

Zeitschrift:	Sinfonia : officielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres
Herausgeber:	Eidgenössischer Orchesterverband
Band:	11 (1950)
Heft:	12
Artikel:	Stilwandlungen in der europäischen Musik [Fortsetzung folgt]
Autor:	[s.n.]
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-956025

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

subies, à juste titre à ce moment-là, au cours de son séjour à Rome comme Grand Prix de Rome. C'est un élégant puriste, un musicien des plus souples et brillants, capable aussi d'écrire de la belle musique religieuse, mais subissant, tout le monde le sait, les désavantages d'une certaine tendance à la mélodie sentimentale, l'harmonie facile, au rythme un peu «féminin». La musique de ballet de «La Reine de Saba» (1862), de «Faust» (opéra qui connut dès 1859 un succès mondial!), l'entracte et la danse des bacchantes de l'idylle de théâtre que fut «Philémon et Baucis» (d'après la légende antique), composée rapidement après le grand succès de «Faust» en 1860, donnent une idée assez précise de ce que fut le style instrumental du maître.

(A suivre.)

Stilwandlungen in der europäischen Musik

Ueberblicken wir die Geschichte der Musik in großen Zügen, so sehen wir, daß immer wieder Epochen der Gegensätzlichkeit sich abgelöst haben. Diese Erscheinung findet ihre Parallelen in den übrigen Künsten, aber auch in Geschichte und Geistesleben überhaupt, auf deren Hintergrund die Kunst sich abspielt. Aus einer scharfen Reaktion heraus entsteht in völligem Bruch mit dem Alten etwas Neues. Aus tastenden Anfängen entwickelt sich dieses mehr und mehr zu voller Blüte. Endlich wird es aber auch oft überzüchtet und trägt schon in seinem Höhepunkt Keime des Verfalls in sich. Neue Wege müssen manchmal gesucht werden, weil ein Aufbau auf dem Vorhergehenden gar nicht mehr möglich wäre, da es auf derselben Ebene nichts Vollkommeneres mehr gibt, so z. B. in der Sinfonie nach Beethoven, im Musikdrama nach Wagner. So bilden die sich ablösenden Stile äußerste Pole und Gegenpole. Es ist der ewige Rhythmus von Spannung und Auflösung, Revolution und Evolution. Gemeinsame Stilströmungen machen sich in allen Künsten bemerkbar, jedoch decken sie sich zeitlich und national nicht immer.

Neben diesen scharfen Trennungen gibt es aber auch Ueberschneidungen, alte und neue Stilrichtungen, die mehr oder weniger nebeneinander hergehen. So gehört die vorwiegend einstimmig gehaltene Kunst der Troubadours, Minnesänger und Meistersänger ihrem Stile nach noch der «Romanik» an, während sie zeitlich parallel zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, der Gotik, läuft. Auch der Palestrina-Stil setzt sich neben den umwälzenden Kräften des beginnenden Barockzeitalters fort.

Dabei wäre es aber ein schwerwiegender Irrtum, in diesen **Wandlungen** der Stile die aufsteigende Linie eines allgemeinen **Fortschrittes** erkennen zu wollen. Der Fortschrittsgedanke muß in der Kunst weitgehend ausgeschaltet werden. Wir sprechen zwar mit einem gewissen Recht von «Primitiven». Denken wir aber an die Antike, so wird dieser Begriff zuschanden, ja, er muß uns mit Beschämung erfüllen. Oft ist uns nur das richtige Maß für diese Kunst verloren gegangen. Auf Grund jahrhundertelanger Erfahrung kommen wir dazu, be-

stimmte ältere Werke als zeitlos gültig, in ihrer Art unübertrefflich und wertbeständig anzusehen; sie wirken heute mehr denn je unmittelbar und stark auf uns. Noch mehr: zeitweise in Vergessenheit geratene Kunstwerke werden wieder ausgegraben und historisch möglichst getreu aufgeführt; zu neuem Leben im Klang erweckt, lassen sie uns ihren unvergänglichen Gehalt erkennen. Dies ist aber nur möglich aus einer unvoreingenommenen Einstellung heraus. Diese Werke erschüttern und ergreifen uns an sich, in ihrer absoluten Größe und überzeitlichen Sendung. Kunst wächst organisch aus dem Leben, als Ausdruck ihrer Zeit, und jede Epoche hat ihre eigenen ästhetischen Gesetze. Ihrer Entstehung nach ist sie somit zeitgebunden, in ihrer Wirkung aber überzeitlich. Abgesehen von ihrem Eigenwert sind uns frühe Werke oft auch Mittler zwischen verschiedenen, weit auseinander liegenden Stilepochen, denn gerade moderne Komponisten sind in vielen Kompositionsprinzipien wieder auf alte Musik, auf Bach und Meister vor ihm, zurückgegangen. Zugleich spielt auch noch das Phänomen hinein, daß der wahre Künstler im allgemeinen seiner Zeit vorausseilt und deshalb von ihr nicht verstanden wird, während der aufnehmende Hörer durchschnittlich um einige Generationen zurück ist, sodaß ihm heute noch die Musik des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts am nächsten liegt.

In der Musikgeschichte bemerken wir, daß sich alle paar hundert Jahre eine mehr oder minder einschneidende Stilumwälzung vollzieht. Das Tonmaterial, die Grundelemente bleiben sich weitgehend gleich, nicht aber ihre Zusammensetzung, Verbindung, Mischung usw., die sich nach den jeweils gültigen Gesetzen richtet. Die Wesensverschiedenheit der Stile bezieht sich daher im europäischen Raum einmal auf Ein- und Mehrstimmigkeit, kirchlichen und weltlichen Bezirk, dann auf Melodik, Rhythmik und Metrik, Harmonik, Form, Dynamik, Polyphonie und Homophonie, Inhalt und Ausdrucksgestalt, Realisierung im Klang usw.

Einen ersten, sehr wesentlichen Einschnitt von ungeheurer Tragweite, der nicht nur zwei Stilepochen trennt, sondern ein für allemal die europäische Musik von der außereuropäischen scheidet, bedeutet das Aufkommen der Mehrstimmigkeit, die rund um das Jahr 1000 beginnt (Ansätze dazu treten allerdings schon etwas früher auf). Das erste Jahrtausend der europäischen christlichen Musik ist sozusagen ausschließlich einstimmig. Hierin unterscheidet sie sich nicht von sämtlicher außereuropäischer Musikausübung. Zwar kennen auch außereuropäische Völker eine Begleitungsform, die in gewissen Tönen um ein wenig von der Hauptmelodie abweicht. Diese zweite Stimme ist aber so wenig selbstständig, daß kaum von wirklicher Mehrstimmigkeit, sondern eher von «Heterophonie» gesprochen werden kann. Aehnliches gilt (vielleicht!) von der instrumentalen Begleitung zu den Troubadours- und Minnesängerliedern.

Dieses Bild verändert sich nun auf europäischem Boden in langsamer, großartiger, sich über Jahrhunderte erstreckender Entwicklung. Warum diese Eigenartigkeit Europa vorbehalten war, ist trotz mancher Vermutungen bis heute größtenteils Geheimnis geblieben. Sie wird als typisch nordisches Dreiklangsgefühl aufgefaßt, das sich auch in den Intervallschritten der Melodie bemerkbar macht, die sich aus der Obertonreihe zusammensetzen und vorwiegend

durischer Natur sind, während der Orientale rein melodisch, horizontal empfindet. Auch die Ursprünge der Mehrstimmigkeit sind schwer zu ergründen. Frühe Ansätze finden sich z. B. in England, wo man in Terzen und Sexten zur Hauptstimme sang, im sogenannten Gymel und Fauxbourdon. Die Entwicklung der kunstvolleren mehrstimmigen Kompositionstechnik spielt sich aber zunächst, im 12. und 13. Jahrhundert, in Frankreich ab; es ist die *ars antiqua*, die dann im 14. Jahrhundert von der *ars nova* abgelöst wird und sich auch nach Italien und England verzweigt.

Zuerst werden zu einer gegebenen Melodie, dem *cantus firmus*, Nebenstimmen in Quinten, Quarten oder Oktaven geschaffen. So entsteht das Parallelorganum, nichts anderes als eine flächenhafte Verbreiterung der melodischen Linie, wie wir sie in ähnlicher Weise in der modernen Musik wieder antreffen. Eine nächste Phase bildet die Gegen- und Seitenbewegung. Die Stimmen entfernen sich stufenweise voneinander bis zum Quart- oder Quintabstand und kehren dann wieder in den Einklang zurück. Die Seitenbewegung entsteht durch das Liegenlassen von Tönen in der einen Stimme, während die andere sich fortbewegt; geeignete Instrumente für diese Kompositionsweise finden wir in der Drehleier und im Dudelsack. Dies ist Kontrapunkt im ursprünglichen Sinne des Wortes, *punctus* wird *contra punctum*, d. h. Note gegen Note, gesetzt, zu einer gegebenen Melodie wird systematisch eine Gegenstimme erfunden. Die Stimmen sind zunächst noch so sehr aneinander gebunden, daß sie rhythmisch ziemlich gleich, in großen Notenwerten, verlaufen. Erst im *Discantus* wird die Rhythmik selbständiger und beweglicher. Notgedrungen muß dazu eine bessere Fixierungsmöglichkeit geschaffen werden; die alte Neumenschrift, die den Ablauf der Melodien in Notenhöhe und -dauer nur ungefähr, mehr als Gedächtnissstütze dienend, nachgezeichnet hatte, genügt nicht mehr. An ihre Stelle tritt die Mensuralnotation mit ihren scharf abgegrenzten Zeichen. Es entstehen weitere Formen, der *Conductus*, im 13. Jahrhundert dann der *Motetus* (*Triplum*, *Quadriplum*, je nach Stimmenzahl), mit verschiedenen Texten zu jeder einzelnen Stimme, gleichsam als Kommentar zum Hauptinhalt. Es werden dann aber auch weltliche und kirchliche Texte nebeneinander gesungen oder weltliche Weisen als Kontrapunkt zum gregorianischen *cantus firmus* gesetzt. Guillaume de Machaut schreibt eine erste durchkomponierte Messe. Eine weitere Neuerung ist die Erfindung des Kanons, von dem wir in England im *Summer Canon* schon im 13. Jahrhundert ein frühes Beispiel finden. In ihm herrscht keine Verschiedenheit der Stimmen, ein wesentliches Merkmal der selbständigen Stimmführung scheint damit zu fehlen. Es wird aber dadurch ersetzt, daß die Einsätze in den verschiedenen Stimmen zeitlich nacheinander erfolgen, sodaß gleichzeitig doch verschiedenartige Teile der Melodie erklingen. Ein strenges, in der Polyphonie dann so wichtig werdendes Kompositionsprinzip ist damit geschaffen, die Imitation.

Die Mehrstimmigkeit entwickelt sich nun jahrhundertelang immer kunstvoller, zunächst auf flämisch-burgundischem Gebiet, in den Niederlanden, aber auch in reger Wechselwirkung mit England. Zur Zeit der Renaissance werden alle Stimmen selbständig erfunden und immer unabhängiger voneinander geführt, in

der kunstvollen a cappella-Polyphonie eignet ihnen etwas frei im Raum Schwebendes. Neben der reinen Vokalmusik treten auch begleitende Instrumente auf, doch war die Besetzung damals nicht so streng vorgeschrieben; je nach den vorhandenen Mitteln wurde eine Stimme eben gesungen oder durch irgendein geeignetes Instrument ausgeführt. Die Niederländer verbreiten ihre Kunst nach Italien und entwickeln in der Durchimitation, in Krebs- und Rätselkanon immer raffiniertere Satzkünste, wogegen Palestrina in seinen Messen und Motetten eine ideale Ausgewogenheit zwischen Polyphonie und Akkordik findet und damit die Kirchenmusik vor dem Verfall rettet.

Die Bedeutung dieser ganzen Epoche und der Erfindung der Mehrstimmigkeit an sich können wir heute kaum mehr ermessen; wir ziehen schon jahrhunderte lang von ihrem Erbgut, das wir als selbstverständlich übernommen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Unsere Programme. — Nos Programmes.

Orchesterverein Nieder-Gösgen. Leitung: G. Hüssy. 30. 4. 50. Konzert. Programm: 1. Fr. Schubert, Militärmarsch op. 51, Nr. 1. 2. M. Rhode, Fantasie aus «Coppelia», Ballettmusik von L. Delibes. 3. W. A. Mozart, Klarinettenquintett (KV. 581). 4. G. Verdi, Ouvertüre zur Oper «Nabuccodonosor». 5. J. Strauß, Morgenblätter, Walzer.

Orchesterverein Rüti. Leitung: Max Hengartner. 25. und 26. 3. 50 in Rüti und Pfäffikon/ZH. Mitwirkung bei der Aufführung des Oratoriums «Der Messias» von G. F. Händel, für Soli, Chor und Orchester.

Orchestre Symphonique de Saint-Imier. Direction: M. André Luy. 23. 11. 49. Concert de Gala, donné avec le concours de l'Union Chorale et M. Henry Huguenin, Baryton, La Chaux-de-Fonds. Programme: 1. Fr. Liszt, Chœur avec orgue. 2. R. Wagner, Chœur des Pélerins de «Tannhäuser», pour chœur et orchestre. 3. G. Doret, L'automne, pour chœur et orchestre. 4. Fr. Schubert, Psaume XXIII, pour chœur et orgue. 5. V. Andreae, Suite pour chœur d'hommes, baryton-solo et orchestre.

Orchesterverein Thalwil. Leitung: Arthur Kappel. 7. 10. 50. Jubiläumskonzert aus Anlaß des 60-jährigen Bestehens, Solisten: Gertrud Stanassi (Sopran), Alfredo Stanassi (Klarinette). Programm: 1. L. v. Beethoven, Türkischer Marsch aus «Die Ruinen von Athen». 2. V. Lachner, Ouvertüre zur Oper «Turandot». 3. C. M. v. Weber, Romanze und Arie «Einst träumte meiner sel'gen Base» aus der Oper «Der Freischütz», für Sopran und Orchester. 4. C. M. v. Weber, Concertino für Klarinette und Orchester. 5. A. Adam, Ouvertüre zur Oper «Si j'étais roi». 6. G. Donizetti, Cavatina «Sì anch'io la virtù magica» aus der Oper «Don Pasquale», für Sopran und Orchester. 7. Johann Strauß, «Künstlerleben», Walzer. 8. F. Lehar, «Wir spielen Lehar», Melodienfolge.

Orchesterverein Wetzikon. Leitung: A. Kunz. 7. 5. 50. Konzert. Programm: 1. Fr. v. Blon, Frühlingseinzug, Marsch. 2. J. Strauß, Waldmeister, Ouvertüre. 3. J. Strauß, Wein, Weib, Gesang, Walzer. 4. J. Strauß, Potpourri aus der Operette «Die