kultur- und Schriftdenkmälern hinterlassen. Staunend stehen wir noch heute vor den ägyptischen Pyramiden, teilen – wie die Sumerer und Babylonier – den Tag in zweimal zwölf Stunden und diese in 60 Minuten, orientieren uns in der globalen Medienwelt mehr denn je am griechischen Schönheitsideal des menschlichen Körpers und betrachten, zumindest in Europa und Amerika, das Alte Testament als Grundlage unserer abendländisch-christlichen Zivilisation. Unwiderruflich verklungen dagegen ist die Musik jener Zeiten. Nach gut 80 Generationen zwischen ihr und uns entfaltet sie nicht mehr den Zauber und die Wirkung, die ihr einst innewohnten. Einzelne Ausgrabungsfunde von Instrumenten, die bis in die Bronzezeit zurückreichen, Abbildungen auf ägyptischen Papyrusrollen, steinernen Reliefs und griechischen Vasen liefern bestenfalls eine ungefähre Vorstellung von der Musik des Altertums.

Konkreter fassbar wird Musik in den ältesten Epen Europas, der *Ilias* und der *Odyssee* des Homer, die vermutlich im 7. oder 8. Jh. v. Chr. entstanden. In der Blütezeit des klassischen Griechenlands, im 5. und 4. Jh. v. Chr., wurden sie noch immer gesungen, es gab sogar öffentliche Wettkämpfe der besten Homer-Rhapsoden. Außerdem existierten vielfältige Formen sakraler Musik, Theater mit Chor und Gesang, Konzertdarbietungen reisender Virtuosen, gesungene Lyrik sowie Musik beim Sport und im alltäglichen Leben. Musik war in vielen Städten Schulfach, Musikbücher praktischer und gelehrter Art waren in Umlauf, und die erste Notenschrift wurde erfunden.

Allerdings sind nur wenige Notenfragmente aus der Zeit der Spätantike und des Hellenismus überliefert, die zudem keine befriedigende sinnliche Anschauung der alten griechischen Musik ermöglichen. Dass die Musik der Antike für immer verklungen ist, hängt auch damit zusammen, dass der Faden der Überlieferung riss, als das junge Christentum sich in seiner Musikausübung während der ersten Jahrhunderte nach Christi Geburt dezidiert von der antiken Musikpraxis abgrenzte.

Trotz der unbefriedigenden Überlieferung fasziniert die Musik des antiken Griechenlands (bzw. das, was man von ihr zu wissen glaubt) bis heute Musiker, Philosophen, Theologen und Pädagogen immer wieder aufs Neue. Bereits im Mittelalter griff man bei der Systematisierung der Kirchentonsarten auf antike Vorbilder zurück; die Geschichte der Oper ist eine einzige, immer neu ansetzende Rückbesinnung auf die antike Tragödie. Musiktheorie, Musikästhetik und Musikwissenschaft wären ohne Bezugnahme auf die griechische Antike kaum möglich. Unsere gesamte musikalische Sprache fußt auf griechischen Begriffen: Wörter wie ›Ton‹, ›Rhythmus‹, ›Melodie‹, ›Harmonie‹, ›Chor‹, ›Orchester‹, ›Theater‹ u. a. sind eingedeutschte griechische Vokabeln; Fachbegriffe wie ›Ode‹, ›Hymnus‹, ›Hemiöle‹, ›Jambus‹, ›Tetrachord‹, ›diatonisch‹ oder ›chromatisch‹ gehen ebenfalls direkt aufs Griechische zurück.

2.2 Götter, Musen und Helden in Epos und Mythos

»Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος« [Mēnin aeide, thea, Pelēiadeō Achilēos] (›Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus‹) – mit diesem Vers beginnt der erste Gesang von Homers *Ilias* (ca. 8. Jh. v. Chr.), dem ältesten Epos Europas, das von den Kämpfen der Griechen vor Troja handelt und dem Helden Achilles, der in ihnen den Tod findet. Der im mythischen Dunkel einer bald 3000 Jahre zurückliegenden Zeit kaum greifbare Homer war ein *Rhapsode*, ein umherziehender Dichtersänger. Sein Wahrzeichen war ein Stab vom Lorbeerbaum, den der Dichter Hesiod (8. Jh. v. Chr.) von den Musen selbst erhalten haben will. Beim Vortrag seiner Verse begleitete Homer sich vermutlich auf einer altertümlichen viersaitigen Leier, der *Phorminx*, aus der später die Lieblingsinstrumente des klassischen Altertums hervorgingen, die *Lyra* und die *Kithara* (von der wiederum die heutige ›Gitarre‹ ihren Namen hat, vgl. *Fig. 2.3*). Homer ruft, dem Brauch eines Rhapsoden entsprechend, zu Beginn seines in 24 Gesängen – so vielen, wie das griechische Alphabet Buchstaben hat – gedichteten Versepos die Hilfe einer Gottheit an. Er ist wie alle Griechen der Überzeugung, dass ein Dichter und Sänger in seinem Tun von Göttern inspiriert ist. In beiden Epen, der *Ilias* und der *Odyssee*, kommen zahlreiche Szenen mit Musik vor; die Ausübenden sind teils Einzelsänger, teils Chöre. Die griechischen Helden singen selbst, stimmen Wechselgesänge an oder tanzen singend und musizierend einen Reigen.

Achilles, der sich zeitweilig grollend von den Kämpfen zurückzieht, singt in seinem Zelt Heldenlieder zur Leier; Patroklos, sein treuer Gefährte, hört ihm zu. Auch Berufsmusiker kommen bei Homer vor, etwa der blinde Demodokos am Hofe der Phäaken (in der *Odyssee*). Er wird geschildert als ein »göttlicher Sänger«, zu »süßem Gesang« fähig, dem die auf der Heimreise befindlichen Helden, nachdem sie gespeist und getrunken haben, eine *Phorminx* reichen, um sich von ihren Taten vor Troja singen zu lassen. Demodokos, mit seherischen Kräften begabt, singt von einem früheren Zank zwischen dem gefallenen Achilles und Odysseus, was letzterem »Tränen«

und »tiefe Seufzer« entlockt.¹ Im ersten Gesang der *Ilias* wird Apollon ein Opfer gebracht; zuvor hatten die »blühenden Söhne Aichaias« den »Gott mit Spiel und Gesängen« versöhnt und den »schönen Paian« gesungen (zum *Paian* s. u.).² Apollon und Dionysos waren unter den griechischen Gottheiten diejenigen, die unmittelbar mit Musik in Verbindung gebracht wurden.

Ein homerischer *Hymnos* berichtet, wie Hermes, der Bruder Apollons, die *Leier* erfand und sie, nach einem Streit, an diesen abtrat. Seither ist die Leier das Instrument Apollons. In der *Ilias* wird im ersten Gesang geschildert, wie er mit seinem Saitenspiel den Gesang der Musen begleitet, deren Musik die Götter beim Mahl erfreut.³ Hermes erfand ein weiteres Instrument, die *Syrinx*, eine Pflöfe aus mehreren Rohren, die das natürliche Instrument der Hirten wurde, denn ursprünglich war Hermes der Gott der Fruchtbarkeit, der Tiere und deren Wächter. Später wurde Pan, der bocksbeinige Sohn des Hermes, zum für das Hirtenwesen zuständigen Gott mit der *Syrinx*. Athene, die Schwester des Apollon, soll den *Aulos* erfunden haben, ein oboenartiges Blasinstrument. In Athen kannte man eine jüngere Sage, nach der Athene, als sie ihr verzerrtes Gesicht beim Aulospiele im Spiegel sah, das Instrument entsetzt fortwarf. Marsyas, ein phrygischer Dämon von wildem Aussehen, habe es aufgehoben und sich zum Meister seines Spiels gemacht. In einem Wettkampf mit dem die Leier spielenden Apollon aber sei er unterlegen gewesen und von dem Gott schrecklich bestraft worden. In dieser Sage spiegelt sich der Gegensatz zwischen Saiten- und Blasinstrumenten, der das griechische Musikleben prägte und zugleich ein Gegensatz zwischen dem griechischen Mutterland und Kleinasien war. Sowohl Platon wie Aristoteles haben sich gegen die als laut und orgiastisch verschriene Aulosmusik gewandt, obwohl diese Musik sich längst in Athen verbreitet hatte. Im Gefolge des Dionysos, besonders bei den *Silenen* (Fabelwesen aus Esel und Mensch) und bei den ihm zu Ehren abgehaltenen Umzügen, die von rasenden und berauschten Frauen, den *Mänaden*, begleitet wurden, war der Aulos vorherrschend.

Die Musik war die Kunst der *Musen*, von denen sie ihren Namen hat – Göttinnen, die man sich als einen Chor, angeleitet von Apollon, vorstellte. Die Musen vertraten neben der Musik auch die anderen Künste wie Epos, Lyrik, Tragödie, Komödie und Tanz, später auch noch Himmelskunde und Geschichte, jedoch nie die Künste des Bauens, der Bildnerei oder der Malerei: Nur die durch Stimme, Rede, Ton und Klang, also durchs Ohr aufzunehmenden Künste waren ihre Sache. Homer kennt neun Musen an der Zahl; die Göttin, die im ersten Vers der *Ilias* angerufen wird (ebenso in der *Odyssee*), war vor den anderen herausgehoben; nach Hesiod handelt es sich bei ihr um Kalliope (<die Schönstimmige>), deren Namen auf Vasenbildern am häufigsten vorkommt.

Die Griechen kannten zahlreiche mythische Musikergestalten, allen voran Orpheus, dessen Gesang und Leierspiel sogar Tiere und Bäume bezwang und der die Götter der Unterwelt mit seiner Kunst bezaubern konnte, ihm seine gestorbene Gattin Eurydike zurückzugeben. Ein anderer Musiker, Amphion, ein Sohn des Zeus und der Antiope, soll ebenfalls von Hermes die Leier erhalten haben. Dank seines kunstvollen Spiels fügten sich die Steine von selbst zu den Mauern von Theben zusammen, als dessen Gründer er galt. Die sieben Stadttore erinnerten seither an die sieben Saiten seiner Leier. Arion schließlich, ein Sänger von der Insel Lesbos, soll auf einer Schiffsreise nach Griechenland von räuberischen korinthischen Seeleuten bedroht worden sein. Er bat darum, ein letztes Mal auf seiner Leier spielen zu

dürfen, stimmte, auf das Verdeck des Schiffes tretend, ein Lied an und sprang in die Fluten, wo ein freundlicher, von seinem Spiel angelockter Delphin ihn auf seinen Rücken nahm und an Land brachte. Diese und viele weitere Musikerlegenden wurden jahrhundertlang überliefert; noch Musiktheoretiker der Renaissance wie Zarlino (16. Jh.) haben sie nacherzählt und sich an ihnen den besonderen Zauber der Musik des Altertums vergegenwärtigt.

2.3 Gattungen und Instrumente

Die Griechen unterschieden zwischen sakraler und weltlicher Musik; erstere nannten sie ›Lieder für Götter‹, letztere ›Lieder für Menschen‹. Zu den ›Liedern für Götter‹ gehörten Hymnen, Prozessionslieder, kultische Tanzlieder sowie die musikalisch gestalteten Teile von Tragödie, Komödie und Satyrspiel. Die ›Lieder für Menschen‹ umfassten alles, was außerhalb des Kultes mit verschiedenen Situationen des menschlichen Lebens verbunden war. Hauptgattung der ›Lieder für Götter‹ war der *Hymnos*, ein strophisch gebauter Gesang, in dem ein Gott angerufen und dessen Kennzeichen, Herkunft und Eigenschaften aufgezählt sowie dessen Macht und Taten gepriesen wurden, bevor man ihm eine Bitte vortrug. Der *Hymnos* wurde von einem Instrument begleitet und teils solistisch, teils im Chor gesungen. Überliefert sind solistische Hymnen z. B. von dem Lyriker Alkaios und der Lyrikerin Sappho, die beide von der Insel Lesbos stammten und im 7. Jh. v. Chr. lebten; Chorhymnen schuf u. a. Pindar (518–445 v. Chr.), der vielleicht bedeutendste Lyriker Griechenlands.

Schon in der *Ilias* singen die griechischen Helden gemeinsam einen *Paian*, ein Chorlied zur Verehrung Apollons. In dieser jahrhundertlang gepflegten Gattung drückte man eine Bitte, Dank oder Jubel aus. Ein mit Notenzeichen versehener *Paian* aus Delphi aus dem 2. Jh. v. Chr. ist erhalten geblieben. Dem Dionysoskult zugehörig war dagegen der *Dithyrambos*, der Erzählungen aus dem Mythos, meist in phrygischer Tonart, enthielt. Er erlebte eine Blütezeit und eine strukturelle Weiterentwicklung im Verlaufe des 5. Jhs. v. Chr., als man das strophische Prinzip zugunsten freierer Einheiten mit neuer Melodie und mit der künstlerischen Vermischung von Tongeschlechtern und Tonarten, Koloraturen und Modulationen versah. Es gab Dithyrambenwettkämpfe und seitens der konservativeren Griechen, darunter Platon, auch viel Kritik an dieser neuartigen Gattung. Berühmt war der Virtuose Timotheus von Milet, einer Stadt in Kleinasien (der heutigen Türkei), der die Anzahl der Saiten seiner Kithara erhöhte, um ein virtuoseres Spiel auf ihr zu ermöglichen.

Schließlich wurden im *Drama*, den attischen, ebenfalls Dionysos gewidmeten Götterfesten bestehend aus Tragödie, Satyrspiel und Komödie, alle Teile, die nicht Dialog waren, gesungen und von Instrumentalspiel begleitet: die Lieder des Chores, die zu Strophenpaaren gegliedert waren und die zu Beginn und zwischen den Akten gesungen wurden, freie Wechselgesänge der Schauspieler untereinander oder mit dem Chor sowie Einzelarien der handelnden Personen, sogenannte *Monodien*. Die Zahl der Mitglieder betrug im Chor der Tragödie üblicherweise zwölf, die sich rechteckig in drei Reihen zu vier Sängern aufstellten. Ein besonders guter Sänger, der auch solistisch eingesetzt wurde, war der Chorführer, der ›koryphaios‹ genannt wurde, ein Wort, mit dem man heute generell einen herausragenden Fachmann bezeichnet (›Koryphäe‹). Die Begleitung erfolgte wie bei den meisten Chordarbietungen durch einen Aulospicler, der in prächtiger Tracht mit einzog. Den Rhythmus gab er durch

Aufstampfen mit hölzernen Sandalen oder auch durch eine am Fuß befestigte hölzerne Klapper an. Der Verfasser eines Dramas, in der klassischen Zeit etwa Aischylos (525–456 v. Chr.), Sophokles (496–405 v. Chr.) oder Euripides (480–406 v. Chr.), war Dichter und Komponist in einer Person und studierte selbst seine Stücke mit den Aufführenden ein, insbesondere mit dem Chor, der überdies beim Singen tanzte.



Fig. 2.1: Der Dichter Demetrios mit Lyra (links), der Aulosspieler Pronomos (sitzend) und ein Solosänger mit Lyra (rechts) inmitten von Schauspielern und Satyrspielern, auf einem unteritalischen Volutenkrater (einem Gefäß zum Mischen von Wein und Wasser).⁵

Unter den zahlreichen verschiedenen ›Liedern für Menschen‹ seien der *Hymenaios*, der *Threnos* und das *Skolion* genannt. Der erstere ist ein Lied zur Hochzeitsfeier, mit refrainartigem Feerruf. Der *Threnos* ist ein oft in der lydischen Tonart stehendes Klagegedicht, das nach dem Tod eines Menschen angestimmt wird. In der *Ilias* beispielsweise wird er an der Bahre des gefallenen trojanischen Helden Hektor gesungen. *Skolien* waren Trink- und Zechlieder, die der Unterhaltung in geselliger Runde dienten. Nach Beendigung des Mahls sang man zunächst gemeinsam einen *Patan*, dann reihum einzeln improvisierte Verse auf eine jedermann bekannte Melodie, zuletzt folgten die *Skolien*, Lieder, die nur von den Geübteren gesungen wurden. Dabei hielt der jeweils Singende einen Myrten- oder Lorbeerzweig in der Hand. Am Ende des 19. Jhs. fand man bei Ausgrabungen in Tralles (Kleinasien) eine Stele (vgl. Fig. 2.2), die ein gewisser Seikilos für sein eigenes Grab hat anfertigen lassen. Sie enthält ein Skolion mit Text und Notenzeichen, heute bekannt als das ›Seikilos-Lied‹. Das aus dem 1. Jh. stammende Lied besteht aus vier Zeilen, die in der Übertragung von Curt Sachs auf zweimal acht Takten Melodie gesungen werden können. (Auf *youtube* sind mehrere Aufnahmen des Liedes zu hören.)⁶



Ὁ - σον ζῆς, φαί - νου, μη - δὲν ὄ - λως σὺ λυ - ποῦ.
 Lacht des Le - bens Licht dich an, Leid und Kum - mer halt dir fern,

πρὸς ὀ - λί - γον. ἐσ - τι τὸ ζῆν, τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀπ - αι - τεῖ.
 all - zu kurz ist, ach, des Le - bens Frist, bald erhascht auch dich des To - des Arm.

Fig. 2.2: Grabstele des Seikilos mit der Inschrift eines vierzeiligen Skolions und Übertragung in heutige Notation durch C. Sachs.⁷

Obwohl in den antiken Quellen eine Fülle von Namen griechischer Musikinstrumente aufgeführt wird, haben nur wenige Arten eine bedeutende Rolle gespielt. Das sind in erster Linie Leierinstrumente, unter den Blasinstrumenten hauptsächlich der *Aulos* sowie einige Schlaginstrumente.

Neben der bei Homer genannten *Phorminx* kannte man weitere, bautechnisch betrachtet verwandte Instrumente, nämlich die *Lyra*, die *Kithara*, die *Wiegenkithara* und das *Barbiton*. Bei allen diesen Instrumenten gehen von einem Schallkörper zwei aufwärts gerichtete Arme aus, die nahe ihrem oberen Ende durch ein Querjoch verbunden sind; von einem Saitenhalter am Schallkörper sind bis zu diesem Joch die Saiten gespannt, die stets gleich lang sind. Alle Leierinstrumente wurden gezupft. Homers *Phorminx* war in der Regel viersaitig, die spätere *Lyra* und das *Barbiton* besaßen sieben Saiten, ebenso die *Kithara*, die einen stark vergrößerten kastenförmigen Schallkörper besitzt und zwei hohle, die Resonanz verstärkende Seitenarme. Sie war die klangstärkste und volltönendste Leier, Apollon zugeordnet und für den konzertmäßigen Einzenvortrag gedacht. Auf den erhaltenen Darstellungen wird sie nur von Männern gespielt. Alle Leiern konnten sowohl im Sitzen wie im Stehen gespielt werden. Außer diesen Leiern kannten die Griechen noch mehrere Arten einfacher Harfen, die meist von Frauen gespielt wurden, einerseits im privaten Frauengemach, andererseits aber auch von Hetären in erotischem Kontext.

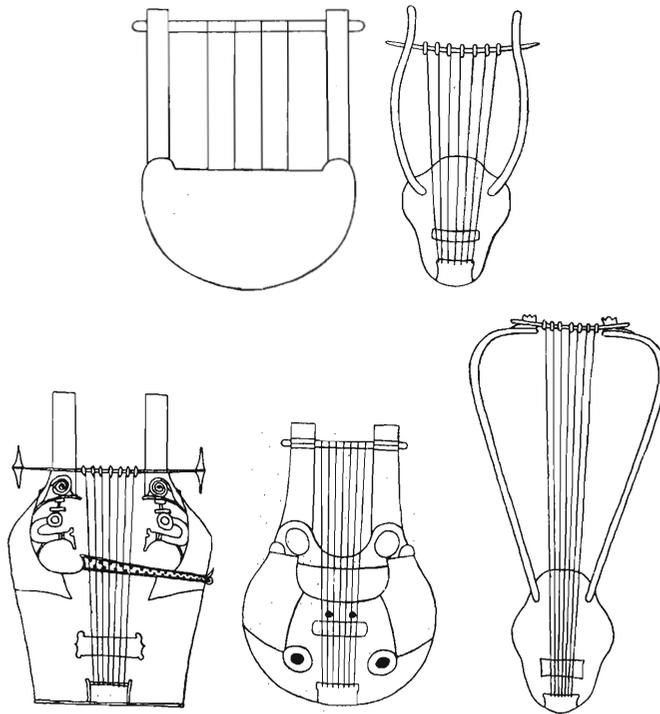


Fig. 2.3: Leierinstrumente des klassischen Griechenlands. Von links nach rechts: oben Phorminx und Lyra, unten Kithara, Wiegenkithara und Barbiton.⁸

Der *Aulos* galt als ein Instrument, das aus Kleinasien stammte, von wo auch der Dionysoskult herkam, mit dem sich der Aulos verbreitete. Er wurde aus Schilfrohr, Holz, Elfenbein, Knochen oder Metall gefertigt. Es wurden stets zwei Instrumente zusammen benutzt, für jede Hand eines, das separat anzusetzende Mundstück aus Schilfrohr enthielt eine Gegenschlag- oder Aufschlagzunge, ähnlich wie die heutige Oboe. Die zylindrische Bohrung der Röhren erlaubt den Schluss, dass das Instrument, einer heutigen Klarinette vergleichbar, in die Duodezime überblies. Ein Zentrum des Aulosspielens bestand in Theben; der Aulos erklang auch bei Sportwettkämpfen, wo er möglicherweise die Bewegungen der Athleten zu koordinieren half. In *Fig. 2.1* ist ein reich gekleideter Aulosspieler, der ein Drama begleitet, zu sehen. In *Fig. 2.4* sieht man eine Gruppe tanzender und musizierender Männer, von denen derjenige rechts außen Aulos spielt.

2.4 Pythagoras

Aus der Antike sind zwei ›Schulen‹ bekannt, die sich intensiv mit musiktheoretischen Fragen auseinandergesetzt haben, die Anhänger des Aristoxenos und die *Pythagoreer*. Letztere gehen auf Pythagoras zurück, der im 6. Jh. v. Chr. lebte und eine Bruderschaft gründete, eine Art Sekte, die ihr Wissen teils nur mündlich weitergab,