

Musikalischer Humanismus als Manierismus

von Carl Dahlhaus, Berlin

Musikgeschichtsschreibung, deren Ehrgeiz über die schlicht chronologische Reihung von Fakten hinausgeht, ist fast immer bemüht, kompositions- und ideengeschichtliche Erklärungen oder Interpretationen so eng miteinander zu verknüpfen, daß sich, um mit Eduard Hanslick zu reden, musikalische Form als Geist und Geist als Form manifestiert. Die technische Beschaffenheit von Musik soll als Chiffre einer Idee lesbar werden und umgekehrt die Idee, statt lediglich in der dünnen Luft der Abstraktion zu schweben, in tönenden Fakten gleichsam greifbar erscheinen. Die Behauptung, daß sich im Werk Nicola Vicentinos der musikalische Humanismus des 16. Jahrhunderts in einer Gestalt zeige, die manieristisch genannt werden darf, läßt sich also kaum anders plausibel machen als durch den Versuch, die Verschränkung von manieristischen Tendenzen in der Kompositionstechnik mit humanistischen Ideen, die in das musikalische Denken eingriffen – das Denken in Musik wie das Denken über Musik –, zu demonstrieren. Von eindeutigen Fundierungsverhältnissen, wie sie in der idealistischen und der materialistischen Geschichtsschreibung postuliert wurden, kann dabei schwerlich die Rede sein. Die Prämisse, daß musikalische Verfahrensweisen humanistisch begründet waren, wäre ebenso einseitig und dogmatisch wie die entgegengesetzte These, daß humanistische Ideen zu einer Kompositionsgeschichte, die lückenlos aus sich selbst verständlich sei, lediglich einen Überbau bildeten. Am plausibelsten dürfte vielmehr, mindestens zu heuristischen Zwecken, die Annahme sein, daß bestimmte Möglichkeiten, die in der kompositionstechnischen Vorgeschichte beschlossen lagen, durch den Humanismus aktualisiert oder pointiert, andere dagegen zurückgedrängt wurden, so wie umgekehrt einige der Momente, die in dem Ideenkomplex Humanismus gebündelt erscheinen, dadurch einen musikalischen Humanismus zu konstituieren vermochten, daß sie an Merkmalen, die in der Kompositionstechnik bereitlagen oder zur Verwirklichung drängten, gewissermaßen Haftpunkte fanden.

Der Begriff des musikalischen Humanismus ist ebenso wenig fest umrissen wie der des musikalischen Manierismus, so daß die Voraussetzung, Humanismus sei eine ideengeschichtliche und Manierismus eine kompositionsgeschichtliche Kategorie, jedenfalls nicht gegen einen etablierten Wortgebrauch verstößt.

Die enge Assoziation von Humanismus und Renaissance, eine in der Wort- und Ideengeschichte begründete Assoziation, sollte nicht den Blick dafür verstellen, daß auch von einem manieristischen und einem barocken Humanismus die Rede sein kann, wobei die Termini Renaissance, Manierismus und Barock nicht geschlossene Epochen bezeichnen, sondern Tendenzen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, die durchaus andere neben sich duldeten, Tendenzen allerdings, die ein Historiker als herrschend oder repräsentativ empfinden mag, ohne daß er genau zu sagen wüßte, was der Ausdruck repräsentativ, in dem stil-, ideen- und sozialgeschichtliche Momente miteinander verquickt sind, eigentlich bedeutet.

Ist demnach der Humanismus ein Ideenkomplex, der zu verschiedenen Stiltendenzen in Relation treten kann, so sind die Vorstellungen darüber, was musikalischer Manierismus sei, in der musikhistorischen Manierismus-Diskussion der letzten Jahrzehnte ständig differenziert worden, ohne daß ein methodologisches Paradox, in das man geraten ist, mit

genügender Klarheit gesehen worden wäre. Der Manierismusbegriff soll einerseits von ästhetischen Verdikten, die klassizistisch geprägt sind, ferngehalten werden; andererseits zeigt sich immer deutlicher, daß sogar vergangene Epochen – um von der Gegenwart zu schweigen – sich nicht in stilistischer Geschlossenheit präsentieren, sondern eine Pluralität von Stil Tendenzen nebeneinander einschließen. Im gleichen Maße aber, in dem man die Bestimmung des Manierismus als Epochenstil preisgibt und lediglich von einer partiellen Bestrebung im späteren 16. Jahrhundert spricht, nähert sich der Stilbegriff Manierismus, den man ästhetisch neutral fassen möchte, der Kategorie des Manierierten geradezu zwangsläufig wieder an: wenn nicht in den Urteilen, die man fällt, so doch in den Beschreibungskriterien, mit denen man operiert. Das Urteil, der Manierismus sei eine aus den Fugen geratene Klassik, läßt sich durchaus vermeiden, und es wagt sich kaum noch hervor. Beschreibungen aber, in denen der Ausdruck manieristisch besagt, daß Teilmomente des Renaissancestils einseitig ins Extrem getrieben wurden oder daß Merkmale, die in der Renaissance unauffällig miteinander vermittelt waren, durch Pointierung vermittlungslos in eine paradoxe Relation zueinander gebracht wurden – Beschreibungen also, die unter klassizistischen Prämissen ein abschätziges Urteil begründen würden, drängen sich um so unabweislicher auf, je entschiedener man den Manierismus als partikularen statt als epochalen Stil begreift.

Sofern nun überhaupt von musikalischem Manierismus sinnvoll die Rede sein kann, gehören die Motetten und Madrigale, mit denen Nicola Vicentino 1555 in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*¹ die Möglichkeit einer Restitution der antiken Chromatik und Enharmonik zu zeigen versuchte, zu den drastischsten Ausprägungen manieristischen Denkens in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Kompositionstechnisch beruhen die Stücke auf einem Paradox, das in Vicentinos Anweisung zutage tritt, wie ein und derselbe Tonsatz in verschiedenen Fassungen, sowohl enharmonisch als auch chromatisch oder diatonisch, gesungen werden kann: enharmonisch so, wie er notiert ist, chromatisch durch Vernachlässigung der Punkte, die enharmonische Erhöhungen fordern, und diatonisch durch Weglassen sämtlicher Vorzeichen². Chromatik und Enharmonik sind also, wie es scheint, akzidentelle Veränderungen eines Tonsatzes, dessen Substanz durch die Modifikationen, die der Wahl des Interpreten überlassen bleiben, nicht berührt wird. Andererseits aber machen die antiken Tongeschlechter, übertragen auf den modernen Kontrapunkt, nach ästhetischen Kriterien geradezu das Wesen einer Musik aus, durch die sich der Humanist Vicentino der „meravigliosi effetti“, von denen in den Berichten über die antike Musik die Rede ist, zu bemächtigen versuchte. Ästhetik und Kompositionstechnik klaffen auseinander: Ein kompositionstechnisches Akzidens, das Tongeschlecht, erweist sich als ästhetisch essentiell, und umgekehrt bleibt die kompositionstechnische Essenz, der kontrapunktische Tonsatz, ästhetisch akzidentell.

Der Widerspruch darf, ohne daß der Verdacht einer blinden Übertragung kunsthistorischer Kategorien auf musikalische Sachverhalte aufkommt, als manieristisch bezeichnet werden. Andererseits ist es schwerlich bezweifelbar, daß Vicentinos Experimente humanistisch inspiriert waren, obwohl Vicentino strenggenommen nicht zu den Gelehrten unter

¹ N. Vicentino, *L' antica musica ridotta alla moderna prattica*, Facsimile-Nachdruck herausgegeben von E. E. Lowinsky, Kassel 1959.

² Vicentino, fol. 67 v.

den Musikern des 15. bis 17. Jahrhunderts gehörte und sogar wegen der Mängel seiner humanistischen Bildung manchen Spott ertragen mußte³. Von Pseudo-Humanismus zu sprechen, wäre jedenfalls inadäquat und ungerecht. Denn einerseits schloß im 16. Jahrhundert jeder Versuch, Zeugnisse über die antike Musik in moderne kompositorische Praxis umzusetzen, ein Moment der Verzerrung ein; andererseits wäre es eine die Geschichtsschreibung lähmende Verengung der Begriffe, als humanistisch einzig Bestrebungen gelten zu lassen, die von wahrer humanistischer Gelehrsamkeit getragen waren. (Nicht selten sind es gerade die scheinbaren Randphänomene, die Verflachungen und Verfälschungen, in denen sich die Geschichtsmächtigkeit einer Tendenz manifestiert.)

Daß die verquere Relation zwischen satztechnischer Substanz und ästhetischem Wesen als Ausprägung manieristischen Geistes in der Musik aufgefaßt werden kann, darf allerdings nicht daran hindern, auch den intern kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen nachzugehen, auf die sich Vicentino stützte. Denn eine ideengeschichtliche Tendenz vermag erst wirksam zu werden, wenn sie an technikgeschichtliche Prämissen, die in der Tradition des musikalischen Satzes bereitliegen, anknüpfen kann.

Die Chromatik des 15. Jahrhunderts – die Alteration von Tonstufen durch ein # oder ein ♭ – war ein zwiespältiges Phänomen: Einerseits wurde sie nur zögernd und zu einem geringen Teil notiert, so daß es scheint, als wäre sie als bloßes Akzidens angesehen worden. Andererseits war sie jedoch als Leittonchromatik, die zwischen Zusammenklängen eine engere Verbindung herstellte, also eine satztechnisch zentrale Funktion erfüllte, durchaus essentiell. (Die kleine Terz wurde vor der Quinte zur großen Terz alteriert, damit durch den Halbtonschritt in einer der Stimmen der Eindruck einer zwingenden Fortschreitung entstand: der Eindruck, daß die Zusammenklänge, statt bloß aneinandergefügt zu sein, einander zustreben oder ineinander übergehen.)

Daß Alterationen selten notiert wurden, hing einerseits mit der Tendenz zusammen, vom Notenbild eine Chromatik fernzuhalten, die zwar unentbehrlich war, aber als suspekt galt, und andererseits mit der Gewohnheit, zwischen einem abstrakten Kontrapunkt und der konkreten harmonischen Fassung, in die er gebracht wurde, zu unterscheiden. Im abstrakten Kontrapunkt, einem System von Regeln über die Vermeidung von Parallelen und die Legitimation von Dissonanzen, operierte man mit Kategorien wie Terz oder Sexte schlechthin, unbekümmert um die Differenz zwischen großer und kleiner Terz oder Sexte. Die harmonische Konkretisierung des Tonsatzes, die Herstellung einer Fassung, die aus harmonischen Intervallen bestand, in der also der Tritonus, die verminderte Quinte und andere unharmonische Tonrelationen sowohl in der Horizontale als auch in der Vertikale und sogar in der Diagonale vermieden wurden, bildete gewissermaßen einen zweiten Schritt bei der Realisierung von Musik, und zwar einen Schritt, den man zum Teil den Ausführenden überließ, statt ihn lückenlos im Notentext zu fixieren. In der Trennung aber, die man zwischen einem mit Intervallklassen operierenden abstrakten Kontrapunkt und der Präzisierung des Kontrapunkts zu einem bestimmten Intervallgefüge machte, also – formelhaft gesprochen – in der Trennung zwischen Kontrapunkt und Harmonik, ist das satztechnische Paradox, auf dem Vicentinos Versuch einer Restituierung der antiken

³ D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949, S. 24. – M. R. Maniates (*Vicentino's „Incerta et occulta scientia“ Reexamined*, in: *JAMS* XXVIII, 1975, S. 335 f.) schließt aus Vicentinos Bildungslücken, daß er nicht zu den Humanisten im engeren Sinne gezählt werden könne, was aber einer Charakteristik seiner Experimente als humanistisch inspiriert nicht widerspricht.

Tongeschlechter beruhte, in den Grundzügen bereits vorgezeichnet. Denn auch bei Vicentino hebt sich von einem abstrakten, in der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Fassung identischen Tonsatz, dessen Intervalle innerhalb der Grenzen einer Intervallklasse wie Terz oder Sexte unbestimmt bleiben und variabel sind, eine harmonische Prägung und Überformung ab, die gleichsam eine zweite Schicht der Musik darstellt, wenn auch Vicentinos exzessive Chromatik und Enharmonik weit über die Alterationstechnik des 15. Jahrhunderts hinausgehen.

Die partielle Übereinstimmung im musikalischen Denken darf allerdings über die tiefgreifenden Unterschiede, die zwischen Vicentinos Prämissen und denen des 15. Jahrhunderts bestehen, nicht hinwegtäuschen. Die Chromatik des 15. Jahrhunderts war, wie erwähnt, eine Leittonchromatik, die als Mittel zur engeren Verknüpfung von Zusammenklängen diente, also zur satztechnischen Substanz der Komposition gehörte. Daß sie trotzdem nicht notiert wurde, beruhte einerseits auf der geschilderten Gewohnheit, in der Kontrapunktlehre von Intervallklassen auszugehen und die harmonische Präzisierung des Intervallgefüges partiell offen zu lassen, andererseits auf der ideengeschichtlich begründeten Tendenz, die Chromatik, wenn man sie schon nicht umgehen konnte, wenigstens nicht ins Notenbild dringen zu lassen, also an der Fiktion eines ungetrübt diatonischen Tonsatzes, wie ihn die Musiktheorie postulierte, festzuhalten.

Partiell ist auch die Chromatik des 16. Jahrhunderts Leittonchromatik. Doch macht sich andererseits eine Tendenz zu einem Gegentypus fühlbar, den man als Variantenchromatik bezeichnen könnte. Die Kategorien schließen sich strenggenommen nicht aus: Ein *fis* kann als Variante zu *f* exponiert und als Leitton zu *g* weitergeführt werden. Dennoch ist die Unterscheidung sinnvoll: Die bloße Tatsache, daß die Leitton Tendenz manchmal abgeschnitten wurde, mußte vor dem Hintergrund einer Tradition, in der sich Chromatik prinzipiell durch Leittonigkeit legitimierte, als eine so tiefgreifende Veränderung erscheinen, daß der Eindruck eines Gegentypus von Chromatik, eben der Variantenchromatik, entstand. Die Alterierung von Tonstufen erfüllte primär nicht mehr die Funktion, Zusammenklänge durch einen Halbtonanschluß in einer der Stimmen enger miteinander zu verknüpfen, sondern diente, als würde der Ausdruck Chroma beim Wort genommen, zur Umfärbung des diatonischen Substrats, einer Umfärbung, von der ein Momentaneffekt ausging. Nicht das Hinstreben zum nächsten Zusammenklang, sondern der Rückbezug auf die diatonische Grundform, die durch die Chromatisierung gleichsam illuminiert wurde, bestimmte, auch wenn Leittonchromatik quantitativ überwog, die ästhetische Wirkung.

Das Prinzip der Variantenchromatik – die Entdeckung eines koloristischen neben dem funktionalen Gebrauch – bildete die Voraussetzung für Vicentinos geradezu halsbrecherischen Versuch, die antiken Tongeschlechter im modernen Kontrapunkt zu restituieren. Die antike Chromatik ist uns nicht nur ferngerückt, sondern auch fremd geworden. Und die Unmöglichkeit, das antike chromatische Tetrachord in unserer modernen musikalischen Schrift angemessen und widerspruchlos zu notieren, ist ein Zeichen für die Schwierigkeiten, die der Bemühung entgegenstehen, den musikalischen Sinn des Phänomens mit unseren Begriffen zu erfassen. Notiert man *a-ges-f-e*, so wird man zwar der Tatsache gerecht, daß *ges* als Umfärbung von *g* gemeint war, vernachlässigt aber den Umstand, daß *ges-e* als Ganzton bemessen und aufgefaßt wurde; notiert man dagegen *a-fis-f-e*, so wird die Ganztonrelation gewahrt, die Ableitung des *fis* als Variante von *g* jedoch nicht ausgedrückt. Das Tetrachord

entzieht sich also unserer musikalischen Imagination. Immerhin dürfte feststehen, daß es sich um Variantenchromatik handelt; und gegenüber der Tatsache, daß Vicentino den Grundcharakter der Chromatik durchaus erfaßte und unter den Bedingungen der Mehrstimmigkeit seines Zeitalters wiederherzustellen trachtete, fällt der Vorwurf, daß er sich andererseits in Mißverständnisse verstrickte, um so weniger ins Gewicht, als auch die moderne Philologie schwerlich den Anspruch erheben kann, das musikalische Wesen der antiken Chromatik von innen heraus begriffen zu haben.

War es die Kategorie der Variantenchromatik, die Vicentino den Zugang zu einem partiellen Verständnis der antiken Chromatik erschloß, so wäre andererseits nach den kompositionstechnischen Bedingungen zu fragen, unter denen sich die Kategorie im 16. Jahrhundert überhaupt herausbilden konnte. Schreibt man der humanistischen Tendenz, ein Stück Antike zu restituieren, einen Einfluß auf die spezifische Chromatik des 16. Jahrhunderts zu – eine Chromatik, deren charakteristische (wenn auch keineswegs einzige) Ausprägung die Variantenchromatik war –, so darf man, um nicht in die Fallstricke einer dogmatischen Geistesgeschichte zu geraten, die intern kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen nicht vernachlässigen, an die der Drang zum Antikisieren anknüpfen mußte, um überhaupt in die musikalische Praxis eingreifen zu können.

In den Jahrzehnten um 1500 wurde bei der Konzeption mehrstimmiger Sätze der sukzessive Entwurf der Stimmen allmählich durch den simultanen abgelöst. Bildete im 15. Jahrhundert – um grob schematisierend zu sprechen – ein Tenor-cantus-firmus das Gerüst, das der Komponist nach und nach mit anderen Stimmen – zunächst dem Diskant, dann dem Baß und schließlich dem Alt – umkleidete, so setzte sich im 16. Jahrhundert das Prinzip durch, die Stimmen gleichzeitig zu entwerfen. Und die Simultankonzeption war die tragende Voraussetzung sowohl des durchimitierenden als auch des homophonen Satzes, der entgegengesetzten Tonsatztypen des 16. Jahrhunderts, die man, statt eine Entwicklung von der Durchimitation zur Homophonie zu konstruieren, als verschiedene Konsequenzen aus derselben Prämisse begreifen kann. Der homophone Satz des 16. Jahrhunderts aber stellte im Hinblick auf die Verkettung der Zusammenklänge gewissermaßen einen Zwischenzustand dar: Er wurde nicht mehr durch Intervallprogressionen wie im 15. und noch nicht durch tonale Stufengänge wie im 17. Jahrhundert reguliert. Das Diskant-Tenor-Gerüst des 15. Jahrhunderts, in dem die Zusammenklänge an den Gelenkstellen durch Halbtonanschlüsse in einer der Stimmen miteinander verknüpft waren, war längst zerfallen, und die tonale Harmonik des 17. Jahrhunderts, in der Akkorde durch Fundamentschritte des Basses aufeinander bezogen wurden, hatte sich noch nicht herausgebildet. Der Zwischenzustand eines Tonsatzes aber, dessen Zusammenklänge sich eher wie Bausteine aneinanderfügen, als daß sie durch Vermittlung von Intervallprogressionen oder Fundamentschritten gleichsam ineinander übergehen, war die Voraussetzung einer Variantenchromatik, die im Gegensatz zur Leittonchromatik nicht ein Hinstreben des einen Zusammenklangs zum anderen bewirkte, sondern vielmehr den einzelnen, isolierbaren Akkord umfärbte, um ihm Glanz zu verleihen. Eine bestimmte Entwicklungsstufe der Klangtechnik, ein Zustand des musikalischen Satzes, der intern kompositionsgeschichtlich zu erklären ist, machte die Ausprägung eines Typus von Chromatik möglich, durch den die Tendenz zum Antikisieren, statt Theorie und bloßes Postulat zu bleiben, praktisch wirksam werden konnte.

Die Entstehung einer Variantenchromatik, die primär auf Umfärbungen von Akkorden statt auf Fortschreitungszwänge von Zusammenklängen zielt, hängt eng mit Stimmungs- und Temperaturproblemen zusammen, die im 16. Jahrhundert zu den zentralen Gegenständen der Musiktheorie gehörten und die in Vicentinos musikalischem Denken die intern musikgeschichtliche Prämisse für den Versuch einer Restitution der antiken Enharmonik innerhalb des modernen Kontrapunkts bildeten. Chromatik als Momentaneffekt setzt voraus, daß sich der einzelne Zusammenklang, und zwar der Terz-Quint- oder der Terz-Sext-Klang, isolieren läßt. Die Isolierbarkeit von Terzen und Sexten aber erzwingt ihrerseits die akustische Darstellung der Intervalle als Konsonanzen, denen überteilige Proportionen zugrundeliegen, erzwingt also den Übergang von der pythagoreischen zur reinen Stimmung. (Der Terminus reine Stimmung ist insofern schief, als er die Vorstellung suggeriert, die pythagoreische Stimmung bedeute eine Verzerrung der Terzen und Sexten unter dem Zwang eines einseitig an der Quinte orientierten Systems; historisch betrachtet ist eine Stimmung nicht rein oder unrein, sondern adäquat oder inadäquat, das heißt: dem Tonsatz, dessen akustische Außenseite sie bildet, entweder angemessen oder nicht angemessen; und es dürfte kaum bezweifelbar sein, daß die pythagoreische Stimmung dem Sinn des Kontrapunkts im 14. und 15. Jahrhundert genau entsprach: einem Kontrapunkt, in dem die Terzen und Sexten insofern zwischen den Kategorien Konsonanz und Dissonanz schwebten, als sie einerseits gereiht werden konnten, andererseits aber zur Auflösung in einen Quint-Oktav-Klang am Zeilenende drängten.) Die reine Stimmung ist nichts anderes als die zu einem homophonen Tonsatz mit isolierbaren Terz-Quint- und Terz-Sext-Klängen passende Stimmung. Sie krankt akustisch allerdings an einem Gebrechen, das die Geschlossenheit des Systems stört: an der Kommadifferenz zwischen vier großen Terzen in reiner Stimmung einerseits (*As-c-e-gis*) und einer Oktave (*As-as*) andererseits. Der Unterschied zwischen *gis* und *as* war im 16. Jahrhundert, anders als in der tonalen Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts, ein bloßer Intervallrest: eine akustische Unvollkommenheit ohne musikalischen Sinn. Die enharmonische Differenz wurde noch nicht als musikalisches Ereignis aufgefaßt und auskomponiert. Sie bildete vielmehr einerseits einen blinden Fleck von akustischer Irrationalität, den man in der Praxis durch Vermeidung der Tonrelation *gis-as* umging: innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs durfte nur entweder *gis* oder *as*, aber nicht *gis* neben *as* vorkommen; andererseits führte sie, da für *gis* und *as* dieselbe Klaviertaste benutzt wurde, zur Verzerrung einzelner Intervalle, sei es der Terz *e-gis* oder der Terz *as-c*. Um solche Entstellungen zu mildern, verteilte man die Differenz über das ganze Intervallsystem; und durch die Verteilung, durch das Verfahren also, eine größere Anzahl von Intervallen ein wenig zu trüben, statt die akustische Störung irgendwo unerträglich drastisch hervortreten zu lassen, entstanden die verschiedenen Temperaturen, über die zu streiten man im 16. Jahrhundert nicht müde wurde: Die attraktivsten Probleme sind, wie es scheint, die unlösbaren.

Von den Stimmungs- und Temperaturproblemen aber, die im 16. Jahrhundert in den Zirkeln der Akademien so aktuell waren wie in den Salons des 18. Jahrhunderts die Probleme der Harmonielehre, ging Vicentino aus, als er versuchte, die antike Enharmonik unter den Bedingungen des modernen Tonsatzes zu restaurieren. Ohne daß die 31stufige Temperatur, für die er plädierte, im einzelnen erörtert werden müßte, läßt sich im groben Umriß die Idee verständlich machen, von der die Konstruktion getragen wurde. Vicentino

war von dem Gedanken besessen, es müsse sinnvoll möglich sein, die Differenz zwischen *gis* und *as* nicht als irrationale akustische Unvollkommenheit im Verborgenen zu halten, sondern als rationales, musikalisch brauchbares Intervall gewissermaßen nach außen zu kehren. Er interpretierte, formelhaft ausgedrückt, die akustische Störung als musikalisches Ereignis, und die geschichtliche Tragweite der Umdeutung läßt sich, obwohl Vicentino kompositorisch in eine Sackgasse geriet, kaum überschätzen.

Die sogenannte kleine Diesis (125:128), die als Differenz zwischen *gis* und *as* entsteht, wenn man vier Terzen (*As-c-e-gis*) in reiner Stimmung übereinandersetzt, war von Pietro Aaron in seinem Entwurf einer mitteltönigen Temperatur als $\frac{1}{5}$ des (ein wenig verkleinerten) Ganztons bestimmt worden⁴. Der diatonische Halbton (*g-as* und *gis-a*) umfaßt also $\frac{3}{5}$, der chromatische (*g-gis* und *as-a*) $\frac{2}{5}$ eines Ganztons. Vicentino übertrug nun die Relation zwischen *gis* und *as* auf Zwischenstufen zwischen *g* und *gis* sowie zwischen *as* und *a*, die er durch Punkte über *g* und *as* notierte; die bei Aaron implizierte Fünfteilung wurde sozusagen explizit gemacht. Und in der Diesis, die er dadurch von einem Intervallrest zu einem selbständigen Tonschritt erhob, glaubte Vicentino ein Gegenbild zur antiken Enharmonik entdeckt zu haben.

Vicentino war kein Philologe, und was er Enharmonik nannte, ist zweifellos nichts weniger als ein authentisches Analogon des antiken enharmonischen Tetrachords. Musikgeschichtlich war es jedoch entscheidend, daß er überhaupt die Möglichkeit erkannte, die Differenz zwischen *gis* und *as*, die eine akustische Verlegenheit, ein bloßer Riß im System gewesen war, als musikalisches Phänomen eigenen Rechts zu behandeln und nutzbar zu machen. Ob der Gedanke, mit der Differenz zu komponieren, statt sie zu verstecken, durch die Boethius-Lektüre, der Vicentino seinen kargen Begriff von antiker Enharmonik verdankte, angeregt wurde oder ob umgekehrt der Drang, die antike Enharmonik zu restaurieren, die Idee einer Umdeutung der Differenz von einem akustischen zu einem musikalischen Phänomen provozierte, muß einstweilen offen gelassen werden. Fest steht jedenfalls, daß die humanistische Tendenz ebenso an eine aktuelle Problematik anknüpfte, wie umgekehrt die aktuelle Problematik durch die humanistische Tendenz entscheidend weitergetrieben wurde.

Die Enharmonik, die Vicentino als Komponist praktizierte, ist allerdings, anders als die des 17. bis 19. Jahrhunderts, eine bloße Variantentechnik. Während in der tonalen Harmonik eine enharmonische Umdeutung, etwa die Transformation der Septime *as* in die übermäßige Sexte *gis*, eine tonartliche Rückung – von *Es*-dur nach *d*-moll – bewirkt, bleibt Vicentinos Enharmonik ein folgenloser Momentaneffekt. Einzelne Akkorde werden enharmonisch alteriert, ohne daß sich die musikalische Funktion, die sie erfüllen, im geringsten ändert⁵. Ein *D*-dur-Akkord zwischen einem *A*-dur- und einem *g*-moll-Akkord bleibt auch bei enharmonischer Erhöhung, was er war: Daß durch das Näherrücken des *fis* an *g* und des *a* an *b* eine Art Leittonwirkung entstehe, läßt sich schwerlich behaupten. Die Enharmonik ist koloristisch, nicht funktional; sie bildet einen Farbeffekt ohne Einfluß auf die Struktur des Tonsatzes.

⁴ P. Aaron, *Il Toscanello in musica*, Venedig 1523, lib. II, cap. 41.

⁵ Vgl. das Madrigal „Soav' e dolc' ardore“, Vicentino fol. 67 r. Der Abdruck des Satzes bei H. W. Kaufmann (*The Life and Works of Nicola Vicentino*, Rom 1966, S. 140f.) ist durch Druck- und Übertragungsfehler entstellt: Einerseits fehlen enharmonische Punkte, andererseits muß der falsche Rhythmus ♪ ♪ ♪ ♪ im Baß T. 6–7 nicht zu ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, sondern zu ♪. ♪ ♪ ♪ korrigiert werden.

Eine koloristische Enharmonik aber, die sich zwischen einer bloßen akustischen Unvollkommenheit einerseits und einer funktionalen Enharmonik andererseits in einer gewissermaßen schwebenden Mitte hält, darf manieristisch genannt werden, und zwar insofern, als sie in die Komposition nicht eigentlich integriert ist, sondern eine dem Tonsatz sozusagen von außen auferlegte Intonationsvariante darstellt, auf die man, wie erwähnt, entweder zurückgreifen oder verzichten kann, ohne daß die Substanz des Kontrapunkts von der Alternative berührt würde. Gerade als Variantenharmonik, als koloristischer Effekt, kommt sie jedoch dem musikalischen Sinn der antiken Enharmonik, soweit er für uns überhaupt noch faßlich ist, offenbar näher als irgendeine andere Ausprägung von Enharmonik in der Musik der Neuzeit.

Musikgeschichtlich führte Vicentinos Experiment in eine Sackgasse; das Prinzip der Variantenharmonik blieb konsequenzlos. Die Einsicht, daß die enharmonische Differenz überhaupt ein musikalisches Phänomen und nicht bloß eine akustische Verlegenheit sein kann, markierte jedoch, obwohl in Vicentinos Kompositionen die Enharmonik nichts als ein aufgesetzter Effekt ist, einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die funktionale Enharmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Zum Begriff Übergang und zu seiner Anwendung durch Alfred Lorenz auf die Musik von Wagners „Ring“

von Robbert van der Lek, Amsterdam

I

Ein Problem, das sich bei der Analyse der Musik des 19. Jahrhunderts, und besonders der der zweiten Hälfte, stellt, besteht darin, daß es kaum eine Terminologie gibt, die dieser Musik angemessen ist. Statt dessen bedient man sich einer Terminologie, die sich auf Kennzeichen einer Musik einer anderen, dem 19. Jahrhundert unmittelbar vorangehenden Epoche bezieht, der der Wiener Klassik. Es gibt hierfür verschiedene Gründe, deren einer die Musik selbst bildet, insofern sie sich den Formen und Kompositionstechniken der klassischen Musik anschließt und somit zur Verwendung der Terminologie ihrer Theorie gleichsam auffordert. Andererseits gibt es im 19. Jahrhundert kaum eine Musiktheorie, die mit den Haupttendenzen in der Musik ihrer Zeit Schritt halten wollte, weil sie es vielmehr als ihre Hauptaufgabe betrachtete, z. B. Musterbeispiele der „Form in der Musik“ anzubieten; davon aber entfernte sich die gleichzeitige und insbesondere die fortschrittlichere Kompositionspraxis immer mehr. Es ist für diese Sachlage somit kennzeichnend, daß die sich auf die klassische Musik beziehende Terminologie in steigendem Maße zwischen Anführungszeichen angewendet wird, daß umgekehrt die Grundbegriffe in zunehmendem Maße nuanciert werden müssen und daß letzten Endes die klassische Terminologie unbrauchbar wird, je größer die Diskrepanz wird zwischen demjenigen, worauf sie sich ursprünglich bezogen hatte, und demjenigen, worauf sie sich jetzt beziehen sollte.

Ein Musterbeispiel dieses Sachverhalts stellen die Analysen von Alfred Lorenz von Wagners Werken nach *Lohengrin* dar¹; ihre Essenz besteht in der Auffassung, der Aufbau

¹ A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. I. Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924; II. *Tristan und Isolde*, Berlin 1926; III. *Die Meistersinger von Nürnberg*, Berlin 1931; IV. *Parsifal*, Berlin 1933.