

Tobias Bleek // Ulrich Mosch

MUSIK

Ein Streifzug

durch

12 Jahrhunderte

MUSIK

*Ein Streifzug
durch
12 Jahrhunderte*

Herausgegeben von
Tobias Bleek
und
Ulrich Mosch

Bärenreiter
HENSCHEL

Die Autoren

Claire Badiou, Max Peter Baumann, Tobias Bleek, Camilla Bork,
Felix Diergarten, Marie-Agnes Dittrich, Sabine Ehrmann-Herfort,
Wolfgang Fuhrmann, Roger Harmon, Martin Kirnbauer,
Michael Klaper, Ricarda Kopal, Daniel Lettgen, Stefan Morent,
Ulrich Mosch, Martin Pfeleiderer, Jan Philipp Sprick, Peter Wicke

Gefördert von der Ernst von Siemens Musikstiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und Henschel Verlag in der E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig
Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN**

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel und Daniel Lettgen

Korrektur: Kara Rick, Eberbach

Bildredaktion: Daniel Lettgen und Diana Rothaug

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7164-5

DBV 209-01

www.baerenreiter.com

www.henschel-verlag.de

Inhalt

Einleitung

IX

Antike Anfänge

3

Musikgeschichte (fast) ohne Musik – Die Antike **4** Mousikē – Musik **6** Begleiter für Gesang und Tanz – Instrumente **8** Was die Zeit überdauert – Überlieferung **10** Musik festhalten – Schrift **12** Die Weltordnung in der Schmiede – Antike Musiktheorie **14**

9. bis 14. Jahrhundert

17

»Christliches Zeitalter« oder »Mittelalter«? – Das 9. bis 14. Jahrhundert **18** Musik übermitteln – Mündlichkeit und Schriftlichkeit **20** Die Anfänge des Schreibens von Musik – Neumennotation **22** Römische Liturgie im Frankenreich – Der gregorianische Gesang **24** Melodie als Textausdruck – Das gregorianische Offertorium »Vir erat in terra« **26** Unterweisung und Beurteilung statt philosophischer Anschauung – Musiktheorie **28** Große Kunst in kleiner Form – Trobadors, Trouvères, Minnesänger **30** Süßer Donner – Die Orgel **32** »Einträchtig auseinanderklingender Zusammenklang« – Frühe Mehrstimmigkeit **34** Kompositionen von bisher nicht gekannter Pracht – Das Ereignis Notre-Dame **36** »Nicht für das gewöhnliche Volk geeignet« – Die Motette **38** Ars nova – Neue Kunst im neuen Jahrhundert **40** Verfestigung der Formen – Guillaume de Machaut und das französische Lied **42** Seelenheil über den Tod hinaus – Machauts »Messe de Nostre Dame« **44** Endlich alles aufschreiben können – Ars subtilior **46** Ein strahlender Meteorit – Die Musik des Trecento **48** Meister Francesco – Der blinde Organist aus Florenz **50**

15. und 16. Jahrhundert

53

Musik in wechselnden »Klanglandschaften« – Das 15. und 16. Jahrhundert **54** »Jubilierende Engel« – Neue Musik in England **56** Ein Gipfeltreffen? – Guillaume Dufay und Gilles Binchois **58** Kunst am Bau – Dufays Domweih-Motette **60** Immer wieder neu – Gilles Binchois und die höfische Chanson **62** Der große Gesang und der bewaffnete Mann – Formen der Messe **64** »Ein Meyster ob allen Meystern« – Conrad Paumann und die Instrumentalmusik **66** Die Sängerkapellen – Umschlagspunkte der Musikgeschichte **68** Noten-ABC – Die Erfindung

des Musikdrucks **70** Der Kapelle des Ercole d'Este die Krone aufsetzen – Josquin des Prez in Ferrara **72** Ein Geschenk Gottes – Musik und Reformation **74** Alles aus einer Hand – Musiklehre und Musiklernen **76** Zwischen Hofdame und Kurtisane – Musizierende Frauen **78** »Al modo d'Orpheo« – Musik der Renaissance **80** Zum Privatvergnügen – Die Laute **82** »Allein und gedankenschwer« – Ein Madrigal von Giaches de Wert **84** »Tere«, »lere«, »chara« – Instrumentalmusik in Venedig **86** »Singen über dem Buche« – Improvisierter Kontrapunkt **88** Nicht für jedermann – Chromatik und Enharmonik **90** »Dies sanctificatus« – Eine Motette von Giovanni Pierluigi da Palestrina **92** Ein Kosmopolit in München – Orlando di Lasso **94** Geistliche Sinfonien – Venedig, der Markusdom und die Mehrchörigkeit **96**

17. Jahrhundert

99

Aufbruch in eine neue Zeit – Das 17. Jahrhundert **100** Große Emotionen – Monteverdis »L'Orfeo« und der Beginn der Oper **102** Die Oper – Pures Vergnügen für die Eliten **104** Unvollkommene moderne Musik? – Monteverdi und Artusi **106** Theater der Leidenschaften – Die Epoche des Barock **108** »Zu guten Sitten und Lust dienende Lieder« – Deutsche Liedkunst um 1650 **110** Den Verstand in den Fingerspitzen – Girolamo Frescobaldi, Organist und Cembalist **112** Nicht nur Gotteslob – Geistliche Musik in Rom um 1700 **114** Von Italien geprägt – Heinrich Schütz **116** Musik als Klangrede – Musikalische »Figurenlehre« **118** Ein Italiener in Paris – Jean-Baptiste Lully **120** Der König tanzt – Das Musikleben am Hofe Ludwig XIV. **122** Der »eitle Irrtum der Männer« – Frauen im Musikleben **124** »Les Voix humaines« – Französische Instrumentalmusik um Marin Marais **126** Auf den Arm genommen – Die Violine **128** Der britische Orpheus – Henry Purcell **130**

18. Jahrhundert

133

Zwischen »Barock« und »Klassik« – Das 18. Jahrhundert **134** Ein Mann für alle Jahreszeiten – Antonio Vivaldi **136** Galante Inder, wildes Orchester – Jean-Philippe Rameau **138** Genie auf geordneter Bahn – Johann Sebastian Bach **140** Wie ein großer Garten – Das »Wohltemperierte Klavier« **142** Musik mit Tasten – Das »Clavier« **144** Barocker Self-Made-Man – Georg Friedrich Händel **146** Halleluja! – »Der Messias« und Händels Oratorien **148** Orte der Musik – Hof, Kirche und Konzert **150** Repräsentanten der Aufklärung – Telemann und Mattheson **152** Publizistik und Polemik in Paris – Jean-Jacques Rousseau **154** »Die ganze wunder-tätige Kraft des Volkes« – Herder und das Volkslied **156** Moralisierung des Musiktheaters – Metastasio und die Opera seria **158** Antike als Maßstab – Gluck und die Opernreform **160** Vom »Lärmkiller« zur höchsten Gattung – Die Sinfonie **162** Der Revolutionär in der Einöde – Joseph Haydn **164** Haydn in London – Die Sinfonie mit dem Paukenwirbel **166** Gespräche unter Freunden – Kammermusik **168** Das erwachsene Wunderkind – Wolfgang Amadé Mozart **170** Kunterbuntes Welttheater – »Die Zauberflöte« **172** Tonkünstler oder Taschenspieler? – Der Virtuose und das Konzert **174**

Der Aufstieg der Kunstmusik – Das 19. Jahrhundert **178** Schlüssel zum Werk – Die »Erfindung« der Studienpartitur **180** Wien – Hauptstadt des Streichquartetts **182** Musik als Utopie – Beethovens 9. Sinfonie **184** »Durch Leiden zur Freude« – Mythos Beethoven **186** Blick in die Werkstatt – Beethovens Skizzen **188** »Ruhm ohne Grenzen« – Rossini und die italienische Oper **190** »Phantasie reich und vielseitig« – Franz Schubert **192** Die Geburt des Kunstliedes – Schuberts »Gretchen am Spinnrade« **194** »Unendliche Sehnsucht« – Warum ist die Musik »die romantischste aller Künste«? **196** »Einwirkung höherer Naturen« – Webers »Freischütz« und die romantische Oper **198** Mit dem Orchester eine Geschichte erzählen – Hector Berlioz' »Symphonie fantastique« **200** »Eine völlige Neubelebung der Klaviermusik« – Frédéric Chopin und das Nocturne **202** Der Virtuose im Konzertsaal – Niccolò Paganini und Franz Liszt **204** Grand Opéra – Eine Oper für Paris **206** »Es flogen ihm hundert Herzen zu« – Mendelssohn Bartholdy in der Musikstadt Leipzig **208** Robert Schumann – »Romantischer« Komponist und Publizist **210** Aufsehererregend und lukrativ – Adolphe Sax und die »Erfindung des Saxophons« **212** Giuseppe Verdi – Musikalischer Botschafter Italiens **214** Richard Wagner – Von der Oper zum Musikdrama **216** Der Liebe ein Denkmal – Richard Wagners »Tristan und Isolde« **218** Beethovens Erben – Brahms oder Bruckner? **220** Sinfonische Dichtung als Programm Musik – Franz Liszt und Richard Strauss **222** Die »Zauberflöte« im Wohnzimmer – Bürgerliche Hausmusik **224** Der Walzerkönig – Johann Strauß **226** Die Operette – Die »kleine Schwester« der Oper? **228** Musikindustrie – Aus Noten werden Banknoten **230** Star mit Taktstock – Der Aufstieg des modernen Dirigenten **232** Musik im Schatten des Eiffelturms – Die Pariser Weltausstellung 1889 **234** »In those cruel slavery days« – Kultur und Musik der Afroamerikaner **236** Gustav Mahler – Emotionale Abgründe an der Schwelle zur Moderne **238** Das Innenleben der Musik – Hugo Riemann und die Musiktheorie um 1900 **240** Gründervater der universitären Musikwissenschaft – Guido Adler **242** Tin Pan Alley – Die Songfabrik **244**

Zwischen Herausforderung und Gebrauchsgegenstand – Musik im 20. und 21. Jahrhundert **248** Mit dem Phonographen um die Welt – Speicherung und Archivierung von Klängen **250** Flucht aus Wagners Schatten – Debussy und die Befreiung der französischen Musik **252** Von der Bühne ins Wohnzimmer – Enrico Caruso und die Schallplatte **254** Der erste Star der Alten Musik – Wanda Landowska **256** Béla Bartók – Komponist und Volksliedforscher **258** Vom Hörensagen – Mündliche Überlieferung von Musik **260** Vom Varieté zum Kinopalast – Musik im Stummfilm **262** Die Suche nach dem »Ungesagten« – Schönbergs »Kammersymphonie« op. 9 **264** Meilenstein der Moderne – Strawinskys »Sacre du printemps« **266** »Alles ist hin«? – Schönbergs Abkehr von der Tonalität **268** Künstlertragödie als Alpensinfonie – Richard Strauss **270** Von New Orleans nach Chicago – Die Anfänge des Jazz **272** »Reinigendes Gewitter« – Europas Komponisten im

Jazz-Fieber **274** Gegen das bürgerliche Musikleben – Kritik und Reform des Konzerts **276** Befreiung durch Bindung – Die »Komposition mit 12 Tönen« **278** 1923 – Ein Jahr im Fokus **280** Zum Abendbrot erklingt Beethoven – Musik im Radio **282** Nichts als Krach – Das Schlagzeug **284** »Bach mit Pocken«? – Strawinsky und der Neoklassizismus **286** Blick über den Ozean – Charles Ives und die amerikanische Musik **288** Big Bands – Der Inbegriff des Swing **290** Eine Oper über die Oper – Brecht und Weills »Dreigroschenoper« **292** Der »Herzog« des Jazz – Duke Ellington **294** Third Stream – Jazz erobert den Konzertsaal **296** Kultur in Bewegung – Tanz als Wissenssystem **298** Komponieren unter Stalin – Dmitri Schostakowitsch **300** Musik als Propaganda – Die Musikpolitik der Nationalsozialisten **302** »Kraft durch Freude« – Schlager unterm Hakenkreuz **304** Jam Sessions – Die hohe Kunst des Improvisierens **306** Befreiung des Klangs – Edgard Varèse **308** Musik aus der Retorte – Serielles Komponieren **310** Musik ganz ohne Töne? – John Cage und der Zufall **312** Elvis Presley – The King of Pop **314** Musik ohne Musiker – Stockhausens »Gesang der Jünglinge« **316** Miles Davis – »Birth of the Cool« **318** Auf den Spuren »fremder« Klänge – Musikethnologie **320** Ihrer Zeit voraus? – Musikalische Avantgarde **322** Dramatisierung der Bilder – Musik im Tonfilm **324** Avantgarde Jazz – Der Aufbruch der 1960er-Jahre **326** »Zustände, Ereignisse, Wandlungen« – Klangkomposition **328** Soundmagier am Mischpult – Tom Dowd **330** Jazz global – Die weltweite Ausbreitung des Jazz **332** Oper als »totales Theater« – Bernd Alois Zimmermann **334** Grenzgänger zwischen den musikalischen Welten – Leonard Bernstein **336** The Beatles – Aufbruch zu neuen Ufern **338** Noch Partitur oder schon Bild? – Grafische Notation **340** Neue Ordnungen braucht der Klang – Erweiterung des musikalischen Materials **342** Mythos einer Generation – The Woodstock Music & Art Fair **344** Reduzieren aufs Minimum – Minimal Music **346** Fusion – Die andere Seite des Jazz **348** »Lokale Musik, nicht von hier« oder Verschmolzenes – Weltmusik-Konzepte **350** Kulturübergreifende Identität – Musik der Türken in Deutschland **352** Blick ins Innere des Klangs – Spektrale Musik **354** »Anarchy in the UK« – Die Sex Pistols **356** Den Klang in die Hand nehmen – Wolfgang Rihm **358** »Da, Da, Da« – Die Neue Deutsche Welle **360** Klänge auf Wanderschaft – Die musikalische Eroberung des Raums **362** In the tradition – Jazz zwischen Museum und Avantgarde **364** Wer darf beanspruchen, modern zu sein? – Postmoderne **366** HipHop – Von der Straßenkultur zum globalen Jugendstil **368** House und Techno – Die elektronische Tanzmusik **370** Wirklichkeit gewordene Utopie – Mikrotöne **372** Industrielle Verwertung von Musik – Popmusik im Medienverbund **374** Musik 2.0 – Popmusik im Internet **376** Wer spielt? – Komponieren und neue Medien **378** Vom Besonderen zum Alltäglichen – Musik in allen Lebenslagen **380**

Anhang

383

Die Autorinnen und Autoren **383** Namensregister **384** Sachregister **391** Ab-
bildungsverzeichnis **396**

Einleitung

Dieses Buch bietet einen Streifzug durch 12 Jahrhunderte Musikgeschichte. Statt einer durchgehenden Geschichte, die auf Vollständigkeit zielt, werden 183 einzelne Geschichten erzählt: von Menschen und ihrer Musik, von künstlerischen Ereignissen, von Aufführungen, von Instrumenten oder von Orten, wo Musik gemacht wird – kurz: von Dingen, die für das jeweilige Zeitalter wichtig und charakteristisch erscheinen. Gleichwohl ergeben all diese einzelnen Geschichten zusammen, ähnlich einem Mosaik, ein facettenreiches Bild der Musikgeschichte, das auf dem neuesten Stand der Musikforschung Wesentliches auf anschauliche und verständliche Weise vermitteln möchte.

Warum ein »Streifzug«? Zum einen, weil mehr in kurzer Form nur schwer möglich ist – zu umfangreich ist das Gebiet, zu vielfältig sind die Phänomene, selbst wenn man sich wie hier im Wesentlichen auf Europa konzentriert. Zum anderen, weil diese Weise der Reduktion der geschichtlichen Komplexität erlaubt, Geschichte anschaulich zu erzählen. Die Form des Streifzugs lädt die Leserinnen und Leser dazu ein, sich selbst einen Weg durch das Buch zu bahnen und nach Lust und Laune zwischen den Texten hin und her zu springen.

Geschichte zu schreiben – auch einzelne Geschichten wie in diesem Buch – setzt Dokumente voraus, die uns etwas über die Vergangenheit verraten. Musik ist jedoch bekanntlich vergänglich. Und lange Zeit ließ sich, wenn sie verklungen war, allenfalls noch der Eindruck, den sie hinterlassen hatte, in Worte fassen. Die klingende Musik selbst blieb unwiederbringlich verloren. Zwei rund tausend Jahre auseinanderliegende Erfindungen haben das grundlegend geändert: zunächst im ausgehenden 9. Jahrhundert die Erfindung der musikalischen Schrift und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann jene der Klangspeicherung mit technischen Mitteln.

Gäbe es die musikalische Notation nicht, so wüssten wir heute vielleicht aus bildlichen Darstellungen, aus Beschreibungen von Zeitgenossen oder durch möglicherweise erhaltene Instrumente etwas von der Musik von vor tausend Jahren oder von den Werken Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens. Wir hätten jedoch keine Ahnung davon, wie diese Musik aufgebaut war, geschweige denn, wie sie vermutlich einmal geklungen hat. Erst die Schrift gestattete, Musik »festzuhalten«. Die Notation erlaubt es, sich eine ziemlich genaue Klangvorstellung von Musik

zu verschaffen und sie singend oder spielend zum Klingen zu bringen, selbst wenn man noch nie einen Ton von ihr gehört hat – und dies auch noch nach Jahrhunderten. Ohne die Möglichkeit, musikalische Gedanken schriftlich festhalten und ausarbeiten zu können, wären auch komplexe Musikformen wie die Vokalpolyphonie oder umfangreiche Werke wie Mozarts *Don Giovanni* oder Gustav Mahlers weit mehr als eine Stunde dauernde 3. Sinfonie nie entstanden. Und der im 16. Jahrhundert erfundene Notendruck schließlich hat es möglich gemacht, notierte Musik wie Bücher in Form von Drucken in großer Zahl herzustellen und zu verbreiten.

Gäbe es die zweite geschichtsmächtige Erfindung – die Klangspeicherung – nicht, so hätten wir heute keine genaue Vorstellung davon, wie Ella Fitzgerald, die Beatles oder eine ungarische Bäuerin vor 100 Jahren gesungen oder wie die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler gespielt haben. Ohne solche Geräte wären all jene Formen der Musik, die keine Schriftlichkeit kennen – und das ist ein beträchtlicher Teil – sowie all das, was uns die Partitur eines notierten Werkes nicht verrät, zum Verschwinden auf Nimmerwiederhören verdammt. Aufnahmen erlauben uns aber nicht nur, die Volks-, Popular- und Kunstmusik der jüngeren Vergangenheit klingend zu erleben. Als »Tondokumente«, die von der Zeit ihrer Entstehung zeugen, gestatten sie auch, Geschichte und Geschichten der klingenden Musik nachzuzeichnen, etwa jene der Chopin-Interpretation, des Swing oder von musikalischen Ereignissen wie dem Woodstock-Festival.

Musikgeschichte ist kein kontinuierlicher und einheitlicher Strom. Wie die politische Geschichte, die Sozial- und die Wirtschaftsgeschichte ist auch sie geprägt von einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Kräfte, nicht selten verbunden mit Zufällen. Regional völlig unterschiedliche Entwicklungen mögen unvermittelt nebeneinanderstehen, »Blütezeiten« auf »Durststrecken« folgen oder plötzliche Wandlungen zu tiefen Einschnitten führen. Die Geschichtsschreibung gliederte den Verlauf der Musikgeschichte vielfach in Epochen wie Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik oder Moderne. All diese Bezeichnungen, die ein herausragendes Charakteristikum als kennzeichnend für einen ganzen Zeitraum nehmen, sind aber genau deshalb in vieler Hinsicht problematisch. Das Buch ist daher unterteilt in kalendarische Zeiträume von einem oder mehreren Jahrhunderten Umfang, die – um bei der Me-

tapher des Titels zu bleiben – kreuz und quer durchstreift werden. Renaissance, Romantik oder Moderne lassen sich so unabhängig von der Frage der Epochengliederung als historische Phänomene thematisieren.

Die 12 Jahrhunderte seit der Erfindung der Notenschrift werden mit zur Gegenwart hin zunehmender Ausführlichkeit dargestellt. Übergreifende Aspekte wie die musikalische Schrift, der soziale Ort der Musik oder die Musikinstrumente kehren dabei wieder und durchziehen das Buch als thematische Fäden von den Anfängen bis zur Gegenwart. Und immer wieder werden Musikstücke, die eine Schlüsselrolle gespielt haben, in den Mittelpunkt gerückt. Vorangestellt ist als Prolog ein Abschnitt über die Anfänge in der griechischen Antike, aus der unser Musikbegriff stammt. Da mit dem Einsatz der Klangspeicherung alle Formen klingender Musik zunehmend besser dokumentiert sind und wir deshalb auch die Geschichte von mündlich überlieferten Musikformen auf Dokumente gegründet schreiben können, ist der mit Abstand umfangreichste Teil des Buches dem 20. und 21. Jahrhundert gewidmet. Während sich die Darstellung bis zum späten 19. Jahrhundert hauptsächlich (aber nicht nur) auf den Bereich der westlichen Kunstmusik beschränkt, wird hier die Perspektive auch auf Volksmusik, Jazz und Populärmusik bis hin zur Weltmusik erweitert.

Das hier vorgelegte Mosaik einer Musikgeschichte ist nicht allein das Werk der beteiligten 18 Autorinnen und Autoren. Um es auf dem aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschung ausarbeiten zu können, musste es sich zwangsläufig auf die Arbeiten zahlreicher Forscherinnen und Forscher stützen, deren Erkenntnisse in die Texte eingeflossen sind. Dem Charakter des Buches entsprechend können diese – ebenso wie die in den Texten vorkommenden Zitate – nicht im Einzelnen nachgewiesen werden. Verwendete Fachbegriffe werden in der Regel an Ort und Stelle in den Marginalspalten der Texte erklärt. Wo das nicht der Fall ist, hilft das Sachregister am Ende des Buches weiter.

Tobias Bleek und Ulrich Mosch,
im Sommer 2018





Antike Anfänge

Musikgeschichte (fast) ohne Musik

Die Antike

Im Mittelpunkt der Musikgeschichte steht normalerweise die tatsächlich klingende Musik. Von ihr sind aus den einzelnen historischen Epochen unterschiedlich viele Zeugnisse überliefert. Wollen wir die Geschichtsschreibung zurück bis auf die Musik der **Antike** ausdehnen, so stoßen wir auf ein grundsätzliches Problem: Tondokumente aus dieser Zeit existieren nicht. Aber auch, was damals von Musik mittels Ton- und Rhythmuszeichen schriftlich festgehalten wurde, ist fast restlos verloren. Neben Bränden oder Kriegen dürfte daran vor allem das mit der Zeit nachlassende Interesse schuld gewesen sein.

Heute sind lediglich etwa 50 Schriftfragmente mit antiker Musik bekannt – wohlgernekt aus rund 1500 Jahren Geschichte. Diese kleine Zahl macht zunächst einmal bewusst, wie wenig wir überhaupt von der damaligen Musik wissen. Man stelle sich vor: In 2000 Jahren würde man von Mozart nur noch ein paar Takte der *Zauberflöte* kennen oder aus der Populärmusik vielleicht ein paar HipHop-Beats. Im Hinblick auf die Antike scheinen wir es demnach mit einem Unding zu tun zu haben: mit Musikgeschichte (fast) ohne Musik.

Wie unbefriedigend die Lage hinsichtlich antiker Musik ist, zeigt sich, wenn man sie mit der seither entstandenen Musik vergleicht. Im frühen Mittelalter nämlich vollzog sich der »Schritt in die musikalische Schrift« ein zweites Mal, und zwar mit neuem Inhalt: dem Kirchengesang. Vor allem vollzog er sich aber auf neuer Grundlage: Man verwendete jetzt nicht mehr Buchstaben, um die Tonhöhen zu bezeichnen, sondern Neumen (später Noten), die die relative Tonhöhe andeuten. Wie wichtig die Art der Schrift für die musikalische Entwicklung war, zeigt sich am Unterschied zwischen der antiken und der seither entstandenen Musik: Die neue Grundlage führte weiter. Seit dem Mittelalter wird sichtbar, wie die Schrift zwischen Gedanken und Klang, Klang und Gedanken vermitteln kann. Dies löste eine gewaltige musikalische Entwicklung aus.

Welche Bedeutung musikalische Schriftzeichen in der Antike überhaupt hatten, ist heute schwer einzuschätzen. Klar ist nur, dass sie nicht weiterentwickelt und deshalb schließlich fallengelassen wurden. Zugleich ging damit auch jene Musik verloren, die bis dahin als erhaltenswert empfunden worden war. Dieser Verlust ist auch im Vergleich mit den antiken Schwesterkünsten

Als **Antike** bezeichnet man die Kultur-epoche des Mittelmeerraumes von etwa 1000 vor bis 500 nach Christi Geburt.

<<< Orpheus besänftigt wilde Tiere, römisches Mosaik, 4. Jahrhundert

auffällig. Von der Architektur und der Skulptur jener Zeit sind zahllose Zeugnisse und Monumente überliefert: Man denke an die Akropolis in Athen oder an die antike Stadt Ephesus in der heutigen Türkei. Und noch in unserer Zeit sind die Geschäftsviertel europäischer Städte vielfach mit Zitaten antiker Architektur wie Säulen und Kapitellen geschmückt, und die Theater führen griechische Tragödien auf.

Etwas Vergleichbares hat die antike Musik nicht zu bieten. Aber auch sie wirkt nach, allerdings auf anderer Ebene, nämlich in unserem Musikbegriff. Der antike Musikbegriff beginnt mit dem altgriechischen Eigenschaftswort »mousikē«, in dem das Wort »Muse« steckt. Es bestimmt das Hauptwort »téchnē« (»Fertigkeit, Kunst«) näher und meint »die Gesamtheit der von den neun Musen ausgeübten verschiedenen Künste«. Im Mittelpunkt des antiken griechischen Musikbegriffs stand die Einheit von Wort (Poesie), Ton (Melodie) und Bewegung (Tanz), wie sie die Solo- und Chorlyrik einst verkörperte. Die Menschen der Antike waren ergriffen von diesen Künsten und legten darüber in Bild und Wort Zeugnis ab. Diese Dokumente gestatten uns heute zu sehen, in welchen gesellschaftlichen Zusammenhängen damals musiziert wurde. Und wir lesen, was die Menschen dabei empfanden und welchen Stellenwert sie der Musik einräumten. Überraschen mag heute, welche große Bedeutung der Musik damals beigemessen wurde. Musikalische Dinge konnten selbst zur Staatsangelegenheit werden.

Zum weiteren Umfeld des Musikbegriffs gehörte auch der Logos (»lógos«). Das Bedeutungsfeld dieses altgriechischen Begriffs ist äußerst breit: Es reicht von »Gespräch« (darin enthalten: »Wort«) über »Zahlenverhältnis« bis hin zu »Verstand« und »Vernunft«. Das Zahlenverhältnis 2:1 ist ein solcher Logos. Er drückt zum Beispiel das Unterteilungsverhältnis einer Saite aus, das die Oktave hervorbringt. Auf dieser Erkenntnis beruhte die antike Zahlenharmonik oder »musica«, die man damals zur theoretischen Philosophie rechnete.

Der antike Musikbegriff umfasste demnach weit mehr als der heutige. Seine Betrachtung führt uns nicht so sehr die Kontinuität vor Augen als vielmehr die Unterschiede und den Bruch zwischen damals und heute. Um uns dem Thema »Musik in der Antike« zu nähern, lassen wir uns also auf etwas Altes/Neues, etwas teilweise Fremdes ein.

Musik und die Seele

Gemäß griechischer Legende war der Urmusiker Orpheus in der Lage, durch seinen Gesang wilde Tiere und Menschen zu zähmen. Pythagoras soll die Emotionen seiner Zuhörer durch Modus-Wechsel gelenkt haben, und Platon lehrte, dass Verlangen, Zorn und Vernunft spezifischen Intervallen entsprechen und dass durch solche Intervalle die Seele gereinigt wird und aufsteigen kann. Die spirituelle Natur von Musik war also anerkannt, und auch heute noch wird der Musik in der Musiktherapie heilende Kraft zugeschrieben.

Mousikē – Musik

Die Musen, auf die unser Musikbegriff letztendlich zurückgeht, markieren zugleich den Beginn der überlieferten griechischen Dichtung im späten 8. Jahrhundert v. Chr.: Homer ruft in der *Ilias* die Muse an mit der Bitte, ihn zu seiner Aufgabe zu befähigen, den Trojanischen Krieg zu besingen, und nach den Beratungen der olympischen Götter singen die Musen ihnen »mit schöner Stimme« zu. In der um 700 v. Chr. entstandenen *Theogonia* (»Entstehung der Götter«) arbeitet Hesiod die antike Vorstellung von den Musen heraus. Ihr Vater ist Zeus, ihre Mutter Mnemosyne (»Gedächtnis, Erinnerung«). In den Musen ist also das, was wir unter Kultur verstehen, gespeichert. Hesiod teilt ihre Namen mit und gestattet uns zuzusehen, wie sie am

»Dieser Mann da, der nach der großen Macht trachtet, wird die Stadt bald umgestürzt haben; sie steht ja vor der Entscheidung ...« (**Alkaios**)

Berg Helikon im Reigen tanzen und singen. Sie üben also verschiedene Künste zugleich aus. Der Philosoph Platon (ca. 429–347 v. Chr.) gab der Einheit dreier Musenkünste einen Namen: Als Sokrates fragt, »welche die Kunst des Saitenspiels, des Singens und des ›richtigen Schreitens‹ [Tanzens]« sei, lautet die Antwort »mousikē«, jenes Wort also, von dem unser Wort »Musik« abstammt.

Die von Platon angedeutete Vereinigung von Musenkünsten zeigt sich in der Gattung der Lyrik. »Lyrik« ist wie »Musik« ein uraltes Wort, das im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen angenommen hat. Ursprünglich bezeichnete man damit strophische Dichtung, wobei nicht nur das Versschema, sondern auch die Melodie und die Tanzschritte wiederkehren. Diese Dichtung richtet sich oft an ein »Du« oder an ein »Ihr« (das heißt grammatisch an die zweite

»Lasst uns trinken! Warum warten wir auf die Lampen? Der Tag dauert nur noch ›ein Fingerbreit‹. Bringe, geliebter Junge, die großen, buntverzierten Becher!« (**Alkaios**)

Person) und wird, begleitet von dem Saiteninstrument Lyra, gesungen. Sollte einem das vertraut vorkommen, so liegt dies daran, dass einiges an der heutigen Musik immer noch dieser Definition entspricht: Viele Popsongs – von Bob Dylans *Like a Rolling Stone* bis zu Rihannas *Umbrella* – bedienen sich dieser Anredeform, und die begleitende (akustische oder elektrische) Gitarre ist gewissermaßen die moderne Variante der Lyra.

»Komm', göttliche Lyra, rede zu mir, werde stimmhaft ...« (**Sappho**)

»Du bist gekommen, ich habe dich heftig verlangt;
Mein Herz, das mit Sehnsucht brannte,
hast du gekühlt ...« (**Sappho**)

Die früheste, lediglich in kleinen Textresten überlieferte Lyrik stammt von Sappho und von Alkaios, die im 7. Jahrhundert v. Chr. auf der griechischen Insel Lesbos lebten. Ihre Lyrik trugen sie in den Gruppen, denen sie angehörten, selbst vor. **Sapphos** Lyrik handelt oft von der Liebe, die des **Alkaios** oft von der Politik und den Freuden des Weines. Neben der von



Die neun Musen auf einem Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert (einige mit ihren Attributen dargestellt): Kalliope (epische Dichtung und Wissenschaft, Schriftrolle), Thalia (Komödie, lachende Theatermaske), Terpsichore (Chorlyrik und Tanz), Euterpe (Lyrik, Flöte), Polyhymnia (Gesang), Klio (Geschichtsschreibung, Schreibtafel), Erato (Liebesdichtung, Leier), Urania (Astronomie, Himmelskugel und Zirkel), Melpomene (Tragödie, tragische Theatermaske)

einer Einzelperson vorgetragenen Lyrik Sapphos und Alkaios' gab es auch Chorlyrik, die jeweils von einer Gruppe einstudiert, gesungen und getanzt wurde. Einer ihrer prominenten Schöpfer war der griechische Dichter **Pindaros** (ca. 522–443 v. Chr.). Er feierte damit oft die Gewinner der damaligen sportlichen und künstlerischen Wettkämpfe, zu denen auch die Olympischen Spiele zählten. Die Spiele hatten eine rituell-religiöse Dimension, die in der Chorlyrik nachhallt. Ein weiterer Schauplatz der Chorlyrik war das griechische Drama (Tragödie, Komödie, Satyrspiel), bei dem ein singender und tanzender Chor das Geschehen kommentierte. Außer ein paar Fragmenten von Tragödien des Euripides (ca. 485–406 v. Chr.) hat sich aber kein einziger Ton der Einzel- und Chorlyrik erhalten. Was das Drama angeht, haben neuzeitliche Gattungen wie Oper, Oratorium oder Passion mit dem dort auftretenden Chor versucht, die Chorlyrik des antiken Dramas wiederaufleben zu lassen.

Als der römische Dichter Horaz (65–8 v. Chr.) Jahrhunderte später Strophenmodelle von Sappho und Alkaios übernahm, schuf er nicht mehr gesungene und getanzte Lyrik für Zuschauer und Zuhörer, wie es bei seinen Vorbildern der Fall gewesen war. Vielmehr war seine Dichtung im Handel erwerb- bare Kunst zum Lesen. Gleichzeitig wurde ein anderer Aspekt des »mousikē«-Begriffs immer mehr heraus- gebildet, jener der mathematischen Disziplin »musica«. Das ursprüngliche »mousikē«-Ideal der Vereinigung dreier Musen- künste ist aber nie erloschen. Es lebt noch heute fort, zum Bei- spiel in der Flamenco- und Soulmusik oder im Auftreten von Boy- oder Girl-Groups und anderer Popmusiker. Und es wird weiter lebendig bleiben, solange Emotionen in Wort, Melodie, Saitenklang und Bewegung zum Ausdruck kommen.

»Geschöpfe eines einzelnen Tages: Was ist einer? Was ist kei- ner? Der Mensch ist der Traum eines Schattens. Aber wann immer Zeus-gegebener Glanz kommt, so ist ein leuchtendes Licht auf den Menschen und honigsüße Lebenszeit.« (**Pin- daros**, aus der *Pythischen Ode* für Aristomenes von Aigina, Gewinner im Ringen bei den Pythischen Spielen 446 v. Chr.)



Musikantin mit Kithara, Tonstatuette aus Ägina, um 275 v. Chr.

Das Prinzip der Tonerzeugung mittels eines aus einem Rohrgewächs geschnittenen »Blattes«, daher der Name **Rohrblatt-Instrument**, hat sich bis heute erhalten. Die moderne Oboe verwendet wie der Aulos ein Doppelblatt, die Klarinette ein Einzelblatt.

Begleiter für Gesang und Tanz – Instrumente

In der Antike waren vor allem Saiten- und Blasinstrumente von Bedeutung. Mit Saiteninstrumenten begleitete man den Gesang, wobei die Melodie verdoppelt wurde, mit Blasinstrumenten hauptsächlich den Tanz. Auch von einzelnen hoch entwickelten »Werken« für ein Soloinstrument wissen wir, allerdings nur aus Beschreibungen in der Literatur. Mehrstimmiges Zusammenspiel von Instrumenten ist nicht belegt.

Unter den rund 50 aus jener Epoche schriftlich überlieferten Musikfragmenten gibt es einige, die, wie man an den verwendeten Tonzeichen erkennen kann, instrumental gedacht waren und hauptsächlich als Schriftbeispiele in didaktischen Texten dienen. Antike Instrumente hingegen haben sich nicht erhalten. Zwar gibt es noch spärliche Reste, unser heutiges Wissen darüber stammt aber hauptsächlich aus literarischen Texten und aus Abbildungen auf antiker Keramik oder aus Skulpturen.

Saiten- oder Zupfinstrumente – der Bogen kam erst im Mittelalter auf – gab es in zwei Grundformen: Die Kithara war das Instrument der Berufsmusiker (etwa die Phorminx des Homer); die Lyra war das Instrument der Laien (beispielsweise der lang gestreckte Barbitos). Beiden Instrumententypen gemeinsam ist ein Resonanzkörper, von dem sich parallel zwei »Arme« erstrecken, die durch eine Querstange zusammengehalten werden. Die gleich langen Saiten aus Schafdarm sind zwischen Resonanzkörper und Querstange gespannt. Den Resonanzkörper der Kithara bildet ein Holzkasten, jenen der Lyra der Panzer einer Schildkröte. Die Finger der linken Hand des Spielers zupften die Saiten beim Melodiespiel oder dämpften einzelne Saiten, wenn die rechte Hand mit dem Plektron darüber streifte. Bis ins 8. Jahrhundert v. Chr. waren vier Saiten gebräuchlich, danach sieben, die den Tönen eines Modus entsprachen.

Während die Lyra das Instrument der Erziehung und der »Lyrik« war, traten die Spieler der Kithara, die Berufskitharöden, öffentlich auf, auch bei Wettkämpfen. Der berühmteste Kitharöde war Timotheos von Milet (ca. 450–350 v. Chr.). Er war ein Revolutionär und wagte es, bis zu zwölf Saiten auf sein Instrument zu spannen. Dies erlaubte ihm Moduswechsel innerhalb eines Stückes, eine

musikalische Kühnheit, die vom Staat als sittengefährdend angesehen und daher verboten wurde. Timotheos' bekanntestes Werk mit dem Titel *Die Perser* stellte die Schlacht von Salamis (480 v. Chr.) dar.

Das wichtigste Blasinstrument war der Aulos, ein **Rohrblatt-Instrument** phrygischen Ursprungs, bei dem zwei Rohre mit je vier Fingerlöchern gleichzeitig geblasen werden – zweistimmiges Spiel wäre also möglich gewesen, ist aber nicht belegt. Nebst der Verwendung bei Trinkgelagen (»symposia«) war das Aulos-Spiel eine Wettkampfdisziplin. Die **Pythischen Spiele** in Delphi gewann der Aulet Sakadas 586 v. Chr. mit einer musikalischen Darstellung des Kampfes zwischen Apollon und dem pythischen Drachen, ein Werk von für damalige Begriffe unerhörter Dramatik. Als *Pythischer Nomos* sollte es in die Geschichte eingehen: Dieser Nomos (hier so viel wie »Lied«, »Weise«) bildete mehrere Jahrhunderte lang das Pflichtstück bei solchen Wettkämpfen in Delphi.

Zu den Blasinstrumenten gehörte auch die »Hydraulis« genannte wassergetriebene Orgel. Sie wurde jedoch nicht mit den einzelnen Fingern, sondern aufgrund der Größe und Betätigungsweise der Tasten eher mit zwei Händen gespielt. Kleinere Versionen solcher Orgeln waren für den häuslichen Gebrauch bestimmt, größere wurden in Amphitheatern verwendet, um die Stimmung der Menge anzuheizen (die Heilige Katharina starb laut ihrer Märtyrerverlegende, »während die Orgel donnerte«). Die Orgel bildet vielleicht das Hauptbeispiel des Nachlebens antiker Musiktradition. Denn schon früh hat die Westkirche das Orgelspiel in den Gottesdienst eingeführt, wo es sich bis heute behauptet. Viel später waren die ersten Kinos mit Orgeln ausgestattet. Und sogar in amerikanischen Baseballstadien sind sie hin und wieder zu hören. Wie in den Amphitheatern der Antike also wird die Orgel heute noch verwendet, um Emotionen zu lenken und zu steigern. Die Umstände haben sich geändert, die Rolle der Musik ist dieselbe geblieben.



Aulosspieler, griechische Vasenmalerei, um 490 v. Chr.

Bei den **Pythischen Spielen** handelte es sich im Gegensatz zu den rein sportlichen Olympischen Spielen ursprünglich um künstlerische Wettkämpfe in Delphi. Mit der Zeit wurden sie auch durch athletische Wettkämpfe und Wagenrennen ergänzt. Die glanzvollen Spiele erinnerten an die Erlegung des Drachens Python durch Apollon, den Gott der Künste, und fanden jeweils zwei Jahre vor den Olympischen Spielen statt.

Musik als Kampfdarstellung

Antike Werke mit bedeutendem Instrumentalanteil wie der *Pythische Nomos* des Sakadas oder *Die Perser* des Timotheos waren Kampfdarstellungen. Dies blieb ein beliebtes musikalisches Thema, verbunden mit dem Ausdruck nationalen Selbstbewusstseins. Man denke an Clément Janequins *La Bataille* (anlässlich der Schlacht von Marignano 1515) oder an Peter Tschaikowskys *Ouverture* 1812 (Erinnerung an den russischen Sieg über Napoleon).

Was die Zeit überdauert – Überlieferung

»Überlieferung« meint die verschiedenen Arten und Weisen, mit denen die Kenntnis von Musik von einer Person zu einer anderen gelangt. Als universal kann die mündliche Überlieferung gelten, die es immer gab und geben wird, solange eine Mutter ihrem Kind ein Lied summt. Dazugekommen sind die schriftliche Überlieferung und seit dem frühen 20. Jahrhundert jene mittels technischer Klangspeicherung. Die mündliche Überlieferung antiker Musik ist erloschen, die technische gab es noch

nicht und die schriftliche beschränkt sich heute auf etwa 50 erhaltene Fragmente, die die damaligen Tonzeichen aufweisen. In einer Art »Nebenüberlieferung« zu den wenigen erhaltenen Musikfragmenten geben antike Schriftsteller Aufschluss über die Wirkung der damaligen Musik auf die Menschen.

Gut ein Drittel der antiken Musikfragmente sind Papyrusfetzen von vertonten Dramen. In der durch die Eroberungen Alexanders des Großen (356–323 v. Chr.) entstandenen griechisch geprägten Kulturlandschaft des Hellenismus, die sich von Alexandrien in Ägypten

bis weit nach Osten erstreckte, fanden überall wiederkehrende Feste statt, darunter auch »musische«. Als Festplätze bauten sich zahlreiche Städte Theater. Heute nur noch leere Hülsen, waren sie damals mit der vitalen Kraft des Dramas erfüllt, vor allem der Tragödien des Euripides, die von großen Themen menschlichen Daseins handeln: von der Verantwortung des Einzelnen in der Gesellschaft, von Schuld, Sühne und Erlösung. Aufgeführt wurden sie durch »technitai«, das waren »vereinsmäßig organisierte, von Fest zu Fest reisende und über bestimmte Dramenrollen verfügende Künstler«. Das abgebildete Fragment der Tragödie *Orestes* von Euripides stammt von einer solchen Papyrusrolle. Sie wurde um 200 v. Chr. angefertigt, gut 200 Jahre nach dem Tod des Euripides, als seine Werke in der ganzen hellenistischen Welt aufgeführt wurden. Der Glanz währte also lange, verging aber, und die *Orestes*-Rolle wurde eines Tages in Hermopolis Magna (Ägypten) »recycelt« – als Mumien-Kartonage! Durch solches »Recycling« wurde schon mancher Text für die Nachwelt gerettet.

Die jahrhundertelange Pflege und Überlieferung antiker Dramen hing zumindest teilweise zusammen mit der Macht der damaligen Musik über die menschliche Seele. Es ist schwierig,

In Stein gemeißelt

Die Existenz der etwa 50 altgriechischen Musikfragmente verdanken wir hauptsächlich der Robustheit ihrer Träger, Stein zum Beispiel, oder der Trockenheit der Sahara, wo Papyrus lange überdauert. Dabei ist die antike Musik möglicherweise gut weggekommen. Wird hingegen in 2000 Jahren noch etwas von den in unseren Tagen üblichen Trägern erhalten sein, von zerbröselndem Papier zum Beispiel oder von den immer schneller überholten elektronischen Datenträgern?

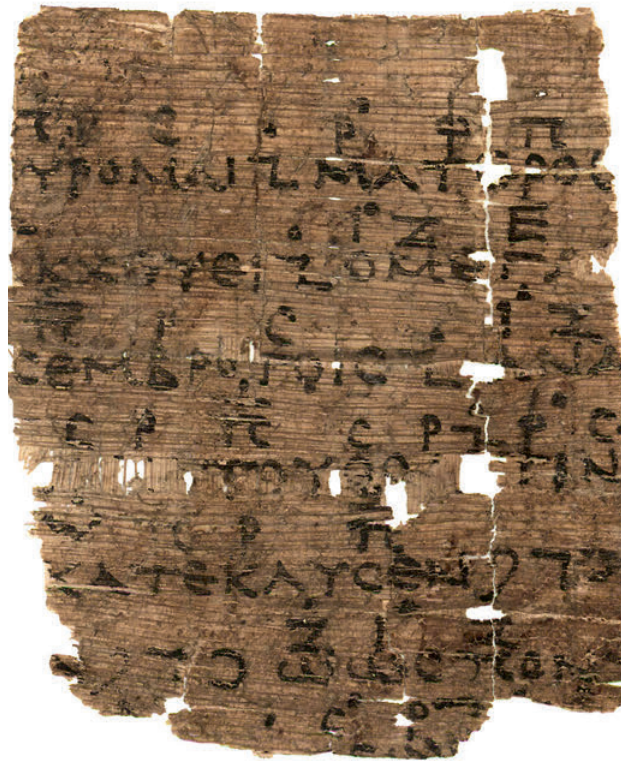
sich anhand von Musikfragmenten eine Vorstellung von dieser Macht zu verschaffen. Antike Schriftsteller können uns aber auf die Sprünge helfen. Laut der *Poetik* des Aristoteles zum Beispiel bewirkt die Tragödie die »Reinigung« (Katharsis) der Zuschauer von den »Leidenschaftlichen Mitleid und Schrecken«, die sie erregt; dabei ist die Melodie »das größte der [tragischen] ›Gewürze««. Und Platon, der Lehrer des Aristoteles, verbannte bestimmte »Tonarten« wegen ihrer manipulativen Kraft aus seinem Idealstaat und warnte davor, dass Änderungen der Musik Umwälzungen im Staat auslösen könnten – auch die gesellschaftliche Revolution der 1960er-Jahre ging nicht ohne Neuerungen in der Musik einher.

Alle antiken Feste, ob musisch oder athletisch, waren zur Ehre einer Gottheit gefeierte religiöse Angelegenheiten. Die jeweilige Gottheit wurde durch Hymnen verehrt. Zwei davon sind mit Tonzeichen erhalten. Dabei handelt es sich um »paianes« (altgriechisch: »feierliche Gesänge«) an Apollon, aufgeführt anlässlich der Pythischen Spiele in Delphi im Jahr 127 v. Chr. und eingemeißelt am dortigen athenischen Schatzhaus. Zugleich sind es die umfangreichsten Zeugnisse antiker Musik – übertragen in heutige Notation etwa 100 bzw. 150 Takte lang. Als vielleicht einziges antikes Musikzeugnis vollständig überliefert ist die vertonte Grabinschrift des Seikilos in Tralleis (Kleinasien, heutige Türkei) aus dem 1. Jahrhundert nach Christus. Die Töne und Rhythmen des Liedes lassen sich problemlos entziffern:

Ho-son zes, phai - - nu, me - den ho - los__ sy ly - pu;__

pros o - li - gon e - sti to zen,__ to te - los ho chro-nos ap - ai - tei._____

Im Gegensatz zu den meisten Fragmenten, die eher die Fremdheit damaliger Musik bewusst machen, schlägt das Seikilos-Lied mit seiner volkstümlichen Einfachheit eine Brücke zu unserem heutigen Empfinden. Und seine Botschaft – »Carpe diem!« (»Genieße den Tag!«), ausgesprochen anlässlich eines Todesfalls – ist zeitlos: »Solange du lebst, leuchte. / Trauere über nichts. / Nur kurz dauert das Leben. / Das Ende fordert die Zeit ein.«



Fragment aus *Orestes* von Euripides, Papyrus, um 200 v. Chr.

Musik festhalten – Schrift

Π̣Ρ̣C̣Ẓ̌Ρ̣Φ̣Π̣

Das ist kein Sehtest. Nein, es ist ein antiker Melodieabschnitt, festgehalten in der damaligen Tonschrift. Töne bezeichnete man in dieser Schrift mit griechischen Buchstaben, die auch verdreht oder auf dem Kopf stehen können und durch weitere Zeichen ergänzt werden. Für Gesang und Instrumentenspiel gab es je 70 solcher Zeichen, also jeweils 70 Tonhöhen (darunter auch Vierteltöne), die einen Gesamtumfang von drei Oktaven plus Terz bilden.

Gesangszeichen ebenso wie die Zeichen instrumentaler Begleitung wurden über die einzelnen Silben eines Textes gesetzt. Auch instrumentale Solomusik wurde auf diese Weise aufgezeichnet. Den Rhythmus, der mit den metrischen Werten der einzelnen Textsilben zusammenhängt, deutete man durch Striche, Punkte und andere Zeichen über den Tonzeichen an.

Diese Tonschrift war vom späten 5. Jahrhundert vor bis ins 5. Jahrhundert nach Christus im griechischen Sprachraum geläufig. Wir kennen sie aus Tabellen in antiken Schriften zur Musiklehre, die Zeichen und Ton-Namen zueinander in Beziehung setzen. Wir finden sie aber auch in den rund 50 Schriftfragmenten antiker Musik, die die letzten 2000 Jahre überdauert haben. Das bereits im vorangegangenen Kapitel besprochene Papyrusfragment umfasst sechs Teilverse eines Chorlieds aus der Tragödie *Orestes* (Athen, 408 v. Chr.) des Euripides. Die Tragödie setzt eine Episode aus dem Mythos um den Trojanischen Krieg in Szene: Um nach Troja segeln zu können,

Ein **Tonos**, heute auch Transpositionsskala genannt, ist eine Tonleiter mit einer festen Abfolge von Ganz- und Halbtönen, die auf unterschiedliche Stufen transponiert erscheinen kann.

opfert König Agamemnon seine Tochter Iphigenie. Aus dem Krieg zurückgekehrt, wird er von seiner Frau Klytämnestra aus Rache ermordet, die daraufhin ihrerseits vom gemeinsamen Sohn Orest umgebracht wird.

Dieser, von Rachegeistern verfolgt, verfällt schließlich dem Wahnsinn. Der Chor singt ihm ein Lied zu, aus dem die folgenden Verse stammen:

Π̣ P C Ž P Φ Π

[339] Katolo Ich - phy - ro - mai [338] ma - te - ros haima sas ho s'anabakcheuei
beklage deiner Mutter Blut, das dich rasen lässt

Die Chorsänger hatten aufgrund der Tonzeichen den **Tonos** zu bestimmen, der den Tonraum gestaltet. Die Zeichen dieses Chorliedes gehören dem lydischen Tonos an.



Detail aus dem *Orestes*-Fragment, Textausschnitt mit Tonzeichen wie im Notenbeispiel übertragen

Ein Tonos besteht aus mehreren Tetrachorden, die wiederum je drei Erscheinungsformen (Genera, von lateinisch »genus«: »Gattung«) aufweisen: diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Wie bei den modernen Dur- und Moll-Tonleitern sind dabei gewisse Tonstufen veränderlich, wobei neben den uns bekannten Ganz- und Halbtönen im enharmonischen Genus auch Vierteltöne und andere Intervalle vorkommen.

Unser Chorlied ist lydisch enharmonisch oder chromatisch, wobei allerdings das Zeichen Φ (über »te«) dem diatonischen Lydisch angehört. Es handelt sich also um ein »gemischtes« Genus (das Z ist ein Instrumentalzeichen, ebenfalls diatonisch, für die Begleitung). Enharmonisch galt damals zwar als das »tragische Genus«, das also in der Tragödie bevorzugt eingesetzt wurde. Das chromatische Genus jedoch, das sich laut antiken Quellen besonders für starke Emotionen eignet, soll von Euripides erfunden und eingeführt worden sein. Aufgrund der starken Emotionen des Chorliedes sind im Notenbeispiel oben die überlieferten Schriftzeichen dem chromatischen Genus entsprechend übertragen.

Für die Einheit der Musenkünste von Wort, Ton und Bewegung war die antike Tonschrift ideal. Sie war nicht auf Noten (lateinisch »notae«: »Zeichen«) gegründet, die ihren Tonhöhenwert erst im Liniensystem erhalten, sondern auf die Tonhöhe direkt angegebene Buchstaben. Daher kommt sie ohne Liniensystem aus und ist »textnah«. Und sie deutet auch Bewegungen an. Denn »Arsis« und »Thesis«, das metrische Auf und Ab, wird durch einen Punkt beziehungsweise keinen Punkt markiert. Auf und Ab von was? Vom Fuß des Tanzenden und Singenden (noch heute spricht man in Bezug auf das Auf und Ab der betonten und unbetonten Silben eines Gedichts vom »Versfuß«). Die antike Tonschrift verband also die Musenkünste in harmonischer Ausgeglichenheit.

Eine Erfindung mit Folgen

Die antike Tonschrift war eng an Wort und Buchstaben gebunden. Erst die »Note« als ein musikalisches Zeichen, das seinen Tonhöhenwert nur im Liniensystem erhält, hat eine autonome Tonkunst ermöglicht. Denn damit konnte man eine Melodie von den ursprünglichen Tonstufen lösen und beliebig auf andere Stufen transponieren. Diese Erfindung sollte die Grundlage für die atemberaubende musikalische Entwicklung der folgenden Jahrhunderte werden.

Die Weltordnung in der Schmiede

Antike Musiktheorie

Wie der Gelehrte und Philosoph Boethius in seinem Buch *De institutione musica* (Grundsätze der Musik) zu Beginn des 6. Jahrhunderts nach Christus berichtet, hörte Pythagoras von Samos (um 570–480 v. Chr.) eines Tages Töne, die aus einer Schmiede erschollen und bestimmte Intervalle bildeten. Er ließ die Schmiedeeisen wiegen – die Balkenwaage war damals schon bekannt –, und ihm fiel auf, dass die verschiedenen Gewichte genauen Zahlenverhältnissen entsprechen. Auf die Saiten eines Instruments übertragen, lässt sich die Gültigkeit dieser Erkenntnis leicht nachprüfen: Die Hälfte einer Gitarrensaiten zum Beispiel klingt eine Oktave höher als dieselbe Saite ungeteilt. Das Verhältnis 2:1 ergibt also eine Oktave. Jedes andere Intervall lässt sich ebenfalls in einem je eigenen Zahlenverhältnis ausdrücken.

Im Zusammenhang mit der grundsätzlichen Frage, wie man zu sicherem Wissen gelangen könne, bewies diese Erkenntnis Pythagoras und seinen Nachfolgern, dass sich hinter Erscheinungen (Sinnesdaten) wie dem Oktavklang, der entsteht und vergeht, eine abstrakte, unveränderliche Ordnung verbirgt: in unserem Falle das Zahlenverhältnis (»logos«) 2:1. Dieses Ver-

Ein **Tetrachord** ist eine schrittweise Folge von vier Tönen mit der Quarte als Rahmenintervall. Verhältnis ist ewig und allein dem Verstand zugänglich. Aus einer solchen Erkenntnis geht die Definition der antiken Musiktheorie, also des antiken Faches »musica« hervor: Sie handelt von »Zahlen [Mathematik] bezogen auf Klänge [Physik]«.

Ferner beschreibt die antike Musiktheorie Tonsysteme oder Skalen, die aus so gewonnenen Intervallen bestehen. Der Tonvorrat, der antiken Melodien zugrunde liegt, heißt das »vollständige System« (»systema teleion«). Dieses System besteht

Die antike Musiktheorie kennt drei **Genera** (Mehrzahl von lateinisch »genus«): das diatonische, das chromatische und das enharmonische, die sich durch die unterschiedliche innere Gliederung eines Tetrachords unterscheiden.

aus vier **Tetrachorden** mit hinzugefügtem Tiefton und umfasst zwei Oktaven. Es gliedert sich durch Fixtöne (*e, a, d*) und veränderliche Stufen, die drei verschiedene

Genera bilden. Das sogenannte »diatonische« **Genus** entfaltet die folgende aufsteigende Intervallreihe (G = Ganzton, H = Halbton): GHGGHGGGHGGHGG, oder in Tönen ausgedrückt: (*d*)*efga*{*abcd*}*efga*{*abcd*}. Wie die moderne Tonleiter konnte das »vollständige System« von acht verschiedenen Tonhöhen ausgehen. Eine solche Tonreihe oder »Tonos« (griechisch: »Spannung«, gemeint ist: der Saite) wird nach einem

griechischen oder kleinasiatischen Volksstamm benannt (dorisch, phrygisch, lydisch und so weiter). Für eine Zeit, in der es weder die heutige Notenschrift noch die Klaviertastatur gab, muss ein solches System als eine außerordentliche geistige Errungenschaft gelten.

Laut Boethius spiegeln die Lehren von Intervall und Tonsystem zwei weitere Zusammenhänge wider, über die die antiken Menschen ebenfalls staunten: die Bahnen der Himmelskörper und die daraus entstehende »Sphärenharmonie« (»musica mundana«) einerseits sowie die »Harmonie« des Menschenkörpers und die Abgestimmtheit seiner Teile (»musica humana«) andererseits. Diesen Komplexen gemeinsam ist die Vorstellung der glücklichen »Zusammenfügung«, die hinter dem Harmoniebegriff steckt (»harmottein«, griechisch: »zusammenfügen«) – im Großen (Makrokosmos) wie im Kleinen (Mikrokosmos).

Im Lehrplan der Kloster- und Kathedral-schulen des Mittelalters wiederum bildeten die »musica« und ihre Schwesterdisziplinen Arithmetik, Geometrie und Astronomie das »quadrivium« (»Vierweg«), das zu den »artes liberales« (»freien Künsten«) gehörte und als Vorbereitung für die Philosophie diente. *De institutione musica* von Boethius war das bevorzugte Lehrbuch dazu, das somit lange aktuell blieb und Wissen über das antike Fach »musica« aufrechterhielt; heute existieren knapp 140 Handschriften des Buches, die vom 9. bis zum 15. Jahrhundert datieren.

Bemerkenswert ist schließlich, dass sich die antike Musiktheorie von späteren Auffassungen von Musiktheorie grundlegend unterscheidet. Die antike Musiktheorie besteht nämlich in der »Betrachtung« (»theoria«) von Zahlenverhältnissen, Intervallen und Tonsystemen, die gemäß unveränderlichen Gesetzen gestaltet und deshalb notwendigerweise so sind, wie sie sind. In späteren Zeiten dagegen kann Musiktheorie zum Beispiel vorschreiben, wie eine Melodie regelgemäß zu gestalten ist, und Konventionen aufstellen, wie Töne aufeinander zu beziehen sind. Sie handelt also von Dingen, die so oder auch anders sein können. Deshalb fällt etwa die Kontrapunkt- oder Harmonielehre je nach historischer Epoche unterschiedlich aus.

Musikalische Weltordnung

Noch heute verwendet die Astrophysik Metaphern, um die Weltordnung (den Kosmos) verständlich zu machen, und die Musik scheint sich dafür wie kaum etwas anderes zu eignen. In seinem Buch *The Fabric of the Cosmos (Der Stoff, aus dem der Kosmos ist, 2004)* beispielsweise nimmt der Astrophysiker Brian Greene die Geige als Vorbild für die »string theory« (wörtlich: »Saitentheorie«).





9. bis 14. Jahrhundert

»Christliches Zeitalter« oder »Mittelalter«? Das 9. bis 14. Jahrhundert

Wer in unseren Tagen an die Zeit vor ungefähr 1500 denkt, dem wird dafür wohl fast unweigerlich der Begriff »Mittelalter« oder gar »finsternes Mittelalter« in den Sinn kommen: die übliche Bezeichnung für das Zeitalter zwischen der griechisch-römischen Antike einerseits, die mit dem Zerfall des Weströmischen Reiches in den Jahren 475/76 durch die Vertreibung der letzten Kaiser zu Ende gegangen war, und der Neuzeit andererseits, die im 15. Jahrhundert mit der »Renaissance« anbrach.

Die Dreiteilung der Geschichte mit einem »Mittelalter« zwischen Antike und Neuzeit setzte sich schon im 17. Jahrhundert allgemein durch und hat sich weithin bis heute gehalten. Sie ist aber Ausdruck des Geschichtsverständnisses jener Zeit, das den rund tausend Jahren Geschichte, die der Begriff bezeichnen soll, nicht gerecht wird. Der Begriff »Mittelalter« schließt nämlich den Blickwinkel der Nachgeborenen ein: Denn die Menschen im sogenannten »Mittelalter« konnten ja nicht wissen, dass sie angeblich in einer Übergangszeit zwischen zwei Zeitaltern lebten. Das hätte die Kenntnis des Ziels

der historischen Entwicklung vorausgesetzt – eben jene Neuzeit, die unter anderem mit den großen wissenschaftlichen Entdeckungen und dem allmählichen Verschwinden der weißen Flecken auf den Landkarten verbunden gewesen wäre.

Die Menschen im »Mittelalter« verstanden ihr Zeitalter, das mit einer vollständigen Um-

gestaltung der politischen Geografie und der Christianisierung weiter Teile Europas einherging, jedoch anders. Für sie war es das im Glauben allen anderen Zeitaltern überlegene »christliche Zeitalter«, das mit Christi Geburt begonnen hatte und aus ihrer Sicht mit dem Jüngsten Tag enden würde. Ihre Geschichtsauffassung war theologisch, das heißt in der Bibel begründet.

Diese »heilsgeschichtliche« Auffassung ersetzten humanistische Gelehrte im 15. Jahrhundert durch eine weltliche. An die Stelle der Bibel trat bei ihnen als Bezugspunkt und Maßstab die (idealisierte) Antike, an die man anzuknüpfen versuchte und der man nacheifern wollte. Das eben vergangene Zeitalter erschien im Vergleich zur antiken Kunst und Kultur als ein

Mittelalter zur Unterhaltung

Seit den 1980er-Jahren erfreuen sich Mittelaltermärkte, Ritterturniere oder »Rittergelage« zunehmender Beliebtheit. Dabei spielt auch die Musik eine große Rolle. Mittlerweile hat sich eine musikalische Mittelalterszene gebildet, die dabei mit Fiedel, Drehleier, Harfe, Flöte, Krummhorn oder Schalmei aufspielt. Die Musiker erheben aber keinen Anspruch auf »historische Genauigkeit«. Oberstes Gebot ihrer »mittelalterlichen Musik« von heute ist gute Unterhaltung.

<<< Die Kathedrale Notre-Dame de Paris, Baubeginn 1163, Blick ins Mittelschiff

zivilisatorischer Rückschritt, als ein Rückfall auf allen Gebieten menschlicher Errungenschaften: der Sprache, der Dichtung, der Architektur, der gesellschaftlichen Ordnung und nicht zuletzt auch der Technik.

Schon ein flüchtiger Blick auf diesen langen Zeitraum zwischen Antike und Neuzeit lässt erkennen, dass für die Nachgeborenen kein Grund zur Herablassung besteht. Denn mit dieser Zeit verbinden wir große menschliche Schöpfungen wie die Dichtung Dantes, die Malerei Giotto's, die Philosophie von Thomas von Aquin, die überwältigende Architektur der gotischen Kathedralen oder die Vokalpolyphonie, die für die Menschen in jener Zeit im wahrsten Sinne »unerhört« gewesen sein muss.

Grundlage der Entfaltung der Vokalpolyphonie war die Erfindung der musikalischen Schrift im 9. Jahrhundert. Die Musikschrift war zwar zunächst ganz praktisch motiviert durch Reformbemühungen der Kirche in Bezug auf den Choral: Die schriftliche Festlegung sollte in der christlichen Welt eine weitgehend einheitliche Ausführung des liturgischen Gesangs sicherstellen. Die Schriftlichkeit war daher von Anfang an verbunden mit der Kanonisierung: der Festlegung eines Kanons von Gesängen, die von höchster kirchlicher Stelle genehmigt waren.

Die Erfindung der musikalischen Notation entpuppte sich aber aus verschiedenen Gründen bald als ein für die Musikgeschichte Europas – und später der ganzen Welt – wahrhaft epochemachendes Ereignis: Zum einen erlaubt die Notation, Musik wie ein schriftlich festgehaltenes Gedicht von seinem Schöpfer zu lösen, sie an andere Musiker zu übermitteln oder einfach aufzubewahren. Die Schriftlichkeit war daher von Anfang an verbunden mit dem Sammeln: Man trug in Codices Musikstücke zusammen, die für notierenswert, das heißt für bewahrenswert gehalten wurden. Und diese Stücke konnten als Quelle der Anregung oder als Vorlage zur weiteren Verarbeitung dienen. Zum zweiten gestattete die Notation durch Ausarbeitung von Musikstücken auf dem Pergament, die musikalische Komplexität und die kontrapunktischen Künste in bis dahin ungeahnter Weise zu steigern. Und schließlich entstand durch die überall vereinheitlichte Liturgie ein umfassender Kulturraum, der den Anfang einer gemeinsamen, schriftbasierten Musikkultur markiert – eine Errungenschaft, die der französische Historiker Jacques Le Goff auf derselben Ebene ansiedelt wie die in derselben Zeit entstehende »europäische Idee«. Die Schriftlichkeit ermöglicht daher nicht nur, noch heute Musik aus dieser Zeit zu singen oder zu spielen, die sonst unwiederbringlich verklungen wäre. Sie schuf die Grundlagen für jene eigentümliche geschichtliche Dynamik, die die europäische Musikgeschichte von der anderer Kulturen unterscheidet.

Musik übermitteln – Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Um das Jahr 730 beschrieb der Mönch Beda Venerabilis in seiner *Kirchengeschichte des englischen Volkes*, wie der römische Kirchengesang nach und nach in England eingeführt wurde. So habe etwa Acca, Bischof von Hexham, den Sänger Maban zu sich kommen lassen, um hier die einstimmigen liturgischen Gesänge nach römischer Tradition zu unterrichten. Maban sei zwölf Jahre in Hexham geblieben und habe seinen Schülern sowohl neue Gesänge beigebracht

Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Die Abtsgeschichte des Klosters Sint-Truiden (heutiges Belgien) berichtet, dass Rodulfus (Abt seit 1108) für den liturgischen Gesang eine Handschrift in der Liniennotation Guidos von Arezzo hergestellt habe. Dafür habe er die Melodien, wie sie in seinem Kloster Tradition hatten, leicht verändern müssen. Offensichtlich reichten die notationstechnischen Mittel nicht zur Wiedergabe der Gesänge aus, sodass die Tradition den Möglichkeiten der Notation angepasst werden musste.

Tradierung mündlich geschah. Man verfügte damals noch über keine Notenschrift, die die Übermittlung von Musik von Sänger zu Sänger hätte unterstützen oder gar ersetzen können. Schriftlich festgehalten wurden damals bestenfalls Gesangstexte.

Tatsächlich war eine rein mündliche Überlieferung von Musik in Europa seit der Antike die Regel, sodass Musik stets auswendig gelernt werden musste. Auch im Frankenreich, wo die römischen Kirchengesänge seit etwa 750 eingeführt wurden, geschah dies ohne Verschriftlichung der Musik. Erst infolge der **Reformpolitik Karls des Großen**, also seit dem späten 9. Jahrhundert, fing man an, Musik schriftlich festzuhalten. In den Zeugnissen vor dieser Zeit ist von musikalischer Notation noch keine Rede. Erst spätere Autoren wie **Ekkehart IV. von**

Ziel der **Reformpolitik Karls des Großen**, seit 768 fränkischer König und 800 bis 814 Kaiser des Römischen Reiches, war, die Bildungsstandards zu heben und der Liturgiepraxis eine bessere Grundlage zu geben. Karl ließ daher unter anderem korrigierte Abschriften der Bibel herstellen und verbreiten und ermunterte den Klerus in seinem Reich zu gelehrten Studien.

Ekkehart IV. behauptet in seiner Chronik, das Kloster Sankt Gallen habe zur Zeit Karls des Großen die Kopie eines »originalen« römischen Gesangbuchs erhalten, in der »bis heute, wenn irgend im Gesang etwas nicht stimmt, wie in einem Spiegel sämtlicher derartiger Irrtum beiseitigt wird«. Damit wäre Ekkeharts Aussage Beleg für die frühesten notierten Gesangbücher aus dem 8. Jahrhundert. Solche Handschriften haben sich allerdings nicht erhalten.

als auch die ihnen bereits bekannten, die mit der Zeit verändert worden waren, wieder auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt.

Bedas *Kirchengeschichte* ist die erste Quelle der europäischen Musikgeschichte, in der man von einer Weitergabe von Musikrepertoires von einem Ort (Rom) zu einem weit entlegenen anderen (England) erfährt. Der Bericht über den Sänger Maban lässt erkennen, dass diese

Sankt Gallen (erste Hälfte 11. Jahrhundert), die diese Vorgänge erneut beschreiben, bringen in ihren Erzählungen musikalische Schrift ins Spiel. Diese war in der Zwischenzeit so üblich geworden, dass man ihre Verwendung auch schon in früheren Zeiten einfach annahm. Dennoch blieb Mündlichkeit weiterhin ein wichtiger Überlieferungsfaktor, da die Notation, derer man sich seit ca. 900 bediente – die sogenannten Neumen – keine genauen Tonhöhen erkennen ließen. Für das Erlernen von Gesängen oder die Aufrechterhaltung einer Tradition blieb der lebendige Kontakt zwischen Lehrer und Schüler deshalb weiterhin unersetzlich.

Allerdings bestand seit der umfangreichen Verwendung von Neumenotation ein wesentlicher Unter-