

Zum Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik

(Unter besonderer Berücksichtigung der italienischen begleiteten Monodie)

VON JAN RACEK, BRNO

Die tausendjährige Entwicklung der westeuropäischen Musik müssen wir wie eine einheitliche Struktur betrachten und als ein einziges unteilbares stilentwickelndes Ganzes auffassen¹. Dieses Ganze wurde seit den ältesten Zeiten seiner Existenz durch die enge Beziehung zwischen Wort, Sprache und Musik bestimmt. Liegt doch das Wesen des Stils der westeuropäischen Musik nahezu bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ausschließlich in der Vertonung von Wort und Sprache, kurz in der Vokalität der Musik. Es ist daher keineswegs ein Zufall, wenn Thrasybulos Georgiades die Beziehung zwischen Wort und Musik sogar als den wichtigsten Faktor der Existenzberechtigung und Stilsubstanz der westeuropäischen Musik überhaupt betrachtet². Es steht außer Zweifel, daß die gemeinsame Bindung dieses unteilbaren Ganzen den Sprachgestus, das metrorhythmische und inhaltsbezeichnende Element bildet.

Die menschliche Stimme, also die Vokalität, ist seit der Entstehung der Musik überhaupt das empfindlichste, somit freilich auch subjektivste und reichste Instrument für den musikalischen Ausdruck menschlicher Leidenschaften. Deshalb hatte die menschliche Stimme in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik eine geradezu dominante Stellung und einen richtungweisenden Einfluß auf das Musikdenken von den ältesten Entwicklungsepochen der Musik bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Damals kam es nämlich zur Emanzipation, zur Abspaltung und dadurch auch zur Differenzierung der Vokalmusik von der Instru-

¹ Der wichtigste Teil dieser Studie wurde auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquium *Die Musik und das Wort*, welches anlässlich des IV. Internationalen Musikfestivals „*Musica vocalis*“ in Brünn veranstaltet wurde (29.—30. 9. 1969), vorgetragen. Bei dieser Gelegenheit danke ich herzlich meinem Kollegen Herrn Dr. Reinhard Gerlach (Göttingen) für die Hilfe bei der Zusammenstellung der Bibliographie.

² Thr. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, in: *Verständliche Wissenschaft* 50, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1954. Das Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung behandelt im allgemeinen folgende wichtigste musikwissenschaftliche Literatur: A. Wilh. Ambros, *Über die Grenzen von Musik und Poesie. Eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst*, 2 Bände, Leipzig 1856, 21872; A. Friedr. Wilh. Reissmann, *Dichtkunst und Musik in ihrem Verhältnis zueinander*, Köln 1895; A. J. Goodrich, *Music as a Language or the Meaning of Musical Sounds. Illustrated with Characteristic Examples from the Works of Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven*, New York 1909; A. Deditius, *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik. Moses Mendelssohn und Lessing*, Diss. phil., München 1918; W. F. Schmidt, *Sangbarkeit, Musikalität, Vertonung. Eine Untersuchung über promusikalische und musikalische Dichtung und ihr Verhältnis zur Komposition*, Diss. phil. Bonn 1925, Teildruck in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXI, 1926; E. Bignani, *Musica e Poesia. Per la Maturità classica, scientifica e magistrale*, Mailand 1936; Carlo Culcasi, *Musica e Poesia. Rapporti estetici e storici*, Mailand 1936; W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik*, in: *Helicon* V, 1943; J. Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952; M. Beaufils, *Musique de son, musique de verbe*, Paris 1954; I. Kardos, *Verses zéne*, in: *Uj zenei szemle* V, 1954, 3; Z. László, *Verses zéne*, in: *Uj zenei szemle* V, 1954, 6; Thr. Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, in: *AfMw* XIV, 1957, 223 ff.; Cl. Heinen, *Der sprachliche und musikalische Rhythmus im Kunstlied*, Diss. phil. Köln 1958; H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: *AfMw* XVIII, 1961, 73 ff.; C. Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *AfMw* XXIII, 1966, 110 ff., und E. Staiger, *Musik und Dichtung. Darin u. a. Glucks Bühnenkunst, Goethe und Mozart, Deutsche Romantik in Dichtung und Musik u. a.*, Zürich und Freiburg i. Br. 1966. Siehe auch A. O. Lorenz, *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, Berlin 1928.

mentalmusik. Es war dies ein großes geschichtliches Ereignis, das einen unabsehbaren Einfluß auf die Zukunft der Musik hatte. Zu dieser Zeit bemächtigte sich auch das Wort der Musik und es kommt zu der Erscheinung, die Georgiades sehr treffend mit dem Terminus „*Versprachlichung der Musik*“ bezeichnet. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts galt die Instrumentalmusik als etwas Zweitrangiges, stilistisch und soziologisch Untergeordnetes, ja Minderwertiges und unter gewissen Voraussetzungen moralisch Laszives. Es war dies die Musik der Jongleurs und fahrenden Musikanten von oft sehr zweifelhaftem Ruf³. Erst im 17. Jahrhundert wurde dieser stilistisch und ethisch herabwürdigenden Disjunktion ein definitives Ende gesetzt. Damals wurde die Instrumentalmusik zum Gegenpol und zur gleichwertigen Komponente der Vokalmusik. Zum ersten Male in der Geschichte der europäischen Musik treten Vokal- und Instrumentalmusik als zwei gleichberechtigte, selbständige und emanzipierte Partner auf. Ebenso kam es zu einer ebenbürtigen Verbindung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, bei der der Instrumentalpart eine wichtige, musikalisch-tektonische Funktion erhielt.

Das Problem für die Komponisten aller Zeiten war es, ihre Erlebnisse und Erfahrungen, die Welt, in der sie lebten und die sie umgab, in Musik umzuformen. Die Komponisten bemühten sich, die akustischen Phänomene ihrer Zeit nicht nur zu vermitteln, sondern sie auch klangmäßig, akustisch zu stilisieren. Deshalb hat jede Stilepoche der westeuropäischen Musik ihr sogenanntes Klangideal — und hat es heute noch — sowie ihre musikalische Geschmackskultur. Das Klang- und Geschmacksideal der Zeit mußte sich dann auch ganz gesetzmäßig in den Prozeß des Musikdenkens einordnen und damit auch in die wechselseitige Beziehung von Wort und Musik eingreifen. Aus der Rede- und der Wortintonation, die ähnlich wie der Schriftduktus von Zeiteinflüssen, insbesondere von soziologischen, aber auch vom sogenannten Lebensstil, bis zu einem gewissen Grad auch von gesellschaftlicher Etikette und Konvention bestimmt ist, wird eine klangliche, in unserem Falle eine Intonationskomponente in jedwede Entwicklungsepoche des Musikstils ausgestrahlt. Auch diese Intonationskomponente des Wortes kann man als Klangphänomen der Zeit bezeichnen, das durch das konkrete Klang- und Geschmacksideal verursacht ist. Es handelt sich hier um eine Klangrealität, die schließlich zu einem nicht wegzudenkenden Bestandteil all dessen wurde, was wir den Musikstil der Zeit nennen. Die Klangrealität äußert sich nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb des schöpferischen Prozesses. In diesem musikalischen Schaffensprozeß hat unzweifelhaft das Phänomen der menschlichen Sprache eine wichtige Bedeutung, dessen Hauptkomponente eben von jener intonierenden Klangrealität der Zeit gebildet wird. Sie ist ein unteilbarer integraler Bestandteil der psychischen und physiologischen Struktur des menschlichen Organismus geworden, also eine Äußerung somatischer Faktoren und Prozesse. Diese Klang-Farben-Elemente in Verbindung von Wort und Rede mit der Musik äußern sich und kommen als potenzierter, expressiver Ausdrucksfaktor, also überwiegend als Gefühlskomponente zur Geltung. Diese akustische, klangfarbige Realität der musikalischen Mitteilung,

³ Siehe A. Möckenberg, *Die Stellung der Spielleute im Mittelalter*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1910; J. Klapper, *Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. und 14. Jh.*, in: *Z. f. Volkskunde* II, 1930, und W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

ähnlich wie z. B. die farbige Realität der bildnerischen Mitteilung, ist ein unteilbarer Bestandteil des Lebensstils und des Geschmacks des Menschen jeder Stilepoche der westeuropäischen Musik.

Wenn wir uns verantwortungsvoll und wissenschaftlich objektiv mit dem Problem der Beziehung von Wort und Ton befassen wollen, müssen wir uns vor allem dessen bewußt sein, worin die Unterschiede zwischen der Musik, der musikalischen Mitteilung einerseits und der Rede, also der gesprächsweisen und literarischen Mitteilung andererseits, bestehen. Es ist unzweifelhaft, daß sich im geschichtlichen Entwicklungsprozeß der Musik der Einfluß des Textes im Verlauf der einzelnen musikalischen Stilepochen auf zweierlei Weise geltend macht:

1. formal, in tektonischer, metrorhythmischer Hinsicht und
2. in inhaltlich emotioneller, ausdrucksmäßig thematischer Weise.

Stellen wir uns vor allem die Frage, inwieweit zum Beispiel Rhythmus und Metrum die Bedingung für Logik und Verständlichkeit in der Musik bilden und inwieweit in der Sprache⁴. Während die Verständlichkeit und begriffliche Logik der Umgangssprache und der literarischen Sprache durch die Bedeutungsfunktion des Wortes bedingt ist, ist die Logik des musikalischen Denkens vor allem durch die gesetzmäßige Organisation der Tonreihe gegeben. Diese ist ein Gebilde *sui generis*, etwas musikalisch Spezifisches. Sie ergibt sich nicht nur aus der melodisch-harmonischen Wechselbeziehung, sondern zum großen Teil auch aus ihrer rhythmisch-metrischen Gliederung. Diese Gliederung bildet dann die musikalisch-logische Bindung des gegebenen Tonmaterials. Daraus ziehen wir die Schlußfolgerung, daß die Logik und Verständlichkeit der Sprache nicht vom Rhythmus und Metrum, also von metrorhythmischen Werten abhängig ist und es auch nicht sein muß, daß aber die Logik des musikalischen Denkens und Mitteilens ohne Rhythmus und Metrum undenkbar ist, da sie wesentliche Elemente der Logik und Verständlichkeit der Musik bilden, was allerdings nicht immer eine der Grundbedingungen sein muß. Eine Tonreihe ohne rhythmische und metrische Gliederung ist musikalisch unverständlich, musikalisch kurz und gut unlogisch. Auf Grund dieser metrorhythmischen Werte sprechen wir häufig von einer spezifischen Musiksyntax, die aber im Gegensatz zur Sprache nicht imstande ist, einen konkreten, begrifflich logischen Inhalt mitzuteilen. Und wenn in der Musik begrifflich logische Bedeutungs-Akzidenzien in Erscheinung treten, dann erfolgt dies nur in der vokalen oder dramatischen Musik mit Hilfe von Analogien oder psychischen Assoziationen zwischen der Bedeutungskomponente der Textvorlage und der Musik, manchmal sogar durch Tonmalerei, niemals aber auf Grund des Tonmaterials allein. Aber auch diese Assoziations-Analogie ist subjektiv und ihre allgemeine Gültigkeit, soweit sie überhaupt vorkommt, ist beschränkt und durch zeitgemäße oder gesellschaftliche Konvention bestimmt.

Auch zwischen der sogenannten „Melodik“ der Umgangssprache und der literarischen Sprache und zwischen der Melodie in der Musik besteht ein bedeutender Unterschied. In der Musik bildet die melodische Reihe die Grundbedingung für die

⁴ Über das Problem der sog. Musikalität der Sprache siehe V. Helfert, *Poznámky k otázce hudebnosti řeči. Několik námětů k diskusi* (Bemerkungen zur Frage der Musikalität der Sprache. Einige Thesen zur Diskussion), in: *Slovo a slovesnost* III, 1937, 99 ff.

musikalische Verständlichkeit, während in der Umgangssprache und der literarischen Sprache die sogenannte „Sprachmelodie“, besser gesagt die klangintonierende Sprachmodulation, eine lediglich hinzugefügte, akzidentielle Komponente klangmalerischer Art darstellt. Solche klangmalerischen Intonations-Akzidenzien tragen zwar in bestimmtem Maße zur Verständlichkeit der Sprache bei, bilden aber keine Bedingung für die Allgemeinverständlichkeit, die hier wiederum nur auf der begriffslogischen Substanz beruht.

Das Problem und die Funktion der Form äußern sich auf Grund dieser Erkenntnisse in der Musik anders als in der Umgangs- oder der literarischen Sprache. Die Form als solche ist in der Musik geradezu die einzige Trägerin der logischen Verständlichkeit und des tektonischen Zusammenhalts des musikalischen Kontextes. Dagegen ist sie in der Sprache keineswegs die einzige Bedingung für die begriffliche Verständlichkeit. Sie stellt hier zwar etwas Bedeutendes dar, ist aber doch mehr ein zweitrangiges ästhetisches Element. In der Musik bildet die Form schon implizite an und für sich den Inhalt. Man kann hier deshalb, wie auch bei anderen Künsten, nicht von einem Dualismus oder einer Disjunktion von Inhalt und Form sprechen. Nur daß in der Musik diese Einheit von Inhalt und Form etwas Unerläßliches darstellt, das von Natur aus den Mitteilungsmöglichkeiten und Fähigkeiten der Musik und dem Charakter des abstrakten Tonmaterials entspricht, mit dem die Musik operiert.

Im großen und ganzen kann man sagen, daß sich in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik zwei Grundprinzipien zeigten, nach denen die Komponisten an den Text herantreten. Es gibt Komponisten, die an den Text vom intellektuell-rationellen, denkerischen und geistigen Gesichtspunkt herangehen. Es gibt aber auch Komponisten, deren Beziehung zum Text durch ihre elementare Musikalität und gefühlsmäßige Emotionalität bestimmt wird. Daher wird im ersten Falle ihre Beziehung zum Text durch tektonisch-bauliche Rücksichten gelenkt, während im zweiten Falle ihre Beziehung zu den Textvorlagen emotionell und rein ausdrucksmäßig ist. Daher kann von zwei Möglichkeiten der Textverarbeitung gesprochen werden, von der objektiven und der subjektiven. Also dient einerseits der Text als tektonisches Solmisations-Skelett, andererseits der Text als Impuls zu einer ausdrucksmäßig potenzierten inhaltlich-stofflichen Assoziationsbeziehung.

In der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik zeigte sich einigemale diese doppelte Funktionsmöglichkeit und die strukturelle Wechselwirkung zwischen Text und Musik. Regelmäßig folgt immer nach einer einseitigen Vorherrschaft des Textes als ganz natürliche Reaktion wieder das Bestreben, den Text in die Botmäßigkeit und Abhängigkeit von der Musik zu bringen. Kurz, die Musik beherrscht den Text, sie gestaltet ihn in Form und Inhalt mit ihren rein musikalischen Mitteln; dann wiederholt sich dieser Prozeß von neuem. Es ist dies ein gewisser *circulus vitiosus*, der dem zyklischen Entwicklungsrhythmus der europäischen Musik entspricht.

Unzweifelhaft hängt er mit dem zyklischen Rhythmus der einander abwechselnden Stilepochen zusammen, unter denen einmal das intellektuell-rationale, tektonische Element, dann wieder das affektiv-emotionelle, ausdrucksmäßige Element vorherrscht. Daß sich in diesem wechselseitigen Zusammenspiel in der

Beziehung zwischen Wort und Musik auch die Einwirkung des Lebens- und Kunststils und Geschmacks zusammen mit dem zeitgebundenen Klangaspekt geltend macht, braucht nicht erst betont zu werden.

Ursprünglich wurde die Musik als bloßes tönendes Klangornament aufgefaßt, später als musikalisches Symbol menschlicher Gefühle und Leidenschaften. Die erstere Möglichkeit wird durch die instrumental-musikalische Vorstellungskraft hervorgerufen, die zweite wieder durch vokal-musikalische Phantasie als Vergegenständlichung und Potenzierung der inhaltlichen Fülle des menschlichen Lebens. Die Musik wird dadurch immer mehr und mehr humanisiert. Es war dies ein großer Entwicklungsprozeß von der Einwirkung der Sprache auf die musikalische Instrumental-Phantasie und dann von der Wirkung der Instrumentalität zum vokalen Vorstellungsvermögen, bedingt durch die Textvorlage.

Was hat also zur zyklischen Stilentwicklung der westeuropäischen Musik von der Antike bis zur Gegenwart geführt? Es war dies zweifellos die Kraft des tönenden Wortes, und zwar sowohl in seiner klanglich und inhaltlich emotionellen, als auch in seiner tektonisch-baulichen Komponente. Dabei kam es hier stets zu einer gegenseitigen Beeinflussung des Wortes und der Sprache durch die Musik und umgekehrt wieder der Musik durch das Wort und die Sprache. Es war und ist dies ein äußerst wichtiger Entwicklungsprozeß, der sich durch Jahrtausende hindurch abspielte und sich noch bis in die Gegenwart abspielt.

Die textliche Komponente hatte im tektonischen und affektiv ausdrucksmäßigen Wesen der Musik primäre Bedeutung nicht nur in der antiken Musikkultur des Altertums, sondern auch in der Vokal-Musik des Mittelalters⁵. Dieser Prozeß führte schon im Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts zur Isolierung und Emanzipation einzelner betonter Silben. Die verschiedenen Beziehungen zwischen Wort (Text) und Musik können wir besonders gut in der Periode der Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts und in der Epoche des Frühbarock bis fast zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts verfolgen. Aber im allgemeinen herrschte zur Zeit der Renaissance immer noch die autonome Wirksamkeit der Musik vor. Der Text war ein sekundäres, formgebendes Ausdruckselement. Er wurde hier von der Musik als objektives Solmisations-Skelett erfaßt und behandelt. Das Wort hatte damals noch etwas Kühles, Unpersönliches in sich.

Man kann also sagen, daß in der Stilepoche der vokalen Heterophonie, Poly-melodie und schließlich der voll entwickelten Polyphonie, deren kompositorische Gebilde und Gattungen sich nach und nach im Zeitalter der Musikgotik und Musikrenaissance ausgebildet haben, die damaligen Komponisten überwiegend Musik um der Musik willen schufen. Für sie waren Wort, Sprache und Textvorlage ein mehr sekundäres Element. Diese Tatsache können wir bei dem älteren motetten- und madrigalartigen Typus, ganz besonders jedoch in der niederländischen

⁵ Das Verhältnis zwischen Ton und Wort in der Musik der Antike behandelt vor allem folgende Fachliteratur: R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig 1874, München 1901; Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949 und ders., *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958. Siehe auch E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Textausssprache*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Histor. Klasse, Jhrg. 62, 1, Heidelberg 1962.

Polyphonie, gut beobachten⁶. Der Text und dessen einzelne Worte waren von der Musik ganz willkürlich, dabei musikalisch autonom abgeändert und bearbeitet, ohne daß es einen tieferen Einfluß auf den inneren, inhaltlich-tektonischen Struktur- und Stimmungsgehalt der Komposition gehabt hätte. Die Musik kurz und gut diktierte dem Wort, was mit ihm im Verlauf der Komposition geschehen sollte. Der Text wurde in kleine mosaikartige Gebilde zerstückelt und dadurch manchmal in seinem begrifflich-logischen Bezug dermaßen gestört, daß er fast unverständlich wurde. Wie weit man in diesem rücksichtslosen Verhältnis des Komponisten zu der textlichen Vorlage ging, das bezeugt die Tatsache, daß man in einer einzigen Komposition nicht nur mehrtextliche, sondern auch mehrsprachige Vorlagen verwendete⁷. Besonders in den älteren mehrstimmigen Motetten war die Verbindung von Latein und Französisch, in mehreren Fällen von geistlichen und weltlichen Texten, üblich und urproblematisch. Zum vereinheitlichenden Bauelement wurde hier einzig und allein die Musik, die durch eine folgerichtige Kompositionsbinding des motivischen Materials der polyphonen Struktur oder durch die sogenannte *cantus-firmus* Technik baulich und gedanklich den zerstörten Text zu einem einheitlichen Baugebilde verschmelzen ließ. Somit bestand in dem vokalpolyphonen Schaffen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich der Grundfaktor Musik, aber nicht das Problem Wort und Text. Der Text gab meistens nur den ersten allgemeinen Antrieb, während die Musik souverän bestimmte, was mit dem Text weiter geschehen sollte. Das, was die Substanz der Sprache bildet, kam meistens nicht zur Geltung. Die Musik verwendete höchstens nur die metrorhythmische Grundlage der Sprache. So wird z. B. in der geistlichen Vokalmusik des 15. Jahrhunderts, vor allem in der Messe, folgerichtig das musikalische Element vor dem sprachlichen Element zur Geltung gebracht. Zu einer höheren Synthese von Text und Musik im Sinne des emotionalen Ausdrucks kommt es erst in der vokalen Polyphonie in der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei Josquin Desprez (um 1450–1521), besonders bei Giovanni P. Palestrina (1525 bis 1594), Orlando di Lasso (1532–1594), Gesualdo da Venosa (1560–1614) und anderen Polyphonikern dieser Zeitepoche⁸. Schon Eduard Lowinsky hat sehr aufschlußreich und klug betont, daß „*Josquin der eigentliche Entdecker des Worts als unerschöpflicher Quelle musikalischer Inspiration [ist]. In der Vokalmusik seiner Vorgänger, in seinen eigenen Frühwerken gehen Wort und Musik lose nebeneinander her. In den Werken der Wende bilden sie eine innig verschmolzene Einheit*“. Und weiter sagt Lowinsky: „*Erst Lasso ergreift wieder mit bedingungsloser*

⁶ Aus der umfangreichen Fachliteratur über die Vokalmusik der Gotik und Renaissance zitiere ich nur diejenigen Arbeiten, die einen engen Zusammenhang mit unserem Grundproblem haben: G. Reichert, *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*, in: AfMw XIII, 1956, 197 ff.; F. Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: MD VIII, 1954; H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941; K. G. Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1928; ders., *Regeln des Choralvortrags aus dem 16. Jahrhundert*, in: KmJb 34, 1950, 105 ff.; ders., *Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16.–17. Jahrhunderts*, in: StzMw XXV, 1962, 183 ff., und H. Leuchtmann, *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Baden-Baden 1959.

⁷ Siehe Thr. Georgiades, *Sprachschichten in der Kirchenmusik*, in: MuK XXXIII, 1963, 1 ff.

⁸ W. Dörr, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Lucca Marenzio*, Diss. phil. mehr. Tübingen 1956.

Leidenschaft das Wort als beherrschende Kraft der Musik, Rhythmik und Harmonik, zum spiritus rector seiner gewaltigen musikalischen Phantasie“⁹.

Eine wesentliche Änderung trat um das Jahr 1600 in der italienischen begleiteten Monodie ein. Wieder macht sich der befruchtende Einfluß der Textvorlage geltend¹⁰. Der Komponist des Frühbarock entdeckte das Wort als Träger von Affekt-Emotionen und des gefühlsmäßig erregten Ausdrucks („*espressione*“). All dies strebte einem musikalischen Sensualismus zu und einer sinnlichen Vervielfachung des musikalischen Satzes mit Hilfe der Textvorlage. Durch das Verdienst der Camerata Fiorentina kam es zu einem ausgesprochenen Gegensatz in dem Verhältnis zwischen Wort und Musik. Die Theoretiker und Komponisten der Camerata Fiorentina haben mit der Entwertung von inhaltlicher und tektonischer Wirksamkeit der Texte radikal Schluß gemacht. Sie haben dem Kontrapunkt einen unversöhnlichen Krieg erklärt, vor allem dem älteren Typus der Motetten und der Madrigale, besonders jedoch der niederländischen Vokalpolyphonie. Sie haben diese Art der Vokalpolyphonie deswegen abgelehnt, weil deren Komponisten sich gleichgültig und teilnahmslos zu den Problemen der Musikdeklamation verhielten. Dadurch wurden die vertonten Textvorlagen unverständlich. Nach Ansicht von Angehörigen der Camerata Fiorentina wurde in der Vokalpolyphonie die Logik und Gedankenbindung des literarischen Werkes durch das übertriebene Zerstückeln des Textes in kleinere, voneinander abgerissene Wortgebilde (das sogenannte „*laceramento della poesia*“) zerstört. Ästhetische Ansichten der Florentiner Theoretiker über die Bedeutung des Wortes haben in die Camerata ein rationalistisch-intellektualistisches Element hineingetragen, das in bedeutendem Maße mit den damaligen philosophischen Anschauungen und Theoremen zusammenhing. Dabei hat sich hier auch das sinnlich emotionelle, affektive Element als Ausdruck einer neuen expressiven barocken ästhetischen Anschauung geltend gemacht. Somit hat der Text der Musik der Monodisten nicht nur rational und intellektuell, sondern auch emotionell durch sein inhaltliches Sujet eine bestimmte Richtung gegeben. Deshalb ist die folgerichtige Applikation der Rhetorik auf die Musik zum Hauptquell und zum Hauptmittel des neuen Affektstils der monodischen Musik geworden. Aus diesem Grunde kann man anfänglich nicht einmal von melodisch basierenden, arienhaften oder ariosen Monodien, von periodisch klar gegliederten und sich wiederholenden melodischen Gebilden reden.

In der ersten Reformbegeisterung haben die Florentiner Monodisten ganz einseitig die primäre Bedeutung des Textes über das autonome Ausdrucksvermögen der Musik hervorgehoben. Wenn auch in dieser anfänglichen Revolutionsbegeisterung viel Unüberlegtes und Übertriebenes lag, war es doch eine Tat von grundsätzlicher

⁹ E. Lowinsky, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts*, in: AML 1935, Vol. II, Fasc. I, 62 und 63.

¹⁰ Mit dem Wort-Ton-Problem in der Vokalmusik am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts befaßte ich mich eingehend in meiner Monographie *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965. In dieser Arbeit führte ich eine Menge anschaulicher Notenbeispiele und ein beinahe erschöpfendes Quellenverzeichnis sowie Bibliographie der Fachliteratur an, worauf hier verwiesen werden kann. Dazu siehe noch folgende Literatur: H. H. Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche*, in: *Aus der Welt des Barock*, Stuttgart 1957; ders., *Zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musica poetica von J. A. Herbst*, in: *Kongreßbericht Hamburg 1956*; ders., *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959; R. Gerber, *Wort und Ton in den „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, in: *Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928*, 57 ff.; R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967; V. Duckles und Fr. B. Zimmerman, *Words to Music. Papers on English Seventeenth-Century Song Read at a Clark Library Seminar. With an Introduction by W. H. Rubsamen*, Los Angeles 1967.

geschichtlicher Bedeutung. Sie gab der westeuropäischen Musik neue Anregungen und gänzlich ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten, denn sie hat eine neue Epoche des melodisch-harmonischen Stils eröffnet. Dieser Eingriff in die geschichtliche Entwicklung der Musik ist meiner Ansicht nach noch nicht ausreichend und richtig wissenschaftlich gewürdigt worden, denn schon hier finden wir die Keime des musikdramatischen Opern- und Oratorienstils.

Für die Komponisten der italienischen begleiteten Monodie wurde somit der Text zum primären Faktor, denn Text allein bestimmte die tektonische und musikalische Ausdruckskapazität der einstimmigen Vokalkompositionen. Diese Forderung hat schon Giulio Caccini in der Vorrede zu seiner Monodiensammlung *Le nuove musiche* (Florenz 1602) ganz klar ausgesprochen, indem er sagte, ohne Verständnis der inhaltlichen Bedeutung des Textes könne man die Musik nicht verstehen. Caccini gibt den Komponisten den Rat, in ihren einstimmigen Vokalkompositionen mehr das rhetorische Element zu betonen, wenn es auch zum Nachteil des melodischen Elements, also der Musik, geschehen sollte. Worum sich die Komponisten um das Jahr 1600 bemühten und worin sie das Wesen des neuen sogenannten rezitativen Vokalstils erblickten, hat Lodovico Grossi da Viadana in der Vorrede zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* (op. 12, 1602) anschaulich ausgesprochen, wo er unter anderem ausführt: „*Mi son affaticato che le parole siano così ben disposte alle note, che oltre al farle proferir bene, et tutte con intiere, et continuata sentenza possimo essere chiaramente intese da gli uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i cantori.*“ Auch Vincenzo Galilei zufolge darf die musikalische Komponente die Verständlichkeit des Textes nicht stören, denn diese ist „*la cosa importantissima e principale dell'arte musicale*“. Vielleicht noch lapidarer hat diesen Grundsatz Claudio Monteverdi in seiner vielzitierten Devise ausgesprochen: „*L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva*“ (*Seconda prattica. Scherzi musicali*. Venedig, Amadino 1607).

In der Camerata Fiorentina wurden neue ästhetische Anforderungen theoretisch festgestellt, festgesetzt und praktisch verwirklicht, die die damalige Zeit, das Frühbarock, nicht nur an die Musik, sondern auch an die übrigen Künste gestellt hat. Vor allem beginnen sich ästhetische Grundsätze und Normen der barocken Ästhetik geltend zu machen, wie sie später auf eine bezeichnende Weise der Dichter des italienischen literarischen Manierismus Giambattista Marino (Marino, 1569 bis 1625) in seiner Definition der Hauptaufgabe und der Hauptsendung des manieristischen und barocken Literaten ausgedrückt hat:

„*E del poeta il fin la meraviglia,
Chi non sa far stupir,
vada alla striglia*“¹¹.

„Ein Dichter soll Bewunderung erreichen,
kann er das nicht,
so mag er Pferde striegeln.“

Als Ausgangspunkt der neuen Musikästhetik wurde in der Camerata Fiorentina die humanistische Doktrin angenommen, daß die Vokalmusik gänzlich dem Wort, der Textgrundlage untergeordnet werden solle. Es macht sich hier vor allem zielbewußtes Bestreben geltend, die tektonische, dichterische, ausdrucksvolle Macht der Texte in voller Aktionskraft wirken zu lassen. Also etwas ganz anderes, als das,

¹¹ Zitiert nach C. Ricci, *Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien*, Stuttgart 1932.

was der Renaissancekomponist der vokalen Polyphonie, der Musiktheoretiker der Renaissance und der Zuhörer von der Musik verlangt haben. Auch die Vortragsweise muß metrorhythmisch geregelt sein, damit das vertonte Wort seine begrifflich-logische Ausdruckskraft nicht verliere. Und zu einer solchen Vortragsweise eignet sich am besten einstimmige Solovokalmusik mit einfacher Begleitung weniger Akkordinstrumente.

Also Wort und Text wirken in der Monodie auf zweifache Art: tektonisch und durch Ausdruck. Tektonische Wirksamkeit äußerte sich in der rationalen Einstellung des Komponisten zu metrorhythmischen Werten des Textes, die als Träger von tektonischen, bauformalen Elementen dienten. Die Ausdruckswirksamkeit der Texte hat wieder einen sinnlich-emotionellen Charakter und erscheint als Träger eines lyrischen und dramatischen Pathos der Monodien. Im ersten Entwicklungsstadium der Monodien wurden Madrigale und strophische Monodien tektonisch, also bauartig, in vollem Einklang mit der metrischen und rhythmischen Einteilung der textlichen Vorlagen gegliedert.

Tektonische, metrorhythmische Wirksamkeit der Texte äußerte sich vor allem in der musikalischen Deklamation. Der Monodienkomponist berücksichtigte nicht nur den Gesamtbau und die Baustruktur der Textvorlagen, sondern auch möglichst getreu alle Einzelheiten ihrer metrorhythmischen Gliederung, vor allem Betonung und Länge. Wollen wir folglich in die metrorhythmische Struktur von Monodien eindringen, so müssen wir vor allem den Bau der Melodie in enger Verbindung mit dem Text ohne Rücksicht auf das System von Taktstrichen berücksichtigen. Taktstriche hatten in der Monodie noch nicht diejenige Bedeutung wie z. B. in der heutigen Musik, denn es wurde ihnen jene bautektonische Funktion wie in der heutigen Kompositionspraxis nicht beigemessen¹². Der Monodist richtete sich vielfach nur nach der inneren Baulogik und Gliederung der Texte. Kurz gesagt: Der Bau von Versreimen ersetzte die Funktion der heutigen Taktstriche. Bei Caccini und seinen Florentiner Anhängern war es die liebevolle Rücksicht auf das Wort, die zu auffälliger Betonung von Reimen geführt hat; dadurch wurde die autonome musikalische Struktur von Monodien aufgelockert und gleichzeitig auch gestört. In manchen Monodien fehlen sogar Taktstriche vollkommen oder wenigstens teilweise. Z. B. noch Francesco Turini verwendet in der Madrigalsammlung (*Madrigali*, Venedig 1624) bis auf seltene Ausnahmen keine Taktstriche. Manchmal erscheinen Taktstriche in Monodien sogar als Fremdkörper, weil sie die sich logisch entwickelnden musikalischen Perioden stören und sie baulich undeutlich erscheinen lassen. Die heutige subintellektuelle Betonung der Taktstriche kennt die bei weitem feinere und reicher gegliederte Metrik der Musik des Frühbarock überhaupt nicht. Taktstriche wirken somit in der Monodie störend, verdunkeln den Sinn der musikalischen Phrase und zersetzen die feinen Schattierungen des musikalischen Ausdrucks. Wenn wir vielleicht Taktstriche in Monodien auf Grund von metrischer und inhaltlich tektonischer Gliederung der Textvorlagen rekonstruieren wollten, so wäre nicht einmal diese Art verlässlich genug, weil die heutige musikalische Dekla-

¹² Mit der Taktstrichfrage befaßten sich besonders M. Frey, *Zur Taktstrichfrage*, in: *ZfM* 92, 197 ff.; R. Cahn-Speyer, *Taktstrich und Vortrag*, in: *ZfMw* VII, 1924/25, 166 ff.; Th. Wiehmayer, *Zur Taktstrichfrage*, in: *ZfMw* VII, 1924/25, 170 ff. und J. Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965, 103 ff.

mation von Texten wesentlich anders ist, als sie im 17. Jahrhundert war. Manche Worte wurden im 17. Jahrhundert anders deklamiert und hatten ferner auch eine andere Betonung als heute. Die vielleicht verlässlichsten Hinweise, wo der Taktstrich eingeführt werden könnte, geben Kadenzen von einzelnen melodischen Phrasen. Diese stimmen zumeist mit Beendigung des Textes in den Textvorlagen überein. Kadenzen werden systematisch wiederholt, denn sie sind Konsequenzen der Schlußreime im Text. Nur auf Grund von diesen kadenzierenden, melodisch abgeschlossenen musikalischen Gedanken könnte man Taktstriche mit einer gewissen Verlässlichkeit rekonstruieren. Bei der Rekonstruktion von Taktstrichen dringen wir in die innere Baustruktur der Monodien ein und lernen Bauprinzipien und Gesetzmäßigkeiten kennen, die die Grundlage ihrer Formgebilde und ihres schöpferischen Bauprozesses bilden. Meistens begegnen wir in Monodien den Keimen der Variationsform. Ein gewisser melodischer Gedanke kehrt in verschiedenen Abänderungen auf Grund des ostinaten Basses wieder. Auch finden wir hier manchmal Anfänge einer schüchtern durchgeführten dreiteiligen Form, meistens noch Formen mit höherer Gliedzahl. Diese werden wieder in überwiegendem Maße durch die innere Baugliederung von Textvorlagen bestimmt. Besonders die strophische Gliederung der Gedichte beeinflusste die Musikform von Monodien.

Neben Taktstrichen sind Taktvorzeichen die wichtigsten Merkmale des metrorhythmischen Baues von Kompositionen¹³. Aber auch diese haben in Monodien häufig nur eine konventionelle Bedeutung. Sie besitzen keine folgerichtige Taktgeltung. So ist z. B. der 4/4-Takt vorgezeichnet, der jedoch im Verlauf der Komposition ohne Rücksicht auf das angegebene Taktvorzeichen durch den 3/2- oder 3/4-Takt abgelöst wird. Dieser oft plötzliche Taktwechsel innerhalb der Komposition wird fast immer wieder nur durch die metrorhythmische Gliederung der Textvorlage bewirkt. Beim Studium der Taktvorzeichen in der italienischen Frühmonodie bemerken wir, daß hier noch der Einfluß der mensuralen Perfektion und Imperfektion mitwirkt.

Eine bedeutende Komponente des melodischen Ausdrucks bildet die Rhythmik¹⁴. Rhythmus wird durch ausdrucksvolle Pausen unterstrichen; daher ist die Gesangslinie ziemlich kontrastreich¹⁵. Die Monodisten verwendeten oft eine sehr komplizierte und unregelmäßige Rhythmik. Diese wurde entweder aus konstanten rhythmischen Gebilden der dichterischen Textvorlagen, oder aus dem natürlichen Tonfall der Sprache abgeleitet.

Was den musikalischen Ausdruck anbelangt, erscheint die italienische begleitete Monodie als Musik einer gesteigerten, dramatisch potenzierten inhaltlichen und thematischen Fülle von Textvorlagen. Das Ausdrucks- und Affektpotential des dichterischen Wortes hatte neben seiner emotionellen Wirksamkeit auch einen form-

¹³ S. Th. Wihmeyer, *Zur „Taktfrage“*, in: *ZfMw* VII, 1924/25.

¹⁴ Über Barockrhythmik siehe folgende Arbeiten: E. Jammers, *Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Rhythmik*, in: *Festschrift M. Bollert*, Dresden 1936; S. Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, in: *MQ* XXXVIII, 1952, und L. Schrade, *Sulla natura del ritmo barocco*, in: *RMI* LVI, 1954.

¹⁵ Die ästhetische und dramatisierende Funktion der Pause in der Musik behandeln folgende Arbeiten: G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris 1949; dies., *Le silence dans la musique*, in: *RM*, Paris 1961; Z. Lissa, *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, in: *StzMw-Festschrift Erich Schenk* XXV, 1962, 315 ff., und J. Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965, 200 ff.

schaffenden Charakter. Vor allem wurde durch seine Kontrastfülle der Stimmungen und durch die dramatisierende Dynamik die Form der melodischen Linie von Monodien beeinflusst. Die größte affektive Wirksamkeit der Musik, die sogenannte „*passione estrinseca*“, erreichte der Monodist erst dann, wenn sich die Musik in ein einziges Ganzes mit der Textvorlage verbunden hatte. Deswegen war die Quelle aller Affekte das begrifflich konkret bestimmte Wort. Das hat schon Vincenzo Galilei betont, als er sagte, Affekte könne man in Musik nur durch Vermittlung von Worten („*mezzo delle parole*“) ausdrücken. Die Aufgabe des Komponisten und des Musikinterpreten ist es, daß diese durch den Text erregten und durch Musik potenzierten Affekte in das Innere des Zuhörers eindringen und in ihm einen adäquaten Gefühlsreflex wecken. In der Musik des Frühbarock, vor allem in der Monodie, hat sich sogar eine gewisse Semantik von Musikmerkmalen für bestimmte, konkrete, durch die Textvorlage geweckte Vorstellungen herausgebildet. Diese geradezu philologische Überschätzung der semantischen Bedeutung des Wortes war auch eine Folge von humanistischen Interessentendenzen. Es handelt sich hier nicht nur um die Nachahmung von konkreten Vorstellungen, sondern auch von einzelnen Naturlauterscheinungen („*imitatio naturae*“). Nachahmung von Naturerscheinungen war zwar schon in der Renaissancemusik üblich — z. B. wurde Palestrina von Galilei sogar als ein „*grande imitatore della natura*“ bezeichnet —, aber erst in der Barockmusik wurde sie zu einem bewußten ästhetischen Prinzip erhoben. Damals wurden z. B. bestimmte Tonarten als Sinnbilder verwendet. Daß beim Gebrauch von bestimmten Tonarten ein semantisches Element mitwirkte, das erfahren wir auch von den damaligen Musiktheoretikern. Diese verwendeten sogar für bestimmte Bedeutungsvorstellungen eigene Musikgebilde (Figuren), wodurch eine durchdachte „Figurenlehre“ entstanden ist¹⁶.

Wie ersichtlich, handelte es sich bei den italienischen Monodisten vor allem um den erregten Sologesang („*cantare con affetto*“), dessen Hauptaufgabe es war, „*muovere l'affetto dell'animo*“, um eine Musiksprache („*quasi in armonia favellare*“), die die Affektelemente der erregten Sprache nachahmen soll („*l'imitazione dei concetti delle parole*“). Diese „*certa nobile sprezzatura di canto*“ oder „*la nobile maniera di cantare*“ konnte nur durch Vermittlung des Sologesanges mit Begleitung von Saiteninstrumenten („*la maniera di canto per una voce sola sopra un strumento di corda*“) verwirklicht werden und so eine neue Stil­kategorie bilden.

Die ästhetischen Ansichten der Camerata Fiorentina über das Verhältnis von Wort und Ton führten zum sogenannten „*stile recitativo*“, „*narrativo*“ und „*representativo*“. Allerdings dürfen wir den „*stile recitativo*“ nicht im Sinne des heutigen Rezitativs, sondern bei weitem freier auffassen, denn er drückt alle dramatischen Affekte aus, die durch die Textvorlage gegeben sind. So haben wir beim Anhören von Monodien, besonders von denjenigen aus dem frühen Entwicklungsstadium, weder den Eindruck von Rezitativ noch von Arioso — eher von einer melodisch intonierten, erregten Sprache. Schon Caccini betonte, daß er durch Musik nur erzählen („*favellare*“), nicht singen („*cantare*“) wolle. Greift doch das rhetorische

¹⁶ Die sog. Figurenlehre behandeln: A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *KmJb* XXI, 1908, 106 ff.; K. Ziebler, *Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Figuren im 18. Jahrhundert*, in: *ZfMw* XV, 1933, 289 ff., und H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935.

rische, deklamatorisch-rezitative Element durch seine, wie es schon Ambros treffend sagt, „*rezitativische Halbsprache*“ stets störend in den melodisch sich gestaltenden Prozeß der frühen Monodisten ein. Dabei deklamieren die Monodisten, unter ihnen später auch Claudio Monteverdi, bei der Vertonung von Texten mit einem subjektiv gefärbten Akzent.

Mit dem affektiven Ausdruck von Monodien hängt auch das Problem der Verwendung von Koloraturen zusammen¹⁷. Koloratur wurde im ersten Entwicklungsstadium der Monodien fast ausgeschlossen, ähnlich wie die durch nichts begründete Wiederholung von einzelnen Worten. Die Camerata Fiorentina erblickte in der bloßen äußeren Koloraturvirtuosität eine große Gefahr, die die Verständlichkeit des gesungenen Wortes bedrohte. Deswegen erscheint in der Monodie eine neue Art der Vokalornamentik, die die Gehaltsfülle der einzelnen Worte betonen sollte. Es handelt sich hier um einen Typus von expressiver Koloratur. Diese entwickelte sich aus einem älteren Typus der diminutiven Praxis der Renaissancepolyphonie, die bloß eine technisch-ornamentale Funktion hatte — ohne weitere Rücksicht auf assoziierende Zusammenhänge zu den Textvorlagen zu nehmen. Expressive Koloratur war im Barock besonders wegen des sinnlichen Ausdruckscharakters beliebt, der in konkreter Klangillustration des Textes sich manifestierte. Aus diesem Grunde finden wir in der Monodie nur selten die sogenannte absolute Koloratur oder die Koloraturornamentik als bloßen Selbstzweck.

Während die Vokalkomponente einen überwiegend analytischen Charakter hatte, da sich in ihr das metrorhythmische Element der Sprache äußerte, hatte die Instrumentalkomponente der Monodie einen überwiegend konstruktiv-synthetischen Charakter, da sie zur Trägerin des klanglich sinnlichen Elementes wurde. Diesen instrumental-tektonischen Charakter hatte z. B. der „*basso ostinato*“, eine hartnäckig sich wiederholende Baßformel, die den sich frei bewegenden Ausdruck des vertonten Wortes bautektonisch unterstützte. Dieses Zusammenspiel des vokalmelodischen und instrumental-tektonischen Elements können wir schon vor dem Jahr 1600 in den Vokalkompositionen von Andrea und Giovanni Gabrieli und bei Lodovico da Viadana verfolgen. Das gilt dann von der gesamten Generalbaßpraxis, die eine tektonische Untermauerung von Vokalkompositionen bildet. Das alles zielte auf die Händel-Bachsche sequenzartige vokal-instrumentale Technik.

Man kann also sagen, daß in der italienischen begleiteten Monodie am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihre Kompositionsstruktur aus dem Text hervorgeht, aus seiner metrorhythmischen und inhaltlich-emotionellen Kapazität. Kurz gesagt verschmilzt hier die Musik mit dem metrorhythmischen Element und mit der inhaltlichen Fülle der Texte in ein einziges Ganzes. Durch die Synthese der tektonisch-inhaltlichen Kapazität der textlichen Vorlagen wurde die kleine Liedform von Monodien dramatisiert, wenn auch ihr musikalischer Ausdruck anfänglich einen überwiegend lyrisch-sentimentalen Charakter („*flebile dolcezza*“) hatte.

¹⁷ Die Musikkoloratur und Ornamentik des 17. Jahrhunderts behandeln M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts*, in: BIMG I, 7, Leipzig 1902; A. Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, Nachdruck 1953; H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Berlin-Charlottenburg 1907; H. Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, Wien—Leipzig 1908; A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, London 1916, 21946, und D. Stevens, *Ornamentation in Monteverdi's Shorter Dramatic Works*, in: Kongreßbericht Köln 1958.

Deswegen sehe ich die größte Bedeutung der italienischen begleiteten Monodie in der Dramatisierung der Vokallinie, die eine weitgehende Entwicklungsbedeutung hatte. Dadurch schuf diese neue musikstilistische Bewegung in dem geschichtlichen Entwicklungsprozeß der westeuropäischen Musik einen wichtigen Markstein in dem Verhältnis zwischen Wort und Musik. Haben doch die Florentiner Monodisten und später Claudio Monteverdi in seinem monumentalen Opern- und Madrigalwerk die ersten Grundmauern zum europäischen musikdramatischen Stil gelegt, der im Zeitalter des Spätbarock, im Schaffen von Händel und Bach seine höchste schöpferische Leistung erreicht hat.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Periode des Hochbarock, verschmelzen Musik und Text geradezu zu einer einzigen tektonisch-ausdrucksvollen Einheit in gegenseitigem Aktionsgleichgewicht¹⁸. In der Zeit des Zerfalls des barocken Musikstils, in der Periode des sogenannten musikalischen Vorklassizismus, vermindert sich der Einfluß des Textes immer mehr. Hingegen erlangt der Text in der Epoche des musikalischen Klassizismus im musikdramatischen Werk dank der Gluckschen Opernreform seine eigenberechtigte, fast autonome Funktion. Dieser Prozeß endet in der Stilepoche des Wiener Klassizismus, wo sich die europäische Musik im Werk von Haydn, Mozart und Beethoven geradezu einseitig instrumentalisierte¹⁹. Aber schon in der Periode der Früh- und Hochromantik gewann die Schöpferkraft des Wortes und Textes wieder an Bedeutung, ähnlich wie im italienischen musikalischen Frühbarock. Das Wort wurde zum Ausdruck der inneren Gefühlszustände des Menschen, zum Ausdruck seiner Emotionen. Durch diese inhaltlich-emotionelle Spannung bestimmt der Text buchstäblich die Musik und durch seine elementare Ausdruckspotenz steigert er die Ausdruckskraft der musikalischen Äußerung. Dadurch wird gleichzeitig der Weg für die vokale und instrumentale, die sogenannte Programm-Musik, eröffnet. Es hat sich sogar unter dem Einfluß der literarischen Texte und ihrer thematischen Programme die Instrumentalmusik der romantischen Stilepoche buchstäblich literarisiert (Schumann, Berlioz, Liszt) und im Musikdrama unter dem Einfluß der Wagnerschen Opernreform wird die Textvorlage zum primären Faktor der musikdramatischen Aktion²⁰.

Das Wagnersche rhetorisch-deklamatorische Prinzip (Sprechgesang) wird neuerlich durch eine entgegengesetzte Reaktion der Komponisten hinsichtlich der Beziehung zu Wort und Sprache abgelöst. Der Text weicht wiederum vor dem mächtigen Einfluß der Musik zurück, was wir im vokalen und musikdramatischen Schaffen Arnold Schönbergs, Igor Strawinskys und zum Teil Leoš Janáčeks beobachten können. Janáčeks Beziehung zum Text ist auf dem originellen Prinzip der Sprachmelodik

¹⁸ Das Wort-Ton-Problem im Hochbarock, besonders in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erläutern G. Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. phil. mschr. Mainz 1952 und A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, in: *StzMw I*, Mainz 1950.

¹⁹ Über das Wort-Ton-Problem im 18. Jahrhundert siehe folgende Arbeiten: H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *AfMw II*, 1919—1920, 456 ff.; A. Heuss, *Gluck als Musikdramatiker*, in: *ZIMG XV*, 1913—14; W. Vetter, *Glucks Entwicklung zum Opernreformer*, in: *AfMw VI*, 1924; Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, Salzburg 1951, 76 ff., und ders., *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*, in: *Mozart-Jahrbuch 1951*, Salzburg 1953, 50 ff.

²⁰ Die Programm-Musik und das Wort-Ton-Problem in der Musik der Früh- und Hochromantik behandeln folgende Arbeiten: Thr. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967; E. Möllenhoff, *Dichtung und Musik in Robert Schumanns Klavierlied. Ein Beitrag zum Wort-Ton-Problem der Romantik*, Diss. phil. Köln 1942 und H. Bertram, *Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musikdramen*, Hamburg 1956.

begründet, welches das Deklamationsprinzip, das sich zur Zeit der musikalischen Neuromantik im Werke Wagners und in der Tschechoslowakei im Opernschaffen Smetanas herausgebildet hat, negiert. Dabei kommt es bei ihm zu einer Zerstückelung des Textes in kleine, sich ostinato-mäßig wiederholende Melodien- und Singebilde, was auch Janáčeks motivisches oder besser gesagt monomotivisches Kompositionsprinzip kennzeichnet²¹.

In der zeitgenössischen Musik wird mit dem Wort der Sprache und dem literarischen Text sehr frei und auf mannigfache Art verfahren. Die heutigen Komponisten zeigen infolge der natürlichen, gegen das neuromantische Deklamationsprinzip gerichteten Reaktion, das Bestreben, den Text gegenüber der elementaren Gewalt des autochthonen Musikgedankens eher in den Hintergrund zu drängen. Nichtsdestoweniger kann man sagen, daß die heutigen Komponisten mit dem Text verschiedenartig je nach der Anlage ihres musikalischen Talentes verfahren. Von den kühnsten Experimenten bei der Vertonung der Textvorlagen, und zwar sowohl vom rein baulich-tektonischen, als auch vom ausdrucksmäßig emotionalen Gesichtspunkt, neigen sie oft zur Stilistik bei absichtlicher Verwendung des Lateinischen, als einer toten, kühl objektiven Sprache. Den archaischen Historismus in der zeitgenössischen europäischen Musik können wir beispielsweise besonders anschaulich im Schaffen von Igor Strawinsky (1882), Arthur Honegger (1892), Carl Orff (1895), Olivier Messiaen (1908), in der polnischen Musik wieder bei Wiltold Lutosławski (1913), besonders bei Krzysztof Penderecki (1933) und in der zeitgenössischen tschechischen Musik z. B. im Schaffen von Jan Novák (1921) erkennen.

Zum Abschluß sei noch betont, daß das, was hier in gekürzter und sehr vereinfachter Form über die Beziehung von Wort und Ton in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik gesagt wurde, lediglich nur ein schematisches Modell darstellt. Dieses Modell darf keineswegs verabsolutiert werden. Es gibt hier eine Reihe von Ausnahmen, vom gegenseitigen Durchdringen beider Grundfunktionen der Textvorlagen und vom Abweichen von dem fixierten oder sich fixierenden Entwicklungsprozeß. Besonders in der zeitgenössischen Musik darf dieser Prozeß in keiner Weise schematisiert werden. Es gibt Komponisten, die in ihrem schöpferischen Prozeß Text und Musik zu einer einzigen, unteilbaren, baulich ausdrucksvollen Einheit verschmelzen, d. h. Verfechter eines konsequenten Assoziationsprinzips sind, weiter gibt es ausgesprochen autonom-musikalische Komponisten, denen der Text nur als eine Art Solmisationsgerippe dient, und endlich gibt es Komponisten, die der tektonisch-emotionalen Einwirkung des Textes als solcher auf Kosten der souveränen Vorherrschaft der Musik den Vorzug geben. Darin liegt gerade der Reichtum, die Mannigfaltigkeit und die ausdrucksmäßige Vielfalt dieser

²¹ Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der europäischen Musik der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben besonders folgende Autoren untersucht: J. Racek, *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany* (Die Idee der Heimat, des Volkes und des Ruhmes im Werke Bedřich Smetanas), Prag 1947; hier ist sehr gründlich das Wort-Ton-Problem im musikdramatischen Werk Smetanas behandelt; W. Wendhausen, *Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der Entwicklung der musikdramatischen Werke von Richard Strauss*, Hamburg 1956; R. Gerlach, *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss' III. Teil: Zwei Studien zur Konfiguration in Musik und Dichtung*, Bern 1966; J. Racek, *Der Dramatiker Janáček*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft V*, 1961, 37 ff.; ders., *Zur Problematik von Janáčeks Theorie der Sprachmelodie und seiner Kompositionspraxis*, in: *Acta Janáčekiana I*, 1968, 43 ff., und R. Brinkmann, *Schoenberg und George. Interpretation eines Liedes*, in: *AfMw XXVI*, 1969, 1 ff.

so überaus interessanten Beziehung zwischen der „gesprochenen Rede“ und der „gesungenen Musik“. Wundern wir uns daher nicht darüber, daß diese Beziehung durch Jahrhunderte für die Existenz und die geschichtliche Entwicklung der west-europäischen Musik bestimmend war.

Schumanns Liedkomposition — von Schubert her gesehen

Einwendungen zu Th. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik¹.

VON DIETER CONRAD, HEIDELBERG

1. Wer, wie der Verfasser der folgenden kritischen Bemerkungen, unter dem großen Eindruck von Georgiades' Schubert-Interpretation steht, hat es nicht leicht, die Verteidigung einer Musik zu führen, die in jener Interpretation den dunklen Hintergrund abgeben muß, vor dem Schuberts Stern leuchtet. Verteidigung verzerrt sich da so leicht polemisch gegen das, was in seiner Größe eindrucksvoll vor uns gezeichnet worden ist, und was in dieser Größe nicht angetastet, sondern eher unabhängig gemacht werden soll von der Verkleinerung anderer; leicht erscheint auch die Erwiderung pedantisch, wenn sie sich im Detail mit den strukturellen Beschreibungen Georgiades' auseinandersetzt, denen sie andererseits in der Methode doch verpflichtet ist. Aber gerade im Denkkontext dieses Buches ist eine Apologie Schumanns dringlich.

Georgiades greift zwar Schumann nicht direkt an; er lobt ihn nur auf etwas herabsetzende Weise, ein wenig wie in jener berühmten Rede Cassius den Brutus lobt. So werden Schumanns Tiefe und Innigkeit, Einfühlungsgabe und dergleichen hervorgehoben², zugleich aber erscheint er im Zusammenhang als eine Art musikalischer Analphabet, als einer, der das geistige Ereignis der Schubertschen Liedkomposition nicht verstanden hat — vielleicht, weil er fern von Wien wirkte³ —, dem nicht, wie Schubert, Sprache die verbindliche Realität des musikalischen Gefüges geworden ist⁴, und der infolgedessen in dem älteren Verfahren befangen bleibt, „bloße Stimmung“ auszudrücken und das Gedicht „auf den Flügeln des Gesanges zu tragen“⁵. „Was wir . . . hier nicht suchen dürfen, ist die sprachliche Realität als Musik, der Sinn als musikalisch Wirkliches.“⁶ Das hierin implizierte Verdikt wird — bei allem Bestreben, die Schumannsche Liedkomposition zunächst nur vorsichtig als „andersartig“⁷ zu charakterisieren — von Georgiades schließlich doch dahin ausgesprochen, daß Musik, die sich nicht an die körperhafte, sprachliche Substanz des Gedichtes hält, sondern bloß an deren Schatten, an das „unaussprechbare Gefühl“⁸, ja das „privat-subjektive ‚Er-

1 Göttingen 1967. Nicht näher bezeichnete Seitenangaben im folgenden beziehen sich auf dieses Buch. Vgl. auch die Rezension S. 229 dieses Heftes.

2 S. 36.

3 S. 33 und S. 40.

4 S. 35.

5 S. 38.

6 S. 36.

7 S. 35.

8 S. 38 und S. 327.