



ner Abgrenzung gegenüber der Tanzweise anderer Länder hervorgegangene Bz. für Formen des deutschen Volkstanzes. Dabei handelte es sich insbesondere im Mittelalter und in der Renaissance hauptsächlich um geradtaktige langsame Vortänze (Schreittänze), denen sich ungeradtaktige rasche Nachtänze (Springtänze, Dreher) anschlossen. Seit dem 18. Jh. bezeichnete der nun fester umrissene Begriff D. T. im Süden Deutschlands und in Österreich einen von Einzelpaaren ausgeführten schnellen Drehtanz im 3/4- oder 3/8-Takt, auch *Deutscher*, *Tedesco*, *Danza tedesca* oder *Allemande* genannt; seine Tanzweise leitete sich von den sogenannten Nachtänzen her. Im frühen 19. Jh. verbreitete

Musik

stanz zur neapolitanischen Tradition.

Decrescendo (it.), Abk.: *delesc.* oder *decr.*; Zeichen: >: leiser werdend, an Lautstärke abnehmen. Syn.: *diminuendo*. – 7 Crescendo, decrescendo.

tänze »Deutsche« in engem Zusammenhang mit Tänzen wie dem Ländler und Dreher; manche Ländler nannte man geradezu »Deutscher Tanz«. Im frühen 19. Jh. nahm das Tempo des »Deutschen« zu; er wurde dann vom Walzer



Beispiel 1: Deutscher Tanz aus J. N. Hummel, *Sei Bali Tedeschi e duodici Trii per il Piano*, op. 16 (W 1804).



metzler kompakt

Musik

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Altenburg, Detlef
Beltrando-Patier, Marie-Claire
Blankenburg, Walter
Bröcker, Marianne
Brüggmann, Nikolaus
Burkowitz, Peter K.
Busch-Salmen, Gabriele
Cadenbach, Rainer
Dahlhaus, Carl
Dickreiter, Michael
Elste, Martin
Floros, Constantin
Flotzinger, Rudolf
Frauer, Dietrich
Fuchs, Dieter
Giesbrecht-Schutte, Sabine
Gruber, Gernot
Gut, Serge
Harten-Strehk, Selke
Hell, Helmut
Höfele, Bernhard
Hoffmann, Bernd
Hoffmann, Christian
Hoffmann-Erbrecht, Lothar
Honegger, Marc
Humpert, Hans-Ulrich
Hunkemöller, Jürgen
Jaksch, Werner
Jensen, Lorenz
Jeschke, Lydia
Jung, Hermann
Kneif, Tibor
Kross, Siegfried
Krützfeldt, Werner
Kube, Michael
Kühn, Clemens
Kunze, Stefan
Kurth, Ulrich
Lehmann, Matthias
Lindlar, Heinrich
Maehder, Jürgen
Massenkeil, Günther
Morbach, Bernhard
Morche, Gunter
Nitz, Genoveva
Otterbach, Friedemann
Pfleiderer, Martin
Platen, Emil
Scheel, Ingo
Schmid, Manfred Hermann
Schomburg, Christoph
Schortemeier, Dirk
Schuhmacher, Gerhard
Schürmann, Hans G.
Schwind, Elisabeth
Seidel, Elmar
Sietz, Reinhold
Simon, Rolf-Michael
Simon, Sabine
Stephan, Rudolf
Suchla, Beate Regina
Sydow-Saak, Brigitte
Synofzik, Thomas
Unverricht, Hubert
Weber, Horst
Wohlfarth, Hannsdieter
Zaminer, Frieder
Zuber, Barbara

A

Acid Jazz. Tanzbarkeit und *Groove* charakterisieren den Ende der 80er Jahre in der britischen Club-Szene entstandenen A. J., der musikalisch sowohl an unbekanntere Aufnahmen des \uparrow Funk und \uparrow Soul der 70er (sog. *Rare grooves*), an den \uparrow HipHop der 80er als auch an den \uparrow Hardbop und Soul Jazz der 50er und 60er Jahre anknüpft. Ausschnitte (\uparrow Sampling) aus älteren Plattenaufnahmen werden dabei mit neu aufgenommenen Schlagzeugrhythmen, jazzinspirierten Bläserstimmen oder \uparrow Rap-Gesang studioteknisch zusammengesetzt. Die Bezeichnung A. J. (*Acid* als Synonym für LSD) war dabei zunächst nur ein Gegenbegriff zum Dance-Stil des *Acid House* (\uparrow House) und impliziert daher keine psychedelische Drogenerfahrung. A. J. ist eher der blühenden Dance- und Rave-Kultur der späten 80er und 90er Jahre als der zeitgenössischen Jazzszenen zuzurechnen. Zugleich knüpft er jedoch an die Tanzmusik-Funktion des älteren \uparrow Jazz an, dessen Klangwelt er bei einer jungen Hörschaft wieder populär machte. Vertreter des A. J. sind u. a. die Gruppen *United Future Organization* (*UFO*), *Us3* (mit Remixen von Aufnahmen des Jazzlabels *Blue Note* aus den 60er Jahren) und *Incognito*; stilbildend waren die britischen Plattenlabels *Acid Jazz Records* und *Talkin' Loud*.


Adagio (it., = gemächlich, bequem), eine der ältesten musikalischen Tempovorschriften. Sie kam zu Beginn des 17. Jh. auf und forderte entweder ein leichtes Verlangsamen des Grundtempos im Verlauf des Vortrags oder bei den Schlußtakteten oder aber den Übergang zu einer Taktart mit größeren Notenwerten (z. B. Adagio ♩ statt Allegro ♩). Im 18. Jh. galt A. bei den meisten Komponi-

sten als Zeitmaß zwischen \uparrow Largo u. \uparrow Andante; dagegen wurde z. B. von G. F. Händel und J. S. Bach die Bz. A. für einen Satz verwendet, der langsamer ist als Largo. Überhaupt ist A. seit dem 18. Jh. auch die Bezeichnung für einen ganzen Satz mit der Tempovorschrift A. (A.-Satz), meist im Verband zyklischer Formen, Sonate, Streichquartett, Symphonie. Der musikalische Charakter eines A.-Satzes kann mannigfaltig sein. Haydn etwa hat (besonders in den Streichquartetten) eine Vorliebe für das liedhafte *Adagio cantabile*; Beethoven gestaltet seine A.-Sätze ungemein differenziert, neben dem *Adagio cantabile* (z. B. in der Sonate *Pathétique* op. 13 und in der IX. Symphonie) gibt es bei ihm Sätze u. a. mit den Bezeichnungen *Adagio sostenuto* (z. B. in der sog. *Mondscheinsonate* op. 27, Nr. 1), *A. grazioso* (Klaviersonate op. 31, Nr. 1). Häufig sind Bz. en wie *Adagio molto*, *Adagio assai*, *Un poco Adagio*. Bei Bach begegnet auch *Adagissimo*.


Aërophone, Musikinstrumente, deren Klang durch eine in einer Röhre eingeschlossene, schwingende Luftsäule hervorgebracht wird. Man bezeichnet sie gewöhnlich als Blasinstrumente. Mitunter werden zu den A. n auch Instrumente mit frei schwingender Luft gezählt (Schwirrhölzer, Sirenen u. a.). Die wichtigsten Verfahren, eine Luftsäule in Schwingung zu versetzen, sind das Anblasen eines Luftstroms gegen den scharfen Rand einer Öffnung oder eines seitlich in die Wandung geschnittenen Loches, eine oder zwei schwingende Zungen und schließlich die gespannten, schwingenden Lippen eines Spielers, die in einem Mundstück (Kessel) als Zungen dienen.


Akkord, Zusammenklang von mindestens drei verschiedenen Tönen. Die


einfachste Form eines A. ist der Dreiklang als Zusammenklang von Grund-





ton, Terz und Quint . Dur- und

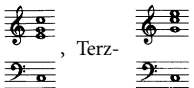
Molldreiklang wurden von Zarlino (1558) als jene beiden A.e erkannt, auf die sich die tonale Vielfalt mehrstimmiger Musik zurückführen läßt; der Durdreiklang ist aufgebaut aus großer und


kleiner Terz , der Molldreiklang

umgekehrt aus kleiner und großer Terz . Waren im 15. Jh. A.e die sekundäre Folge von Stimmführungen –

die Folge  z. B. beruht primär auf der horizontalen Fortschreitung der Außenstimmen –, so wurden mit der Entstehung der modernen Harmonielehre (Rameau 1722) A.e als vertikale Einheit, als primär und unmittelbar Gegebenes begriffen. A.e und A.-Folgen konstituieren als Grundlage des harmonischen Geschehens den tonalen Zusammenhang. Die Lehre vom Terzaufbau der A.e geht auf Rameau zurück. Neben die konsonanten Grundformen des Dur- und Molldreiklangs stellen sich als dissonante A.e verminderte Dreiklänge, aufgebaut aus zwei kleinen Terzen (die

Quint ist vermindert) , und übermäßige, gebildet aus zwei großen Terzen (übermäßige Quint) . Jeder Dur- und Molldreiklang ist umkehrbar, ohne seine harmonische Identität einzubüßen: im Sext-A.  liegt die Terz im Baß, im Quartsext-A. bildet die Quint den tiefsten Ton . Bei vierstimmiger Darstellung eines Dreiklangs wird in der Regel der Grundton verdoppelt; je nach dem Dreiklangston in der Oberstimme ist ein A. in Oktav-


, Terz- oder Quintlage

 gegeben.

Von weiter Lage spricht man, wenn zwischen den Oberstimmen jeweils noch ein A.-Ton Platz finden kann (Vorbild ist

der Chorsatz) , andernfalls von

enger Lage (Vorbild ist der Griff auf Ta-

steninstrumenten) . In der Musik

des 17.–19. Jh. werden A.e nicht nur nach ihrer Qualität als konsonant oder dissonant qualifiziert, sondern auch nach ihrer Funktion und Hierarchie innerhalb des tonalen Zusammenhangs bestimmt. Die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe werden nach ihrer Funktion als Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D) bezeichnet; die Tonika bildet das harmonische Zentrum, auf das alle Klänge bezogen sind. T, S und D sind die Hauptfunktionen, die, zur Schlußformel der Kadenz geordnet, eine Tonart eindeutig festlegen. Die anderen A.e werden

C-Dur:  a-moll: 
I IV V I t s d t
T S D T

als Vertreter der Hauptfunktionen aufgefaßt: die II. kann für die IV., die VI. für die I. Stufe eintreten und deren Funktion

erfüllen: . Die Funktions-
T Sp D Tp

schrift – Dur-A.e werden durch große, Moll-A.e durch kleine Buchstaben dargestellt – zeigt diese Bezüge: z. B. ist die Tp die Mollparallele (p) einer Durtonika (T), also von c-e-g (als Tonika) a-c-e. Solche A.e, deren Grundtöne im Verhältnis einer Terz zueinander stehen, heißen terzverwandt; analog gibt es quintverwandte A.e (z. B. c-e-g/g-h-d). Jeder Durdreiklang kann durch Hinzufügung der kleinen Sept zum Vierklang des Dominantsept-A.s (D^7)



erweitert werden; die Umkehrungen eines D^7 werden als Quintsext-A. D_3^7 , Terzquart-



A. D_4^7 und Sekund-A. D^7 be-



nannt. Die kleine Sept im D^7 und die – einem Dur- oder Molldreiklang – hinzugefügte große Sext (sixte ajoutée)



heißten »charakteristische Dissonanzen«, da die jeweiligen Dreiklänge durch sie dominantischen bzw. subdominantischen Charakter erhalten. Die Erweiterung des D^7 um eine große Terz läßt den Dominantseptn-

A. entstehen, der mit (D^9)



ohne Grundton (D^9)



auftreten kann; in Moll erscheint der D_7^9 als ver-

minderter Sept-A. (D^9)




, der aufgrund seiner tonalen Vieldeutigkeit – jeder Ton kann als Leitton aufgefaßt werden – gern bei Modulationen eingesetzt wird.



Fortschreitende Chromatisierung

(Alteration) beraubte die A.e immer stärker ihrer funktionalen Eindeutigkeit. Schon in der Klassik treten häufig alterierte A.e auf, denen durch die zusätzlichen Leitöne eine intensiviere Zielstre-

bigkeit erwächst, z. B.  oder



. Von dort aus führte die Ent-

wicklung im 19. Jh. zu funktionsfreien Klangfolgen, die allein durch leittonige Bewegungen legitimiert und fortgetragen werden; das Streben nach dichter Klangverknüpfung ist dabei ebenso beherrschend wie das Eindringen farblicher Momente. Eben jene Leitönigkeit, die in Abkehr von den Kirchentonarten zur Konstituierung des Dur-Molltonalen Systems geführt hatte, begünstigte durch Übersteigerung dessen Auflösung. Die atonale Musik postulierte die »Emanzipation der Dissonanz« (Schönberg), den Verzicht auf die Auflösungsbedürftigkeit eines Klanges: in ihr sind die Klänge qualitativ gleichrangig und keinem harmonischen Zentrum verpflichtet. In der Dodekaphonie werden die Klangbildungen durch die zugrunde liegende Reihe reguliert.

Akzidentien, auch **Versetzungszeichen**, **Vorzeichen** (engl.: accidentals; frz.: accident; it.: accidenti; span.: accidentes), musikalische Notationszeichen, die zur Alteration, d. h. zur Erhöhung oder Erniedrigung von Tönen der Grundskala dienen. Das Kreuz (#) und das Doppelkreuz (## oder *) kennzeichnen die Erhöhung um einen bzw. zwei chromatische Halbtöne, das b (b) und das Doppel-b (bb) die Erniedrigung um einen bzw. zwei chromatische Halbtöne. Das Auflösungszeichen (natural sign) fordert die Aufhebung einer vorangegangenen Erhöhung oder Erniedrigung. Diese Zeichen gehen

auf den Tonbuchstaben \flat zurück, der in der mittelalterlichen Theorie zwei Tonstufen vertrat: zum einen das \flat »rotundum« oder \flat »molle« (\flat) (unser modernes \flat), zum anderen das \flat »quadratum« oder \flat »durum« (\flat) (unser modernes \flat). Aus dem \flat entwickelten sich Kreuz und Auflösungszeichen, deren eigentliche Funktionen kaum vor dem 16. Jh. unterschieden wurden.

Mit der Möglichkeit, Dur und Moll auf alle Tonstufen zu transponieren, konnten seit dem 17. Jh. die durch A. eingeführten Töne die Bedeutung leitender Töne annehmen. Die alterierten Stufen einer Tonart werden zu Beginn eines Stückes in der \uparrow Vorzeichnung angegeben. Die so festgelegten Alterationen gelten das ganze Stück hindurch, sofern sie nicht durch ein Auflösungszeichen oder einen Vorzeichnungswechsel aufgehoben werden. Die in der Vorzeichnungstonart nicht enthaltenen A. werden im Verlauf des Stückes vor die betreffende Note gesetzt und bleiben für den ganzen Takt im Oktavraum, in dem sie auftreten, gültig. Sie werden von Takt zu Takt wiederholt, solange es nötig ist. In der Musik vor 1700 galt ein Akzidenz nur für die unmittelbar nachfolgende Note und für ihre Wiederholung, wenn diese sofort folgte. Diese Praxis geht auf die Zeit zurück, in der noch keine Taktstriche gesetzt wurden. Eine Ausnahme bildete das \flat , das eine Mutation in das Hexachordum molle anzeigte und gültig blieb, solange sich die Melodie in den Grenzen dieses Hexachords bewegte. Dies ist der Fall in der Baßstimme des letzten Kyrie der Messe *Hercules dux Ferrariae* von Josquin des Prés (Takt 46 der Smijers-Ausgabe).

In der Musik vor 1550 wurden A. selten angezeigt. Bei der Ausführung wurden sie jedoch von Sängern und Instrumentalisten gefühlsmäßig oder nach bestimmten Regeln ergänzt (\uparrow Kadenz).

Die Ergänzung solcher A. stellt heute bei der Erarbeitung einwandfreier wissenschaftlicher Ausgaben alter Musik ein besonderes Problem dar. Die gegenüber der alten Schreibweise neu eingefügten A. werden in der Regel eigens kenntlich gemacht (meist durch Setzung über den Noten).

Aleatorik (von lat. *alea* = Würfel), Kompositionsverfahren, das ein Zufallsmoment enthält. Der Begriff kam in der Neuen Musik um 1951 auf. Hauptsächlich Initiator der aleatorischen Musik ist J. Cage, der durch das chinesische Wahrsage- und Weisheitsbuch *I Ching* angeregt wurde, den unkontrollierten Zufall als kompositorisches Prinzip einzusetzen. Von seinen zahlreichen aleatorischen Kompositionen sind zu nennen: *Imaginary Landscape No 4* (1951) für 12 Radios, *Imaginary Landscape No 5* (1952) für 42 Tonbandgeräte sowie zahlreiche Klavierstücke und insbesondere die *Music for prepared piano*, die der Komponist selbst 1954 in Darmstadt aufführte. Als Reaktion gegen die mathematischen Verfahrensweisen und den allzu starren Ablaufmechanismus der Seriellen Musik wurde die Idee einer aleatorischen Musik auch von den Nachfolgern A. von Weberns aufgegriffen. Die Bedeutung des aleatorischen Prinzips liegt darin, daß es zu einer neuen Auffassung von Musik geführt hat, die die festgelegte, geschlossene Form durch eine offene und bewegliche ersetzt. Der Vortrag *Alea* von P. Boulez bei den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik (1957) bleibt für die Nachfolger Weberns die grundlegende Charta der Aleatorik. Im Gegensatz zu Cage läßt Boulez, von der Ästhetik Mallarmés beeinflusst, nur den vom Komponisten »dirigierten Zufall« gelten. In der Praxis erscheint aleatorische Musik als Vorlage, deren Unbe-

stimmtheitsgrad mehr oder weniger stark die Improvisation durch den Interpreten verlangt: der Komponist legt diesem vollständig ausgearbeitete Teilstücke oder Abfolgen von Partikeln vor und überläßt ihm die freie Wahl bezüglich einer gewissen Anzahl von Kombinationen oder Fortschreibungsmöglichkeiten, die somit alle von vornherein im Werk enthalten sein müssen. Diese Konzeption wurde zum erstenmal 1957 im *Klavierstück XI* von K. Stockhausen und in der 3. *Klaviersonate* von P. Boulez verwirklicht, wobei Boulez im Gegensatz zu Stockhausen das Verfahren in mehr restriktiver Weise anwendet. Ziel der aleatorischen Musik ist es, den Interpreten zur Mitwirkung aufzufordern und ihm eine Freiheit wiederzugeben, die er im Lauf der historischen Entwicklung immer mehr verloren hat.

Allegretto (it., = gemäßigt lebhaft; Abk.: all^{to}), Diminutiv von \nearrow Allegro, bezeichnet eine »graziöse und leichte Bewegung« (Castil-Blaze, 1821) zwischen Allegro moderato und Andante con moto. A. erscheint bei Mozart oft als Tempoangabe von Menuetten: Symphonie in g-moll, KV 550; Symphonie in C-Dur, KV 551; *Kleine Nachtmusik*, KV 525. Bei Beethoven kommt A. als Satzbezeichnung, teils mit verschiedenen Zusätzen, besonders häufig vor, z. B. im 4. Satz der 6., im 3. Satz der 7. und im 2. Satz der 8. Symphonie (dort als »A. scherzando«). Das Muster des A. ist das stilisierte Menuett des 18. Jh.

Allegro (it., = lustig, munter), seit dem frühen 17. Jh. Bz. für eine lebhaftere Bewegung, die ursprünglich mehr die Bedeutung einer Vortrags-, denn einer bestimmten Tempovorschrift hatte. Erst im 18. Jh. charakterisierte man A. im Sinne einer eindeutigen Tempobezeichnung als weniger rasch als das \nearrow Presto.

Eine genauere Bestimmung erfolgte oft mit den Zusätzen »commodo«, »con moto«, »giusto«, »moderato« usw. Gelegentlich findet sich auch der Superlativ »allegroissimo« (z. B. bei V. Jelich, 1622, später u. a. bei M. Clementi). In zyklischen Formen (Sonate, Symphonie, Streichquartett usw.) trägt der erste Satz häufig die Bezeichnung A., doch kann A. auch Titel eines einzelnen Stückes sein (z. B. F. Chopin, *Allegro de concert*, op. 46; B. Bartók, *Allegro barbaro*).

Allemande (frz., eig. »danse allemande« = deutscher Tanz; it.: allemanda; engl.: alman), geradtaktiger Tanz des 16.–18. Jahrhunderts. Der dem Namen entsprechende deutsche Ursprung der A. ist in den bürgerlichen deutschen Schreittänzen zu suchen, die im 16. Jh. unter der Bz. »Dantz« bzw. »Tantz« bekannt waren und die mit einem gesprungenen »Nachtanz« eine choreographische und musikalische Einheit bildeten. Die Geschichte der A. beginnt dann außerhalb Deutschlands um 1550 mit der Veröffentlichung einiger A.n für Laute bzw. für Instrumentalensemble in Sammeldrucken von Phalèse (RISM 1546²⁸), Le Roy & Ballard (RISM 1551²⁴) und Susato (1551, nicht in RISM). Es handelt sich hier um mehrteilige Tanzstücke im geraden Takt mit paarweise wiederholten 4-, 6- oder 8-Takt-Gruppen (Beispiel 1).

Der A. kann – wie dem deutschen »Tantz« – auch ein schneller Nachtanz (Recoupe, Saltarello) im Dreiertakt folgen (Beispiel 2).

Nach Th. Arbeau (*Orchésographie*, 1589) wurde die A. (»une danse pleine de médiocre gravité«), die zu den hoffähigen Tänzen zählte, von mehreren Paaren getanzt.

Seit dem frühen 17. Jh. gehört die A. zu den beliebtesten Tanztypen sowohl in der Musik für Tasteninstrumente als



Beispiel 1: Oberstimme der VII. *Allemaigne* für 4 Instr. aus T. Susato, *Het derde musyck boexken*, Anvers 1551.



Beispiel 2: *Almnda* für Laute aus *Carminum pro Testudine Liber IV*, Löwen 1546.

auch in der Ensemble- und Lautenmusik. Für Virginal geschrieben in England namentlich J. Bull und W. Byrd zahlreiche A.n., die manchmal mit Widmungsbezeichnungen versehen sind (z. B. *The Duke of Brunswick's Alman* von Bull, *The Queen's Alman* von Byrd). In der Ensemblesmusik (für Violen und andere Instrumente) wurde die A. außer in England vor allem in Deutschland heimisch, nachdem der Engländer W. Brade dort die Bz. A. durch seine 1609–21 in Hamburg gedruckten Tanzsammlungen eingeführt hatte (um 1600 war bei Haßler, Hausmann u. a. noch die Bezeichnung »Deutscher Tanz« gebräuchlich). A.n finden sich nun häufig bei Schein (*Banchetto musicale*, 1617), Scheidt und ihren Zeitgenossen, und in der Mitte des 17. Jh. wurde die A. fester Bestandteil der deutschen Orchester- und Klaviersuite (7 Suite), wo sie regelmäßig als 1. Satz steht. Gleichzeitig normalisiert sich ihre formale Gestaltung; sie ist meist zweiteilig mit Wiederholung der beiden Teile und zeigt den auch für andere Tanzsätze

dieser Zeit charakteristischen harmonischen Verlauf

||: Tonika 7 Dominante: ||: Dominante 7 Tonika: ||.

In Frankreich entwickelte sich im 17. Jh. im Bereich der Lautenmusik ein eigener A.n.-Typ ohne die ausgeprägte 4-, 6- oder 8-Taktigkeit und die tanzmäßige Rhythmik. Statt dessen läßt sich hier in Verbindung mit dem Style brisé eine kontrapunktische Auflockerung beobachten. A.n dieser Art, die keine Tanz-, sondern Charakterstücke sind, begegnen im 17. Jh. u. a. bei D. Gaultier, im 18. Jh. u. a. in der Klaviermusik von J. S. Bach (z. B. in der 2. *Französischen Suite*).

In Italien erscheint die A. in der 1. Hälfte des 17. Jh. vor allem in der Ensemblesmusik, z. B. bei B. Marini (als *Balletto Alemano* oder *Baletto alla Alemana*). Später prägt sich dort auch ein besonderer A.-Typ aus. Er ist von flüssigerer, kontinuierlicher rhythmischer Bewegung und im allgemeinen homophon gehalten. Dieser italienische Typ erscheint u. a. in den Triosonaten von Vivaldi sowie in

der Klaviermusik Rameaus (*Nouvelles Suites de clavecin*); auch Bach verwendet diesen Typ (z. B. in der *Partita Nr. 1*).

In der formalen Gestaltung aller A.-Typen bleibt es bei der herkömmlichen Zweiteiligkeit mit Wiederholung der beiden Teile, die im 18. Jh. in zunehmendem Maße durch melodische Fortspinnung und einen farbigeren harmonischen Verlauf gekennzeichnet sind. Jedoch geht im wesentlichen mit J.S. Bach die Geschichte der A. als einer musikalischen Gattung zu Ende, wenn auch noch um 1760 die A. in Paris als beliebter bürgerlicher Tanz bezeugt ist. Der »Deutsche Tanz« freilich lebt in der Folgezeit wieder auf, ohne direkt die Tradition der A. fortzusetzen (♯ Deutscher Tanz).

Alt, Alto, Altus (von lat. *altus* = hoch; engl.: *contralto*; frz.: *haute-contre*; it.: *contr'alto*), bezeichnet heute in der Regel die tiefe Lage der Frauen- und Knabensstimme, d. h. den Bereich von etwa *f* bis *e*². Der Widerspruch zwischen der Bz. für eine tiefe Stimme und dem Wortsinn (hoch) erklärt sich aus der Geschichte des musikalischen Satzes. Etwa 1430 erfolgte (erstmalig bei Dufay) eine entscheidende Umwandlung des musikalischen Satzes, die verbunden war mit einer Erweiterung der bis dahin fast allein üblichen dreistimmigen Kompositionsweise (mit der Stimmbezeichnung *Discantus* – *Contratenor* – *Tenor*) zur Vierstimmigkeit. Die Umwandlung betraf die Funktion des ♯ Tenors, der nun seine ursprüngliche Bedeutung als »Träger« einer vorgegebenen Melodie und als kontrapunktisch wichtigste Stimme verlor, sowie die Ausprägung einer neuartigen tiefsten Stimme als Klang- und Harmoniefundament mit der Bz. *Contratenor bassus*. Entsprechend erhielt dann die höhere Stimme die Bz. *Contratenor altus*, so daß die Stimmenfolge jetzt war: *Discantus* – *Contratenor altus* (später ein-

fach *Altus*) – *Tenor* – *Contratenor bassus* (später *Bassus*).

Der A. wurde bis zum 17. Jh. meist von hohen (falschsetzierenden) Männerstimmen gesungen, die in England unter dem Namen ♯ Countertenor noch heute in Kirchenchören üblich sind. In der Operaria gibt es bis hin zu Rossini (1814) und Meyerbeer (1824) A.-Partien für männliche Darsteller. Seit dem 18. Jh. wird die solistisch eingesetzte Altstimme gern zum Ausdruck bestimmter Affekte (vgl. die Alt-Arien in den Passionen J.S. Bachs, aber auch in den Oratorien Mendelssohns) sowie – vor allem in der Oper des 19. Jh. – zur Charakterisierung von Personen und Personentypen benutzt, wobei die Ausdrucksskala vom Komischen (z. B. Gräfin in A. Lortzings *Der Wildschütz*) bis zum Dämonischen reicht (Azucena in Verdis *Troubadour*, Ortrud in R. Wagners *Lohengrin*). Auch die *Altrhapsodie* von J. Brahms ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Die Notierung der A.-Stimme erfolgte bis ins späte 19. Jh. generell im C-Schlüssel auf der 3. Linie (sog. A.-Schlüssel); seitdem werden die Gesangspartien für A.-Stimmen im Violschlüssel notiert.

A. in Verbindung mit einem Instrumentennamen bezeichnet ein Instrument, dessen Tonlage in seiner »Familie« der Stellung des A. im vokalen Verband (Sopran, Alt, Tenor, Baß) entspricht. Im allgemeinen ist die Tonlage solcher Instrumente eine Quart oder Quint tiefer (bzw. höher) als die Tonlage der entsprechenden Sopran- (bzw. Tenor-)Instrumente. So gibt es z. B. A.-Blockflöten, -Posaunen, -Saxophone.

Andante (it., = gehend), Bz. für eine mäßige Bewegung, seit dem Ende des 17. Jh. belegt. Dem Wortsinn entsprechend ist A. als Satzbezeichnung im 18. Jh. häufig bei solchen Stücken anzutreffen, deren rhythmische Faktur tat-

sächlich den Eindruck des Gehens vermittelt. Dabei kann sich das »Schrittmaß« auf Achtel- wie auf Viertelnoten beziehen. Die Satzbezeichnung A. wird oft durch Angaben ergänzt, die den Charakter des betreffenden Satzes näher umschreiben, z. B. *Andante grazioso* für den Beginn des Variationensatzes von Mozarts Klaviersonate A-Dur, KV 300i, *Andante cantabile* für viele langsame Sätze von Beethoven u. a. Komponisten. Der Wortsinn wird besonders deutlich in Satzbezeichnungen wie *Andante ma adagio* (Arie der *Giunia Dalla sponda tenebrosa* in Mozarts *Lucio Silla*) oder *Andante vivace* (Beethoven, Duett *Odi l'aura* op. 82,5); diese Angaben verbinden keine widersprüchlichen Tempobezeichnungen, sondern sind wörtlich als »Gehend, aber langsam« bzw. »Lebhaft gehend« zu deuten. Vgl. dazu auch die Bz. »Maestoso andante« für den Trauermarsch von Beethovens Klaviersonate op. 26. Erst im Laufe des 19. Jh. wird A. generell Bz. für ein langsames Tempo zwischen Allegro und Adagio. A. kann auch der Titel von einzelnen Instrumentalstücken sein, die nicht Bestandteil zyklischer Formen (Symphonie, Sonate usw.) sind (z. B. Chopin, *Andante spianato* für Klavier und Orchester, A. Jolivet, *Andante* für Streichorchester).

Arie. Als klar umrissener musikalischer Terminus, mit dem ein solistisches Gesangsstück in Oper, Oratorium, Kantate, Messe usw. bezeichnet wird, existiert das Gattungsattribut A. erst etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zuvor gab es mehrere Bedeutungslinien, die durch lokale, vor allem aber nationale Begriffsauffassungen bedingt waren. Die etymologische Herkunft ist doppeldeutig: lat. *aer* = Luft, Windstrich, Himmel sowie *area* = freier Platz wie frz. *air* (*e*) = freier Raum, aber auch Aussehen, Erscheinung; engl. *air/ayre* wie ital.

aria = Luft, aber auch Art und Weise, charakteristische Erscheinung; dt. *Arie* = Gesangsstück (auf ital. *aria* zurückgehend). Als musikalischer Begriff begegnet *aria* erstmals seit dem 15./16. Jh. mit verschiedenen Konnotationen: einerseits als bestimmte Art des Stegreifsingens, andererseits als Melodieschema, das dem improvisierten Singen von Strophen-texten zugrunde lag, schließlich auch als Bezeichnung für eine schlichte, volkstümliche Liedweise. Im Frankreich des 16. Jh. stand *air* für das strophische Chanson im mehrstimmigen Satz ebenso wie für das solistische Lied mit Instrumentalbegleitung. Die Melodien wurden allmählich zu Modellen und teilweise in Frottola-Büchern (z. B. O. Petruccis, um 1500) schriftlich festgehalten. Texte mit festem Metrum, wie die Ottaverime-Stanzen oder das Sonett, erhielten eigene Melodien, die unter regionalen Namen (*Aria Romanesca*, *Aria di Firenze*) oder Ursprungsnamen (*Aria Ruggiero*, *Aria Zeffiro* etc.) in Handschriften und Drucken ab ca. 1540 Verbreitung fanden, so daß sie zur Vorlage für zahlreiche polyphone Madrigale gerieten, den Komponisten aber auch für reine Instrumentalstücke wie Einzelsätze in Tanzsuiten als Ausgangsmaterial dienten. Erst um 1600 erhielt der Terminus *Aria* eine fokussierende Ausrichtung, so etwa durch die von G. Caccini (*Le nuove musiche*, 1601) vorgenommene Unterscheidung zwischen dem nicht-strophischen Madrigal und der strophisch-mehrteiligen, durchkomponierten Aria. Die liedhaft-strophische Formung kristallisierte sich im weiteren Verlauf als das Hauptmerkmal der Aria heraus, so daß allmählich ein Gattungsbegriff entstand, der schließlich mit der Entwicklung der Oper zur Zeit Monteverdis eng verknüpft war. Hier wurde der Gegensatz zwischen geschlossener musikalischer Form (Arie) und offener, hand-

lungstragender Deklamation (Rezitativ) etabliert. Der Terminus A. tauchte um 1620 auch erstmals in deutschen Theoretica auf (etwa bei Praetorius oder Kitzel).

Die meisten A.n des 17. Jh. wurden in der Da-capo-Form komponiert, oft dreiteilig (a b a), aber auch mit variiertem Mittelteil (a bb' a) oder in größer dimensionierter Anlage (aa' b aa' oder aa' bb' aa'). Eine beliebte Form in den 1630er Jahren war die aus den strophischen Baßmodellen einer *Aria Romanesca* oder *Aria Ruggiero* entwickelte, sich durch ein gleichbleibendes Baßfundament auszeichnende Ostinato-A. Während hier der Instrumentalsatz durchgehend parallel zur Singstimme geführt ist, wird in der älteren Form der Cembalo-A. der Solo-Vortrag vom Cembalo begleitet und durch vorangestellte und eingeschobene Orchesterritornelle in mehrere Abschnitte unterteilt. In der venezianischen Oper, deren Blütezeit etwa von 1640 bis 1700 reichte, etablierten sich bestimmte Charaktertypen der A. in Anlehnung an szenische Situationen, wie Klage (Lamento), Schlaf, Beschwörung, Wahnsinn u.ä. Die Entwicklung der italienischen A. in der zweiten Hälfte des 17. Jh. wurde in der französischen Oper vorerst nicht mitvollzogen. Bei Lully, dessen Opernproduktionen seit den 1670er Jahren Vorbildcharakter in Frankreich gewannen, stand die dramatische Deklamation im Vordergrund. In England und Deutschland orientierte man sich in erster Linie an den italienischen Arientypen und verband diese mit den lokalen Traditionen.

Im 18. Jh. gewann die A. innerhalb der Oper immer stärker an Bedeutung, lieferte den Sängern die Möglichkeit, in den Koloraturen ihre Virtuosität unter Beweis zu stellen und wurde in der Opera seria sogar zum Hauptgegenstand der Gattung. Unter den Begriff A. fielen zu

dieser Zeit auch Duette, Terzette usw. Die Da-capo-Form verdrängte mehr und mehr andere Typen (ablesbar etwa an den - bis 1722 - komponierten Werken A. Scarlattis), und auch die Librettisten orientierten sich durch meist zwei-strophige Gedichte (A B A) an dieser Reprisesform. Im Mittelpunkt stand der Kontrast zwischen A- und B-Teil. Händel verband (etwa in seiner Oper *Alcina*, 1735) arientypische Merkmale mit dramaturgischen Absichten, indem z. B. der A-Teil einer A. die repräsentative Haltung der Protagonistin, der B-Teil dagegen die emotionale, innere Welt zeigte. Die Wiederkehr des ersten Teils in der Reprise konnte insofern auch eine Entwicklung darstellen, als die Vokalstimme über dem gleichbleibenden Generalbaß kunstvoll ausgeziert, reich ornamentiert wurde. (Dieser Aspekt bleibt bei der Wiederentdeckung der barocken Opern in heutiger Zeit beinahe unberücksichtigt.) Insgesamt spielte der Affekt, der Ausdrucksgehalt der A., die entscheidende Rolle, so daß die formalen Vorgaben keinem strengen Schema unterworfen waren, sondern eine große Vielfalt ermöglichten (im Gegensatz zu den Tanzformen). Gegen Ende des Jh. nahm die Anzahl der A.n in den Opern deutlich ab, der Umfang dagegen expandierte bzw. variierte stark. Der Kontrast zwischen A- und B-Teil verblaßte allmählich (der B-Teil erhielt in erster Linie modulatorische Funktion) zugunsten einer abwechslungsreicheren Gestaltung innerhalb der gesamten Oper. Bestimmte Typen von A.n etablierten sich durch eine Art der Etikettierung: *Aria cantabile*, *Aria parlante*, *Aria di bravura*, *Cavatina* usw. Bis zum Ausgang des Jh. wurde die Handlung der Opera seria weiterhin nicht in der A., sondern in den rezitativen Passagen bewältigt. In der Opera buffa war die Anzahl von handlungsorientierten Ensemble-Nummern oftmals

größer als die der solistischen Auftritte. W.A. Mozart und sein Librettist Da Ponte indes zeigten etwa in *Le nozze di Figaro*, daß auch in der komischen Oper durch die Verwendung eines klassischen dramatischen Gestaltungsprinzips, nämlich des Monologs, die A. als Selbst- bzw. an den Zuschauer gerichtetes Gespräch oder als pathetische Reflexion dramaturgisch begründet sein konnte und nicht nur Affekte oder Gemütszustände zu vergegenwärtigen vermochte. Die deutsche Gattung ⁷ Singpiel hatte an dieser Entwicklung ebenfalls großen Anteil.

Die Opernarie in Frankreich nahm gegenüber der italienischen einen anderen Weg, stand hier doch der dramatische Handlungsverlauf im Vordergrund, so daß der musikalische Unterschied zwischen A. und Rezitativ weniger deutlich ausfiel, sie sich sogar mitunter wechselseitig durchdrangen. Koloraturen gab es folgerichtig kaum. Rossini war in Italien einer der ersten, der die französische Entwicklung in seinen für Paris komponierten Opern aufgriff, die A. stärker mit der Handlung verwob und gleichzeitig die Auflösung der Nummern-Oper vorantrieb.

Der Weg zur *Konzertarie* führte einerseits über das am Ende des 18. Jh. aufkommende Virtuosenentum, das auch den Sängern Bravour-Leistungen im Konzertsaal abverlangte, andererseits über die Abkopplung von *Szene und A.*, einer Durchdringung von Rezitativ, Arioso, Lied und A., (als Vorbilder galten hierfür z.B. Beethovens *Fidelio* oder Webers *Freischütz*) als selbständige Untergattung.

Um 1800 existierten drei maßgebliche Typen von A.-Konzeptionen nicht nur in der Oper, sondern auch in anderen symphonischen Vokalwerken: die Da-capo-A., zunehmend an Bedeutung verlierend wie auch die A. in freier Rondo-Form,

schließlich die aus einem lyrischen ersten Abschnitt (Cavatine oder Cantabile) und einem dramatisch-bewegten zweiten Teil (Cabaletta) bestehende Zwei-Tempo-A. (in Opéra-comique und Grand Opéra die *grand air*). A. Reicha verwies in seiner *Art du compositeur dramatique* (1833, dt. Wien 1835) darauf, daß die zweiteilige A. »edle und großartige Ideen«, die dreiteilige dagegen »leichte, leichtfertige Gedanken« zu behandeln habe. Zur zweiten Gruppe gehörte auch die *Ariette*, die um den Mittelteil verkürzte Da-capo-A., mit ihren Kategorien Chanson, Romanze und Cavatine. Liedtypen hielten sowohl in Frankreich als auch in Deutschland und Italien Einzug in die Opern. Daneben gab es einige Sonderformen aus Italien, die in allen Opernzentren Europas im 19. Jh. beliebt waren, wie die *Preghiera* (Gebet), die *Serenade* oder der *Brindisi* (Trinklied). Verdi bestimmte in seinem Œuvre die Entwicklung der italienischen Opernarie maßgeblich. Ebenso vollzog Wagner seit seinem *Lohengrin* (1850) eine Neuorientierung in freiere, dennoch oftmals arienartige Ausdrucksbahnen.

Im Musiktheater des 20. Jh. bezogen Komponisten wie R. Strauss (*Rosenkavalier*) oder A. Berg (*Lulu*) die A. bewußt als historisierendes, traditionelles Stilmittel ein. Erst nach 1950 geriet die A. in die Mühlen der Verfremdung, als z. B. J. Cage eine *Aria für Singstimme* (1958) komponierte, die die herkömmlichen Merkmale des Gattungsbegriffes negierte.

Artikulation. 1) In der Phonetik zusammenfassende Bz. für alle Vorgänge, die die Sprachlaute (gesprochene oder gesungene) hervorbringen. An der A. sind vor allem Lippen, Zunge, Kinnbacken und Gaumensegel beteiligt. Im Gesang ist die Beherrschung der A. eine wichtige Voraussetzung für klare Aus-

sprache. – 2) In der Musik versteht man unter A. allgemein die Bindung oder Trennung bzw. Betonung von einzelnen Tönen oder Tonfolgen. Die verschiedenen Möglichkeiten der A. reichen von *legato* über *non legato* und *portato* bis *staccato*. Seit Anfang des 17. Jh. notiert man sie mit Zeichen wie Bögen, Punkten o. ä. über oder unter den Noten, oder sie werden durch ausgeschriebene Artikulationsbezeichnungen (s. o.) angegeben. Die A. hängt eng mit der \uparrow Phrasierung zusammen.

Atonalität, Fachwort zur Charakterisierung von Musik (insbesondere der Wiener Schule), deren Töne nicht auf ein tonales Zentrum bezogen sind (\uparrow Tonalität). – Obwohl das Wort A. bei seinem Aufkommen nach 1900 zunächst polemisch gemeint war, so daß es von Schönberg und seinen Schülern abgelehnt wurde, hat es sich im heutigen Sprachgebrauch durchgesetzt. Allerdings hatte die bloß negative Bestimmung, die das Wort durch seine Bildung von seinem »Gegenstand« gibt, eine Unschärfe des Terminus zwischen Material- und Stilbegriff zur Folge. Als (vager) Materialbegriff kennzeichnet A. jegliche Musik des 20. Jh., in welcher Tonalität aufgegeben ist, also neben der Musik der Wiener Schule und J. M. Hauers auch Werke von Komponisten in Rußland (Rolawez, Golyschew) und Amerika (z. B. Varèse) sowie manche Kompositionen Strawinskis, Bartóks und Hindemiths, ferner die serielle und aleatorische Musik. Doch wird das Wort A., obwohl es als Sammelbezeichnung in diesem Sinne weiterhin in Gebrauch ist, von der heutigen Fachsprache nicht mehr als Oberbegriff für verschiedene musikalische Stile unseres Jh., sondern als Stilbegriff zur Bezeichnung der Musik der Wiener Schule verwendet.

Den Schritt zur A. vollzogen in den Jahren 1908/09 Schönberg mit op. 15

und Webern mit op. 3 (die Prioritätsfrage ist ungeklärt). Vorstufen waren nach Schönberg die »schwobende Tonalität«, in der mehrere tonale Zentren durch die jeweilige Konstellation der Akkorde umschrieben sind, ohne daß sie selbst noch als »Tonika« erscheinen müßten, und die »aufgehobene Tonalität«, in deren Harmonik alterierte Akkorde (vagierende Akkorde) so dicht und jeweils mehrdeutig aufeinander folgen, daß sich keine größeren harmonischen Komplexe mehr auf ein tonales Zentrum beziehen lassen, dieses vielmehr ständig wechselt. Trotz dieser Vorstufen war der Übergang zur A. ein qualitativer Schritt. Denn tonaler Zentrierung wurde nicht mehr nur ausgewichen, sondern dem Aufkommen tonaler Ansprüche mit allen zu Gebote stehenden kompositorischen Mitteln entgegen gewirkt: In der Vertikalen werden die Töne so gesetzt, daß sie nicht mehr »Akkorde« bilden, die eine bestimmte Stufe oder Funktion repräsentieren, sondern Klänge, die durch ihren einmaligen Aufbau, ihre besondere »Struktur« gekennzeichnet sind (aufgrund ihrer Struktur sind sie nicht umkehrbar wie Akkorde, und ihre Dissonanzen heben sich in ihren Auflösungsstendenzen gegenseitig auf). Als Typen atonaler Klänge, die häufig Verwendung fanden, kristallisierten sich Quarten-»Akkorde« und symmetrische Klänge heraus; letztere sind besonders für die Klangwelt Weberns charakteristisch.

Da der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz zugunsten gleichwertiger »Sonanzen« aufgegeben ist, besteht kein Zwang, Konsonanzen in Dissonanzen aufzulösen; von entscheidender Wichtigkeit für die Klangfortschreibung wird vielmehr die Tendenz, alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter erklingen zu lassen, also mit möglichst wenigen Klängen das chromatische Total

zu erreichen (Komplementärharmonik) und dadurch tonale Zentrierung zu vermeiden. Dem Verzicht auf tonale Gravitation entspricht die Lösung von »tonaler« Akzentrythmik; obwohl noch in Takten notiert, sind die melodisch-rhythmischen Gebilde so angeordnet, daß die Gewichtsabstufungen innerhalb des Taktes nicht zur Wirkung kommen (besonders durch Pausen auf der ersten, betonten Zählzeit). Zunehmend selbständig behandelt werden andere Dimensionen des Satzes wie Dynamik (siehe Schönberg op. 19, 2) oder Klangfarbe (siehe Schönberg op. 16, 3). Da die Tonalität als Mittel formaler Gliederung nicht mehr zur Verfügung steht, ist der Bau größerer Formen (zunächst) unmöglich geworden; die Ausdehnung der Komposition wird bei Vokalwerken durch den Text bestimmt. Instrumentalkompositionen sind – bei höchster Expressivität – von extremer Kürze. Erst Schönbergs Verfahren der »Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen« (7 Zwölftonmusik) ermöglicht wieder den Bau größerer Formen – z. T. unter Restitution alter, »klassischer« Formtypen. – Die atonale Phase der Wiener Schule vor Erfindung der Zwölftontechnik wird als »freie A.« bezeichnet.

Aufführungspraxis, musikwissenschaftlicher Forschungszweig, der sich mit Traditionen und Konventionen des Musizierens bzw. der Musikdarbietung beschäftigt – bezogen auf bestimmte historische und geographische Stilbereiche oder ein einzelnes Werk. Während der Begriff A. auf die normierten, sich wiederholenden Aspekte der Verklanglichung von Musik bezogen ist, stehen beim Begriff Interpretation die subjektiven, bei jeder Aufführung einmaligen Aspekte im Vordergrund. Obwohl von essentieller Bedeutung gerade auch für Formen schriftloser Musik in der Antike

oder außereuropäischen Kulturen, befaßt sich »historische A.« im engeren Sinne mit den Prinzipien der akustischen Umsetzung schriftlich fixierter Musik vergangener Epochen. Dabei interessieren in der Regel die originalen Aufführungsbedingungen, zuweilen werden von Forschung und Musikpraxis jedoch auch spätere Aufführungen (z. B. die eines Bachschen Werks im 19. Jh.) als Teil der Rezeptionsgeschichte rekonstruiert. Im 20. Jh. bildete sich ein eigener, der historischen A. verpflichteter Bereich des gegenwärtigen Musiklebens heraus, der als »historisierende Musikpraxis«, etwas unglücklich auch selbst als »historische A.« bezeichnet wird. Da aufführungspraktische Forschung als »Geschichte von Kontroversen« (Dahlhaus) gelten kann, liegt es nahe, ihre Erkenntnisse weniger als dogmatisches Regelsystem, denn als Spielraum zu begreifen.

Mittelalter: Wesentliche Probleme und die Quellen zu ihrer Erforschung bleiben durch alle Epochen hindurch identisch: Bei der Rekonstruktion von Instrumenten, die mit ihren spieltechnischen Möglichkeiten selbst eine wichtige Quelle darstellen, ist man im MA vorwiegend auf Bilddarstellungen angewiesen; teilweise helfen auch literarische Zeugnisse. Wertvoll sind nicht nur musiktheoretische Traktate, ebenso können Archivdokumente Informationen z. B. über Besetzungen oder die akustischen Verhältnisse eines Aufführungsorts geben. Schließlich bieten auch die musikalischen Quellen selbst Aufschlüsse zur A., wenn etwa ornamentale Floskeln oder Akzidentien in einzelnen Handschriften ausnotiert, in anderen offenbar als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Aufgrund der vorwiegend mündlichen Überlieferung im MA schlug schon K. Sachs vor, ähnlich gartete Musikkulturen in außereuropäischen Völkern zum Vorbild zu nehmen.

Diesem freien, improvisatorischen Ansatz ist in den letzten Jahren ein neuer Purismus entgegengetreten, der den Wert der schriftlichen Quellen in den Vordergrund rückt und viele heute gängige Praktiken kritisch hinterfragt. Vom heutigen Sänger werden in der ma. Musik die Kenntnis zeitgenössischer Improvisationstechniken, ein verändertes Stimmideal, historische Textaussprache und eine der pythagoreischen 7 Stimmung angepaßte Intonation verlangt. Statt die in der Notation bis ins 12. Jh. meist noch unspezifizierten Rhythmen in Schemata der späteren Modalnotation zu zwingen, ist oft eher ein freier deklamatorischer Rhythmus angebracht, der sich vom gregorianischen Choral und organum purum über Kantionalsatz (vgl. Schütz, Becker-Psalter 1628, Vorwort), Madrigal und Toccata (vgl. Frescobaldi, Toccate e partite 1615, Vorwort), Monodie, Rezitativ und freie Fantasie durch die Jahrhunderte zieht.

15./16. Jahrhundert. Die Entwicklung der Notation führt zu Präzisierung im Bereich der Rhythmik, selbst Tempoverhältnisse zwischen einzelnen Abschnitten werden genau geregelt (wie weit dieses Proportionssystem auch noch ins 17. Jh. fortwirkt, ist umstritten). Ungenau bleibt die Notation im Hinblick auf *Musica ficta*. Weiterhin besteht das Problem, ob Stimmen instrumental oder vokal, chorisches oder solistisch besetzt werden sollen. M. Praetorius gibt 1619 genaue Anweisungen für die Besetzung von Lassus-Motetten, doch sie dürften die A. des 17. Jahrhunderts dokumentieren. Untextierte Stimmen sind nicht automatisch instrumental konzipiert, möglich ist auch Vokalisation. Wo Textierung erfolgt, besteht das Problem der genauen Textunterlegung. In der geistlichen Musik bleiben gemischt vokale Besetzungen mit Männer- und Frauenstimmen bis ins 18. Jh. die Aus-

nahme, für die Oberstimmen stellen sich bei männlichen Sängern die Alternativen von Tenören, Falsettisten, Knaben oder Kastraten. Davon abhängig ist die Wahl der Tonhöhe (7 Stimmton).

17./18. Jahrhundert. Mit der Mehrchörigkeit erhält das Moment der räumlichen Aufstellung Bedeutung. Ein Chor konnte dabei auch ein Solistenensemble sein – das Problem der solistischen Besetzung von Chorstimmen wird noch bei Bach diskutiert. In Zusammenhang damit steht die Frage nach der Häufigkeit vokaler Diminutionen und Verzierungen. Die mehrfache Stimmbesetzung in Ensembles mit Streichinstrumenten kommt am engl. und frz. Königshof um etwa 1620 auf. In Italien wird mit der Bezeichnung »Concerto grosso« das mehrfach besetzte Ensemble vom solistischen »Concertino« unterschieden. Im Orchester des 18. Jh. ist auch doppelte und dreifache Besetzung von Bläserstimmen nichts Ungewöhnliches. Eines der wesentlichsten Probleme der Epoche liegt in Besetzung und Ausführung des 7 Generalbaß, eng damit verbunden sind Probleme der Rezitativgestaltung (ausgehaltene Baßtöne, nachschlagende Kadenzten); stilistische Differenzierung ist gefordert. Mehr und mehr spiegeln die theoretischen Quellen die sich herausbildenden Nationalstile (v. a. der Dualismus italienisch-französisch), das betrifft z. B. Rhythmik, 7 Tempo, 7 Artikulation, instrumentale Spieltechniken und Verzierungen/Agréments. Das Zeitalter der Aufklärung bringt in Deutschland die drei berühmten als *Versuch* betitelten Lehrwerke von C. Ph. E. Bach, J.J. Quantz und L. Mozart. Die Gefahr ist groß, dort geschilderte Praktiken unkritisch auf andere Zeit- und Nationalstile zu übertragen.

19./20. Jahrhundert. Trotz der »kontinuierlichen Aufführungstradition« des klassisch-romantischen Repertoires

steht die A. des 19. Jh. der des 18. vielfach näher als der des 20. Das Ende der B. c.-Begleitung fällt zusammen mit dem Übergang vom Cembalo zum Fortepiano, Entwicklungen, die sich bis nach 1800 hinziehen. Spohr und Mendelssohn propagieren Taktstock-Direktion, noch bei der Erstaufführung von Beethoven-Symphonien ist die alte Clavier- oder Violin-Direktion nachweisbar. Um die Mitte des 19. Jh. halten Ventil-Blechblasinstrumente im Orchester Einzug, andere Traditionen – z.B. Holzflöten (mit veränderter Bohrung und erweiterten Klappensystemen) oder die Darmbeisaitung der Streicher – halten sich bis ins 20. Jh. In der it. Oper, auch beim Schubert-Lied wirkt das improvisatorische Verzierungswesen fort. In der Gesangstechnik vollzieht sich jedoch ausgehend v. a. von Italien um 1830 ein entscheidender Umbruch, die Forderung nach größerem Volumen favorisiert die Bruststimme gegenüber der agileren Kopfstimme. Die Erfindung des Metronoms führt zur numerischen Fixierung des \uparrow Tempos. Trotz immer genauerer Notation bleiben Temposchwankungen (\uparrow Rubato) Teil der A. Um 1900 entstehen die ersten Tondokumente (für das 18. Jh. bieten Orgelwalzen entsprechende Studienobjekte). Frühe Edison- und Grammophon-Aufnahmen oder Welte-Mignon-Rollen zeigen im allgemeinen sehr freie Agogik, bei Pianisten ein Fortwirken cembalistischer Ausdrucksmittel wie Arpeggio und Suspension, bei Geigern oder Sängern häufige Portamenti und Glissandi, hingegen relativ zurückhaltenden, teilweise barock-ornamentalen Einsatz von Vibrato. Nach dem 1. Weltkrieg wandeln sich diese Tendenzen. Die Rückwirkung von Tonträgern v. a. auf den Aspekt der spieltechnischen Perfektion ist nicht zu unterschätzen. Von entscheidendem Einfluß auf diesen Wandel des Interpretationsstils dürfte die Bewe-

gung der Neuen Sachlichkeit gewesen sein (von H. Eisler als »Angst vor dem Ausdruck« charakterisiert). Schon im 19. Jh. hatte der Historismus zur Rückbesinnung auf »Alte Musik« geführt, ihre Aufführung mit »historischen« Instrumenten wurde nun zum Paradigma einer »objektiven«, vom romantischen *Espressivo* befreiten Interpretation – lange Zeit beherrscht z. B. vom Irrglauben einer »Terrassendynamik«. Im Bereich des etablierten Konzertsaal-Repertoires trat dem die Forderung nach »Werktreue«, beispielsweise dem Verzicht auf Instrumentationsretuschen bei Orchesterwerken, an die Seite. Inzwischen wird man sich der Grenzen dieses Strebens nach Authentizität bewußt. Nachdem die historisierende Musikpraxis repertoiremäßig mittlerweile bis zum Ende des 19. Jh. vorgestoßen ist, steht sie vor der paradoxen Situation, diejenigen Traditionen rekonstruieren zu müssen, zu deren Negation sie einst angetreten war.

B

Ballade (frz., von provenzalisch *baler* = tanzen). 1) Literarische und musikalische Gattung, die in Frankreich seit dem 13. Jh. zunächst von Adam de la Halle († um 1288) und J. de Lescurel († 1303) gepflegt wurde und ihre Blütezeit im 14. Jh. bei G. de Machaut, Eustache Deschamps und Anfang des 15. Jh. bei Christine de Pisan und Charles d'Orléans erreichte. Der Name verweist auf den Ursprung als Tanzlied. Die B. scheint sich aber sehr schnell zu einer eigenen literarischen Form verselbständigt zu haben, die zunächst einstimmig, dann mehrstimmig vertont wurde. Die für die B. als lyrische Gattung typische Form findet sich erstmals 1392 in *L'Art de dic-*

tier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux von Eustache Deschamps. Sie besteht aus 8 Versen, deren Refrain reimgleich mit dem Vorvers ist. Einer Strophe entsprechen zwei musikalische Perioden: die erste wird wiederholt (Stollen), die zweite, der häufig am Ende der Refrain folgt, erscheint nur einmal (Abgesang). So ergibt sich die Form AAB oder AABR für jede Strophe. Die B.n des 14. Jh. haben fast alle amourösen Inhalt. Sie besingen die Liebe, die »große Sehnsucht« des Liebhabers nach der Geliebten, sein Schmachten in der Ferne, die »schweren Qualen«, die er erleidet.

2) Als *Ballad* wurde in England seit dem 14. Jh. eine ursprünglich gesungene Erzählung in Form eines Strophenliedes bezeichnet, die im 14. Jh. von Musikern, Spielleuten und fahrenden Sängern gepflegt wurde. Komponisten der elisabethanischen Zeit griffen nicht mehr auf diese Form zurück. Später bezeichnete Ballad verschiedene Formen erzählender Lyrik und Lieder, in der viktorianischen Zeit vor allem Lieder volkstümlichen, gefühlvollen Inhalts.

3) Vertonung eines epischen Gedichts mit meist sagenhaftem Inhalt als Sololied oder Chorlied. Die B. als literarische Gattung entwickelte sich im letzten Viertel des 18. Jh. unter dem Einfluß der englischen Ballad (weniger der französischen B.) vor allem in Deutschland. Balladen finden sich, beeinflusst von J. G. Herder, in der Dichtung des »Sturm und Drang« (Goethe, Schiller, G. A. Bürger). Sie wurden häufig in Strophenform und mit Klavierbegleitung vertont (? Lied). Einflüsse kamen auch von der Oper und dem Melodrama. In der Instrumentalbegleitung findet sich häufig eine tonmaleurische Interpretation der Texte. Die B. erreichte einen Höhepunkt im 19. Jh. Bedeutende Balladen-Komponisten sind u. a. K. Fr. Zelter (*Johanna Sebus; König in Thule*), Chr. G. Neefe, J. André (*Le-*

nore), J. R. Zumsteeg (*Lenore*), Fr. Schubert (*Der Erlkönig; Ritter Toggenburg; Der Schatzgräber; Edward; Der Tod und das Mädchen*), R. Schumann (*Blondels Lied; Die rote Hanne*), J. Brahms (*Das Lied vom Herrn von Falkenstein*), H. Wolf (*Der Feuerreiter*). Hauptvertreter der deutschen B. wurde C. Loewe (u. a. *Edward; Erlkönig; Archibald Douglas, Heinrich der Vogler*). Auch wurden im 19. Jh. Chor-Balladen (a cappella oder mit Klavier- bzw. Orchesterbegleitung) komponiert, u. a. von R. Schumann, F. Mendelssohn, N. W. Gade, E. Humperdinck, in neuerer Zeit von H. Distler (*Der Feuerreiter*). B.n finden sich auch in der Oper, vor allem in Wagners *Der Fliegende Holländer* (wo die B. der Senta das dramatische und musikalische Zentrum der ganzen Oper ist), ferner in Gounods *Margarete* (B. vom König in Thule) und in Mussorgskis *Boris Godunow* (B. des Warlaam).

4) Unter dem Vorbild der B. als literarisch-musikalischer Gattung entstand im frühen 19. Jh. die instrumentale B. (vornehmlich im Bereich der Klaviermusik). Sie ist wie das Charakterstück in ihrer musikalischen Form frei. Erste Beispiele finden sich in den Rhapsodien von V. J. Tomášek und J. V. Vofíšek. Später gibt es auch B.n, denen bestimmte literarische B.n als Vorwurf dienten (z. B. teilweise die B.n von Chopin und Brahms). Dagegen liegen den beiden B.n von Liszt keine bestimmten Programme zugrunde. Von den übrigen Vertretern dieser Gattung, in die bisweilen auch die Folklore Eingang fand, sind u. a. St. Heller (op. 115), A. Liadow (op. 21), Cl. Debussy und Max Reger (op. 25) hervorzuheben. Die dreisätzigige *Ballade* für Klavier und Orchester op. 19 von G. Fauré entwickelt sich vom Elegischen bis zur Virtuosität. Sie war Vorbild für die polytonale, kontrastreiche Orchester-Ballade von D. Milhaud (1920). Orchester-B.n

schrieben ferner S. Tanjew, J. Ibert, O. Respighi und A. Glasunow, Programm-B.n A. Rubinstein (op. 91), C. Saint-Saëns (op. 59) und V. Nowak (op. 2).

Band. Das engl. Wort B. bezeichnet ursprünglich ein Bläserensemble. Im Jazz wurde der Begriff auf unterschiedliche Zusammensetzungen von mindestens drei Instrumentalisten übertragen. Die ersten Jazzbands bestanden häufig aus etwa 10 Musikern. Die *Rhythm Section*, die v. a. rhythmische und harmonische Aufgaben übernahm, wurde von Piano, Banjo bzw. Gitarre, Kontrabaß bzw. Tuba und Schlagzeug gebildet. Zur *Melodic Section* gehörten ein oder zwei Trompeten, Posaune, Klarinette und Saxophone, oft auch eine Violine. In der Folgezeit überwog zunächst die Tendenz zur Verkleinerung der B. Die Musizierweise des \uparrow New Orleans-Stils ließ eine etwa siebenköpfige Besetzung als ideal erscheinen, in der – begleitet von der Rhythm Section – Trompete, Posaune und Klarinette kollektiv improvisierten. Zugleich hatte es jedoch auch weiterhin größere, allmählich anwachsende »Orchestras« gegeben, die v. a. zur Blütezeit des \uparrow Swing in den 30er und 40er Jahren als »Big B.« zur wichtigsten Besetzung wurden. Zur vierköpfigen Rhythm Section (Gitarre und Kontrabaß verdrängen endgültig Banjo und Tuba) treten nun ein Trompeten- und ein Posaunen-Satz (jeweils bis zu fünf Spieler) und ein Saxophon-Satz (in der Regel ein Bariton-, zwei Tenor- und zwei Altsaxophone, die Klarinette wird oft als Nebeninstrument gespielt). Doch gab es in der Swing-Ära auch kleinere B.s (zur Unterscheidung von der Big B. gelegentlich Combo genannt). Das Piano-Trio (mit Baß und Schlagzeug bzw. Gitarre) gewinnt an Bedeutung. Im \uparrow Bebop wird das Quintett (meistens Trompete, Saxophon, Piano, Baß und Schlagzeug) zur beherrschenden

Form. Seit den 50er Jahren wird verstärkt mit unterschiedlichen Besetzungen experimentiert, Flöte und Baßklarinette werden neu hinzugezogen, auch die Tuba spielt wieder eine Rolle. Im Rock-Jazz orientiert sich die B.-Besetzung an der Rockmusik, elektrifizierte bzw. elektronische Instrumente und eine Vielfalt an Perkussionsinstrumenten werden eingesetzt.

Pop-B.s setzen sich häufig aus Lead- und Rhythmusgitarre, E-Bass und Schlagzeug zusammen. Elektronische Tasteninstrumente (Keyboards) gewinnen im Lauf der Popgeschichte zunehmend an Bedeutung. Blasinstrumente spielen allenfalls eine untergeordnete Rolle. In der Popmusik gehören auch die Sänger (meist zugleich Instrumentalisten) zu den B.s.

Bariton (von griech. barytonos = tief-tönend; engl.: baritone; frz.: baryton; it.: baritono; span.: baritono). 1) In der mehrstimmigen Vokalmusik des 16./17. Jh. vereinzelt Bz. für eine Vokalpartie zwischen Tenor und Baß, die im F-Schlüssel auf der 3. Linie (sog. B.-Schlüssel) notiert ist. – Sonst allgemein gebräuchliche Bz. für eine männliche Stimmgattung oder -lage mit dem Tonumfang von etwa A bis a¹. Bis zur 2. Hälfte des 18. Jh. wurde die tiefe Männerstimme einheitlich als Baß bezeichnet, bis sich dann die terminologische Differenzierung von B. und Baß durchsetzte. Seitdem werden die B.-Stimmen nach Stimmtimbre und -umfang unterschieden in Baßbariton- und hohe B.-Stimmen (letztere hießen gelegentlich auch Tenorbariton). In der Opernpraxis haben sich vom 18. Jh. an für die B.-Partien verschiedene Stimmfächer ausgeprägt, für die bestimmte Opernrollen als charakteristisch gelten: Spielbariton (Graf in Lortzings *Wildschütz*), lyrischer B. (Valentin in Gounods *Margarethe*),

italienischer B. (Posa in Verdis *Don Carlos*), Cavaliersbariton (Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper), Heldenbariton (Scarpia in Puccinis *Tosca*, Wotan in Wagners *Ring*). Die Grenzen der einzelnen Fächer sind jedoch fließend, und nicht jede B.-Partie, besonders der neuen Operngeschichte, läßt sich einem bestimmten Fach zuordnen. – 2) (engl.: euphonium; frz.: basse à pistons). Blechblasinstrument zwischen Baß und Alt. Es steht in B oder C und hat 3 oder 4 Ventile. Seine weite Mensur verleiht ihm einen vollen, weichen Klang. Es wird manchmal anstelle einer Tuba eingesetzt. – 3) Bz. für eine Tonlage bei bestimmten Blasinstrumenten; am bekanntesten ist das B.-Saxophon, u. a. gibt es auch eine B.-Oboe.

Baß, Bassus (von mittellat. bassus = tief; engl.: bass; frz.: basse; it.: basso; span.: bajo. – Abkürzung: B.). 1) Bez. für die tiefste Stimme einer musikalischen Komposition. Im Zusammenhang mit der Umwandlung des musikalischen Satzes um 1450 (siehe auch ↑ Alt) kam es zu einer Modifizierung der Stimmenbezeichnungen. Die ältere Stimmengruppierung (von unten nach oben) *Tenor – Contratenor – Discantus* ging über in die Gruppierung *Contratenor bassus* (später einfach: *Bassus*) – *Tenor-Contratenor altus* (später: *Altus*) – *Discantus*. In diesem neuen Satzgefüge war der B. nicht nur die tiefste Stimme, sondern auch die klangliche Basis, die harmonietragende Grundstimme. Das blieb nun für den B. charakteristisch bis hin an die Grenze der Neuzeit. Von den anderen Stimmen war dabei der B. von Anfang an insofern unterschieden, als in seiner Melodik bestimmte Intervallfolgen typisch waren: der Quartsprung aufwärts bzw. der Quintsprung abwärts (sog. B.-Klausel). Notiert wird der B. im F-Schlüssel; am gebräuchlichsten ist der F-Schlüssel auf

der 4. Linie (B.-Schlüssel), im 16./17. Jh. wurde der F-Schlüssel auch auf der 5. Linie (sog. Subbaß-Schlüssel) und auf der 3. Linie (sog. Bariton-Schlüssel) verwendet. – Im Verlauf der Musikgeschichte erhielt der B. eine entscheidende Bedeutung um 1600 mit der Entstehung des 7 Generalbasses. In der Musiktheorie spielte der B. bei Rameau eine Rolle (als *Basse fondamentale*), später bes. bei Sechter, Riemann und Hindemith. – 2) Bz. für die tiefe männliche Stimmage, Umfang etwa E-e¹. Bis zum 18. Jh. galt die Bz. B. auch für die Lage des später so genannten ↑ Bariton. Mit der Unterscheidung von Bariton und B. entstanden in der Opernkomposition und in der Bühnenpraxis mehrere B.-Fächer: seriöser B. (*Basso profondo*), Spiel-B. (hoher B.), B.-Buffo. Diese Fächer sind nicht nur durch Stimmumfang und -timbre, sondern auch durch die Erfordernisse der Rollengestaltung unterschieden. Jedoch sind in der Praxis die Grenzen zwischen den einzelnen Fächern oft fließend (besonders zwischen Spiel-B. und B.-Buffo). Typische Partien sind für den seriösen B. Sarastro in Mozarts *Zauberflöte*, Pater Guardian in Verdis *Macht des Schicksals*, für den Spiel-B. Leporello in Mozarts *Don Giovanni*, Baculus in Lortzings *Wildschütz*, für den B.-Buffo Osmin in Mozarts *Entführung aus dem Serail*, Ochs von Lerchenau in Strauss' *Rosenkavalier*. – 3) Tiefste Tonlage einer Instrumentenfamilie, z. B. B.-Krummhorn, B.-Blockflöte, B.-Trompete, B.-Saxophon. Die B.-Instrumente stehen im allgemeinen etwa anderthalb Oktaven unter den zugehörigen Diskantinstrumenten. Bei den Blechblasinstrumenten werden zu den Bässen jene Instrumente gezählt, deren zweiter Teilton Es oder F ist. B. wird auch als Abkürzung für Kontrabaß benutzt.

Basso Continuo (it.), ↑ Generalbaß.

Beat Music, Bz. für die um 1960 aufgekommene, zunächst vorwiegend amateurhafte Musizierpraxis von Jugendlichen im westenglischen Industriegebiet von Liverpool und Umgebung am Mersey River (deshalb auch: *Mersey Beat*). Durch den internationalen Erfolg der *Beatles* hatte die B.M. großen Einfluß auf die Jugendkultur und die populäre Musik der 60er Jahre. Neben dem *Rhythm 'n' Blues* stellte vor allem der *Rock 'n' Roll* den musikalischen Anknüpfungspunkt für die Songs der englischen Bands dar. Verwendet wurden zumeist zwei elektrische Gitarren, elektrische Baßgitarre, Schlagzeug und eine oder mehrere Gesangsstimmen (unisono oder in Terzverdopplung), wobei die starke Betonung der Grundschräge (daher: *Beat*) eine motorisch-treibende Rhythmik hervorruft, die durch Gegenakzente und Synkopenbildung weiter verstärkt wird. Das harmonische Gerüst beschränkt sich auf einfache Stufenfortschreitungen. Das äußere Auftreten der *Beatles* (Pilzfrisur und lässig-gepflegte Kleidung) prägte die britische Jugendszene und deren kulturelles Selbstverständnis als *Mods* (abgeleitet von: *Moder-nists*). Im Laufe der 60er Jahre griff die B.-Bewegung auf andere britische Großstädte über, wobei sich die Bands in London stärker am afroamerikanischen *Rhythm 'n' Blues* orientierten (Alexis Korner, John Mayall sowie die Gruppen *Yardbirds*, *Animals*, *Rolling Stones*, *The Who*). Nachdem die *Beatles* 1964 den amerikanischen Markt erobert hatten, wurde B.M. zur international dominierenden Jugendmusik. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre löste der Ausdruck *Rock/Rock Music* die Bezeichnung B.M. ab; lediglich im deutschsprachigen Raum hielt sich der Terminus weiter als Synonym für *Rock*.

Bebop, lautmalischer Name für einen Jazzstil, der in den 1940er Jahren ent-

stand und den modernen Jazz begründete. Seine genaue Herkunft ist ungewiß. B. ist eine radikale Musik: in ihrer Hinwendung zur afro-amerikanischen Musiktradition gegenüber der kommerziellen Glätte des *Swing*-Stils artikulieren schwarze Musiker darin ihre Ablehnung des »weißen« Amerikas, was sich auch in ihrer Sprache und Kleidung äußert. Mit dem B. sind die Anfänge des schwarz-amerikanischen Nationalismus verbunden. – Die Vorherrschaft polyrhythmischer Strukturen wird dadurch wieder hergestellt, daß der *Beat* nur noch von Kontrabaß und Becken markiert wird. Die anderen Teile des Schlagzeugs und die traditionellen Rhythmusinstrumente Klavier und Gitarre werden in das melodische Geschehen mit einbezogen; sie sind frei, unregelmäßige Akzente und Einwüfe zu geben, so daß das gesamte rhythmisch-melodische Geschehen sehr komplex erscheint. Die Harmonik ist gegenüber den anderen Jazz-Stilen sehr fortgeschritten, und die Anforderungen an die Instrumentalisten sind hoch: der B. kennt überwiegend schnelle Tempi, in denen man in kleinen Notenwerten improvisiert, bis in höchste Lagen hinein. Der äußerlich chaotische Eindruck des B. begründete lange Zeit seine Ablehnung beim großen Publikum und bei der auf die älteren Stile fixierten Kritik. Der B. setzt den *Blues* als zentrale Gattung wieder ein, freilich auf seine moderne Art. Seine unmittelbaren Traditionsbezüge liegen im stark *Blues*-orientierten Stil des amerikanischen Südwestens, wie ihn etwa das *Orchester Count Basie* vertritt. Bedeutende »Bopper« sind der Altsaxophonist Charles Parker, der Trompeter John Birks »Dizzy« Gillespie, die Pianisten Bud Powell und Thelonius Monk, die Schlagzeuger Max Roach und Kenny Clarke und der Kontrabassist Charles Mingus.

Belcanto, *Bel canto* (it., = Schönges-

sang, schöner Gesang), im engeren Sinne Bz. für die italienische Gesangkunst des 17. und 18. Jh., im weiteren Sinne für eine Gesangsart, einen Gesangsstil, der vor allem auf Wohlklang und Brillanz der Stimme abzielt. Der B. entstand im frühen 17. Jh. im Zusammenhang mit der \uparrow Monodie als spezifisch italienische Erscheinung auch in enger Bindung an die italienische Sprache, die ihrem Wesen nach dem stimmlichen Wohlklang entgegenkommt, und führte zur Entwicklung des italienischen Gesangsvirtuosentums. Bereits in der frühesten Zeit des B. war der Wohlklang jedoch nur dessen eine Komponente; die andere war die stimmliche Beweglichkeit, die in dem vokalen Verzierungsweisen (vor allem des 17.–18. Jh.) zum Ausdruck kommt, eine ebenfalls typisch italienische Erscheinung. Die musikgeschichtliche Bedeutung des B. liegt darin, daß er nicht nur die Entwicklung der Stimmbildung und der Gesangkunst in allen europäischen Ländern und zu allen Zeiten als mehr oder weniger scharf formuliertes Ideal maßgeblich beeinflußt, wenn nicht gar bestimmt hat, sondern daß er ebenso auch auf die (vorab solistische) Gesangskomposition entscheidend eingewirkt hat. – \uparrow Gesang, \uparrow Arie, \uparrow Oper.

Bezifferung \uparrow Generalbaß.

Blasinstrumente (engl.: wind instruments; frz.: instruments à vent; it.: strumenti a fiato; span.: instrumentos de viento), Sammelbezeichnung für alle Musikinstrumente, deren tönendes Element eine Luftsäule ist, die durch Anblasen in Schwingungen versetzt wird (\uparrow Aérophone). Die Tonerzeugung kann direkt durch den Mund des Spielers oder indirekt durch einen Windbehälter oder durch mechanisch betriebene Bälge erfolgen. Die B. werden unterschieden nach der Art der Tonerzeugung in Flö-

teninstrumente (Längs-, Querflöten), in Zungeninstrumente mit einfachem oder doppeltem Rohrblatt (z. B. Klarinette bzw. Oboe) und mit durchschlagenden Zungen (Akkordeon, Harmoniuminstrumente) und in Instrumente mit Kesselmundstück (Trompeten- und Horninstrumente).

Blechblasinstrumente (umgangssprachlich auch: Blechbläser; engl.: brass instruments; frz.: cuivres; it.: ottoni; span.: instrumentos de metal), heute übliche Bz. für die Gruppe der Horninstrumente im modernen Orchester, zu der die Waldhörner, Posaunen, Trompeten, Tuben und verwandte Instrumente zählen. Charakteristisches Merkmal dieser Instrumentengruppe ist die Art der Klangerzeugung, bei der die Lippen des Spielers die Rolle einer Gegenschlag-Zunge übernehmen. Die Lippenschwingungen, die einen breiten Fächer von Teiltönen anregen, übertragen sich auf die Luftsäule im Messingrohr. Das Metall hat im Vergleich zur Beschaffenheit des Mundstücks und zur Bohrung des Instruments weniger Bedeutung für den Klang. Nach der Bauart unterscheidet man 1. die kornischen und ventillosen Instrumente wie Jagdhorn, Waldhorn und Clairon, 2. die zylindrisch-konischen Instrumente; ohne Ventil: Orchester und Kavallerietrompete, Zugposaune, mit Ventil: Kornett, Ventilhorn und Ventilposaune, chromatische Trompete und Saxhörner.

Blue Notes \uparrow Blues.

Blues. 1) Die aus der afro-amerikanischen Musikpraxis hervorgegangene, heute noch populärste Musikform, die in der Entwicklung des \uparrow Jazz und des \uparrow Rap eine maßgebliche Rolle spielt. Der einstimmig vorgetragenen, vokalen Form des B. liegt eine Stegreifdichtung in Strophenform zugrunde. Die Melodie wird

mit Hilfe standardisierter Modelle gestaltet, die vor allem Übernahmen epischer Formen afrikanischer Volksmusik sind. Sämtliche Begebenheiten des täglichen Lebens werden in dieser im Black American English vorgetragenen Poesie reflektiert und haben in der Regel moralisierenden Charakter. Sie ist im Gegensatz zu der von den Weißen mit der Bz. B. (blue = schwermütig) vorgenommenen Charakterisierung unsentimental, direkt und anschaulich. Der B. zeichnet sich vor allem durch enge Anlehnung an den Sprachduktus, Zeilenmelodik (Phrasen), vehemente, neutrale Tongebung (Blue Notes) und Off-Beat-Rhythmisierung aus. Auch formal zeigt sich ein enger Zusammenhang zwischen Text und Melodie: Beide gliedern sich beispielsweise im 12taktigen B. in »Anrufung«, »Anrufungswiederholung« und »Antwort« (7 Call-and-Response-Pattern): Ein Sachverhalt wird formuliert (Statement); es folgt eine unveränderte oder leicht modifizierte Wiederholung und eine Begründung (Response).

Das Instrumentarium des B. hat sich in verschiedenen B.-Landschaften (Mississippi, Texas, Carolina etc.) unterschiedlich ausgeprägt. Nach Gitarre und Piano bilden sich in den 30er Jahren standardisierende B.-Gruppen.

Bei der stärkeren Durchdringung der afro-amerikanischen Musik mit Elementen einer an der europäischen Kunstmusik orientierten Tonalität wird der originär modale B. mit Hilfe der Funktionsharmonik umgedeutet. Das Ergebnis ist die sog. Bluesformel, der in ihrer einfachsten Version das folgende 12taktige Schema zugrunde liegt.

|| : I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | V | IV | I : ||
Takt 1 — 4 5 — 8 9 — 12

Vom Beginn dieses Jahrhunderts bis in die 40er Jahre hinein lassen sich über 220 standardisierte Bluesformeln finden,

die sich u. a. in den Spielweisen von Jazz, Rhythm & Blues oder Rock 'n' Roll auf die heute meistbenutzte Standardformel reduzieren. In demselben Maß, wie die afroamerikanische Musik verstärkte, wurde aus dem ursprünglichen *Country B.* schließlich ein »sophisticated« und differenziert begleiteter *City B.*, der 1920 erstmals auf Schallplatten aufgenommen wurde. Dessen Derivate wiederum prägten ein weites Feld der zeitgenössischen U-Musik. Zu den wichtigsten Bluesängern, die sich großenteils auch selbst begleiten, gehören (in chronologischer Folge): Blind Lemon Jefferson, Leadbelly (Huddie Ledbetter), Big Bill Broonzy, Jimmy Rushing, Josh White, Lightnin' Hopkins, Sonny Terry und Brownie McGhee, Muddy Waters; bei den Frauen Ma Rainey, Ida Cox, Bessie Smith, Billie Holiday, Bertha Chippie Hill, Dina Washington. – 2) Um 1920 in Amerika aufgekommener und seit etwa 1930 auch in Europa verbreiteter Gesellschaftstanz im langsamen 4/4-Takt.

Boogie-Woogie, afroamerikanische Klaviermusik, die zu Anfang des 20. Jh. aus dem Barrelhouse-Piano in den ländlichen Gebieten des Südens und Südwestens der USA entstand und als eine instrumentale Form des 7 Blues zu verstehen ist. Seine charakteristische Ausprägung erfuhr der B.-W. in den 20er Jahren, vorwiegend auf den »House-rent Parties« (Feste, die zur Aufbringung der Miete veranstaltet wurden) der nördlichen Großstädte (Chicago). – Musikalisch liegt dem in raschem Tempo vorgetragenen B.-W. die sog. Bluesformel zugrunde, die in der linken Hand durch eine durchgehende, ständig wiederholte Baßfigur realisiert und in der rechten Hand in Off-beat-Phrasierung fortlaufend variiert wird. Das Spiel der beiden Hände liegt weit auseinander. Der Anschlag ist gemäß dem afroamerikani-

schen Musizieren sehr perkussiv, und vom Pedal wird kein Gebrauch gemacht. Typisch sind Cluster (die durch das gleichzeitige Anschlagen von großer und kleiner Terz bzw. von großer und kleiner Septime den Effekt der sog. Blue notes auf das Klavier umzusetzen suchen), Tremoli, Triller, Skalengänge und gebrochene Akkorde. – Zu den bekanntesten und wichtigsten B.-W.-Pianisten zählen (in der Folge zweier Generationen): 1. Cow Cow Davenport, Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey; 2. Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Pine Top Smith.

Bossa Nova. Ende der 50er Jahre entstand in Brasilien durch die Vermischung von Samba und Cool Jazz ein neuer Musikstil. Die Samba- und Rumba-verbundenen Rhythmen werden v.a. von der mit Nylonsaiten bespannten Gitarre, Kontrabaß und verschiedenen Perkussionsinstrumenten ausgeführt. Zur Entwicklung trugen der Komponist (auch Pianist und Gitarrist) Antonio Carlos Jobim und der Sänger/Gitarrist João Gilberto maßgeblich bei, Gilbertos Frau Astrud hatte als Sängerin große Erfolge. Anfang der 60er Jahre kam es durch nordamerikanischen Jazzmusiker wie den Gitarristen Charlie Byrd und den Tenorsaxophonisten Stan Getz, die mit den brasilianischen Musikern zusammenarbeiteten, zu einer raschen Verbreitung in den USA. Kompositionen des B.N. fanden Eingang ins Repertoire vieler Jazzmusiker, aber auch herkömmliche Standards wurden mit Bossa-Rhythmen unterlegt.

C

Call-and-Response-Pattern (engl., = Ruf- und Antwort-Schema), eine der afroamerikanischen Musik eigentümli-

che Form des musikalischen Dialogs. Charakteristisch ist das Alternieren zwischen Vorsänger und Chor, inhaltlich als »Anrufung« (*Call, Statement*) und »Antwort« (*Response*) bestimmt. Aus dem Ineinandergreifen bzw. Überlappen von Call und Response entsteht schon in der afrikanischen Ausprägung eine eigene Art von Mehrstimmigkeit, die auf amerikanischem Boden mit Elementen abendländischer Harmonik verschmilzt. In der Frühphase des Jazz führte das Aneinanderreihen mehrerer Calls und Responses zu einer spezifischen Rollenverteilung der Instrumente (*Lead* der Trompete: *Call*, Posaune und Klarinette mit *Response*-Funktion). Das responsoriale Prinzip findet sich in allen Gattungen der afroamerikanischen Musik (Work-song, Ballade, Spiritual, \uparrow Jazz, und im \uparrow Blues, dessen Formel sich direkt als eine Form des C. deuten läßt). Eine vom C. beeinflusste Erscheinung ist auch der Riff als häufig zum Solo kontrastierender Gegenpart.

Cantus firmus (lat., = fester Gesang), Abk.: C.f., seit dem 13. Jh. zunächst eine Bz. für den Gregorianischen Gesang. Sie läßt sich erstmals bei Hieronymus de Moravia nachweisen, der C.f. synonym mit Cantus planus verwendet. In derselben Bedeutung erscheint der Begriff in der Musiklehre bis zum 18. Jahrhundert. Von da an, ausgehend wohl von der italienischen Kontrapunktlehre, die seit G. Zarlino weitgehend auf der Verarbeitung choraler Melodien als »Soggetti« beruht, bedeutet C.f. in der Musiktheorie auch (und später ausschließlich) die einem mehrstimmigen Satz zugrundeliegende Melodie. Dabei ist primär eine Chormelodie gregorianisch oder protestantisch, im weiteren Sinne aber auch eine weltliche Melodie, gelegentlich auch eine frei konzipierte Stimme gemeint.

Seit dem 19. Jh. ist die Bz. C.f. auch im

musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch üblich, auch in bezug auf die ältere Musik. In ihr bilden ja weithin vorgegebene, chorale Melodien die Satzgrundlage; als Oberstimme (mit der zeitgenössischen Bz. *Vox principalis*) im frühen Organum, als Unterstimme (= ? Tenor) im späteren (*Notre-Dame*), als Tenor auch in der Motette des 13.–15. Jahrhunderts. In der Vertonung des *Ordinarium missae* kam es dann im 15./16. Jh. zur Ausprägung der sog. C.f.-Messe (? Messe) mit ihren verschiedenen Typen, je nach der Art und Weise, wie die vorgegebene Melodie in das Gefüge der Stimmen und in den Ablauf der einzelnen Sätze integriert ist. Der wichtigste Typus ist die »Tenor-Messe«, in der ein und derselbe C.f. in den einzelnen Sätzen ausschließlich im Tenor erscheint, meist in verschiedener Mensurierung. Der C.f. kann dabei dem Choral entnommen sein, er kann ein weltliches Lied sein oder auf dem Wege der Solmisation entstanden sein. Auch in den anderen mehrstimmigen liturgischen Gattungen des 15./16. Jh. – Hymnen, Psalmen, Lamentationen – ist die Verarbeitung (choraler) *Cantus firmi* ein Hauptmerkmal der kompositorischen Gestaltung. Ähnliches trifft für die weltlichen Liedsätze wie auch für die Orgelmusik dieser Zeit zu, d.h. für die Orgelmesse, für die Orgelhymnen und -versetten. Dabei erscheint der C.f. entweder in breiten Notenwerten oder in verzierter Form.

Während seit dem 17. Jh. in der katholischen Kirchenmusik der Bindung an einen C.f. keine entscheidende Bedeutung mehr zukommt, hat die Verwendung eines C.f. innerhalb der protestantischen Kirchenmusik in der vokalen und instrumentalen Choralbearbeitung ihren festen Platz und ihre eigentliche Domäne. Der hohe Rang dieser Gattung im Schaffen J.S. Bachs weist auch auf die kompositorische Kraft des C.f.-Prinzips, die bei ihm

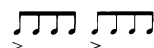
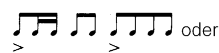
in ähnlicher Weise wirksam ist wie bei den Musikern des Mittelalters und der Reformationszeit – gleichsam ein klingendes Symptom für die Bindung an etwas normativ Vorgegebenes.

Im 19. Jh. fanden die Komponisten kaum Interesse an der C.f.-Technik, die erst wieder in der Kirchenmusik des 20. Jh., im Zuge der Rückbesinnung auf Vorbilder der Bach-Zeit und früherer Epochen, in begrenztem Maße eine Wiederbelebung erfahren hat.

Cha-Cha-Cha, lateinamerikanischer Tanz aus Kuba, der Anfang der 50er Jahre dieses Jahrhunderts von Enrique Jorrin aus dem ? Mambo entwickelt wurde, ursprünglich Mambo-Chacha hieß und bald darauf auch in Europa bekannt wurde. Das Tempo ist langsamer als beim Mambo (2/4- und 4/4-Takt), und statt des Seitwärtsschrittes von der vierten Zählzeit auf die folgende erste werden drei schnelle Schritte getanzt, von denen sich der lautmalersche Name ableiten läßt. Die drei kleinen Schritte werden auch musikalisch hervorgehoben, die Silben auch häufig mitgesprochen. Dem Ch. liegen zwei rhythmische Muster zugrunde:



In der Begleitung spielen Geräuschinstrumente wie Maracas, Guiro und Kabassa eine wichtige Rolle, wobei sie über die beiden Grundrhythmen eigene Modelle setzen:



So bleibt die südamerikanische Polymetrik, wenn auch sehr stilisiert, erhalten. – Der Ch. gehört zu den lateinamerikanischen Tänzen im Turniertanzsport.

Chaconne (frz.; it.: *ciacona, ciaccona*; span.: *chacona*), ursprünglich, im 16. Jh., ein spanischer Tanz, von dem sich aber nur wenige Spuren erhalten haben. Literarische Quellen aus dem 16. und frühen 17. Jh. weisen auf Amerika als Heimat der Ch. hin, deuten ihren lasziven Charakter an und bezeugen, daß sie von Bediensteten zum Klang von Kastagnetten gesungen und getanzt wurde. Aus anderen Quellen geht hervor, daß diese frühe Ch. dreizeitigen Rhythmus und eine rondeauartige Form mit mehrmaliger Wiederholung paarig angeordneter musikalischer Abschnitte aufwies. Um 1610/20 wurde die Ch. in der Kunstmusik heimisch, und zwar gleichzeitig als *Ciaccona* in Italien und als *Chaconne* in Frankreich (Abkürzung für beide im folgenden Text: Ch.).

Die Ch. seit dem 17. Jh. in Italien und in anderen Ländern. Nach Italien kam die Ch. wohl im Zuge der Verbreitung der spanischen Gitarrenmusik, die durch den Hof des spanischen Vizekönigs in Neapel besonders gefördert wurde. Mehrere Belege dafür finden sich in Tabulaturen weniger bekannter italienischer Komponisten in den 20er Jahren des 17. Jh. Als Ch.n sind hier kurze 4–6 taktige Tanzstücke akkordischer Faktur bezeichnet (u. a. in G. A. Colonna, *Intavolatura di chitarra spagnuola*, Mi 1623). Hier und in anderen Quellen zeigt sich auch bereits die Ähnlichkeit der Ch. mit

der ebenfalls dort vertretenen Passacaglia, ein Faktum, das von nun an für die gesamte weitere Entwicklung beider Formen charakteristisch ist, die weithin als eine Gattung mit zwei verschiedenen Termini erscheinen. Gleichwohl ist hier nur die Rede von der eigens so bezeichneten Chaconne.

Sie blieb bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. nicht auf die Gitarren- (und Lauten-) Musik beschränkt, sondern gewann mehr und mehr Verbreitung in der Musik für andere Instrumente, vorab für Tasteninstrumente. Am frühesten bezeugt dies das Schaffen G. Frescobaldis, von dem einige Ch.n gedruckt wurden (im 1. Buch der *Toccate e partite*, R 1615 u.ö.). Sie stehen, wie die genannten Gitarren-Ch.n, stets im Dreiertakt, haben aber eine größere Ausdehnung und zeigen einen charakteristischen Aufbau: eine Folge von Variationen über ein 2- oder 4taktiges einfaches harmonisches »Gerüst«. Die Harmoniefolge beginnt abtaktig mit der Tonika und endet mit der Dominante als Auftakt zur nächsten Taktgruppe. Gelegentlich kommt es zu periodischen Wiederholungen in den einzelnen Stimmen. Die Ch.n Frescobaldis sind z. T. separate Stücke, z. T. stehen sie in einem größeren Formzusammenhang, so in den *Cento Partite sopra Passacagli* (gedruckt in der genannten Sammlung von 1615). Hier folgen sich größere Variationsteile von 20 und mehr Takten, die abwechselnd als *Passacagli* und *Ciaccona* bezeichnet sind, die sich aber in ihrem musikalischen Aufbau nur unwesentlich unterscheiden. Zum Anfang der ersten Ciaccona (Notenwerte auf die Hälfte verkleinert) siehe Beispiel 1 unten.



Beispiel 1



Beispiel 4

Vergleich zu anderen Satz- bzw. Tanztypen stets vereinzelt auftreten. Als Inbegriff der Ch.-Komposition des 18. Jh. hat J. S. Bachs monumentale *Ciaccona* d-moll für Solovioline zu gelten, der Finalsatz der Partita BWV 1004, ein Stück, das zugleich ein letzter Höhepunkt der gesamten Gattung ist.

Die Ch. im 17. und 18. Jh. in Frankreich. Auch in Frankreich läßt sich zu Beginn des 17. Jh. – wenn auch nur vereinzelt – jene frühe Art der akkordischen Ch. nachweisen (Lautenübertragung einer *Chacona à 7* in *Secret des Muses* von N. Vallet, A 1618). In der folgenden Zeit nahm die Ch. aber einen ganz anderen Weg als in Italien. Entscheidend ist hier, daß sie, unbeschadet ihrer offenbar vulgären Herkunft, bald ein Bestandteil des höfischen Ballet de cour und später der Opéra-Ballet wurde und daß sie nicht oder doch nicht primär durch das Ostinato-Prinzip bestimmt wird wie die gleichzeitige Ciaccona in Italien. Als früheste Ballet-Ch. gilt ein *Entrée des chavonistes espagnoles* in dem *Ballet des fées de la forêt de Saint-Germain* (1625); später bieten die Opern von J.-B. Lully, der die Ch. gern an Aktschlüssen einsetzte, zahlreiche Beispiele. Die musikalische Gestaltung zeigt noch das Vorbild der früheren spanischen Ch., ist aber sehr viel größer dimensioniert und komplexer: Dreiertakt, einfache Grundharmonien, meist paarige Anordnung kurzer musikalischer Abschnitte, die oft durch Variierung aus den vorangehenden Abschnitten entstehen und in denen manchmal auch die für die italienische Ciaccona typischen Baßmelodien streckenweise ostinat verwendet werden.

Man vergleiche etwa den Anfang der *Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequins* aus Lullys *Le Bourgeois gentil'homme* (1670) (siehe Beispiel 4 oben) mit der oben zitierten Formel (Bsp. 2a).

In ähnlicher Weise wie bei Lully findet sich die Ballet-Ch. auch in den Bühnenwerken späterer französischer Komponisten wie A. Campra, A. Destouches, J. Ph. Rameau, und noch Chr. W. Gluck steht in dieser Tradition. Seine italienische Oper *Paride ed Helena* (1760) enthält als Finale des 3. Aktes eine solche Ch. (mit einer berühmten Gavotte als Mittelteil), die übrigens in seiner *Iphigénie en Aulide* als Passacaglia erscheint. Außerhalb der Oper fand die Ch. in Frankreich auch Aufnahme in die Klaviermusik, so etwa bei J. Champion de Chambonnieres, L. Couperin, N. Lebègue, M. Marais, A. Raison und Fr. Couperin (le grand). Die Ch.n haben hier meist die Form des 7 Rondeau und tragen dann die Bezeichnung *Ch. en rondeau*.

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. ließ in allen europäischen Ländern das Interesse an der Ostinatotechnik nach; damit ist auch die Geschichte der Ch. im wesentlichen beendet. Spätere Ch.n sind dann meist an barocken Vorbildern orientiert. Das gilt insbes. auch für die beiden Ch.n für Solovioline von M. Reger (aus den Sonaten op. 42,4 und op. 117), die auf die berühmte *Ciaccona* von J. S. Bach verweisen. In neuerer Zeit finden sich Ch.n u. a. bei B. Bartók (Sonate für V. solo, 1944), L. Dallapiccola (1945), B. Britten (2. Streichquartett); H. W. Henze bearbeitete Vitalis Ch. als *Il Vitalino raddoppiato* für V. und Kammerorchester.

Chor (von griech. *choros* = ein dem Tanz vorbehaltenen Platz, dann Tanzlied, Reigen, auch die Gruppe der Ausführenden; lat.: *chorus*; engl.: *choir*; frz.: *chœur*; it. und span.: *coro*). 1) Eine Gruppe von Singenden (im engeren Sinne auch eine Gruppe von Instrumentalisten mit gleichartigen Instrumenten, z. B. Bläserchor), die die Stimmen eines Musikstücks in mehrfacher Besetzung ausführen, entweder a cappella oder mit Instrumentalbegleitung. Möglichkeiten der Besetzung sind: Kinder-, Knaben-, Jugend-, Männer-, Frauen- und gemischter Ch.; der Stimmenzahl nach: ein- bis über achttimmig. – Als Ch. wird auch das Musikstück bezeichnet, das für die Ausführung durch eine Gruppe von Singenden bestimmt ist – mit oder ohne instrumentalen Anteil. Dabei ergibt sich die chorische Ausführung im Idealfall aus einer ästhetisch-stilistischen oder textlichen Notwendigkeit. Ein chorischer Klang kann das »Klangideal« einer Komposition darstellen; eine solistische Ausführung würde dann den vom Komponisten oder insgesamt vom Stil intendierten Klang verfälschen. Die mehr oder weniger große Massenwirkung der chorischen Ausführung kann sich entweder vom Text oder von der Funktion des Musikstücks her ergeben, z. B. wenn in einer entsprechenden Komposition eine größere Zahl von Menschen zu Wort kommen soll (Volksmasse, Kirchengemeinde).

In der Frühzeit der griechischen Antike war der Ch. (im Sinne von Reigen, Tanzlied) Bestandteil von kultischen Handlungen, diente aber auch dem Vergnügen und dem Sport. Am Vortrag der Tänze und Gesänge, die von den Verfassern der Texte (Alkman, Stesichoros, Ibykos, Simonides, Pindar) einstudiert wurden, waren auch Instrumente beteiligt (Aulos, Kithara, Lyra). Durch das Hinzutreten von Schauspielern entstan-

den im 6. Jh. v. Chr. die dramatischen Gattungen Tragödie, Komödie und Satyrspiel. Nach den Hauptabschnitten des Dramas trat der Ch. auf, der seinen Platz in der Orchestra hatte. Inhalt der Gesänge waren Gefühle wie Hoffnung oder Furcht, die der Verlauf der Handlung auch beim Zuschauer hervorrufen sollte. Seit Euripides verlor der Ch. im Drama an Bedeutung.

Am Beginn der abendländischen Musikgeschichte wurde der latinisierte Begriff *chorus* – durch christliche Autoren in das Schrifttum eingeführt – wohl zuerst in seiner allgemeinsten Bedeutung (im Sinne von Schar, Menge, Masse) gebraucht (Vulgata-Text von Neh 12, 31, 38 u. 40: »chorus laudantium«, wohl zu übersetzen mit: Menge der Lobenden). Jedoch finden sich schon früh Zeugnisse für eine spezifisch musikalische Sinngebung (so bei Klemens von Alexandria, 3. Jh.: »Chorus sunt iusti, canticum est hymnus regis omnium; psallunt puellae, gloria afficiunt angeli, prophetae loquuntur, editur sonus musicus« (Die Gerechten sind der Ch., der Gesang ist der Hymnus des Gottes aller; es singen die Mädchen, die Engel bereiten Ehre, die Propheten sprechen, es erklingt ein musikalischer Ton). Chorus bezeichnet hier die Gott lobende Gemeinschaft der Heiligen, die *ecclesia triumphans*. Im irdischen Bereich der *ecclesia militans* entspricht ihr die singende und lobende Gemeinschaft der Gläubigen im christlichen Ritus. Die Latinisierung des Kultus wird die zentrale Ursache dafür gewesen sein, daß der kirchliche Gesang im Mittelalter vom Volk an den Klerus überging. Der Kleriker-Chor versammelte sich abgesondert von der Gemeinde (gleichzeitig als deren Stellvertreter) um den Altar, der im »Chor« der Kirche aufgestellt war (in einer basilikalen Kirchenanlage derjenige Raum, der das Langhaus über das Querhaus hinaus fort-