

Stilwandlungen in der europäischen Musik [Schluss]

Autor(en): **L.B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen
Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des
orchestres**

Band (Jahr): **12 (1951)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955930>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

reconnaissance à tous ceux qui ont bien voulu honorer le soussigné et le comité central de leurs vœux.

2^o Changement de nom d'une section. La section fondatrice de la S. F. O., le «Orchester der Eisenbahner Bern», a décidé de prendre, à partir du 1er janvier 1951, le nom de «Berner Musikkollegium». Président, comme jusqu'à présent: M. Edouard M. Fallet, Mittelstraße 43, Berne.

3^o Rapports des sections pour l'exercice 1950. Nous rappelons, encore une fois, à tous les comités de sections l'obligation de transmettre au soussigné le rapport de section pour 1950, sur formule spéciale que toutes les sections ont reçue en temps dû, jusqu'au 15 janvier au plus tard.

4^o Cours instructif en langue française pour directeurs musicaux de sections. Le résultat d'une enquête relative à ce propos a démontré que les sections Romandes ne s'intéressent, selon toute apparence, pas à l'organisation d'un cours de ce genre, organisé par les soins du comité central de la S. F. O. Le cours prévu à Neuchâtel n'aura donc pas lieu.

Au nom du comité central: R. Botteron, président central.

Stilwandlungen in der europäischen Musik

(Schluß.)

Eine zweite, ebenfalls höchst wichtige und einschneidende, große Stilwandlung vollzieht sich dann um das Jahr 1600. Auch sie hat ihre Vorläufer schon Jahrzehnte vorausgeschickt. Damit bricht die Epoche des Barocks, das Zeitalter des Generalbasses an, das ungefähr bis zum Jahre 1750 andauert.

Hatten Gotik und Renaissance zur Polyphonie geführt, so verdanken wir dem Barock die Homophonie, die Mehrstimmigkeit in Form einer führenden Oberstimme als Melodie mit dazugehörigen Akkordfolgen als untergeordnete Begleitung. Auf diesen zwei Grundprinzipien beruht die Entwicklung aller späteren Jahrhunderte. Musik stand, wie alle Kunst, ursprünglich ausschließlich im Dienste der Religion. Die Renaissance, in der die Persönlichkeit mehr ins Zentrum rückt, hatte den ersten Schritt zur Verweltlichung gebracht, die sich im Barock vollendet.

Zunächst bedeutet die Barockzeit eine vollständige Abkehr von allem Vorangegangenen. Die bisherige Mehrstimmigkeit wurde heftig bekämpft und als allzu gelehrt und künstlich empfunden, man verlangte nach etwas Einfacherem. Als Motto kann der bekannte Ausspruch Monteverdis gelten: «La parola sia la padrona dell'armonia e non la serva»; die Musik wird also aus ihrer herrschenden Stellung verdrängt und zur Dienerin des Wortes herabgewürdigt. Sie hat den Text nur zu stützen, ihn auszudeuten und untermalend zu seiner vollen Geltung zu bringen. Dazu eignet sich nur eine klare, einstimmige Linie, die auch melodisch nicht zu frei geführt werden darf, sondern sich mehr deklamatorisch eng an das Wort anpassen soll. So entsteht das Recitativ, die von einfachen Akkorden begleitete Monodie, deren Schreibweise auch zum Ausdruck «Generalbaß» geführt hat. In diesem stehen sich obligate Stimme und

1951 2/1126

Continuo gegenüber, d. h. außer der Melodiestimme werden nur die Grundtöne der dazugehörigen Akkorde, mit Ziffern versehen, notiert, die dann vom Accompanateur aus dem Stegreif ausgesetzt werden müssen. Der Generalbaß ist eine bestimmte Art zu komponieren, zu notieren und zu begleiten. Streich- und Zupfinstrumente sind hierfür besonders beliebt.

Die Musik bleibt zwar mehrstimmig, setzt sich aber nicht aus selbständigen, gleichberechtigten Stimmen, sondern aus einer führenden Melodie und untergeordneter, akkordischer Begleitung zusammen. Optisch gesprochen, verwandelt sich das Linear-Horizontale in das Akkordisch-Vertikale. Das Negative dieses Verfahrens wird reichlich kompensiert durch das gewonnene Positive. Diese Musik ist in höchstem Maße dramatisch. Die Ausgeglichenheit der frei im Raum schwebenden Stimmen des Renaissanceideals wird durchbrochen zugunsten einer persönlichen Tonsprache, die besonders im oft chromatisch gehaltenen Madrigal leidenschaftlich bewegte Akzente annimmt. Zugleich tritt damit das solistische Prinzip in den Vordergrund. War schon früher, in der liturgischen Kirchenmusik, ein Halbchor oder Solist in Wechselgesang zum Gesamtchor getreten, so verkörperte dieser doch nur die Stimme der Gemeinde. Nun aber wandelt sich die ganze Gefühlssphäre, die Monodie bringt den Affekt — wenn auch erst das objektive Gefühl an sich — in die Musik hinein. In Anlehnung an den Text neigt sie auch zu deskriptiven Tendenzen. Das ursprünglich «trockene» Recitativ wird musikalisch reicher ausgeschmückt und tritt in verschiedenen Abarten auf. Die Arie, die sich zu einer dreiteiligen Form verfestigt, folgt wieder rein musikalischen Gesetzen und schafft die edle Gesangslinie, die dem dramatischen Recitativ den lyrischen Ausdruck entgegenstellt. Im bel canto der Italiener, in den Verzierungen der Koloratur wird ein konzertantes, virtuoses Stilelement entwickelt, das auch der freien Improvisation Raum läßt. Die bewegte, gekräuselte Melodielinie hat ja der ganzen Stilrichtung ihren Namen gegeben.

Bedeutet vorerst der Barock eine schroffe Abkehr vom Kontrapunkt, so währt dieser Kampf nicht allzu lange. Die beiden Stilrichtungen versöhnen und durchdringen sich in einer großartigen Synthese, die uns besonders in den Werken der beiden Großmeister am Ende dieser Epoche, bei Bach und Händel, entgegentritt.

Der Barock ist auf mehreren Gebieten eine äußerst wichtige, in die Zukunft weisende Erscheinung. Dies betrifft vor allem auch den Bereich der Architektur und Form, in dem der Begriff des Zyklus als Verbindung mehrerer Einzelstücke zu höherer Einheit geschaffen wird. In Florenz entsteht die Oper, vermeintlich als Wiedererweckung der antiken griechischen Tragödie, in der anstelle der Chöre der Solist tritt. Die Oper ist zugleich Ausdruck des Drangs nach einem idealen Gesamtkunstwerk. Oratorium und Kantate sind weitere zyklische Formen auf gemischt vokal-instrumentalem Gebiet. Die Instrumentalmusik macht eine tiefgreifende Wandlung durch, indem sie von der reinen Gebrauchsmusik zur absoluten Musik erhoben wird und wachsende, selbständige Geltung erlangt. Es entstehen wichtige Formen, die bis auf den heutigen Tag ihre Gültigkeit bewahrt oder als Grundlage für die daraus abgeleiteten klassischen Formen

gedient haben: Suite, Toccata, Ricercare (aus dem sich schließlich die einthemige Fuge entwickelt), Sonata da chiesa, Sonata da camera, Sinfonia (als Opern-ouvertüre); Concerto grosso, Trio- und Solosonate, auch das Solokonzert, vornehmlich für Violine.

Bezüglich des Klanges und der Dynamik ändert sich ebenfalls Wesentliches. Hatte man in der Renaissance scharf getrennte Klangfarben vorgezogen, die die einzelnen Melodienzüge klar voneinander abhoben, so finden nun vor allem in Italien, von dem die ganze Bewegung ausgeht, Streichinstrumente, in allen Größen und «Familien» gebaut, Verwendung. Die freizügigen Melodielinien der Renaissance erstarren zu den Akkordsäulen der barocken Klangfläche. Diese hat etwas Gleichmäßiges, innerhalb eines Satzes oder ganzen Werkes treten wenig Gegensätze auf. Es ist Terrassendynamik, eine klare Trennung von Piano- und Fortepartien, die auch in der solistischen Gruppe des Concertino dem Tutti des Concerto grosso gegenübertreten. Eine Gleichförmigkeit entsteht auch dadurch, daß die einzelnen Sätze einer zyklischen Form, z. B. der Suite, die gleiche Tonart, ja oft das gleiche thematische Material, nur rhythmisch verändert, beibehalten. Dies ist eines der Mittel, um sie zur höheren Einheit zu verschmelzen. Die Melodik kennt im Barockzeitalter noch kein abgeschlossenes Thema im klassischen Sinne. Sie verfestigt sich jedoch gegenüber derjenigen der Renaissance und weist ein charakteristisches Kopfmotiv auf, das sich zur Nachahmung eignet. Meist läuft es dann in einer eher amorphen Linie weiter, einer Art «unendlicher Melodie». Die neu eingeführte temperierte Stimmung ermöglicht die Berücksichtigung entlegener Tonarten.

Die Harmonik endlich ist ein weiteres Kraftfeld, das sich in dieser Zeit entscheidend entwickelt. Dieses gründet sich auf den harmonischen Dualismus, die Entdeckung des Dur- und Molldreiklangs durch Zarlino (Venedig, um 1560). Anstelle der alten Kirchentonarten tritt allmählich unser heutiges System der Tongeschlechter Dur und Moll. Damit ist auch der Grund zur selbständigen Bedeutung der Harmonik gelegt, einem unendlich vielfältigen Spiel von harmonischen Spannungen und Auflösungen. In der harmonischen Kadenz, die auf Rameau beruht, werden die Akkorde organisch geordnet und auf ein Zentrum bezogen. Vorwiegend werden Dreiklänge und Konsonanzen verwendet, mehr und mehr kommen die dissonanten Septakkorde hinzu.

Hinter der ganzen Bewegung aber stehen soziologische und psychologische Kräfte und Impulse. Die ganze Zeit ist gekennzeichnet durch eine Unruhe, ein neues, erhöhtes Ich- und Lebensgefühl, das in einer Intensivierung der Tonsprache seinen Ausdruck findet. Es entsteht ein engeres Verhältnis zur Natur. Ein neues Raumgefühl schwelgt in den Klangmassen getrennt aufgestellter Chöre. Die Gegenreformation trägt zur Verinnerlichung der kirchlichen Kunst bei, während die weltlichen Formen in der Gesellschaftsmusik aufleben, in der allmählich in immer weitere Schichten des Volkes dringenden Oper, der Freiluftmusik der Stadtmusikanten und Turmbläser, den studentischen collegia musica usw. Endlich beginnt auch eine große Welle des Austausches zwischen Nord und Süd, die eine fruchtbare Durchdringung der nationalen Stile bedingt. Wenn auch Italien eine Art Vorherrschaft erlangt, so sind doch auch in Frank-

reich, England, Spanien und Deutschland ähnliche Strömungen vorhanden, die charakteristische Varianten der großen Bewegung zeitigen.

Um 1750 bricht abermals ein Umschwung an. Es ist die galante, empfindsame Musik des Rokoko, die dann zur Klassik überleitet. Sie tritt anschaulich zutage in den Söhnen J. S. Bachs, die sich von den abstrakten Kontrapunkten ihres alternden, immer einsamer werdenden Vaters abwandten. Der Barock scheint der heranwachsenden Generation zu starr, würdevoll und gleichförmig; das Rokokozeitalter bevorzugt die homophone, leicht bewegliche Schreibweise. Carl Philipp Emanuel Bach, der zweitälteste Sohn J. S. Bachs, dann vor allem sein jüngster, Johann Christian, gehören dieser Uebergangszeit, dem «Sturm und Drang», an und haben Wichtiges zur Erformung der klassischen Sonate und Sinfonie beigetragen. Mit Haydn und Mozart haben wir gegen Ende des 18. Jahrhunderts die große klassische Epoche erreicht, die von Wien als Zentrum ausstrahlt. Der Generalbaß verschwindet, die Stimmen werden obligat, die Mittelstimmen aufgelockert und bewegter. Die große Neuerung der Wiener klassischen Sonatenform — aus der altklassischen-italienischen entwickelt — besteht in der zweithemigen Anlage des eigentlichen Sonatensatzes und in der motivischen Zerlegung und Verarbeitung des Themenmaterials. Die beiden Themen, die in einem verwandten Tonartverhältnis zueinander stehen, werden in der Exposition vorgeführt und in der anschließenden Durchführung thematisch-motivisch verarbeitet, einander gegenübergestellt in der Beleuchtung wechselnder Tonarten, um schließlich in der Reprise wieder in ursprünglicher Gestalt, diesmal beide in derselben Tonart — als Symbol der Einheit auf höherer Ebene — zu erklingen. Damit werden die Kontraste und Spannungen in ein und denselben Satz hineinverlegt. Man sieht darin auch eine Art «Vermenschlichung» der Musik, indem das erste Thema gewöhnlich männlich energisch, kraftvoll auftritt, während das zweite eher gesanglichen, lyrischen Charakter aufweist, denn seit Mozart ist auch das «singende Allegro» aufgekommen. Diese Form eines meist viersätzigen Zyklus erfährt außer in der Sonate für ein Soloinstrument besonders im Streichquartett und in der Sinfonie höchste Vollendung. Die Melodik rundet sich erst jetzt zum eigentlichen Thema von meist acht Takt, einem in sich geschlossenen, liedförmigen Gebilde. Wesentlich zur Ausdruckssteigerung trägt auch die neuartige Dynamik bei. Forte und Piano lösen einander nicht mehr starr, flächenartig ab, sondern im allmählichen Crescendo und Diminuendo — in der Orchestersprache vor allem durch die Mannheimer entwickelt — werden Uebergänge von höchster Spannung und atemraubender Wirkung geschaffen. Eine Intensivierung des Klanges wird auch dadurch ver sinnbildlicht, daß anstelle des Cembalos das nuancenreichere moderne Hammerklavier tritt.

Noch ist die Tonsprache vorwiegend Gesellschaftsmusik, die Komponisten stehen im Dienste eines geistlichen oder weltlichen Herrn und schreiben ihre Werke auf Bestellung, oft serienweise. Weltanschaulich sind wir im Zeichen der Aufklärung mit seinem Glauben an das Gute im Menschen. Die Französische Revolution bringt dann den Gedanken der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu ekstatischem Ausbruch — Beethoven, der große Ideenmusiker und

Ethiker, der im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nur noch schreibt, wenn ihn die schöpferische Inspiration dazu drängt, steht schon ganz auf diesem Boden. Damit sind wir an der Schwelle zum 19. Jahrhundert und der großen, wiederum vorwiegend deutsch-österreichischen Bewegung, die die Klassik ablöst, angeht: der Romantik.

Die Romantik hat tiefeschürfende psychologische Hintergründe, vor allem in der Dichtung. Gefühl und Sehnsucht sind wesentliche schöpferische Quellen, nicht mehr das Gefühl an sich, sondern das persönliche Empfinden, die wechselnde Stimmung des einzelnen Künstlers. Musik wird auf diese Weise bekenntnishaft, rein subjektiv und steht in stärkstem Gegensatz zu der überpersönlichen, abgeklärten Tonsprache eines J. S. Bach. Die Leidenschaft, die in der Klassik noch gebändigt und maßvoll ausgedrückt ist, steigert sich zu höchstem, individuellem Gefühlsausbruch. Die Sehnsucht ist sowohl zeitlich, in die Vergangenheit, wie räumlich, in entfernte Gegenden, gerichtet. Sie erweckt Märchen, Sage, Ballade zu neuem Leben, pflegt das nationale Bewußtsein — im Gegensatz zur weltumfassenden Klassik — und das schlichte, gemütvolle Volkslied, andererseits berauscht sie sich an fremdartigen, exotischen Klängen. Das Verhältnis zur Natur, das im Barock erwacht und in der Klassik vertieft worden ist, wird immer inniger und spiegelt sich im Gleichnishaften. Die Romantik entdeckt auch die Seele des Kindes. In den nationalen Schulen wird zudem altes Volksmusikgut ans Licht gehoben und findet Eingang in die Kunstmusik.

Die ganze Bewegung nährt sich aus aufs höchste gespannten Gegensätzen. Einerseits ist sie introvertierte, ganz nach innen gerichtete Kunst, die im intimen Klavierstück, im kleinen Klavierlied mit größter künstlerischer Oekonomie Stimmung schafft, andererseits führt sie uns in der sinfonischen Dichtung Tongemälde von unerhörter Farbenpracht vor, in denen die klanglichen Mittel der Orchesterpalette in raffiniertester Mischung ausgenützt werden. Der Ausdruck umfaßt mit Vorliebe die extremsten Gefühlssphären, übermütige Lebensfreude und tiefstes Leid. Die innere Spaltung der «zwei Seelen» im Künstler und damit im Kunstwerk tritt auch äußerlich zutage in den getrennten Lagern der «Neudeutschen» — Liszt und Wagner — und der mehr klassisch-absoluten Richtung mit Brahms und Bruckner. Im Dienste der neuen Ausdrucksgestaltung stehen vor allem die Form und die Harmonik. Die überkommene Form wird gesprengt und aufgelöst durch die gewaltige Dynamik der Empfindung, die sinfonische Dichtung mit ihrem Programm und den tonmalerischen Wirkungen entspricht dem Bedürfnis nach freierem Aufbau mehr als die bestimmten Gesetzen folgende Sinfonie, deren Satzordnung geändert oder aufgelockert wird, die andererseits aber auch eine konsequente Steigerung des zyklischen Kompositionsprinzips erfährt. Neben der Sonate entsteht die Fantasie, die Rhapsodie, das Intermezzo, das kleine Charakter- oder Stimmungsstück, das «Lied ohne Worte» — Verdichtung der Gefühlsinhalte in einsätzigen Formen. Die Harmonik ihrerseits wird immer differenzierter, Septimen- und Nonenklänge häufiger; man liebt Mischklänge von Dur und Moll, eine Verunklarung der scharfen Konturen und Farben, eine Steigerung der Chromatik, Zwischentöne als Ausdruck des Dämmer-

lichtes und der Nachtseiten in Natur und Seele. Die immer schärferen Spannungen und Dissonanzen werden schließlich überhaupt nicht mehr aufgelöst. Die Zersplitterung im einzelnen Künstler, der als Musiker oft zugleich Dichter oder Maler ist, drückt sich auch im Kunstwerk, z. B. im malerischen Impressionismus eines Debussy, aus.

Diese ganze reiche Entwicklung treibt endlich einer Krise entgegen, die im «Tristan» Wagners, in der «Elektra» eines Richard Strauß Höhepunkte erreicht. So kommt es dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder zu einer Umkehr, einem neuen Anfang. Die moderne Musik sucht neue Wege; vor allem wendet sie sich von der allzu stark betonten Gefühlswelt der Romantik ab und einer neuen Sachlichkeit zu; Motorik, Polytonalität, Atonalität, Zwölftonmusik sind ihre Ausdrucksmittel, während in bezug auf die Form oft wieder auf alte, sogar vorklassische Vorbilder zurückgegriffen wird und auch die Polyphonie wieder zu neuem Leben ersteht. Nach den extremen Auswüchsen der ersten Jahrzehnte sind wir im Begriff, auch hier wieder einen vernünftigen Ausgleich zu schaffen — denn Kunst befindet sich wie alles Leben in ständigem Fluß. L. B.

La musique française représentée dans la Bibliothèque centrale de la S.F.O.

(Suite)

Les besoins de notre bibliothèque ont pour effet que la musique dite légère et de genre doit y figurer également, à côté de celle que, communément, le mélomane «moyen» appelle «classique», c'est-à-dire «sérieuse» dans le sens d'un métier hautement développé, d'une valeur artistique indiscutable, d'un style pur et élevé (même s'il s'agit d'une oeuvre parfaitement «romantique» du XIXe siècle, subjective, passionnée, fantaisiste, etc.). Or, la musique «de divertissement» a aussi ses mérites, ses raisons «psychologiques» et surtout «sociologiques» et il est, heureusement, plus d'un cas où un auteur de musique «divertissante» fait preuve de qualités de goût, d'invention, de grâce, de tempérament artistique. Si la musique autrichienne apprécie, par exemple, à juste titre des compositeurs tels que les Johann Strauss, Milloecker, Lanner, Suppé et tant d'autres, la musique française connaît, de son côté, un Ernest Gillet (1856 né à Paris) qui eut une formation sérieuse de musicien en tant qu'élève du fameux Louis Niedermeyer (1802 à 1861, né à Nyon au bords du Lac Léman, d'origine bavaroise, fondateur de la fameuse Ecole Niedermeyer à Paris, institut de musique religieuse) et du Conservatoire National de Paris; Gillet, plus tard violoncelle solo de l'orchestre de l'Opéra de Paris, ensuite fixé à Londres, publia de la musique de salon d'assez bon goût, non seulement «Loin du bal», très connu partout, mais aussi les pièces agréables «Au village» (Gavotte), «Mercédès» (Valse de concert), le morceau de genre «La lettre de Manon».

Rappelons d'ailleurs que Ganne, déjà cité dans la seconde partie de cet article a aussi écrit les mazurkas «La Tzigane» et «La belle Japonaise».