

RIEMANN MUSIK LEXIKON

SACHTEIL

1967

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

SCHOTT & CO. LTD., LONDON · SCHOTT MUSIC CORP., NEW YORK

B. SCHOTT'S SÖHNE (EDITIONS MAX ESCHIG), PARIS

Die erste Auflage des Werkes ist im Jahre 1882 erschienen unter dem Titel

HUGO RIEMANN MUSIK-LEXIKON

Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit
mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde

© B. Schott's Söhne · Mainz 1967

Satz und Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz

Notenstich: B. Schott's Söhne, Mainz · Schutzumschlag und Einband: Günter Hädeler

Sämtliche Rechte für alle Länder vorbehalten, im besonderen jede Verwertung des Werkes,
einzelner Artikel oder Auszüge daraus in unveränderter, bearbeiteter oder umgestalteter Form
sowie in Übersetzungen. Jede photomechanische Vervielfältigung und Mikrokopie ist ohne
ausdrückliche Zustimmung des Verlages unzulässig. Printed in Germany

R I E M A N N M U S I K L E X I K O N

RIEMANN MUSIK LEXIKON

*Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage
in drei Bänden*

PERSONENTEIL
A - K

PERSONENTEIL
L - Z

herausgegeben von
WILIBALD GURLITT

SACHTEIL

*begonnen von Wilibald Gurlitt
fortgeführt und herausgegeben von*
HANS HEINRICH EGGBRECHT

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

SCHOTT & CO. LTD., LONDON · SCHOTT MUSIC CORP., NEW YORK

B. SCHOTT'S SÖHNE (EDITIONS MAX ESCHIG), PARIS

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Das Musiklexikon von Hugo Riemann (1849–1919) erschien in der ersten Auflage 1882, in der letzten (8.) Auflage aus Riemanns Hand 1916. Das Lexikon wurde mehrfach in fremde Sprachen übersetzt und darf als ein Standardwerk des deutschen Musikschrifttums gelten. Die späteren Auflagen besorgte Alfred Einstein (1880 bis 1952), die letzte (11.) Auflage in zwei Bänden 1929. In der vorliegenden zwölften Auflage wurde der immer stärker anwachsende Stoff aus Gründen der besseren Handlichkeit und Übersichtlichkeit erstmals in zwei Bände Personenteil und einen Band Sachteil aufgeteilt.

Bei der Neubearbeitung des Sachteils bestand die Aufgabe, die Zeitspanne ab 1916 im Zeichen des »Riemann-Lexikons« lexikalisch neu zu bewältigen (Einstein hatte die Sachartikel nach Wahl und Inhalt der Stichwörter im wesentlichen unangetastet gelassen). Dabei handelt es sich um ein halbes Jahrhundert tief eingreifender Veränderungen des geistigen, sozialen und politischen Lebens, musikgeschichtlich im besonderen um die Entstehung und Entfaltung der Neuen Musik, um die Bereicherung und Veränderung des Wissens durch die Forschungsergebnisse der sich immer weiter ausbreitenden, verzweigenden und spezialisierenden Musikwissenschaft und um die Wandlungen des Musiklebens, der Musikerziehung und Musikauffassung, die nach dem Zweiten Weltkrieg in eine abermals neue, bis heute anhaltende Zeit der Ungewißheit und des Suchens gerieten. Daß das Lexikon auch in der äußerlich und inhaltlich veränderten Form weiterhin durch den Namen Riemanns gekennzeichnet bleibt, bedeutete für den Herausgeber die Verpflichtung, bei der Wahl der Stichwörter und bei der Darstellung der Begriffswort- und Sachgeschichten soweit wie möglich an Riemanns Werk anzuknüpfen und seine grandiosen Leistungen als Musikforscher und -lehrer besonders zu würdigen und kritisch zu verarbeiten. Zugleich erhebt Riemanns Schaffen den Anspruch, die von ihm für seine Zeit gültig und unersetzlich bewältigte Spannung zwischen System und Geschichte im Zeichen heutigen Wissens neu zu durchdenken und darzustellen. Doch auch für den Sachteil mit seiner besonderen Problematik galten sowohl das Gebot des Verlages, die Erstellung des Manuskripts in Einklang zu bringen mit Umfang und Erscheinungstermin des Bandes, als auch Riemanns Grundsatz der »Gemeinverständlichkeit« und Gurlitts im Vorwort des Personenteils erhobene Forderung, *den unzweifelhaft gesicherten Bestand sachlicher und historischer Einzeldaten festzuhalten, von Oberflächenerscheinungen und Tagesmoden das Wesentliche und Bleibende zu unterscheiden und dazu beizutragen, der Musikkultur der Gegenwart zum rechten Verständnis ihrer selbst zu verhelfen.*

Unter der Leitung von Wilibald Gurlitt (1889–1963), dem Schüler Hugo Riemanns, dem Herausgeber des Personenteils, wurden auch die Arbeiten am Sachteil begonnen. Bis zum Erscheinen des zweiten Bandes des Personenteils hat den Sachteil Herr Professor Dr. Rolf Dammann in dankenswerter Weise bearbeitet. Ab 1961 stand auch das Redaktionsbüro im Verlag B. Schott's Söhne in Mainz für den Sachteil voll zur Verfügung, zunächst unter Aufsicht von Herrn Dr. Karl Heinz Holler, ab 1962 unter der Leitung von Herrn Dr. Kurt Oehl; im gleichen Jahr (und bis 1965) übernahm Herr Dr. Bernhard Hansen beim Herausgeber in Freiburg die Koordination der Redaktionsarbeiten. Im Spätherbst 1963 lag knapp ein Viertel des Manuskripts mit Gurlitts Impriatur vor; fast alle zentralen Artikel standen noch aus. Zufolge abnehmender Kräfte war es Gurlitt in der Zeit nach dem Erscheinen des zweiten Personenbandes nicht mehr vergönnt, für den Sachteil eine nennenswerte Zahl von Stichwörtern selbst zu bearbeiten; in seinem Nachlaß fanden sich keine Artikel oder Entwürfe.

Als Wilibald Gurlitt auf seinem Krankenlager im November 1963 mich mit der Herausgabe des Sachteils beauftragte, sah ich es als meine Aufgabe an, den Entwurf meines Lehrers mir zu eigen zu machen und doch – wo es sich aus der Arbeit und deren Durchführung ergab – auch neue Überlegungen zur Geltung zu bringen. Der Mitarbeiterstab wurde wesentlich vergrößert. Der bereits vorliegende Teil des Manuskripts wurde aufs neue in den Arbeitsgang einbezogen. Die geplante Zahl der Stichwörter konnte verringert werden, um Raum zu gewinnen für eine über die lexikalische Information hinausgehende Durchdringung des Stoffes und für die Einbeziehung von Stichwörtern, die für ein Musiklexikon bisher ungewöhnlich, im Gesamtbild des vorliegenden Bandes jedoch wichtig erschienen (z. B. Terminologie, Symbol, Symmetrie). Beim Abwägen zwischen den Ansprüchen des Laien einerseits und den Erwartungen des gebildeten Musikers, der studierenden Jugend und des Mannes der Wissenschaft andererseits habe ich das Wissensbedürfnis und die Verstehensfähigkeit des heutigen Musikliebhabers hoch eingeschätzt. Die Erstellung des Manuskripts wurde von den engeren Mitarbeitern als eine unter der Leitung des Herausgebers stehende Teamarbeit aufgefaßt und durchgeführt. Nur durch das Zusammenarbeiten aller Beteiligten, durch gegenseitige Kritik und Hilfe, konnte das Einzelne reifen und sich in ein Ganzes fügen und konnte versucht werden, eine Konzeption durchzuführen. Es versteht sich von selbst, daß diese in der Wahl der Stichwörter und in vielen Artikeln und Partien des Lexikons aufscheinende Konzeption im Anschluß an das Lebenswerk meines Lehrers vor allem die geschichtliche (auch z. B. begriffs- und sozialgeschichtliche) Auffassung der Musik in all ihren Erscheinungen betrifft sowie das Bewußtsein des fruchtbaren Spannungsverhältnisses zwischen historischer und systematischer Fragestellung, europäischer und außereuro-

päischer Musik, Vergangenheit und Gegenwart. In einer breiten Front von Stichwörtern, von denen viele erstmalig in einem Lexikon behandelt werden, wurden Musik und Musikleben der Gegenwart in ihren neuen kompositorischen und experimentellen, physikalischen, psychologischen und soziologischen, liturgischen und juristischen Erscheinungen lexikalisch zu bewältigen versucht.

Auch in dem vorliegenden Sachteil wurde auf die sorgfältige Auswahl und Übersicht der belangvollen einschlägigen deutschen und ausländischen Fachliteratur und der Ausgaben besonderer Wert gelegt. Bei den Länderartikeln war in Rücksicht auf den geplanten Umfang des Lexikons mancher Verzicht geboten. Die Wahl der Städteartikel erfolgte nach dem Gesichtspunkt der vorliegenden wichtigeren Literatur. Ab Januar 1966 (Redaktionsschluß des Buchstabens A) konnten die neuerscheinenden Veröffentlichungen nur jeweils bis zum Redaktionsschluß der einzelnen Buchstaben berücksichtigt und nachgetragen werden.

Von den jüngeren musikalischen Nachschlagewerken wurden, ohne daß bei den einzelnen Artikeln eigens darauf hingewiesen ist, die auf S. IX genannten Veröffentlichungen häufiger zu Rate gezogen. Aus dem Nachlaß von Alfred Einstein konnte der Verlag die Vorarbeiten für eine Neuauflage des Lexikons erwerben. Für freundliche Unterstützung sei besonders den Universitätsbibliotheken Freiburg im Breisgau und Mainz gedankt. Wertvolle Dienste leistete das Mikrofilmarchiv des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg im Breisgau. Die Vorarbeiten für das von Wilibald Gurlitt begonnene, von mir fortgeführte *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* wurden mit Einverständnis der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in vollem Umfang zur Verfügung gestellt.

Für zahlreiche spezielle Artikel konnte eine Reihe bewährter Musikologen des In- und Auslandes gewonnen werden, deren Beiträge mit ihren Initialen gekennzeichnet sind. Die Artikel der engeren Mitarbeiter wurden auf deren Wunsch als Teamarbeit betrachtet und nicht gezeichnet. Bei den größeren Artikeln des Herausgebers glaubte dieser, seine Verantwortlichkeit durch Zeichnung bekunden zu sollen. Doch auch sehr viele der signierten Artikel entstanden im Zeichen der Zusammenarbeit zwischen den Verfassern, dem Herausgeber und dem engeren Kreis der Mitarbeiter, und immer wieder galt es, Opfer zu bringen im Gedanken an den geplanten Umfang des Werkes und aus der Notwendigkeit des Ineinandergreifens der Artikel und Sachgruppen. Diese Rücksichten auf das Ganze erforderten ein strenges Regiment, und es gibt kaum einen der Mitarbeiter, den ich nicht wegen mancher temperamentvollen Ausbrüche um Entschuldigung zu bitten habe.

Unter den Mitarbeitern danke ich, auch im Namen Gurlitts, an erster Stelle in Freiburg Herrn Dr. Bernhard Hansen, der auch nach seiner Übersiedlung nach Hamburg (1965) die übernommene Arbeit fortführte, und Herrn Dr. Christoph Stroux für ihren selbstlosen Einsatz und ihre unermüdliche Hilfe bei der Erarbeitung des Manuskripts sowie für die zahlreichen Artikel aus ihrer Feder (neben vielen anderen z. B. Klaviermusik und Soziologie von Herrn Hansen, Humanismus, Tempo und Notenschrift von Herrn Stroux) und in Mainz Herrn Dr. Kurt Oehl für die tägliche Zuverlässigkeit in allen organisatorischen Fragen und für die Betreuung der Fachgebiete Oper und Ballett sowie Herrn cand. phil. Horst Adams (Fachgebiete Musikbibliographie und Schlaginstrumente) für die redaktionelle Mitgestaltung des Bandes, besonders für die Sorge um die Herstellung von Satz und Notentext. Die technische Abwicklung der Verlagsarbeiten lag in den Händen von Herrn Karl Heinz Kahl, dem Herstellungsleiter des Verlages.

In Freiburg haben mir außerdem zur Seite gestanden Fräulein cand. phil. Ines Groh (Redaktionsarbeiten, Betreuung des Sachgebietes Tänze) und in den Jahren ab 1965 als Assistent des Lexikons Herr Dr. Helmut Haack (der während dieser Zeit u. a. auch die Artikel Phrasierung, Schulooper und Streichquartett schrieb), dazu die Assistenten und Doktoranden des Musikwissenschaftlichen Seminars der Freiburger Universität, vorübergehend auch die Herren Dr. Reinhard Gerlach (Mitarbeit am Artikel Quellen) und Dr. Günter Birkner. – Als Mitarbeiter im Redaktionsbüro in Mainz waren tätig auch Fräulein Ilse Lang und die Herren cand. phil. Dieter Thoma (ab 1965; er schrieb u. a. die Artikel Libretto und Sonate), Heinz Merling (bibliographische Arbeiten), Magister phil. Tadeusz Okuljar, Dr. Jörg Martin (ab 1966) und Wolfgang Weber; die Manuskriptabschriften betreuten Fräulein Hela Ebrecht und Frau Eva von Marillac de St. Julien. Den Damen und Herren des Mainzer Arbeitskreises spreche ich für ihren rastlosen Einsatz ein besonderes Lob aus.

Als Mitarbeiter und Berater halfen mir bereitwillig die Herren Dr. Horst Ochse (Romanische Philologie), Professor Dr. Carl Dahlhaus und Dr. Frieder Zaminer. Für einzelne Fachgebiete standen mir zur Seite die Herren Professor Günter Baum (Gesangskunst), Dieter Behne (Systematische Musikwissenschaft, Zeichnungen und Abbildungen), Professor Dr. Fritz Bose (Musikethnologie), Dr. Wilfried Daenicke (Systematische Musikwissenschaft), Dr. Karl-Werner Gümpel (Katholische Kirchenmusik), Dr. Erwin R. Jacobi (vollständige Bearbeitung des Sachgebiets Verzierung), Dr. Max Kandler (Militärmusik), Oberregierungsrat Dr.-Ing. Werner Lottermoser (Akustik), Dr. Hans-Peter Reinecke (Systematische Musikwissenschaft), Pfarrer Ernst Karl Rößler (Orgel), Dr. Elmar Seidel (Harmonielehre), Dr. Jan Slawe (Vorarbeiten zum Sachgebiet Jazz), Dr. Wilhelm Virneisel (Hilfe bei bibliographischen Arbeiten), Dr. Ernst Ludwig Waeltner (Jazz) und Professor Dr.-Ing. Fritz Winckel (Elektroakustik).

Allen Mitarbeitern und Helfern, auch den ungenannten, danke ich von ganzem Herzen für ihren Beistand und für ihre geleistete Arbeit. Nur mit ihrer Hilfe, zumal nur durch den unermüdlichen Einsatz des engeren Mitarbeiterstabes, konnte diese Arbeit durchgeführt werden. Besonderen Dank schulde ich dem Seniorchef des Hauses B. Schott's Söhne, Herrn Dr. phil. h. c. Dr. jur. Ludwig Strecker. Er hat das Entstehen des Manuskripts mit lebhafter Anteilnahme, tätiger Hilfe und vielen Ratschlägen verfolgt und ihm ein Höchstmaß an ideeller und materieller Förderung zugute kommen lassen.

Ich betrachte den vorliegenden Sachband als einen Versuch, in relativ kurzer Frist eine Aufgabe zu erfüllen, deren Bewältigung mir oft ans Unmögliche zu grenzen schien. Ich hoffe, daß es in Fortführung der Arbeit Wilibald Gurlitts gelungen ist, ein Werk zu schaffen, das sich bewährt und das in der Geschichte des *Riemann Musiklexikons* Gültigkeit gewinnt als ein neues Fundament, auf dem die Zukunft weiterarbeiten kann. Und ich hoffe auch, daß es mir vergönnt ist, eine Zeitlang diese Arbeit noch selbst durchzuführen. Alle Benutzer des Sachteils bitte ich — mit den Worten Hugo Riemanns (Vorwort zur 3. Auflage dieses Lexikons) — *mir Verbesserungen und Zusätze aller Art zukommen zu lassen, um recht viel von dem, was in dieser Auflage schlecht geblieben ist, in einer dereinstigen weiteren Auflage gut machen zu können.*

Freiburg im Breisgau, Herbst 1967

Hans Heinrich Eggebrecht

VORWORT DES VERLAGES

Dem in seinem Vorwort für sich selbst in Zurückhaltung gebliebenen Herausgeber, Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, dem ordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg im Breisgau, möchte der Verlag auch an dieser Stelle seinen herzlichsten Dank aussprechen. Eggebrecht ist für seinen Lehrer, den tiefbetrauten gemeinsamen Freund Wilibald Gurlitt, eingetreten und hat etwas unersetzlich Scheinendes durch ein neues Ereignis ersetzt. Dies war ohne die heutigen ihm zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Voraussetzungen und ein völliges Versenken in die große Aufgabe als Vermächtnis und Schöpfung nicht möglich. Er empfand dabei wie der Verlag die Fortführung des Unternehmens im Geiste Riemanns und Gurlitts auch der Öffentlichkeit gegenüber als Verpflichtung. Kritik des Berufenen und Erfahrung des Lesers werden entscheiden, ob das durch die unglücklichen Umstände verzögerte Erscheinen nicht zeitwert gewesen ist.

Mainz, Herbst 1967

B. Schott's Söhne

Initialen der Mitarbeiter

AS	Arnold Schmitz	HiA	Higini Anglès
AW	Albert Wellek	HiH	Hilmar Höckner
AWF	Armin Wilhelm Fett	HK	Hellmut Kühn
BB	Bernhard Billeter	HOc	Horst Ochse
BDS	Bartolomeo Di Salvo	HPR	Hans-Peter Reinecke
CD	Carl Dahlhaus	JAW	Sir Jack Westrup
ClS	Claudio Sartori	KJS	Klaus-Jürgen Sachs
EB	Elmar Budde	KS	Kurt Stephenson
ED	Erich Doflein	KWG	Karl Werner Gumpel
EGK	Edith Gerson-Kiwi	LA	Lars Ulrich Abraham
EJ	Ewald Jammers	LRt	Lukas Richter
EK	Erich Köhler	LW	Lisbeth Weinhold
EKu	Ernst Kußerow	MG	Martin Geck
ERJ	Erwin R. Jacobi	MH	Michel Huglo
ESc	Erich Schenk	MR	Martin Ruhnke
ESe	Elmar Seidel	NJ	Norbert Jeanjour
ET	Ernst Thomas	OK	Otto Koehler
EWa	Ernst Ludwig Waeltnier	PA	Peter Andraschke
FB	Fritz Bose	PP	Pierre Pidoux
FeR	Félix Raugel	PS	Peter Schnaus
FrR	Fritz Reckow	PSch	Pierre Schaeffer
FW	Fritz Winckel	RB	Reinhold Brinkmann
FZ	Franz Zagiba	RG	Reinhard Gerlach
FZA	Frieder Zaminer	RSt	Rudolf Stephan
GB	Günther Baum	RW	Rudolf Walter
GBa	Gottfried Bach	SC	Suzanne Clercx-Lejeune
GH	Glen Haydon	SG	Siegfried Goslich
GK	Günter Kehr	StK	Stefan Kunze
GKA	Georg Kandler	ThG	Thrasybulos G. Georgiades
GMA	Günther Massenkeil	UM	Ulrich Michels
GR	Georg Reichert	VR	Volker Rahlfs
GWt	Günther Wille	WB	Werner Braun
HA	Heinz Arnold	WBl	Walter Blankenburg
HaH	Hans Hickmann	WBr	Werner Breig
HB	Heinrich Bessler	WD	Werner Danckert
HBe	Hermann Beck	WG	Walter Gerstenberg
HF	Helmut Federhofer	WHR	Walter Howard Rubsamen
HGL	Hans-Gerhard Lichthorn	WiD	Wilfried Daenicke
HHA	Helmut Haack	WL	Werner Lottermoser
HHE	Hans Heinrich Eggebrecht	WoD	Wolfgang Dömling
HHS	Hans Heinz Stuckenschmidt	WoS	Wolfgang Schmieder

Benutzte neuere Nachschlagewerke

W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Mass.) 1964. – *Bibliographie des Musikschrifttums*, herausgegeben von W. Schmieder, Frankfurt am Main 1950ff. – M. Brenet, *Diccionario de la música*, übersetzt und bearbeitet von J. Barberá Humbert, J. Ricart Matas und A. Capmany, Barcelona (1946). – H. M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography*, Cambridge (Mass.) 1965. – *Diccionario de la música Labor*, herausgegeben von J. Pena und H. Anglès, 2 Bände, Barcelona 1954. – *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, herausgegeben von F. Cabrol OSB und H. Leclercq OSB, 15 Bände, Paris 1924–53. – R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, Nachdruck in 11 Bänden, Wiesbaden und Graz 1959–60. – *Enciclopedia della musica*, herausgegeben von Cl. Sartori und R. Allorto, 4 Bände, (Mailand 1963–64). – *Enciclopedia dello spettacolo*, herausgegeben von S. D'Amico, 9 Bände, Rom (1954–62), *Aggiornamento 1955–65*, Rom (1966). – *Encyclopédie de la musique*, herausgegeben von Fr. Michel, 3 Bände, Paris (1958–61). – *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, herausgegeben von E. Blom, 9 Bände, London 1954, Supplement 1961. – *Handbuch der Liturgiewissenschaft*, herausgegeben von A.-G. Martimort, Deutsche Übersetzung vom Liturgischen Institut Trier, 2 Bände, Freiburg im Breisgau (1963–65). – G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Köln, Katalog I–II*, Köln 1910–12. – J. Kunst, *Ethnomusicology*, Den Haag 1959. – *Larousse de la musique*, herausgegeben von N. Dufourcq, 2 Bände, Paris (1957). – *Leiturgia, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, herausgegeben von K. F. Müller und W. Blankenburg, Kassel 1954ff. – H. Leuchtmann und Ph. Schick, *Langenscheidts Fachwörterbuch Musik, Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch*, Berlin und München 1964. – *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von J. Höfer und K. Rahner SJ, 10 Bände, Freiburg im Breisgau 1957–65, dazu *Ergänzungsband: Das Zweite Vatikanische Konzil I*, 1966, und *Registerband 1967*. – A. Loewenberg, *Annals of Opera. 1597–1940*, 2 Bände, Genf (1955). – H. J. Moser, *Musiklexikon*, 2 Bände, Hamburg 1955, *Ergänzungsband A–Z* 1963. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Fr. Blume, Kassel 1949ff. – *Pauly's Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung herausgegeben von G. Wissowa, Stuttgart 1894ff. – *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von K. Galling, 6 Bände, Tübingen 1957–62, dazu *Registerband 1965*. – *Répertoire International des Sources Musicales*, München und Duisburg 1960ff. – C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, neu herausgegeben von E. Winternitz, New York (1964). – P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London 1955. – N. Slonimsky, *Music Since 1900*, New York 1949. – *Sohlmanns Musiklexikon*, herausgegeben von G. Morin, C.-A. Moberg und E. Sundström, 4 Bände, Stockholm (1948–51). – *Tonkonsten*, herausgegeben von N. Broman, J. Norrby und F. H. Törnblom, 2 Bände, Stockholm (1955–57).

Alphabetische Ordnung

Umlaute sind wie wirkliche Diphthonge behandelt: ä = ae, ö = oe, ü = ue. Alle übrigen Zusatzzeichen verändern die alphabetische Anordnung nicht (ä, ø, á, ç, h, ð usw. = a, o, a, c, h, l, auch ß = ss).

Abkürzungen und Siglen

Die Abkürzungen gelten jeweils für sämtliche Casus und Numeri sowie fremdsprachliche Formen des betreffenden Wortes

A.	Alt
Abb.	Abbildung
Abh.	Abhandlung
Abk.	Abkürzung
Abt.	Abteilung
Acad., Accad.	Academia, Accademia
ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
Adler Hdb.	Handbuch der Musikgeschichte, herausgegeben von G. Adler, 2 Bände, Berlin (1930)
Adlung Mus. mech. org.	J. Adlung, Musica mechanica organoedi, herausgegeben von J. L. Albrecht, 2 Bände, Berlin 1768
AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
ahd.	althochdeutsch
Akad.	Akademie
AM	Anuario Musical
AMl	Acta Musicologica
AMz	Allgemeine Musikzeitung
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Ann. Mus.	Annales Musicologiques
anon.	anonym
Ant., Anth.	Antologia, Anthologie
ApelN	W. Apel, Die Notation der Polyphonen Musik, 900-1600, Leipzig 1962
Arch.	Archiv
Ass.	Association
Ausg.	Ausgabe
ausgew., Ausw.	ausgewählt, Auswahl
B.	Baß
Bach Versuch	C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2 Teile, Berlin 1753-62
Bar.	Bariton
B. c.	Basso continuo
Bd, Bde	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeitung
Beitr.	Beitrag
Ber.	Bericht
Bibl.	Bibliothek
Bibliogr., bibliogr.	Bibliographie, bibliographisch
BIMG	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte
Biogr., biogr.	Biographie, biographisch
Bln	Berlin
Boll. Bibl. Mus.	Bollettino Bibliografico Musicale
BrossardD	S. de Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703
Bücken Hdb.	Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von E. Bücken, 10 Bände, Wildpark-Potsdam (1927-34)
Bull.	Bulletin
BUM	Bulletin de la Société Union Musicologique
BWV	W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Leipzig 1950
BzAfMw	Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft
bzw.	beziehungsweise
C.	Cantus
Cap.	Capitel
Cat.	Catalog

X

Cemb.	Cembalo
Cent.	Century
C. f.	Cantus firmus
CFMA	Classiques français du moyen âge
CHM	Collectanea Historiae Musicae
Chw.	Das Chorwerk
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
Cod.	Codex
Coll. mus.	Collegium musicum
CS	Scriptorium de musica medii aevi novam seriem . . . edidit E. de Coussemaker, 4 Bände, Paris 1864–76
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
D	O. E. Deutsch, Schubert, Thematic Catalogue of All His Works, London (1951)
d.	der, die, das
Davison–Apel Anth.	Historical Anthology of Music, herausgegeben von A. Th. Davison und W. Apel, 2 Bände, Cambridge, Massachusetts, I 1950, II 1950
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst (Erste Folge)
Della Corte Scelta	A. Della Corte, Scelta di musiche, Mailand 1949
ders., dies., dass.	derselbe, dieselbe, dasselbe
d. h.	das heißt
Diss.	Dissertation; wo nicht anders vermerkt = von der Philosophischen Fakultät einer Universität angenommene Inauguraldissertation
DMK	Deutsche Musikkultur
DMI	Documenta musicologica
DMT	Dansk Musiktidsskrift
DTB	Denkmäler Deutscher Tonkunst, Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
DVjs.	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
ed., Ed.	edidit, Edition
EDM	Das Erbe Deutscher Musik
Einstein Beisp.	A. Einstein, Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Leipzig und Berlin 1930
EMS	The English Madrigal School, herausgegeben von E. H. Fellowes
engl.	englisch
ev.	evangelisch
Expert Maîtres	Les Maîtres musiciens de la renaissance française, herausgegeben von H. Expert
Expert Monuments	Monuments de la musique française au temps de la renaissance, herausgegeben von H. Expert
f., ff.	folgende
f., fol.	folio
f.	für
Fag.	Fagott
Faks.	Faksimile
Ffm.	Frankfurt am Main
Fl.	Flöte
frç., frz.	français, französisch
Fs.	Festschrift
GA	Gesamtausgabe
Gb.	Generalbaß
gegr.	gegründet
gem. Chor	gemischter Chor
Ges.	Gesellschaft
Gesch.	Geschichte
GMD	Generalmusikdirektor
griech.	griechisch
Grove	Grove's Dictionary of Music and Musicians, herausgegeben von E. Blom, 9 Bände, London 1954, Supplement 1961
GS	Scriptores ecclesiastici de musica . . ., herausgegeben von M. Gerbert OSB, 3 Bände, St. Blasien 1784
Guilmant–Pirro	Archives des Maîtres de l'Orgue, herausgegeben von A. Guilmant und A. Pirro
H.	Heft
Habil.-Schrift	Habilitations-Schrift
Hbg	Hamburg
Hdb.	Handbuch
Hist., hist.	Historia, historisch
hl.	heilig
HM	Hortus Musicus

Hob.	A. van Hoboken, J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis I, Instrumentalwerke, Mainz (1957)
hrsg.	herausgegeben
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
Inst.	Institut
Instr., instr.	Instrument, instrumental
ISCM	International Society for Contemporary Music
ital.	italienisch
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JASA	Journal of the Acoustical Society of America
Jb.	Jahrbuch
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
kath.	katholisch
Kb.	Kontrabaß
Kgr.-Ber.	Kongreß-Bericht
Kl.	Klavier
Kl.-A.	Klavier-Auszug
Klar.	Klarinette
klass.	klassisch
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
KochL	H. Chr. Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802
Kod.	Kodex
K.-V.	L. Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, bearbeitet von A. Einstein, Leipzig 1937
lat.	lateinisch
LD	Das Erbe Deutscher Musik, Zweite Reihe: Landschaftsdenkmale
Lit.	Literatur
Lpz.	Leipzig
MA, ma.	Mittelalter, mittelalterlich
MAB	Musica Antiqua Bohemica
Maldéghem Trésor	Trésor musical, herausgegeben von R. J. Van Maldéghem
maschr.	maschinenschriftlich
Mattheson Capellm.	J. Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
Mg., mg.	Musikgeschichte, musikgeschichtlich
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Fr. Blume, Kassel und Basel seit 1949
MGkK	Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst
mhd.	mittelhochdeutsch
Migne Patr. gr.	Patrologiae cursus completus, series graeca, herausgegeben von J. P. Migne
Migne Patr. lat.	Patrologiae cursus completus, series latina, herausgegeben von J. P. Migne
Mitt.	Mitteilung
Mk	Die Musik
ML	Music & Letters
MMBelg	Monumenta Musicae Belgicae
MMD	Musikalische Denkmäler, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz
MMEsp	Monumentos de la Música Española
MMMLF	Monuments of Music and Music Literature in Facsimile
MMR	The Monthly Musical Record
Mozart Versuch	L. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756
MQ	The Musical Quarterly
MR	Music Review
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
MSD	Musicological Studies and Documents
MuK	Musik und Kirche
mus.	musikalisch
Mus. Brit.	Musica Britannica
Mw., mw.	Musikwissenschaft, musikwissenschaftlich

NA	Neuausgabe
NDB	Neue Deutsche Biographie
N. F.	Neue Folge
nhd.	neuhochdeutsch
nld.	niederländisch
NMA	Nagels Musik-Archiv
Nr, Nrn	Nummer, Nummern
N. S.	Neue Serie
NY	New York
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
Ob.	Oboe
OCist	Ordo Cisterciensium
OESA	Ordo Eremitarum Sancti Augustini
OFM	Ordo Fratrum Minorum
o. J.	ohne Jahr
OMCap	Ordo Fratrum Minorum Capuccinorum
o. O.	ohne Ort
OP	Ordo Praedicatorum
op.	opus
Orch.	Orchester
Org.	Orgel
Organum	Organum, Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke
OSA	Ordo Sancti Augustini
OSB	Ordo Sancti Benedicti
PäM	Publikationen älterer Musik
PAMS	Papers of the American Musicological Society
Pauly-Wissowa RE	Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung von G. Wissowa
P-C	A. Pillet und H. Carstens, Bibliographie der Troubadours, = Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Sonderreihe Band III, Halle 1933
Pedrell Teatro	Teatro lírico español anterior al siglo XIX, herausgegeben von F. Pedrell
Pfte	Pianoforte
PGfM	Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke
Plur.	Plural
port.	portugiesisch
Pos.	Posaune
Praetorius Synt.	M. Praetorius, Syntagma musicum, 3 Bände, Wolfenbüttel 1614-19
Proc. Mus. Ass.	Proceedings of the Musical Association
Proc. R. Mus. Ass.	Proceedings of the Royal Musical Association
prov.	provenzalisch
P.-V.	M. Pincherle, A. Vivaldi et la musique instrumentale II, Inventaire thématique, Paris (1948)
Quantz Versuch	J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752
R	G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet . . . von H. Spanke, = Musicologica I, Leiden (1955)
Rass. mus.	Rassegna musicale
RBM	Revue Belge de Musicologie
RD	Das Erbe Deutscher Musik, Erste Reihe: Reichsdenkmale
rde	rowohlts deutsche enzyklopädie
Rev.	Revue
Rev. de Musicol.	Revue de Musicologie
Riemann Beisp.	H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, Leipzig 1912
Riemann MTh	H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Berlin (21921)
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RM	La Revue Musicale
RMI	Rivista Musicale Italiana
russ.	russisch
s.	saeculum
S.	Seite
S.	Sopran
Sachs Hdb.	C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, = Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen XII, Leipzig 21930
SachsL	C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, neu herausgegeben von E. Winternitz, New York (1964)
Sb.	Sitzungsberichte; wo nicht anders vermerkt = Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse einer Akademie
Schering Beisp.	A. Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931

SchillingE	Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, herausgegeben von G. Schilling, 6 Bände, Stuttgart 1840, Supplement 1842
SCJ	Congregatio Sacerdotum a Sacro Corde Jesu
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Sing.	Singular
Singst.	Singstimme
SJ	Societas Jesu
Sjbmw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Slg, Slgen	Sammlung, Sammlungen
SMZ	Schweizerische Musikzeitung
s. o.	siehe oben
Soc.	Società
Sp.	Spalte
span.	spanisch
St., st.	Stimme, stimmig
staatl.	staatlich
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
stor.	storico
s. u.	siehe unten
Suppl.	Supplement
s. v. w.	so viel wie
T.	Tenor
Tagliapietra Ant.	G. Tagliapietra, Antologia di musica antica e moderna per il pianoforte, 18 Bände, Mailand 1931–32
TH	Technische Hochschule
TMw	Tijdschrift voor Muziekwetenschap
Torchi	L'arte musicale in Italia, herausgegeben von L. Torchi
Trp.	Trompete
TVer	Tijdschrift der Vereeniging vor Nederlandse Muziekgeschiedenis
u., u. a.	und, und andere, unter anderem
Übers.	Übersetzung
Univ.	Universität
u. ö., usf.	und öfter, und so fort
usw.	und so weiter
V.	Violine
v.	von
v.	vox
Va	Viola
Vc.	Violoncello
Ver.	Verein
Veröff.	Veröffentlichung
Verz.	Verzeichnis
VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
vgl.	vergleiche
Vorw.	Vorwort
WaltherL	J. G. Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732
Wiss., wiss.	Wissenschaft, wissenschaftlich
WolfN	J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, 2 Bände, = Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen VIII, 1–2, Leipzig 1913–19
WoO	Werk ohne Opuszahl
z. B.	zum Beispiel
ZfIb	Zeitschrift für Instrumentenbau
ZfM	Zeitschrift für Musik
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
Zs., Zss.	Zeitschrift, Zeitschriften
→	Hinweis auf ein Stichwort des Lexikons; weitere Einzelheiten unter dem bezeichneten Stichwort (eine beigefügte Zahl weist auf Unterteilung des Artikels hin).

Aussprachebezeichnungen

aus dem System der Association phonétique internationale

æ	ganz offenes e bzw. ä, wie englisch cat
c	stimmloses z, wie deutsch Zahl
ç	vorderer Reibelaut, wie deutsch ich
x	Kehllaut, wie deutsch ach
e	geschlossenes e, wie deutsch Beet
ɛ	offenes e, wie deutsch Bett, lang wie deutsch Bär
ə	unbetontes kurzes e (Murmelvokal), wie deutsch Gelage
i	wie kurzes ü mit i-Färbung
ʎ	verschleiftes lj, wie italienisch battaglia
ɲ	verschleiftes nj, wie französisch agneau
ŋ	nasaliertes ng, wie deutsch lang
ɔ	offenes o, wie deutsch Spott
o	geschlossenes o, wie deutsch Hohn
œ	offenes ö, wie deutsch Spötter
ʌ	offenes ö mit a-Färbung, wie englisch cut
ø	geschlossenes ö, wie deutsch höhnen
ɹ	stimmhaft, im Unterschied zum deutschen r kein Reibelaut, wie englisch bread
s	stimmloses s, wie deutsch essen
z	stimmhaftes s, wie deutsch Rasen
ʃ	stimmloses sch, wie deutsch Schale
ʒ	stimmhaftes sch, wie französisch garage
θ	stimmloser Lispellaut, wie englisch thin
ð	stimmhafter Lispellaut, wie englisch then
ʉ	u mit ü-Färbung, wie schwedisch hus
v	schwach stimmhaftes w, wie deutsch warten
w	stark stimmhaftes w, wie englisch wait
ɹ̥	ganz stimmhaftes w, ähnlich einem ganz offenen u, wie polnisch złoto

Hilfszeichen:

ˈa	betonter Vokal
a:	langer Vokal
ã	nasalierter Vokal
i, ü,	Halbvokale
(Konsonanten werden nur doppelt geschrieben, wo zwei Laute gesprochen werden, wie deutsch Rebberg.)	



A

A, – 1) Ton-Name: In der lateinischen → Buchstaben-Tonschrift begann die Reihe meist mit A, das im System der Kirchentöne Confinalis des Dorischen ist. Glarean (1547) fügte auf A den Aeolus hinzu. Seit Zarlino (1571) ist der Ionius auf C primo modo; dadurch rückte der Anfangsbuchstabe des Alphabets an die 6. Stelle (C D E F G A H). Bei den romanischen Völkern hat die Solmisationssilbe La den Buchstaben verdrängt. Die Erniedrigung um einen Halbton heißt As (engl. A flat; frz. la bémol; ital. la bemolle), um 2 Halbtöne Asas (engl. A double flat; frz. la double bémol; ital. la doppio bemolle), die Erhöhung um einen Halbton Ais (engl. A sharp; frz. la dièse; ital. la diesis), um 2 Halbtöne Aisis (engl. A double sharp; frz. la double dièse; ital. la doppio diesis). – 2) Stimmton: Im allgemeinen wird nach dem eingestrichenen A (a¹) eingestimmt; doch gibt es auch Stimmgabeln, die statt des Kammertons a¹ das a² oder (wie früher in England) c² angeben. – 3) Seit Anfang des 19. Jh. werden in theoretischen Werken Akkorde mit → Buchstaben-Tonschrift bezeichnet (A bedeutet den A dur-Dreiklang, a den A moll-Dreiklang); im → Klangschlüssel treten Zusatzzeichen hinzu. Der Brauch, eine Tonart nur durch ihren Grundton zu bezeichnen, wurde im 19. Jh. entsprechend den Akkordbezeichnungen so ausgelegt, daß A für A dur, a für A moll stand. Doch wäre es heute irreführend, den Zusatz dur oder moll bei einer Tonartbezeichnung auszulassen, da ein Titel wie »Serenade in A« (Strawinsky) erweiterte Tonalität mit Terzfreiheit meint. Bis um 1800 wurde auch A♯ für A dur, A oder a für A moll gebraucht. – 4) Abk. für Altus oder Antiphon.

Aachen.

Lit.: A. v. REUMONT, A. er Liederchronik, A. 1873; W. LÜDERS, Die Hofkapelle d. Karolinger, Arch. f. Urkundenforschung II, 1909; O. GATZWEILER OFM, Die liturgischen Hss. d. A. er Münsterstifts, = Liturgiegeschichtliche Quellen u. Forschungen X, Münster i. W. 1926; Beitr. zur Mg. d. Stadt A., hrsg. v. C. M. BRAND u. K. G. FELLERER, = Beitr. zur rheinischen Mg. VI, Köln u. Krefeld 1954; H. FREISTEDT, Introituspsalmodie in A. er Hss. d. ausgehenden MA, in: Studien zur Mg. d. Rheinlandes, = Beitr. zur rheinischen Mg. XX, Köln 1956; Le prosaire d'Aix-la-Chapelle, hrsg. v. R.-J. HESBERT OSB, = Monumenta Musicae Sacrae III, Rouen 1961.

a battuta (ital.) → Battuta.

Abblasen bedeutet vom Turm *abblasen*, *herabblasen* (*e turri tibiis canere*, WaltherL) zu bestimmten Stunden und Anlässen, später auch Turmblasen genannt. Es gehörte – wie auch das → Anblasen – zu den Obliegenheiten (*dinst uffm Thorme*) des Türmers oder Hausmanns (für Halle um 1550: *soll er alwege wie vor alters, auff zuene orte oder gegen blasen*, Serauky, S. 312), später zu den Pflichten der → Stadtpfeifer und Ratsmusiker, so für Halle 1571: *Des Mittages umb 11 Ohr, des Abendts umb 7, und frue Morgens umb drei schlege sollen*

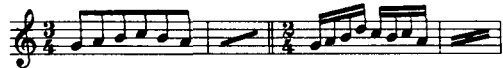
sie wie von alters her alzeit Breuchlich gewest ... , desgleichen alle Sonnabendt nachmittage umb ein Ohre uffm Rathause sein und alle vier daselbst vom gange herab blasen (Serauky, S. 282). Das A. diente zur Probe der Wachsamkeit und Verkündung der Stunden, ferner zu *beßerer Zierde der Stadt bey denen Frembden* (Zeitz 1701, bei Werner S. 51) und zur Erweckung christlicher Andacht. Denn *wenn unsere Stadt-Pfeiffer etwa zur Fest-Zeit ein geistliches Lied mit lauter Trombonen vom Thurme blasen, so werden wir über alle massen darüber bewegt, und bilden uns ein, als hören wir die Engel singen* (J. Kuhnau 1700). Von den Türmen der Stadttore, der Plattform des Kirchen-, Rathaus- oder Schloßturmes (»Bläser-turm« des Stiftes St. Florian, »Schmetterhaus« am Stadtturm in Troppau) bliesen die Musiker Fanfaren und Signale, Choralätze und »Abblase-Stückgen« (Tanzsätze, Sonaten, »Turmsonaten«) in ihre pfeifen, krumhörner, zincken oder schalmeien (so laut Bestimmungen für Trier 1593/94), mit Posaunen und Zincken ... Cornetten und Trombonen (so für Leipzig 1670 und 1694), wofür seit Mitte des 16. Jh. eigenständige → Turmmusik überliefert ist. Ununterbrochene Tradition des A.s bestand teilweise bis ins 19. Jh. So verpflichteten sich die Musiker von Zeitz 1836, *das bisher übliche Abblasen vom Rathaus wöchentlich und bei besonderen Festen unentgeltlich zu verrichten* (Werner, S. 53). In neuerer Zeit erfuhr das Turmblasen eine Wiederbelebung und wird auch heute noch mancherorts von Posaunenchören namentlich als Weihnachts- und Neujahrsblasen gepflegt.

Lit.: J. KUHNAU, Der Mus. Quack-Salber, Dresden 1700, hrsg. v. K. Benndorf, = Deutsche Literaturdenkmale, N. F. XXXIII–XXXVIII, Bln 1900, S. 210; R. KADE, Die Leipziger Stadtpfeifer, MfM XXI, 1889; H. J. MOSER, Die Musikergenossenschaften im deutschen MA, Diss. Rostock 1910; DERS., Zur ma. Mg. d. Stadt Köln, AfMw I, 1918/19; DERS., Tönende Volksaltertümer, Bln (1935); A. ABER, Die Pflege d. Musik unter d. Wettinern u. wettinischen Ernestinern, = Veröff. d. Fürstlichen Inst. f. mw. Forschung zu Bückeburg IV, 1, Bückeburg u. Lpz. 1921, S. 57 u. 150; A. WERNER, Städtische u. fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang d. 19. Jh., ebenda IV, 2, 1922; A. SCHERING, Mg. Lpz. II, Lpz. 1926, S. 271ff. u. III, Lpz. 1941, S. 153; W. SERAUKY, Mg. d. Stadt Halle I, = Beitr. zur Musikforschung I, Halle u. Bln 1935, S. 280ff., 310ff.; H. FEDERHOFER, Die Stadttürmermeister v. Leoben, Blätter f. Heimatkunde XXIII, 1949.

Abbreviaturen (Abkürzungen) gibt es sowohl für die Notenschrift selbst als auch für die beigefügten Vortrags- und Instrumentenbezeichnungen. Die gebräuchlichsten A. der Notenschrift sind: – 1) die Wiederholungszeichen (→ Reprise, → da capo, → dal segno, → primo) anstelle des nochmaligen Ausschreibens einer Anzahl Takte oder eines ganzen Formteils; auch wird statt dessen (besonders in Manuskripten) bei sofortiger Wiederholung eines einzelnen Taktes oder weniger Takte die Bezeichnung bis oder due volte (zweimal) angewandt. – 2) die Wiederholung einer

Abbreviaturen

Gruppe von mehreren Takten oder eines früheren Formabschnittes durch *come sopra* oder durch Taktbezeichnung, wobei die zu wiederholenden Takte mit Zahlzeichen oder Buchstaben versehen sind und anstelle ihrer Wiederkehr nur die betreffenden Zeichen in oder über den leeren Takten stehen. – 3) das Zeichen für die Wiederholung desselben Taktes:



das auch für die Wiederholung eines halben Taktes oder auch nur für eine einzelne Figur verwendet wird:



das Zeichen für die Wiederholung eines Doppeltaktes:



Anstelle dieser (älteren) Zeichen für ein- oder mehrtaktige Wiederholungen wird heute im allgemeinen folgendes Zeichen (scherzhaft »Faulenzer« genannt) verwendet:



– 4) das Zeichen für die Tonrepetition (Aufteilung eines größeren Notenwertes in eine Trommelfigur), wobei die Abbreviatur anzeigt, in welche Notengattung die längeren Noten aufgelöst werden:



entsprechend



und



usw.

– 5) die Zeichen für den fortgesetzten Wechsel verschiedener Töne (tremolando). Die Anzahl der beide Noten miteinander verbindenden Querbalken bezeichnet die Notengattung, in der die Ausführung erfolgen soll (→ Brillenbässe):



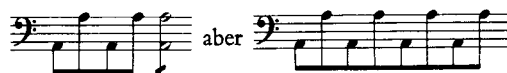
(Achtel)

(Sechzehntel) (Zweiunddreißigstel)

– 6) Besonders in älterer Musik wurde die Fortsetzung einer Form der Akkordbrechung durch die Beischrift *segue* (oder *simile*), auch → *Arpeggio* verlangt:



Abbreviatur wird ausgeführt,



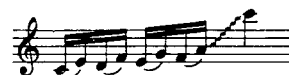
gelesen, auch wenn kein *segue* oder *simile* dabeisteht. Die aus repetierten Einzeltönen und tremolando kombinierten Figuren werden abbreviiert:



– 7) Für das Glissando werden nur Anfangs- und Zielton notiert und die Zwischentöne durch einen Strich ersetzt:



– 8) In ähnlicher Weise wird die Fortsetzung einer Passage oder Figuration durch A. bezeichnet:



– 9) das Oktavzeichen zur Vermeidung vieler Hilfslinien für sehr hohe oder sehr tiefe Noten:



Seltener ist 16^{ma} (alta oder bassa; heute auch, richtiger, 15 üblich) für die Versetzung um zwei Oktaven. Die Bezeichnung c. 8^{va} ... (über oder unter einzelnen Noten auch bloß 8) bedeutet con (coll')ottava oder con ottava bassa, anstatt ausgeschriebener Oktaven. – 10) In Partituren (besonders handschriftlichen) erspart man das Ausschreiben gekoppelter Stimmen durch Anweisungen wie: flauto col violino in 8^{va}; fagotto col basso (»mit dem Baß«, d. h. dieselben Noten wie dieser), Oboe II^{do} col I^{mo} usw. Ähnlich wurde früher in der Klaviermusik bei in Oktaven parallel geführten Passagen nur der Part der einen Hand ausgeschrieben und der der anderen, nachdem durch wenige Noten die Entfernung der Hände voneinander festgestellt war, mit (all')unisono bezeichnet.

In Orchester- oder Chorstimmen wird eine längere Folge von → Pausen durch besondere Pausenzeichen mit Zahlenangabe der pausierenden Takte zusammengefaßt. Die → Zeichen für Verzierungen sind nur zum Teil A.

Die wichtigsten Wort-A. sind:

abb. = abbassamento (ital.), Sinkenlassen (der Stimme)
Acc., acc. = Accompagnamento, Accompagnato (ital.); Accompagnement, accompagné (frz.), → Begleitung
accel. → accelerando
Accomp. = Accompagnato, → Begleitung

<i>Ad^o</i>	→ Adagio
<i>ad lib.</i>	→ ad libitum
<i>ad libit.</i>	
<i>All^o</i>	→ Allegro
<i>All^{to}</i>	→ Allegretto
<i>And.</i>	→ Andante
<i>And^{ino}</i>	→ Andantino
<i>arc.</i>	= coll'arco, → arco
<i>arp.</i>	→ arpeggio
<i>a t.</i>	→ a tempo
<i>B. c.</i>	→ Basso continuo
<i>c</i>	= con, col (ital.), mit
<i>Cad.</i>	= Cadenza, → Kadenz
<i>C. f.</i>	→ Cantus firmus
<i>conc.</i>	→ concertato, concertant
<i>Cont.</i>	= Continuo, → Basso continuo
<i>cont.</i>	→ contano
<i>cres., cresc.</i>	→ crescendo
<i>Dal S.</i>	→ dal segno
<i>D. C.</i>	→ da capo
<i>decresc.</i>	→ decrescendo
<i>dim., dimin.</i>	→ diminuendo
<i>div.</i>	→ divisi
<i>dol.</i>	→ dolce
<i>espr.</i>	→ espressivo
<i>f, ff, fff</i>	→ forte, fortissimo, forte fortissimo
<i>ffz</i>	= forzatissimo, → sforzato
<i>fp</i>	= fortepiano, → forte
<i>fz</i>	= forzato, → sforzato
<i>gliss.</i>	→ glissando
<i>G. O.</i>	→ Grand Orgue
<i>G. P.</i>	→ Generalpause
<i>l. H.</i>	= linke Hand
<i>m</i>	= 1) meno (ital.), weniger; 2) mezzo (ital.), halb
<i>marc.</i>	→ marcato
<i>m. d.</i>	= mano destra (ital.), main droite (frz.), rechte Hand
<i>m. g.</i>	= main gauche (frz.), linke Hand
<i>mf</i>	= mezzoforte, → forte
<i>M. M.</i>	→ Metronom Mälzel
<i>mod.</i>	→ moderato
<i>mp</i>	= mezzopiano, → piano
<i>m. s.</i>	= mano sinistra (ital.), linke Hand
<i>m. v.</i>	→ mezza voce
<i>obl.</i>	→ obligat, obligato (ital.), obligé (frz.)
<i>op. (posth.)</i>	→ Opus (post(h)umum)
<i>p</i>	= 1) più (ital.), mehr; 2) poco (ital.), wenig
<i>p, pp, ppp</i>	→ piano, pianissimo, pianissimo piano
<i>pass.</i>	= passionato (ital.), passionné (frz.), → appassionato
<i>Ped.</i>	→ Pedal
<i>pf</i>	= 1) poco forte, → forte, → piano; 2) più forte
<i>princ.</i>	→ principale
<i>rall.</i>	→ rallentando
<i>rf, rfz</i>	→ rinforzando
<i>r. H.</i>	= rechte Hand
<i>rinf.</i>	→ rinforzando
<i>rip.</i>	→ ripieno
<i>rit.</i>	→ ritardando, ritenuto

<i>S.</i>	→ Segno
<i>seg.</i>	→ segue
<i>sf</i>	→ sforzato
<i>sfp</i>	= sforzato piano, → sforzato
<i>sfz</i>	→ sforzato
<i>smorz.</i>	= smorzando (ital.), ersterbend
<i>sord.</i>	= con → sordino
<i>sost.</i>	→ sostenuto
<i>spicc.</i>	→ spiccato
<i>stacc.</i>	→ staccato
<i>string.</i>	→ stringendo
<i>ten.</i>	→ tenuto
<i>tr, tr---</i>	→ Triller
<i>trem.</i>	→ tremolo, tremolando
<i>T. S.</i>	→ Tasto solo
<i>unis.</i>	→ unisono
<i>v. s.</i>	= 1) → vulti subito; 2) vide sequens (lat.), siehe das Folgende

Lit.: L. FARRENC, *Traité des abréviations*, Paris 1897; WOLFEN.

Abendmusik hieß im 17. und 18. Jh. der Zyklus öffentlicher Konzerte, den die Organisten der Lübecker Marienkirche regelmäßig an den beiden letzten Trinitatis-Sonntagen und dem 2. bis 4. Adventssonntag im Anschluß an den Nachmittagsgottesdienst veranstalteten sowie die an diesen 5 Sonntagen aufgeführte zusammenhängende, oratorienartige Komposition. Sowohl für die Geschichte des Konzertwesens als auch für die des Oratoriums kommt der A. besondere Bedeutung zu. Ihren Ursprung soll die A. in Orgelkonzerten haben, die die Lübecker Organisten vor Eröffnung der auf dem offenen Markt gehaltenen Börse veranstalteten. Schon Tunder (Marienorganist 1641–67) hat für sein »Abendspielen« Hilfskräfte herangezogen. Buxtehude gab während seiner Amtszeit (1668–1707) der A. ihre endgültige Form und begründete ihren Ruhm. Eintrittsgeld wurde nicht erhoben. Der Organist versandte die gedruckten Textbücher und erhielt dafür freiwillige Spenden. Einen festen Betrag stellte die Kaufmannschaft zur Verfügung. In Ausnahmefällen kam auch die Kirche für besondere Unkosten auf. Für die A. standen dem Organisten der Schulchor, die Ratsmusiker und die Instrumentisten der sogenannten Köstenbrüderschaft zur Verfügung; wenn nötig, wurden Gesangsolisten aus Hamburg und Kiel verpflichtet. Damit war die A. weitaus reicher besetzt als die sonn- und festtägliche Figuralmusik des Kantors. Buxtehude hat noch nicht immer eine zusammenhängende, sich über die 5 Sonntage erstreckende A. aufgeführt, wie es unter den Amtsnachfolgern Schieferdecker, J. P. und A. C. Kunzen und v. Königslöw zur Regel wurde, sondern gelegentlich auch gemischte Programme mit Kantaten und Chören geboten. Ob es sich bei dem anonym und ohne Titel in Uppsala aufgefundenen, Buxtehude zugeschriebenen sogenannten »Jüngsten Gericht« um eine Lübecker A. handelt, ist neuerdings umstritten. Von diesem Werk abgesehen, haben sich von den A.en Buxtehudes nur wenige Textbücher erhalten (1678 und 1700), ferner von zwei als »extraordinäre A.« bezeichneten Gelegenheitskompositionen, die zwar an Wochentagen aufgeführt wurden, aber in Aufbau und Besetzung den A.en gleichzustellen sind; die Titel zweier fünfteiliger oratorischer Werke Buxtehudes finden sich 1684 in Meßkatalogen unter den Druckankündigungen. Unter seinen Nachfolgern wurden die Stoffe meist dem Alten Testament entnommen und häufig, aber nicht immer, zum Leben oder zur Ankunft Christi in Beziehung gesetzt. Die A. wurde

a bene placito

stets vom Organisten selbst komponiert; erst seit 1789 kamen gelegentlich auch Werke anderer Komponisten zur Aufführung. Seit 1752 wurde Interessenten auch der Besuch der Generalproben gegen Eintrittsgeld gestattet. 1789 wurde die A. zum letzten Mal in der Kirche aufgeführt; 1810 endeten auch die Aufführungen im Konzertsaal. Partituren von A.en waren erst aus der 2. Hälfte des 18. Jh. überliefert; sie sind seit 1945 verschollen.

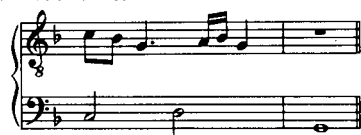
Lit.: C. STIEHL, Die Organisten an d. St. Marienkirche u. d. A. in Lübeck, Lpz. 1886; A. SCHERING, Gesch. d. Oratoriums, = Kleine Hdb. d. Mg. nach Gattungen III, Lpz. 1911; W. STAHL, Fr. Tunder u. D. Buxtehude, Lpz. 1926; DERS., Die Lübecker A. im 17. u. 18. Jh., Lübeck 1937; O. SÖHNGEN, Die Lübecker A. als kirchengeschichtliches u. theologisches Problem, MuK XXVII, 1957; G. KARSTÄDT, Die »Extraordinären« A. D. Buxtehudes, Lübeck 1962. MR

a bene placito (a b'e:ne pl'a:tfito, ital.), nach Belieben, frei im Vortrag; → ad libitum.

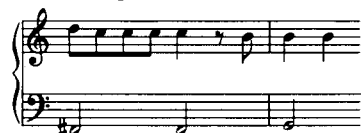
Abgesang → Bar.

Äbo → Turku.

Abruptio (lat., das Abreißen), in der Kompositionslehre des 17. und 18. Jh. eine musikalische Figur ohne rhetorisches Vorbild dieses Namens. Ihr allgemeines Merkmal ist das unerwartete Abbrechen oder Zerreißen des musikalischen Kontextes, besonders statt des Eintretens einer Auflösung. Im Stilus recitativus ist die A. nach Bernhard (um 1650) und J. G. Walther (1732) gegeben, wenn die Singstimme in der Quarte endet (ohne Auflösung in die Terz) und der Baß die Kadenz allein zu Ende führt:



oder (nach Bernhard) wenn statt eines Verlängerungspunktes eine Pause gesetzt wird:



Koch (1802) beschreibt sie als Abbrechen des Satzes an ungewöhnlichem Ort, z. B. wenn nach Subdominante und Dominante eine Generalpause folgt, ehe die Tonika erscheint. Die A. ist verwandt mit der → Ellipsis.

Absetzen, Terminus des 16.–18. Jh. für die Übertragung eines Vokalstückes in die → Tabulatur eines Soloinstrumentes.

Absolute Musik meint reine Musik, losgelöst von Bedingungen, die außerhalb ihrer selbst liegen, namentlich von Verbindungen zu anderen Künsten, nämlich frei von der Absicht, Sprachformen und -inhalte zum Erklingen zu bringen, Begriffliches und Gegenständliches nachzuahmen, zu malen oder abzubilden, Affekte oder Gefühle darzustellen oder auszudrücken, dabei zugleich frei von Rücksichten auf Zeit, Ort und Gelegenheit, – Musik also, die sich selbst das Gesetz gibt, und deren Existenz und Aussage in solcher Autonomie des musikalischen Formens und Fügens gründet. – Wohl erstmalig in bezug auf Musik begegnet der Ausdruck »absolut«, – der im Deutschen Idealismus neben dessen Begriff des Absolut-Schönen so noch nicht hätte gedacht werden können –, bei

Hanslick (1854; S. 20): nur die Instrumentalmusik sei *reine, absolute Tonkunst* im Sinne jenes spezifisch Musikalisch-Schönen, *das einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt*. Doch kündigt sich diese Vorstellung seit Ende des 18. Jh. in zunehmendem Maße an, zunächst namentlich bei Herder (1769; S. 122, und 1800; S. 185f.), der die Musik eine *eigenmächtige Kunst* nennt, die sich *ohne Worte, blos durch und an sich ... zur Kunst ihrer Art gebildet habe*. Deutlich läßt Tieck (1799, I, S. 305) die zentrale Geltung der Instrumentalmusik aufscheinen: in ihr sei *die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck*. Und in ausgesprochenem Bezug auf Beethoven als Höhepunkt einer Entwicklung identifiziert dann E. T. A. Hoffmann Musik als *selbstständige Kunst* mit der Instrumentalmusik (der *romantischsten aller Künste*), *welche das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht und deren Zauber ... jede Fessel einer andern Kunst zerreißen mußte*. Musik als reine Kunst, – denn der Musiker nimmt das *Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen* (Novalis 1799, S. 164) –, scheint das Paradigma gewesen zu sein für den Reinheitsanspruch anderer Künste, für *Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume, Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang*, wie es Novalis (1799, II/1, S. 279) voraussah. Im Streben nach Absolutheit nicht nur in abstrakten »Kompositionen« der bildenden Künste, sondern auch in der Dichtung, in Erörterungen etwa über das »poem per se« (E. A. Poe 1850), die »poésie pure« (Mallarmé, um 1870; H. Bremond 1926) und das »absolute Gedicht« (G. Benn 1951) schwingt oft ein wesentlich musikalisches (und seiner Herkunft nach zugleich romantisches) Moment mit: *Der Lyriker wird zum Klangmagier* (Friedrich, S. 37).

Das Entstehen von Vorstellung und Begriff der A. n M. bezeichnet offensichtlich einen bestimmten Punkt in der Geschichte der Musik. Denn im Blick auf die ihren Gang charakterisierende Entstehung und Heranbildung der Mehrstimmigkeit, der Harmonik als eigenständigem Faktor und der Instrumentalmusik sowie unter Hinweis auf die Emanzipation der Musik zunächst aus dem Verband der Artes liberales und dann aus dem der Schönen Künste kann die Geschichte der Musik verstanden werden als Entfaltung der in ihrer Seinsart angelegten Eigenständigkeit und Instrumentalität, bis hin zu dem – mit Hoffmanns Worten – *tiefern, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik* durch Haydn, Mozart und Beethoven, auf deren Instrumentalmusik sich der Begriff A. M. zunächst bezog. In abermaliger Steigerung solcher Reinheit und Freiheit – denn *frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung* (so beschrieb dies 1907 Busoni) – erscheint die tonalitätsfreie Musik der Wiener Schule nach 1900 als »absolute Komposition«, insofern sich hier das musikalisch autonome Zustandekommen der Tonsetzungen in hohem Maße nun auch der begrifflichen Reflexion entzieht, so daß sich das kompositorische Denken als ein Instinkt versteht, d. h. sich nicht mehr im früheren Sinne theoretisch und regulativ, sondern als rein kompositorische Bewußtheit nur mehr durch den Akt der Tonsetzung selbst rechtfertigen kann: der Künstler folgt dem Willen einer *Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt und ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm* (Schönberg, Harmonielehre, S. 500).

Die kritischen Einwände gegen eine schlagwortartige Überspitzung des Begriffs A. M. richten sich sowohl gegen den Glauben, daß er einen »Fortschritt« der Musik bezeuge, und gegen die Tendenz abzuwerten, was

ihm nicht entspricht, als auch gegen die Erweiterung seines historisch datierbaren Geltungsbereichs. Fragwürdig ist der Begriff A. M. überhaupt, soweit er auf der Annahme beruht, daß alles über »das freie Spiel mit der Form« Hinausgehende schon als außermusikalisch zu betrachten sei und daß Musik »sich selbst zum Inhalt setzen«, »sich selbst bedeuten« solle. Eine solche Auffassung, die Schönberg und Webern ebenso fremd war wie etwa Beethoven, unterschätzt die Vielschichtigkeit des Sinngefüges der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen und verkennet, daß auch in der abstraktesten musikalischen Struktur, sofern es um Kunst sich handelt, etwas zur Sprache kommt, das an den Ästhetiker den Anspruch des Erkennens und Ansprechens stellt.

Lit.: J. G. HERDER, Viertes Kritisches Wäldchen (1769) u. Kalligone (1800), in d. GA seiner Werke, hrsg. v. B. Suphan, Bd. IV u. XXII, Bln 1878 u. 1880; L. TIECK, in: W. H. WACKENRODER, Werke u. Briefe, hrsg. v. F. v. der Leyen, 2 Bde, Jena 1910; NOVALIS, Fragmente (1799), Kritische NA v. E. Heilborn, 2 Teile, Bln 1901; E. T. A. HOFFMANN, Beethovens Instrumental-Musik (1814) u. Rezension v. Beethovens 5. Symphonie (1810), in: Dichtungen u. Schriften sowie Briefe u. Tagebücher, GA, 15 Bde, hrsg. v. W. Harich, Weimar 1924, Bd. XII; H. G. NÄGELI, Vorlesungen über Musik, Stuttgart u. Tübingen 1826; G. W. FR. HEGEL, Vorlesungen über d. Aesthetik, Sämtliche Werke, Jubiläumsausg., 20 Bde, hrsg. v. H. Glockner, Stuttgart 1953, Bd. XIV, S. 133 u. 211; E. HANSLICK, Vom Mus.-Schönen. Ein Beitr. zur Revision d. Aesthetik d. Tonkunst, 1. Aufl. Lpz. 1854; H. RIEMANN, Die Elemente d. mus. Ästhetik, Bln u. Stuttgart (1900), frz. Paris 1906, span. Madrid 1914; F. BUSONI, Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst, Triest 1907, Lpz. 1916, Wiesbaden 1954; A. SCHÖNBERG, Harmonielehre, Wien 1911, 1960, engl. NY 1947; H. FRIEDRICH, Die Struktur d. modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, = rde XXV, Hbg 1956. HHE

Absolutes Gehör heißt der unmittelbare Sinn und das darauf beruhende Dauergedächtnis für die Eigenart der Töne und Tonarten als solchen (die meist so genannte absolute Tonhöhe), d. h. das mehr oder minder sichere Erkennen des Einzeltones oder -akkordes ohne Anhaltspunkte (Vergleichstöne) und Hilfsmittel. Diese Fähigkeit ist am sichersten in der Mittellage des musikalischen Tonbereichs. Nicht immer damit verbunden ist die Fähigkeit der absoluten Intonation, auch werden nicht immer alle Instrumente gleich gut beurteilt. Bloß rezeptive Absoluthörer (ohne absolute Intonation) sind regelmäßig an wenige Instrumentalklangfarben gebunden. Das A. G. ist erbbedingt; es ist schon bei Kindern im 3. Lebensjahr beobachtet worden und entwickelt sich zu um so größerer Vollkommenheit, je früher es einsetzt. Es ist relativ selten und keineswegs allen guten Musikern eigen; z. B. Weber, Schumann, Wagner besaßen das A. G. nicht oder nur in unvollkommener Form (als absolutes Tonartengehör). Entwicklung und Leistung des A. n. G. s werden durch die Schwankungen und Uneinheitlichkeit der Stimmung der Instrumente beeinträchtigt. Orchestermusiker und Sänger sind durch Übung häufig in der Lage, einen bestimmten Ton, aber nicht alle, absolut zu erkennen. Dieses Standardtongehör ist im Gegensatz zum A. n. G. weitgehend lernbar. Es gibt drei Typen des A. n. G. s mit mehreren Untertypen: linear, vorwiegend an der Helligkeit und Höhe der Töne orientiert, daher zur Halbtonverwechslung neigend; polar oder zyklisch, vorwiegend an der → Tonigkeit orientiert, zur Verwechslung im Quint- und Quartverhältnis neigend; farbig, ganz oder teilweise an Photismen, d. h. am → Farbhören orientiert. Der 3. Typ findet sich besonders bei Erblindeten. Da das A. G. selten ist, kann es keine unerläßliche Voraussetzung für hohe musikalische → Be-

gabung sein, ist aber in der Regel ein Symptom dafür; ausgesprochen unmusikalische Absoluthörer gibt es nicht. Allerdings kann das A. G. der musikalischen Praxis gewisse Hindernisse bereiten, nämlich das Transponieren erschweren oder auch den Träger dazu verleiten, sein → Relatives Gehör nicht zu bilden, das für alle Musikübung entscheidend ist. Andererseits gewährleistet das A. G. ein leichteres Erkennen der Modulationen, der genauen Stimmung und Intonation, des Absinkens der Stimmung usw. und wird deshalb z. B. von Dirigenten mit Recht geschätzt.

Lit.: O. ABRAHAM, Das absolute Tonbewußtsein, SIMG III, 1901/02 u. VIII, 1906/07; F. AUERBACH, Das absolute Tonbewußtsein, SIMG VIII, 1906/07; H. RIEMANN, Tonhöhenbewußtsein u. Intervallurteil, ZIMG XIII, 1911/12; G. RÉVÉSZ, Über d. beiden Arten d. a. G., ZIMG XIV, 1912/13; DERS., Einführung in d. Musikpsychologie, Bern 1946; J. KOBELT, Das Dauer-Gedächtnis f. absolute Tonhöhen, AfMw II, 1919/20; L. WEINERT, Untersuchungen über d. a. G., Arch. f. d. gesamte Psychologie LXXIII, 1929; H. HEIN, Neues über d. a. G., ZfMw XII, 1929/30; A. WELLEK, Das A. G. u. seine Typen, = Zs. f. angewandte Psychologie u. Charakterkunde, Beih. LXXXIII, Lpz. 1938, Ffm. 1966; DERS., Musikpsychologie u. Musikästhetik, Ffm. 1963; D. M. NEU, A Critical Review of the Lit. on »absolute pitch«, Psychological Bull. XLIV, 1947. AW

Absorption (von lat. absorbere, verschlucken) wird die Umwandlung von Strahlungsenergie in andere Energieformen genannt. Bei Schall-A. handelt es sich im wesentlichen um die Umwandlung von Schallenergie in Wärme durch Reibung. Die bei der Schallausbreitung zu beobachtende Abnahme der Schallintensität durch Energie-Umwandlung im Medium der Ausbreitung (Luft) ist verhältnismäßig klein; die A. an den Begrenzungsflächen läßt sich aus dem Verhältnis der reflektierten zur einfallenden Schallenergie errechnen. Lit.: L. CREMER, Die wiss. Grundlagen d. Raumakustik I u. II, Stuttgart 1948–61, III, Lpz. 1950; E. SKUDRZYK, Die Grundlagen d. Akustik, Wien 1954.

Abstrich ▮, **Aufstrich** V (frz. tirez, poussez; engl. downstroke, upstroke; ital. in giù, in su) bezeichnen beim Streichinstrumentenspiel die Richtung, in der die Bogenbewegung erfolgt. Sie verläuft beim A. vom Frosch zur Spitze, beim Aufstrich umgekehrt. Bei Bogenführung mit Untergriff (Viola da gamba) werden betonte Töne mit dem Aufstrich gespielt. Bei den modernen Streichinstrumenten mit Obergriffhaltung ist der A. gewichtiger; mit ihm werden auch Akkorde gespielt. Der Aufstrich hingegen eignet sich besonders zur Ausführung der Stricharten → staccato, → portato u. a.

Abzug, – 1) im 16./17. Jh., besonders auf der Laute, die einfachste Art der → Scordatura, nämlich das Herabstimmen (Herabziehen) des tiefsten Chores um einen Ganzton. Eine so umgestimmte Laute »steht im Abzug« (ital. liuto discordato; frz. luth à corde avalée), ein dafür bestimmtes Stück »geht im Abzug« (z. B. bei Newsidler 1536, 1540). Bei den Lautenisten war der A. nicht beliebt; statt des A. s wurde schon von Agricola 1545 die Zufügung eines 7. Chores empfohlen. Praetorius (1619) nennt die theorbierter Laute: Laute mit Abzügen. – 2) eine Spielmanier, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt (C. Ph. E. Bach 1753). – 3) im Orgelbau eine Bezeichnung für → Transmission, »abgezogener«, abgesonderter Baß, auch Auszug genannt.

a cappella (ital., früher auch a, alla capella) heißt seit Anfang des 17. Jh. eine Musik nach Art der Sängerkapellen. Die Deutung des Begriffs hat auszugehen von dem geschichtlichen Sachverhalt, daß um 1560 neben der Vokalpolyphonie der franko-flämischen Tradition andere Kompositionsweisen zu gleichem Rang aufstiegen, so die → Mehrchörigkeit, die → Seconda pra-

a cappella

tica der späten Madrigalisten, der Stile recitativo und der concertierende Stil. Die a c.-Kunst wurde weiterhin gepflegt und galt gegenüber den neuen Musikarten als Grundlage des kompositorischen Wissens (Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chor-Music*). Der Klang ist der des Vokalchors, d. h. mit mehrfacher Besetzung jeder Stimme; Instrumente können (colla parte) hinzutreten. Der Satz ist der des Contrapunctus gravis, der strengen, reinen oder gebundenen Schreibart; er ist imitierend und nimmt besonders auf Sangbarkeit und melodische Selbständigkeit aller Stimmen Rücksicht; auch in neuerer Zeit bleibt er durchaus diatonisch und an die Kirchentöne gebunden. Als angemessene Notation gelten große Notenwerte mit Vorzeichnung des a c.-Taktes (→ Allabreve). Der Stil wurde als altertümlich (stilus antiquus), würdevoll (stilus gravis) und kirchlich (stilus ecclesiasticus) angesehen; für ihn gilt, daß er *aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der Dissonanzen besteht, und nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt* (*Harmonia Orationis Domina*; Bernhard, S. 42 und 83). Seit G. Gabrieli (1592) wurde die Bezeichnung a c. (oder Capella) auch als bloße Besetzungsvorschrift verwendet; sie zeigt nach solistischen Partien den Eintritt des vollen Chores an, bei dem die Instrumente mitgehen. Erst seit dem 19. Jh. schließt die Angabe a c., die nun auch in weltlichen Werken begegnet, jede Begleitung durch Instrumente aus.

In der Musikforschung wurde die Diskussion des a c.-Ideals im Zusammenhang mit dem musikalischen Historismus des 19. Jh. zumeist auf die Frage vokaler oder instrumentaler Aufführung eingeengt; andererseits blieb die geschichtliche Abgrenzung unbestimmt. Es empfiehlt sich, die Bezeichnung nicht mit dem Begriff der → Prima pratica Monteverdis (der Meister von Ockeghem bis Clemens non Papa, jedoch nicht Palestrina nennt) gleichzusetzen, sondern erst auf die späteren Stufen der franko-flämischen Tradition zu beziehen, die von der humanistischen Forderung nach Wortverständlichkeit und von den Diskussionen des → Tridentiner Konzils geprägt wurden. Als älteste Autoren des Stilus a c. nennt Bernhard Josquin und Gombert. Palestrina hat dann eine neue, vor allem von der päpstlichen Kapelle festgehaltene Tradition gestiftet, die sich von der Entwicklung anderer Zweige des kompositorischen Schaffens trennte und für die seine Werke musterhaft blieben. Dagegen erscheint Lassus schon bei Bernhard nicht unter den Autoren des a c.-Stils, der zunehmend mit dem Palestrina-Stil gleichgesetzt wurde. Im 19. Jh. wurde die a c.-Musik zum Ideal kirchlicher Tonkunst erhoben. Wortführer waren E. T. A. Hoffmann und Winterfeld in Berlin, Thibaut in Heidelberg, Baini in Rom, Ett und Aiblinger in München, später in Regensburg Proske, Witt (Gründer des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, 1867) und Haberl (Gründer der Regensburger Kirchenmusikschule, 1874), die durch Nachahmung und Wiederbelebung des a c.-Ideals eine Erneuerung der Kirchenmusik ihrer Zeit erstrebten.

Lit.: PRAETORIUS Synt. III; Die Kompositionslehre H. Schützens in d. Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, hrsg. v. J. MÜLLER-BLATTAU, Lpz. 1926, Kassel 1963; TH. KROYER, A c. oder Concerto, Fs. H. Kretzschmar, Lpz. 1918; DERS., Zur a c.-Frage, AfMw II, 1919/20; DERS., Das a c.-Ideal, AMI VI, 1934; O. URSPRUNG, Restauration u. Palestrina-Renaissance ..., Augsburg 1924; DERS., Die kath. Kirchenmusik, Bücken Hdb.; E. KATZ, Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh., Diss. Freiburg i. Br. 1926; K. G. FELLNER, Der Palestrinastil ..., Augsburg 1929; J. HANDSCHIN, Die Grundlagen d. A c.-Stils, in: H. Häusermann u. d. Häusermannsche Privatchor, Zürich 1929; H. BESSELER, Die Musik d. MA u. d. Renaissance, Bücken

Hdb.; R. HAAS, Aufführungspraxis d. Musik, ebenda; W. EHLMANN, Der Thibaut-Behaghel-Kreis, AfMf III–IV, 1938–39; H. ZENCK, Artikel a c., in: MGG I, 1949–51.

accelerando (attfeler'ando, ital.; Abk.: accel.), beschleunigend, allmählich schneller werdend, wie → stringendo.

Accent (aks'ā, frz.) → Vorschlag (Nachschlag); bei Mersenne (1636) als a. plaintiff für Vorschlag von unten.

Accentus (lat.) → Akzent.

Acciaccatura (attjakkat'u:ra, ital.; von lat. acciaccare, zerdrücken; »Quetschung«, Zusammenschlag; frz. pin-cé étouffé; engl. crushed oder simultaneous appoggiatura) ist der zuerst bei Fr. Gasparini (*L'armonico pratico* ..., 1708) vorkommende Name einer nur auf Tasteninstrumenten ausführbaren Verzierung, die im deutsch-französischen Schrifttum vom → Mordent, im englischen vom kurzen → Vorschlag abgeleitet wird. Sie besteht aus dem gleichzeitigen Anschlag einer Note und ihrer unteren (meist chromatischen) Nebennote, wobei die Nebennote sofort nach ihrem Anschlag wieder losgelassen, die Hauptnote dagegen entsprechend ihrem notierten Wert ausgehalten wird. Eine solche Ausführungsart für den Mordent beschreibt bereits H. Buchner (um 1520) für die Orgel. – C. Ph. E. Bach nennt 1753 diese Verzierung *eine besondere Art, den Mordenten, wenn er gantz kurtz seyn soll, zu machen*:



Marpurg spricht (1755), bei gleichem Notenbeispiel, von einem *abgeschnappten Mordent*. Türk (*Klavierschule*, 1789) nennt den »Zusammenschlag« eine *nicht sehr bekannte Manier, die man ehemals wohl wahrscheinlich unter der ... Bezeichnung Beisser verstanden habe*:



Bei Akkorden hat vor allem D. Scarlatti die A. häufig benutzt; ein typisches Beispiel findet sich bei J. S. Bach in der Partita A moll für Cemb. (BWV 827, Scherzo, Takt 28). – Eine andere Art der A. besteht in der Brechung von Akkorden mit chromatischen (oder auch mit diatonischen) Fremdnoten (→ Arpeggio), frz. arpégement figuré im Gegensatz zum arpégement simple (vgl. auch die bekannte, steigende und fallende tierce coulée). Solche gebrochenen Acciaccaturen haben vor allem auf dem Cembalo eindruckliche Wirkung und wurden im 18. Jh. häufig bei Begleitung von Rezitativen angewendet (Heinichen 1728). Ein Beispiel für solche Acciaccaturen im solistischen Spiel bietet J. S. Bachs Sarabande der Partita E moll (BWV 830). Auch in den französischen Préludes non mesurés von L. Couperin, d'Anglebert oder G. Le Roux finden sich zahlreiche derartige Acciaccaturen. ERJ/BB

Accompagnamento (akkompanam'ento, ital.), Accompagnement (akōpanim'ā, frz.), → Begleitung.

Accompagnato (akkompan'a:to, ital., begleitet; Abk.: Acc. oder Accomp.), das mit ausgearbeiteter (in Stimmen notierter) Begleitung versehene → Rezitativ der älteren Oper im Gegensatz zum Seccorezitativ, das nur einen bezifferten Baß hat. Die ersten Opern kennen überhaupt keine andere Art der Begleitung des Sologesangs als die mit Generalbaß durch ein Akkordinstrument, und das erste Beispiel des A. s im 4. Akt von Monteverdis *Orfeo* (1607) stand zunächst vereinzelt da. Erst über 30 Jahre später führten die Venezianer (Cavalli) das A. (ausgehaltene Streicherklänge) für → Ombra-Szenen ein; das Vorbild war auch hier vermutlich ein Werk Monteverdis, nämlich dessen dramatische Komposition *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624).

H. Schütz ließ bereits 1623 (in der Auferstehungshistorie) den Evangelisten über ausgehaltenen Streicherakkorden rezitieren. Noch im späten 17. Jh. war aber das (ausgearbeitete) A. selten, während das Seccorezitiv in weltlicher Musik durch Zuziehung von Instrumenten bereichert werden konnte. Das A. fand seinen Höhepunkt in der weltlichen Musik des 18. Jh.

Accordatura (ital.) heißt die normale Einstimmungsweise der Saiteninstrumente; die Abweichung von den Einstimmungsnormen (Umstimmung) heißt → Scordatura.

Lit.: WOLFEN; APPEL.

Accord parfait (ak'õ:r par'f'e, frz.; ital. accordo perfetto; engl. common chord), konsonanter → Dreiklang.

Achtelnote (ital. croma; frz. croche; engl. quaver; in den USA auch eighth note): ♪; Pause (frz. demi-soupir): ♫, ältere Form: ♫.

Actus (lat.), im 17. Jh. s. v. w. feierliche Handlung (Taufe, Krönung u. a.), dann auch Bezeichnung für Festdarbietungen. Deren musikalische Ausgestaltung (z. B. schrieb M. Franck für den A. oratorius zum Geburtstag des Herzogs J. Casimir von Sachsen, 1630, die musikalischen Zwischensätze) führte zur Übertragung der Bezeichnung A. auf kantatenhafte oder oratorische Kompositionen: A. Fromm, *A. musicus De Divite et Lazaro*; J. Schelle, *A. musicus auf Weyh-Nachten*; G. Oesterreich, *A. funebris Plötzlich müssen alle Menschen sterben*; J. S. Bach, *A. tragicus*, BWV 106.

Acuta (lat.) → Scharf.

Adagio (ad'a:dzo, ital.; Abk.: Ad^o), bequem, gemächlich, auch behutsam, hat aber als Tempovorschrift den Sinn von langsam erhalten (Walther 1732, L. Mozart 1756). Im 17. Jh. bezeichnet A. einerseits eine (geringe) Verlangsamung des gewöhnlichen, durch die Taktart oder den Tanztypus bestimmten Zeitmaßes (Tempo ordinario), andererseits einen Wechsel der Zählzeit, den Übergang zu einem längeren Notenwert als Schlagzeit (A. ♩ statt Allegro ♩♩; Banchieri 1611, Frescobaldi 1628). Auch die Dehnung von kurzen Abschnitten, besonders von Schlußtakt, wurde durch die Vorschrift A. gefordert (Frescobaldi 1635). Die Tempodifferenz zwischen A. und Largo war im 17. und frühen 18. Jh. gering und keiner festen Norm unterworfen; die Vorstellung, daß ein Largo langsamer als ein A. sei, wird zwar schon von Brossard (1703) als Regel formuliert, setzte sich aber erst im Laufe des 18. Jh. allgemein durch. Händel differenziert oft im entgegengesetzten Sinne, und auch bei Bach sind die A.-Sätze, die im allgemeinen reicher ausgeziert wurden, nicht selten langsamer als die Largosätze der gleichen Taktart. Wesentlicher als die Tempodifferenz ist der Unterschied zwischen dem gewichtigeren Vortrag des Largo und dem behutsameren des A.; Quantz (1752) charakterisiert das A. als »zärtlich« und spricht von einem angenehmen Ziehen und Tragen der Stimme. – In geraden Taktarten ist im 18. und noch im 19. Jh. die Zählzeit im allgemeinen etwas langsamer als in Tripeltakten (Mozart, K.-V. 516, 3. und 4. Satz), und neben der Taktart ist der Satztypus für den Sinn der A.-Vorschrift entscheidend. Das A. im Allabrevetakt erscheint bei Mozart, sofern nicht das Allabreve des Kirchenstils gemeint ist (*Zauberflöte*, Nr 18), als Dehnung eines Allegro cantabile (*Idomeneo*, Nr 31; *Entführung aus dem Serail*, Nr 15), das A. im 2/4-Takt bei Haydn und Mozart als Verlangsamung eines bedächtig schreitenden Andante (Mozart, *Les petits riens*, Nr 7); aus dem A. im 2/4-Takt entwickelte Beethoven den Typus des

beschwert kantablen A. (op. 10, op. 59 I, op. 101). – A. assai und A. molto bedeuten sehr langsam, un poco A. ein wenig langsam. Der Superlativ Adagissimo wird selten verwendet (Bach, Orgeltoccata D moll). Das Diminutiv Adagietto bedeutet ziemlich langsam; als Überschrift kennzeichnet es einen langsamen Satz von kürzerer Dauer (G. Mahler, V. Symphonie, Adagietto mit der Tempovorschrift Molto a.).

Lit.: R. E. M. HARDING, *Origins of Mus. Time and Expression*, London 1938; R. STEGLICH, *Über Mozarts A.-Takt*, Mozart-Jb. 1951; I. HERRMANN-BENGEN, *Tempobezeichnungen*, = Münchner Veröff. zur Mg. I, Tutzing 1959; C. DAHLHAUS, *Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh.*, AfMw XVIII, 1961. CD

Adaptation (von lat. adaptare, anpassen) bedeutet Anpassung der Empfindlichkeit eines Sinnesorgans an das mittlere Reizniveau des Umfeldes. Sie ist auch für das Hören von großem Einfluß. So können z. B. Schallvorgänge gleicher Intensität je nach den Umständen verschieden laut erscheinen. Ebenso läßt sich die Tatsache, daß die Molekularbewegung der Luft (Brownische Bewegung) gerade nicht mehr gehört wird, als Anpassungsverhalten des Ohres auffassen.

Lit.: G. v. BÉKÉSY, *Zur Theorie d. Hörens. Über d. Bestimmung d. einem reinen Tonempfinden entsprechenden Erregungsgebietes d. Basilarmembran vermittelt Ermüdungserscheinungen*, Physikalische Zs. XXX, 1929; O. FR. RANKE, *Physiologie d. Gehörs*, in: *Lehrbuch d. Physiologie*, hrsg. v. W. Trendelenburg u. E. Schütz, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1953.

Adiaphon (von griech. ἀδιάφωνον, das Unverstimmbare), – 1) ein 1820 von dem Uhrmacher Schuster in Wien konstruiertes, im Klang der Glasharmonika ähnliches Tasteninstrument. – 2) Gabelklavier, von Fischer und Fritzsche in Leipzig erbaut (1882 patentiert), mit abgestimmten Stimmgabeln statt der Saiten; Umfang F–f³.

Adjuvantchöre, Vereinigungen musikkundiger Dorfbewohner, die sich als Gehilfen des Dorfkantors oder -schulmeisters eine reichere musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste zum Ziel setzten, zunächst ohne feste organisatorische Bindung, seit der Mitte des 17. Jh. vor allem in Sachsen und Thüringen auch mit vereinsmäßigen Satzungen nach dem Vorbild der städtischen → Kantorei.

Lit.: A. WERNER, *Vier Jh. im Dienste d. Kirchenmusik*, Lpz. 1932; DERS., *Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum*, Halle 1940.

ad libitum (lat.; Abk.: ad libit., ad lib.), nach Belieben, – 1) als Vortragsbezeichnung (gleichbedeutend mit rezitativisch, senza misura, senza tempo, a suo arbitrio, a piacere, a capriccio, a piacimento, a bene placito), s. v. w. frei in Tempo und Vortrag (Gegensatz: a tempo). – 2) als Besetzungsvorschrift für Instrumente, die in einem Ensemble mitspielen können, oder deren Beteiligung nicht erforderlich ist, s. v. w. nicht unbedingt nötig, eventuell entbehrlich (Gegensatz: obligat).

Adufe (span.; von arabisch duff), Schellentrommel (Tamburin).

Ägyptische Musik ist die Musik eines der ältesten geschichtlichen Länder der Erde. Vorgeschichtliche und prädynastische Grabfunde von Bumerangklappen, ei- oder fruchtförmigen Rasseln, Schellen, Gefäßflöten aus Ton, Muschelpfeifen und Schwirrhölzern zeugen dafür, daß die Musik vor der Gründung des vereinten Reiches noch starke magische Bindungen hatte. Einziges melodiefähiges Instrument war die Längsflöte. Seit der IV. Dynastie (2723–2563) trifft man bereits auf ein intensives Musikleben und kann auf Grund der literarischen und bildlichen Quellen deutlich zwischen Kult-

und Profan- bzw. Hofmusik unterscheiden. Neue Klapperarten, primitive Gefäßtrommeln und Sistren, die mundstücklose Flöte (mat) und die Doppelklarinette (memet), beide aus Rohr, im Totenkult verwendete Trompeten und die schaufelförmige Bogenharfe (bent) bereicherten das Instrumentarium. Cheironomen leiteten die Vokal- und Instrumentalgruppen. Die Analyse der dargestellten Szenen sowie der gleichzeitig ausgeführten Handzeichen ergibt, daß die Künstler nicht nur homophon oder heterophonisch verziert musizierten, sondern auch neben der melodischen Linie ein- oder mehrstimmige, bordunierende Haltetöne, also eine Art primitiver Mehrstimmigkeit ausführten. Die kultischen Gesänge wurden solistisch mit Instrumentalbegleitung oder unter Mitwirkung von Einzel- oder Doppelchören sowie Vorsängern im Sinne responsorischen oder antiphonischen Musizierens vorgelesen, häufig auch von Tanzgruppen begleitet. Sehr alte, kultische Lieder zu Ehren Hathors, der Göttin der Liebe und der Musik, wurden nur gesungen. Wenn auch Dokumente jeder Art noch immer fehlen, das Melodiengut also völlig unbekannt ist, so gelang es doch, die sehr gut erhaltenen Klangwerkzeuge des Alten Reiches (3. vorchristliches Jahrtausend) und einige der wichtigsten Tänze zu rekonstruieren sowie eine Reihe entsprechender cheironomischer Zeichen zu entziffern. Aus der gleichen Zeit stammen auch die ersten biographischen Nachrichten von berühmten Musikern. Der älteste ist ein gewisser Khufu-anch, »Hofmusikdirektor«, Flötenvirtuose und Sänger, der erste historisch bekannte Berufsmusiker. Andere Namen von Sängern und Sängerinnen (Hetep-chnemt, Iti), Flötisten (Ipi, Meschets, Sen-anch-wer), Harfenvirtuosen (Hekenu) usw. vervollständigen das Bild, das man sich heute vom Musikleben einer der Altkulturen machen kann. Besonders sei die Familie der Snefrunofers (um 2400) hervorgehoben, die durch mehrere Generationen hindurch Talent und Amt vererbten und den königlichen Hof mit Musik versorgten. Im Mittleren Reich (2160–1580), einer Epoche, die etwa dem Ende des Neolithikums in Europa entspricht, vermehrte sich das Instrumentarium um eine Anzahl neuer Klapperformen und rituellen, zum Teil kunstvoll als Schmuckstücke verarbeiteter Klangwerkzeuge (Rasseln, Schellen), die großen Faßtrommeln (wahrscheinlich afrikanischen Ursprungs), Kastagnetten, hornartige Instrumente, die asymmetrische Leier. Auch unterscheidet man nunmehr deutlich zwischen zwei Sistrenformen, dem bogen- (sekhem, iba) und naosförmigen Sistrum (sesch-echt). Dazu treten im Neuen Reich (1580–1090) runde und 4kantige Trommeln, Becken (zunächst aus Muschelschalen, dann aus Bronze), Doppeloboën, symmetrische Leiern (kenner), Lauten, Winkelharfen und Riesenleiern (um 1360) asiatischen Ursprungs sowie kellenförmige Bogen- und naviforme Harfen verschiedener Größe (die kleineren als Schulterharfen bekannt); dazu kommen in der Spätzeit (1090–332) weitmen-surige Trommeln, Glöckchen, Gabelbecken, Gefäßtrommeln vom Darabukkatypus, unter der Herrschaft der Ptolemäer verbesserte Formen aller erwähnten Instrumente, Hörner, Panflöten, verschiedene Aulosformen, Querflöte, Hydraulis und Vorformen der Sackpfeife. Auch für diesen, mehr als 2000 Jahre umfassenden Zeitabschnitt sind uns die Namen einer nahezu lückenlosen Reihe von Instrumental- und Vokalvirtuosen bekannt, die die Elemente für eine provisorische Geschichtsschreibung des pharaonischen Musiklebens bilden. Erwähnenswert sind besonders wegen ihrer historischen Bedeutung die ersten Kastagnettenspieler Ukh-hotep und Eje (unter Sesostri I.), die Harfner Amenmosis, Amosis und Amenemheb (XVIII. Dyna-

stie), die ersten Lauten-, Trommel- und Trompetenspieler der Musikgeschichte Harmosis (um 1500), Emhab und Hosi (letzterer unter Ramses II.). – Für die gleiche Zeit ist eine allmähliche Verkleinerung der Tonschritte und die Herausbildung jenes Tonsystems zu verzeichnen, das unvermerkt in das des modernen Orients übergehen sollte. Unsere Kenntnisse des Tonsystems der Ägypter beruhen auf der theoretischen Vermessung der Abstände zwischen den Bündeln bestimmter Lauten und den Grifflochern besonders gut erhaltener Blasinstrumente. Flöten aus dem Mittleren Reich haben anhemitonische Skalen, im Gegensatz zur Engstufigkeit der Oboen und Lauten des Neuen Reiches. Bevorzugte Formen waren offenbar ein im Sinne des alten Dor komponiertes Rondo sowie hymnische und bestimmten Regeln unterliegende Liedtypen. Gewisse Ansätze zur Notierung klanglicher Erscheinungen sind seit dem Mittleren Reich nachweisbar. Spuren volkstümlichen Musizierens finden sich seit dem Neuen Reich, der Militärmusik seit den Erobererkönigen der XIX. Dynastie, besonders unter Ramses II. Musikalische Dokumente im modernen Sinne erscheinen erst seit dem 3. vorchristlichen Jahrhundert. – Dem Einfluß des aufblühenden Christentums (→ Koptische Musik) verdankt Ägypten neue liturgische Formen. Eine grundlegende Umformung der Musik erfolgte aber erst nach der Eroberung durch die Araber und die Islamisierung des Landes. Während das alte Musiziergut nach Oberägypten zurückgedrängt wurde und zur heutigen Volksmusik abgesunken ist, hat sich die unter arabisch-iranischen, später unter türkischen und endlich abendländischen Einflüssen stehende Kunstmusik der Städte in mehrere Richtungen aufgespalten. Die Vertreter der konservativen Schule richteten sich nach dem Vorbild der altorientalischen Musik aus, die der jungägyptischen Schule nehmen dagegen immer mehr Elemente abendländischen Musizierens auf. – Einige der alten Klangwerkzeuge haben sich bis heute erhalten. Die antike Längsflöte lebt im Naï der Kunstmusik und in der bäuerlichen 'Uffāta weiter fort, die Doppelklarinette in der volkstümlichen Zummāra. Neue Instrumente östlichen Ursprungs sind die Kurzhaalslaute ('Ud), die mit Streichbogen gespielte Rabāb und die Kamānga, endlich ein zitherähnliches, Qānūn genanntes Instrument. Die Erforschung altägyptischer Musik begann im 17. Jh. mit A. Kircher und B. Bacchini, im 19. mit G. A. Villoteau, Kiesewetter und Fétis.

Lit.: C. SACHS, Die Musikinstr. d. alten Ägyptens, = Staatl. Museen zu Bln, Mitt. aus d. ägyptischen Slg III, Bln 1921; DERS., Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933, engl. NY 1937 u. London 1938, frz. Paris 1938; DERS., The Hist. of Mus. Instr., NY (1940); DERS., The Rise of Music in the Ancient World, East and West, = The Norton Hist. of Music I, NY 1943; E. BRUNNER-TRAUT, Der Tanz im alten Ägypten, Diss. München 1937, = Ägyptologische Forschungen VI, Glückstadt 1938; H. HICKMANN, Cat. général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instr. de musique, Kairo 1949; DERS., Les problèmes et l'état actuel des recherches musicologiques en Egypte, AMI XXVIII, 1956; DERS., 45 s. de musique dans l'Egypte ancienne, Paris 1956; DERS., Musicologie pharaonique, = Slg mw. Abh. XXXIV, Kehl 1956; DERS., Mg. in Bildern II, 1: Ägypten, Lpz. 1961; DERS., Ein neu entdecktes Dokument zum Problem d. altägyptischen Notation, AMI XXXIII, 1961. – Recueil des travaux du Congrès de musique arabe (1932), Kairo 1934 (dazu Zs. f. vergleichende Mw. I, 1933); A. BERNER, Studien zur arabischen Musik auf Grund d. gegenwärtigen Theorie u. Praxis in Ägypten, = Schriftenreihe d. Staatl. Inst. f. deutsche Musikforschung II, Lpz. 1937; A. MOKHTAR, Modes in Modern Egyptian Music, Proceedings of the Mathematical and Physical Soc. of Egypt I, 3, Kairo 1939; H. HICKMANN u. CH. GR. DUC DE MECKLEMBURG, Cat. d'enregistrement de musique folklorique égyptienne, = Slg mw. Abh. XXXVIII, Straßburg u. Baden-Baden 1958; C.

GR. HERZOG ZU MECKLENBURG, Ägyptische Rhythmik, Rhythmen u. Rhythmusinstr. im heutigen Ägypten, ebenda XL, 1960.

HAH

Aeoline, Aeolodion, Aeolodikon, ein → Harmonium, auch ein ursprüngliches Harmoniumregister als Orgelstimme; im späten 19. Jh. ein engmensurierter Streicher, das leiseste Register der Orgel.

Äolisch → Systema teleion, → Kirchentöne.

Äolsharfe, Windharfe, Wetterharfe, Geisterharfe, ein langer schmaler Resonanzkasten mit oder ohne Schallloch und mit 2 Stegen, über den eine (beliebig große) Anzahl im Einklang (meist in g) gestimmter Darmsaiten von verschiedener Dicke gespannt ist. Strafft ein Luftzug die Saiten, so fangen sie an zu tönen und ergeben infolge der unterschiedlichen Spannungsgrade verschiedene Obertöne des gemeinschaftlichen Grundtones. Der Klang ist von zauberischer Wirkung, da je nach Stärke des Windes die Akkorde vom zartesten Pianissimo zum rauschenden Forte anschwellen und wieder verhallen. Das Prinzip der Ä. ist altbekannt; mit ihm befaßten sich im Abendland der Erzbischof Dunstan von Canterbury (10. Jh.), G. B. Porta aus Neapel (16. Jh.), A. Kircher (1650), Pope (1792), W. Jones (um 1781), H. Chr. Koch (1802), W. Mehlkop (1841), I. Pleyel (1845). In Goethes später Lyrik werden die Ä.n zu einem Gleichnis des Zwiesanges. Sein Gedicht *Ä.n* ist ein Eintrag vom 6. 8. 1822 in das Stammbuch V. Tomášeks; E. Mörikes *An eine Ä.* vertonten Brahms und H. Wolf. – Eine Verbindung der Ä. mit einer Klaviatur ist das → Anemochord.

Lit.: J. F. v. DAHLBERG, Die Ä., Erfurt 1801; G. FR. LICHTENBERG, Vermischte Schriften VI, Göttingen 1845; J. G. KASTNER, La harpe d'Eole et la musique cosmique, Paris 1856; M. HECKER, Ä., Jb. d. Goethe-Ges. XXI, 1935; C. BRINK, Harps in the Wind, NY 1947.

Aequal (von lat. aequalis, gleich), in der Tonhöhe gleich der normal geschlüsselten Singstimme, d. h. im 8'-Ton. Ae. ist auch eine Bezeichnung für Instrumente und Stimmen (voces aequales) in gleicher Lage. Als *Equale* für 4 Pos. sind 3 Trauermusikstücke bezeichnet, die Beethoven 1812 für den Allerseelentag in Linz komponierte; auch Bruckner schrieb 1847 ein Ae. für 3 Pos.

Aerophone heißen nach der Systematik der Musikinstrumente von v. Hornbostel und Sachs (1914) die Instrumente, bei denen die Luft (griech. ἀήρ) das schwingende Medium ist. Ist die Luftsäule nicht begrenzt, so handelt es sich um freie Ae. (z. B. freie, durchschlagende → Zunge; → Schwirrholz); ist die Luftsäule eingeschlossen, so handelt es sich um → Blasinstrumente. v. Hornbostel und Sachs folgten der Systematik Mahillons (1880), der von *instruments à vent* sprach; A. Schaeffner (1932) nannte die Ae. *instruments à air vibrant*.

Aerophor, Tonbinde-Apparat, ein von dem Schweizer Flötisten B. Samuels 1911 konstruierter (1912 patentierter) Apparat, der durch einen mit dem Fuß regierten kleinen Blasebalg Luft durch ein Röhrchen bläst, das neben dem Mundstück eines Blasinstrumentes in den Mund geführt wird. Der Mund wird so zur Windkammer; das Blasen kann vom Atmen unabhängig erfolgen. Der Apparat fand den Beifall von Bläsern, Komponisten (R. Strauss, *Eine Alpensinfonie*) und Dirigenten.

Ästhetik. Die Wissenschaft vom musikalisch Schönen ist ein Teilgebiet der allgemeinen Ä. (griech. αἰσθητική, das sinnliche Wahrnehmen betreffend). Ihr Gegenstandsbereich umfaßt einerseits das musikalische Kunstwerk in der Fülle und Totalität seiner Wertgehalte (als Objektseite), andererseits dessen Zugang

(Erfahrungsweise) im musikalischen Hören (als Subjektseite). Ihre Geschichte reicht weit in die griechische Antike zurück. Ihren neuzeitlichen Namen empfing die Ä. durch A. G. Baumgarten, einen führenden Systematiker der deutschen Schulphilosophie. Seine *Aesthetica* (1750/58) ist als *theoria liberalium artium* (→ *Ars musica*) bezeichnet. Im Unterschied zur französischen und englischen Geschmackskritik und Zergliederung des ästhetischen Eindrucks entwirft Baumgarten die Ä. im Rahmen der durch G. W. Leibniz († 1716) und Chr. Wolff († 1754) erneuerten Ontologie als *eine nachgeborene Schwester der Logik*. Er betitelt sie mit *ars pulchre cogitandi*, d. h. Fähigkeit zur Erkenntnis des Schönen sowie *scientia cognitionis sensitivae*, d. h. Wissenschaft vom sinnlich Wahrnehmbaren, im Gegensatz zur geistigen Erkenntnis. Schönheit wird als Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis, als Zusammenstimmen von Vielheit in der Einheit begriffen, das Schöne als Erscheinung des Logischen im Sinnlichen, die Kunst als sinnliche Vergegenwärtigung des harmonischen Baues der Welt, der Harmonie des Universums. Auf dieser Grundlage erwuchs das stolze Gebäude der idealistischen Ä., das H. Lotze in seiner *Geschichte der Ä. in Deutschland* (1868) kritisch nachgezeichnet hat. Dort heißt es (S. 846) von der »Aufgabe der Tonkunst«: *das tiefe Glück auszudrücken, das in diesem Baue der Welt liegt, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein ist.* – Die musikalische Ä. hat ihre Herkunft aus der mittelalterlichen Musiklehre niemals verleugnet. Im Fortgang zu einer mehr positivistischen Betrachtungsweise (mit einem Anklang an Schopenhauer) weist H. Riemann ihr drei Untersuchungsbereiche zu: 1) die elementaren Wirkungen der Tonhöhe, Tonstärke, Bewegungsart (Musik als Wille); 2) die Ordnung und Einheitlichkeit in der Formgestaltung (Musik als Vorstellung); 3) die Fähigkeit der Musik, Assoziationen zu wecken, Außermusikalisches zu charakterisieren und darzustellen (Musik als vorgestellter Wille). Was von Riemann in systematischer Sicht für zeitlos gültig angesehen worden war, zeigte sich in historischer Betrachtung als eine bestimmte Stilstufe der Musik der Wiener Klassik. In dem Maße wie das klassizistische Schönheitsideal mehr und mehr zurückgedrängt wurde, konnte die dem klassizistischen Geschmack so fremde Schönheit der Musik des Barockzeitalters und des Mittelalters eigentlich erst entdeckt und gewürdigt werden. An der Freilegung des dazu erforderlichen historischen Stilbegriffs hat H. Riemann entscheidenden Anteil. Musik wurde danach als eine stilgeschichtliche Erscheinung neben anderen Erscheinungen der geistigen Welt erfaßt, wobei allerdings die Gefahr einer Relativierung der ästhetischen Werte drohte. – Seitdem dann gleichzeitig der Sturz der idealistischen Metaphysik die Ä. in ihren Zusammenbruch mit hineingezogen hatte, machte sich in der Wissenschaft vom musikalisch Schönen eine wachsende Unsicherheit sowohl hinsichtlich ihres Ausgangspunktes als auch ihrer Verfahrensweise geltend. Als Ausgangspunkt wurde bald die Idee der Musik, bald das komponierte Kunstwerk, bald die Schaffensweise des Komponisten, bald das musikalische Hören in seinen beiden Arten des Mit- und Zuhörens (H. Bessler) angesetzt. Methodisch verfuhr man bald metaphysisch, bald empirisch, bald normativ, bald deskriptiv, wie es H. Nohl (1935) im Anschluß an W. Dilthey eindrucksvoll geschildert hat. Je nachdem das Wesen der Musik als Ideen-, Inhalts- oder Formkunst betrachtet wird, faltet sich die musikalische Ä. in eine Ä. der Form und des Inhalts auseinander. Dabei war das Form-Inhalt-Problem dann immer mehr festgefahren. – Es hängt mit der Verlegung des philo-

sophischen Interesses vom Subjekt zu den Sachen, vom Bewußtsein zum Sein und Seienden zusammen, wenn die neue Ontologie bei ihrem Rückgang von Kant zu Leibniz und Wolff auch die Ä. aus ihrer idealistischen Systematik und Deutung herausnimmt und nach dem Vorbild von E. Husserl, M. Scheler und M. Heidegger einer phänomenologischen Betrachtung unterwirft, um die ganze Breite und Tiefe des ästhetischen Forschungsfeldes auszumessen. Hierbei geht es vor allem um die Erforschung der Seinsweise des Kunstwerks, wobei dem Form-Inhalt-Problem insofern eine neue Wendung gegeben wird, als Form und Inhalt nach dem Prinzip der Schichtung und der Schichtungsordnung zueinander in ein Verhältnis der Fundierung gebracht werden, das nicht mehr erlaubt, eine der beiden Seiten dieses Verhältnisses zu isolieren. N. Hartmann (†1950) unterscheidet das Realgebilde der Formgestalt des Kunstwerks als Vordergrund von einem mehrschichtigen irrealen Hintergrund (als Inhalt oder Ausgedrücktes), der in dem Vordergrund erscheint. Während der Vordergrund unabhängig von einem Bewußtsein vorhanden ist (an sich), existiert der Hintergrund nur für ein künstlerisch empfängliches Subjekt (für jemanden). Wenn schon Hegel das Schöne als sinnliches Scheinende der Idee definiert hatte, so kommt nun alles auf das Verständnis des Scheinens an. Dieses betrifft nicht die erdichtete und erträumte Welt des schönen Scheins, jenes Trugbild der Wirklichkeit, das bei Schopenhauer und Nietzsche der Erlösung vom Willen und Werden dient. Vielmehr bedeutet es ein aufleuchtendes Sichzeigen, Sichdarbieten von künstlerischen Gegebenheiten, sei es z. B. der barocken Darstellung von Affekten freudiger oder trauriger Art, sei es eine Stimmung, von der wir sagen, daß eine Komposition uns traurig stimmt, sei es ein subjektiver Ausdruck des Komponisten, des Nachschaffenden oder des Zuhörers, wobei es wohl heißt, es sei »ein ausdrucksvolles Stück« oder »er spiele ausdrucksvoll«. Demnach halten sich die ästhetischen Werte in jenem Erscheinungs-Verhältnis (eines ungeformten Irrealen in einem geformten Realen) auf, worin das eigentümlich »Schwebende« im Dasein des musikalisch Schönen und Wohlgeordneten besteht. Zu seinem Gegenpol gehört mehr als das musikalisch Häßliche und Mißlungene, das musikalisch Langweilige, Sentimentale und Kitschige. – Wie zu allen Zeiten, so steht auch heute hinter jeder fruchtbaren musikästhetischen Arbeit das lebendige Musikleben der Zeit. Wertvolle ästhetische Einsichten werden entweder unmittelbar in dem künstlerischen Kampf um eine Neue Musik oder in der Besinnung und Vertiefung auf die Geschichte der Musik, ihre Gestaltenfülle und Stilrichtungen gewonnen. So sind in der heutigen Diskussion über Neoklassizismus, Dodekaphonie und Elektronische Musik wichtige Ansätze für eine musikalische Ä. sichtbar geworden. Auch in der jüngeren wissenschaftlichen Musikgeschichtsschreibung, Tonpsychologie und Musikkritik treten musikästhetische Neuansätze hervor.

Lit.: A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 2 Bde, Frankfurt a. O. 1750–58; E. HANSLICK, *Vom Mus.-Schönen*. Ein Beitr. zur Revision d. Ä. d. Tonkunst, Lpz. 1854, 1922, frz. 1877, span. 1879, ital. 1884, engl. 1891, russ. 1895, japanisch 1924; A. W. AMBROS, *Die Grenzen d. Musik u. Poesie*, eine Studie zur Ä. d. Tonkunst, 2 Bde, Prag 1856, Lpz. 1872, engl. NY 1893; R. ZIMMERMANN, *Gesch. d. Ä. als philosophische Wiss.*, Wien 1858; H. LOTZE, *Gesch. d. Ä. in Deutschland*, München 1868, Neudruck Lpz. 1913; FR. V. HAUSEGGER, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885, 1887; H. V. STEIN, *Die Entstehung d. neueren Ä.*, Stuttgart 1886; H. RIEMANN, *Katechismus d. Musik-Ä.*, Lpz. 1887; DERS., *Die Elemente d. mus. Ä.*, Bln u. Stuttgart (1900), frz. Paris 1906, ital. 1914; W. DILTHEY, *Die drei*

Epochen d. modernen Ä. u. ihre heutige Aufgabe, *Die Deutsche Rundschau* XVIII, 1892, u. *Gesammelte Schriften* VI, Lpz. u. Bln 1924; A. DOVE, *Das Problem d. mus. Ä.*, in: *Ausgew. Schriften*, Lpz. 1898; P. MOOS, *Moderne Musik-Ä. in Deutschland*, Bln 1902, neubearb. als: *Die Philosophie d. Musik v. Kant bis E. v. Hartmann*, Bln 1922; A. SCHERING, *Die Musik-Ä. d. deutschen Aufklärung*, ZIMG VIII, 1906/07, dazu ZfMw I, 1918/19, S. 298ff.; F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ä. d. Tonkunst*, Triest 1907, Lpz. 1916, Wiesbaden 1954; DERS., *Wesen u. Einheit d. Musik*, = M. Hesses Hdb. d. Musik LXXXVI, Bln 1922, 1956, hrsg. v. J. Herrmann; CH. LALO, *Esquisse d'une esthétique mus. scientifique*, Paris 1908; H. SIEBECK, *Grundfragen zur Psychologie u. Ä. d. Tonkunst*, Tübingen 1909; E. BERGMANN, *Die Begründung d. deutschen Ä. durch A. G. Baumgarten u. G. Fr. Meier*, Lpz. 1911; DERS., *Gesch. d. Ä. u. Kunstphilosophie*, ein Forschungsber., Lpz. 1914; G. BAGIER, *Herbart u. d. Musik*, Pädagogisches Magazin, Nr. 430, Langensalza 1911; H. GOLDSCHMIDT, *Die Musik-Ä. d. 18. Jh.*, Zürich 1915; H. PFITZNER, *Die neue Ä. d. mus. Impotenz*, München 1920; E. CLOSSON, *Esthétique mus.*, Brüssel 1921; R. SCHÄFKE, *E. Hanslick u. d. Musik-Ä.*, Lpz. 1922; DERS., *Quantz als Ästhetiker*, AfMw VI, 1924; DERS., *Gesch. d. Musik-Ä. in Umrissen*, Bln 1934, mit Vorw. v. W. Korte, Tutzing 1964; H. BESSELER, *Grundfragen d. Musik-Ä.*, JbP XXXIII, 1926; DERS., *Das mus. Hören*, Sb. Lpz. CIV, 6, Bln 1959; H. MERSMANN, *Angewandte Musikä.*, Bln 1926; M. GEIGER, *Zugänge zur Ä.*, Lpz. 1928; W. SERAUKY, *Die mus. Nachahmungsä. im Zeitraum v. 1700–1850*, = *Universitas-Arch.* XVII, Münster i. W. 1929; F. M. GATZ, *Musik-Ä. in ihren Hauptrichtungen*, ein Quellenbuch, Stuttgart 1929; H. SCHOLE, *Tonpsychologie u. Musik-Ä.*, Göttingen 1930; G. WIERLING, *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck d. Persönlichkeit*, Diss. Bonn 1931; E. G. WOLFF, *Grundlagen einer autonomen Musik-Ä.*, = *Slg. mw. Abh.* XV, Straßburg 1934; H. NOHL, *Die ästhetische Wirklichkeit*, Ffm. 1935, 1954; DERS., *Vom Sinn d. Kunst*, hrsg. v. E. Blochmann, = *Kleine Vandenhoeck-Reihe* CIII/CIV, Göttingen 1961; W. KORTE, *Musik u. Weltbild*, Lpz. 1940; A. SCHERING, *Das Symbol in d. Musik*, hrsg. v. W. Gurlitt, Lpz. 1941; I. STRAWINSKY, *Poétique mus.*, Paris u. NY 1942, revidiert u. erweitert Paris 1952, deutsch Mainz 1960, engl. NY 1956; J. HANDSCHIN, *Der Toncharakter*, Zürich (1948); G. BRELET, *Le temps mus.*, essai d'une esthétique nouvelle de la musique, 2 Bde, Paris 1949; C. DAHLHAUS, *Zu Kants Musik-Ä.*, AfMw X, 1953; N. HARTMANN, Ä., Bln 1953; K. HUBER, *Musik-Ä.*, hrsg. v. O. Ursprung, Ettal 1954; W. GURLITT, *Über d. Phantasie in d. musischen u. bildenden Künsten*, RBM VIII, 1954; DERS., *Form in d. Musik als Zeitgestaltung*, = *Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse*, Jg. 1954, Nr. 13; Z. LISSA, *Fragen d. Musik-Ä.*, Bln 1954; H. H. EGGBRECHT, *Das Ausdrucksprinzip im mus. Sturm u. Drang*, DVjs XXIX, 1955; H. V. ZINGERLE, *Zum Problem einer Stilgesch. d. »ästhetischen Qualitäten«*, Fs. W. Fischer, Innsbruck 1956; K. H. DARENBERG, *Studien zur engl. Musikä. d. 18. Jh.*, = *Britannica et Americana* VI, Hbg 1960; W. SEIFERT, Chr. G. Körner, = *Forschungsbeitr. zur Mw. IX*, Regensburg 1960; A. WELLEK, *Musikpsychologie u. Musikä.*, Grundriß d. systematischen Mw., Ffm. 1963.

Aetherophon, auch Theremingerät, Thereminovox. Das erste elektrophonische Musikinstrument von praktischem Musizierwert war das Ae. (Ätherwelleninstrument) des russischen Physikers L. → Theremin. Nach längerer Erprobung in Rußland wurde das Gerät 1927 erstmals in Frankfurt am Main und in einem Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters eingesetzt. Das Prinzip der Schwingungserzeugung besteht darin, das Pfeifen eines durch Rückkopplung zur Eigenregung gebrachten Rundfunkempfängers in einer musikalischen Skala abstimmbaar zu machen. Das Gerät besteht aus zwei Hochfrequenzgeneratoren, deren (Sinus-)Schwingungen überlagert werden. Die Differenzfrequenz wird nach Filterung und Verstärkung im Lautsprecher hörbar. Der eine Generator ist mit einer Stabantenne versehen. Nähert man die Hand dieser

»Spielantenne«, so tritt durch Verbindung des Spielers mit der Erde eine kapazitive Verstimmlung des einen Generators ein, somit eine Änderung der Differenzfrequenz und damit der Tonhöhe. Der Umfang von 3 Oktaven ist für musikalische Zwecke nicht wesentlich überschreitbar. Die Lautstärke kann durch einen mittels Fußpedals betätigten Widerstand oder über eine zweite Antenne verändert werden. Ein »Klangfarben«-Register ist nicht vorhanden.

Lit.: P. LERTES, Elektrische Musik, Dresden u. Lpz. 1933; W. MEYER-EPPLER, Elektrische Klangerzeugung, Bonn (1949); FR. WINCKEL, Hdb. f. Hochfrequenz- u. Elektrotechnik, Bln 1953; FR. K. PRIEBERG, Musica ex machina, Bln, Ffm. u. Wien (1960).

AEUIA (oder AEVIA, Aeua, auch Aeu), eine vor allem in mittelalterlichen Choralhandschriften verwendete paläographische Kurzform des Wortes Alleluia, entstanden durch Auslassung der Konsonanten. Sie findet sich bereits in Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen (9. Jh.).

Affektenlehre, Lehre von den die menschliche Seele bewegenden Leidenschaften und Gemütsbewegungen, die im musikalischen Barock zum Mittelpunkt theoretischer Erörterungen wird. – Affekt (griech. πάθος, das Erleiden; lat. perturbatio, zuerst bei Cicero, Tusc. 4, 10, affectus, von lat. afficere, antun, zuerst bei Seneca, oder passio; frz. passion) bezeichnet den leidenschaftlichen Erregungszustand, in dem der Mensch von der Außenwelt abhängig ist. – Die musikalische A. geht auf die griechische Antike zurück, wo sie im Zusammenhang mit der Ethik stand. Damon von Athen (5. Jh. v. Chr.) stellt einen Zusammenhang her zwischen den rhythmischen und melodischen Bewegungen und denen in der Seele des Hörers, die von jenen hervorgerufen werden (*Athenaios* XIV, 628 c). Auch bei Platon spielen, im Anschluß an Damon, die Affekte eine wichtige Rolle: Wertgeltung hat nur diejenige Musik, die sich als ethisch positiv auszeichnet und im Gefüge des platonischen Idealstaates der Erziehung dient (*Politeia* III, 3. Kap.). – In der römischen Spätantike und im Mittelalter waren die Affekte des öfteren Gegenstand theoretischer Erörterung (Cassiodor, Isidor von Sevilla). Auch Johannes Affligemensis (J. Cotton) vermittelt in seiner *Epistola ad Fulgentium* (zwischen 1100 und 1121) eine affektbestimmte Wirkungslehre. Bei Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482) entsprechen die 4 Temperamente den 4 authentischen Kirchentönen. – Im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance erwuchs die Frage der Darstellung, der explicatio textus, mithin der dem Textvorwurf eingelagerten Affekte, zu einer neuen Aufgabenstellung des Komponisten. Wiederholt ist im Rahmen der Musica vocalis vom »Darstellen der Affekte« die Rede, z. B. *affectus exprimere* oder, was das gleiche bedeutet, *sensus textuum exprimere*. Das besagt: die im Text objektivierten Affekte sollen mit den kompositionstechnischen Mitteln »dargestellt« werden. Die → Musica reservata und das italienische Madrigal der Spätrenaissance bieten hervorragende Zeugnisse der musikalischen Affektdarstellung. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) verbindet die A. mit der Intervalllehre und mit dem von ihm theoretisch entwickelten Akkordbegriff. Die Intervalle ohne Halbton (Sekunde, große Terz, große Sexte, große Tredezime) vergegenwärtigen den Affekt der Freude, die Intervalle mit Halbton (kleine Terz, kleine Sexte, kleine Tredezime) den der Traurigkeit. Die Affektwirkung des Dur-Dreiklangs ist allegro (freudig), die des Moll-Dreiklangs dagegen mesto (traurig). Im Barock-Zeitalter rückte die Frage der Affektdarstellung in den Mittelpunkt der Musiklehre. Melodik (Intervallelehre), Harmonik,

Rhythmik, Tempostufung, Klanglagen, Dynamik und sogar Stilistik wurden in den Dienst der Nachahmung von Affekten gestellt. Cl. Monteverdis Stillehre gipfelt in dem stile concitato, der bei G. B. Doni (*Annotazioni*, 1640) stile espressivo heißt und seiner pathetischen und dramatischen Wucht (*esprimere gli affetti*) wegen nur auf der Bühne zu hören sei. Auch die Vortragstechnik wird auf die affektuelle Darstellung bezogen, z. B. soll der Sänger bei traurigen Affekten die Intervalle schleifen, wie es noch der Schütz-Schüler Chr. Bernhard verlangt. In seinen *Nuove musiche* (Florenz 1601), der für den Stilwillen des Barock programmatischen Sammlung von generalbaßgestützten Solomadrigalen und -arien, fordert Caccini vom Sänger das *cantare con affetto*. Der Philosoph R. Descartes leitet in seiner berühmten Abhandlung *Les passions de l'âme* (1649) aus den 6 Grundformen der Verwunderung (*admiration*), Liebe (*amour*) und Haß (*haine*), Verlangen (*désir*), Freude (*joie*) und Trauer (*tristesse*) die mannigfaltigen Arten und Unterarten von Affekten ab. Zu gleicher Zeit erörtert A. Kirchers *Musurgia universalis* (1650) die Affekte als Typen seelischer Erregungszustände und ihre musikalische Darstellung, indem er sie mit beispielhaften Ausschnitten aus Werken bedeutender Komponisten belegt. Dabei bringt er die Temperamentenlehre mit der A. zusammen und nennt die affektdarstellende Musik *Musica pathetica*. A. Werckmeister († 1706) verbindet die A. mit theologischen Wertbegriffen und mit seiner mathematisch fundierten und naturphilosophisch durchsetzten Vollkommenheitslehre. Grundsätzlich lassen sich folgende Regeln erkennen: der Affekt der Freude wird durch Durtonarten dargestellt, durch schnelles Tempo, vorwiegend konsonante und große Intervalle, durch welche die Lebensgeister (*spiritus animales*) in Bewegung geraten, sowie durch eine höhere und glanzvolle Klanglage; der Affekt der Traurigkeit hingegen durch Molltonarten, häufige Verwendung von Dissonanzen, von Querständen (*relationes non harmonicae*) und engen Intervallen (Ganz- und Halbtöne), durch welche die Lebensgeister sich zusammenziehen, sowie durch langsames Tempo und dunklere (mittlere oder tiefe) Lagen. Die musikalische Rhetorik kennt zahlreiche → Figuren zur Darstellung von Affekten. So ist der vom Grundton zu dessen Unterquart in Halbtönen (»chromatisch«) fallende Lamentobaß (z. B. in Purcells *Dido and Aeneas*, in Bachs Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12, bzw. im Crucifixus der H moll-Messe), auch → Passus duriusculus genannt, eine der Figuren für die Darstellung eines schmerzlichen Affekts bzw. Sinngehalts des Textes, so auch die Verwendung tonleiterfremder Halbtöne überhaupt (→ Pathopoiia). M. Mersenne erklärt in seiner *Harmonie universelle* 1636 die unterschiedlichen Wirkungen von großer und kleiner Terz; jene hat vorwärtsdrängende Kraft, diese dagegen ist schlaff und entbehrt der Dynamik; in der Dissonanzbehandlung erblickt Mersenne den Vorrang der Kunstmusik gegenüber der Volksmusik. Zurückhaltend ist er den Affektcharakteren der Musikinstrumente gegenüber, während etwa 50 Jahre vorher bei V. Galilei Ansätze zu einer affektuellen Wirkungslehre der Instrumente sichtbar waren: Violon und Lauten seien zur Darstellung der ernstesten und traurigen Affekte geeignet, nicht dagegen die Tasteninstrumente. Auch die Elemente der musikalischen Zeitgestaltung dienen im Barockzeitalter der Darstellung bestimmter Affekte, etwa allegro für den Affekt der Freude, adagio für den der Traurigkeit; das schnelle Tempo wird jedoch auch als Darstellungsmittel des Zorns verwendet (*affectus cholericus*). Hinzu kommt die affektgesteuerte Veränderung des Tempos, die des öfteren für hochpathetische Musik gefordert

affettuoso

wird und die neben das weiterbestehende strenge Tempogleichmaß tritt. Monteverdi etwa unterscheidet in der Vorrede seines 8. Madrigalbuchs (1638) die Stetigkeit des traditionellen *tempo de la mano* und das moderne *tempo del affetto del animo e non quello de la mano*. Auch Frescobaldi fordert für den Vortrag seiner Tokkaten die affektuelle Temponahme. Des öfteren bezeichnen Angaben wie *senza battuta* oder *sans mesure* (z. B. bei Froberger) die affektbestimmte Differenzierung des Tempos. – Die dargestellten Affekte werden als typische Verhaltensweisen des Menschen erfaßt. Sie vergegenwärtigen nicht etwa eine subjektive Selbstkundgabe des Komponisten. Auch werden sie nicht naturalistisch geschildert, sondern ins Idealtypische erhoben. Im Ausgang des Barockzeitalters wurde auch die A., mithin die musikalische Darstellung der Affekte aufgelöst. J.J. Quantz († 1773) spricht bereits vom Wechsel der Affekte innerhalb eines Satzes und löst sie von der Einheit des barocken Zentralaffekts. In dem Traditionsbruch der Geniezeit, des empfindsamen Stils und des musikalischen Sturm und Drang versank die barocke A. aus der objektiven Darstellung von Affekten wurde ein subjektiver → Ausdruck von Empfindungen und Gefühlen, die den Komponisten bewegen.

Lit.: H. KRETZSCHMAR, Allgemeines u. Besonderes zur A. I–II, JbP XVIII–XIX, 1911–12; H. GOLDSCHMIDT, Die Musikästhetik d. 18. Jh., Zürich 1915; M. KRAMER, Beitr. zu einer Gesch. d. Affektbegriffs in d. Musik v. 1550–1700, Diss. Halle 1924, maschr.; R. SCHÄFKE, Quantz als Ästhetiker, AfMw VI, 1924; W. SERAUKY, Die mus. Nachahmungsästhetik im Zeitraum v. 1700–1850, = Universitas-Arch. XVII, Münster i. W. 1929; A. SCHERING, Das Symbol in d. Musik, hrsg. v. W. Gurlitt, Lpz. 1941; H. H. EGGEBRECHT, Das Ausdrucksprinzip im mus. Sturm u. Drang, DVjs XXIX, 1955; R. DAMMANN, Zur Musiklehre d. A. Werckmeister, AfMw XI, 1954; DERS., Die Struktur d. Musikbegriffs im deutschen Barock, Habil.-Schrift, Freiburg i. Br. 1958, maschr.; Fr. T. WESSEL, The Affektenlehre in the 18th Cent., Diss. Bloomington 1955, maschr.

affettuoso, affettuosamente, con affetto (ital.), affectueusement (frz.), s. v. w. gemütsbewegend, mit Affekt; eine besonders im Barockzeitalter gebräuchliche Vortragsbezeichnung, nach Walther (1732): *sehnlich, nachdrücklich, hertzbeweglich*, als Tempoangabe nach Koch (1802) eine *mäßig langsame Bewegung, die zwischen Adagio und Andante das Mittel hält* (Mittelsatz des 5. Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 von J.S. Bach).

affrettando (ital.), beschleunigend, s. v. w. stringendo; affrettato, beschleunigt, s. v. w. più mosso.

Afrikanische Musik. Die ältesten Quellen zur Musikgeschichte Afrikas liefern die Felsbilder in den Gebirgen Nord- und Südafrikas, die denen aus Spanien und Südfrankreich weitgehend gleichen. Sie zeigen ein Musikleben mit kultisch-magischen Tänzen, die von Gesang, Fußstampfen und Händeklatschen begleitet waren und ähnlich noch heute in Afrika vorkommen. Die ältesten dieser Zeichnungen stammen aus dem Neolithikum; in Südafrika wurden sie von den Buschmännern noch zur Zeit der Entdeckung durch die Europäer angefertigt. – Der erste nachweisbare Einfluß A.r.M. auf Europa ging von Ägypten aus, das seine hochentwickelte Musikkultur schon in biblischer Zeit nach Kleinasien und Griechenland, in der Spätantike auch nach Italien übertrug (→ Ägyptische Musik). In der Völkerwanderungszeit kam es durch die Goten in Nordafrika zu erneuten Kontakten zwischen europäischer und nordafrikanischer Musik, deren Spuren in der Musik der nordafrikanischen Berber vermutet werden. Umgekehrt beeinflussten nordafrikanische Stile der frühchristlichen Gemeinden in Ägypten, Ly-

bien und Karthago die Entwicklung der abendländischen Kirchenmusik. Der hl. → Augustinus († 430), dessen 6 Bücher *De Musica* sowie andere Schriften entscheidenden Einfluß auf die Musik der weströmischen Kirche hatten, war Afrikaner. Von den afrikanischen Sängerschulen gingen wichtige Impulse aus, die für die Gestaltung von Liturgie und Hymnendichtung ebenso bedeutsam waren wie die syrischen und griechischen Schulen. Die christliche Kirchenmusik Nordafrikas lebt noch heute in der koptischen Kirche Ägyptens und Abessinien (→ Koptische Musik). – Mit der Eroberung Ägyptens durch die Araber 640 n. Chr. begann eine neue Epoche. In wenigen Jahrzehnten stand der ganze Norden des Kontinents unter der Herrschaft des Islams, der dann auch nach Spanien und Portugal herübergriff. Über Spanien gelangten Elemente der arabisch-afrikanischen Musik nach West- und Mitteleuropa, vor allem die Laute und die Form des weltlichen Sololiedes mit Instrumentalbegleitung und -zwischenpielen. Arabisch-islamische Musik verdrängte oder überdeckte in Nordafrika die einheimischen Stile und drang mit der islamischen Missionstätigkeit auch nach Süden zu den hamitischen und negroiden Völkern südlich der Sahara vor. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart scheidet sich die Musik Afrikas somit in zwei deutlich gegeneinander abgesetzte Stilkreise: den islamisch-arabischen im Norden, der bis in den Sudan hineinreicht, und den negroiden im Süden (→ Arabisch-islamische Musik, → Negermusik). Trotz aller Abhängigkeit von den Vorbildern der arabisch-orientalischen Musik kann man die Musik Nordafrikas nicht schlechtweg arabisch nennen. Sie hat in der langen Zeit ihrer Geschichte und in der zeitweise völligen Isolierung vom Ursprungsland, vor allem auch durch die Einbeziehung der Musik der einheimischen Völker, zumindest den Charakter eigener Dialekte angenommen. – Die Musikkultur Nordafrikas ist städtisch; ihr höfisch-feudaler Ursprung ist jedoch nicht vergessen. Die Musik der ländlichen Siedlungen unterscheidet sich nicht nennenswert von der städtischen. Nomadisierende Beduinen, in Arabien die Hüter der höfischen Musiküberlieferungen, sind in Nordafrika an Zahl und Bedeutung gering. Einzig die nichtsemitischen Berber haben in ihrer Musik eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt, die allerdings weniger im Stofflichen und Formalen als im Klang und Vortrag zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zur fröhlich-lärmenden Musik der Neger Afrikas erscheint die der Araber in Nordafrika unaufdringlich. Diese Zurückhaltung in der Ausübung der Musik mag auf den Einfluß des Islams zurückgehen, der nicht musikfreundlich ist. Außerhalb des Kults gibt es jedoch eine Kunstmusik, die auf der religiösen Dichtung beruht. Sie ist, wie auch die von ihr hergeleitete weltliche Musik »Kammermusik«, ausgeführt von Gesangs- und Instrumentalsolisten, eine im Prinzip einstimmige Musik in kunstvoller Verschränkung von Melos und Rhythmus. Das instrumentale Ensemble besteht dabei in der Regel aus mehreren Spielern bei gleichstarker Beteiligung von Melodie- und Rhythmusinstrumenten. Von letzteren sind die wichtigsten eine Schellen-Rahmentrommel (Tār), die ebenso wie die vasenförmige Gefäßtrommel Darabukka mit der Hand geschlagen wird, und die stets paarweise gebrauchte Hand-Kesselpauke (Naqqārāt), die mit leichten Schlägeln geschlagen wird. Die wichtigsten Melodieinstrumente sind die Kurzhalslaute (ʿūd), die Langhalslaute (Tanbūr) sowie die Stachelgeige (Rabāb) und Zither (Qānūn). An Blasinstrumenten finden sich die ägyptischen Längsflöten (Nay), während die verschiedenen Schalmeitypen für die Kunstmusik von geringer Bedeutung sind. – Wie in der europäischen Musik

werden auch in der nordafrikanischen altüberlieferte Formen und Stile neben neuen gepflegt, die mehr oder weniger im Banne der alten Tradition stehen, aber stärker mit Elementen der Folklore durchsetzt sind. Europäische Einflüsse zeigen sich nur im Bereich der volkstümlicheren Abarten und der reinen Unterhaltungsmusik. – Während sich die Musikgeschichte Nordafrikas dank der ägyptischen Quellen bis ins 2. vorchristliche Jahrtausend zurückverfolgen läßt, ist die Musik südlich der Sahara nur in ihren gegenwärtigen Äußerungen bekannt. Zwar ist den Mythen und Sagen der Negervölker ein gewisser Grad historischer Wahrheit zuzumessen, manche Ursprungs- und Wanderungssagen sind auch nachprüfbar und bestätigt. Sie erklären z. B. das Vorkommen bestimmter Instrumente, die auf oft noch ungeklärten Wegen aus den Hochkulturen des Nordens und Ostens, sogar aus Indonesien weit in den Kontinent hinein gelangten. Die gegenwärtige Musik der schwarzen Afrikaner ist erst durch die europäische Kolonisation und Mission bekannt geworden, wird heute aber bereits wesentlich von eingeborenen weißen und schwarzen Afrikanern erforscht. Sie zeigt eine bunte Vielfalt der Stile, die in etwa den rassistischen, sprachlichen und kulturellen Gruppierungen der Bevölkerung entspricht. An das semitisch-arabische Nordafrika schließen sich die hamitischen Völker an, von denen einige in ihrer Musik stark von den Arabern Nordafrikas beeinflusst sind. Südlich der Sahara zieht sich in breitem Gürtel der Stilkreis der Sudaner hin, deren Musik trotz höfischer Herkunft den Charakter der afrikanischen Gemeinschaftskunst aufweist. Zwischen Kongo im Westen und Sambesi im Osten erstreckt sich die Zone der Bantunegermusik mit reich ausgebildeten mehrstimmigen Formen. Die Bantusprachen sind Tonsprachen, bei denen die relative Tonhöhe einer Sprachsilbe deren Bedeutung ebenso bestimmt wie der Lautbestand. Neben diesen vier Hauptstilkreisen der A.n M. gibt es noch eine Reihe kleinerer. Unter ihnen sind die der anthropologisch selbständigen Gruppen der Buschmänner und Hottentotten hervorzuheben, Völkerschaften im Süden des Kontinents, die als offenbar ältere Bevölkerungsschicht eine weitaus primitivere Musik als die benachbarten Bantuneger haben, obwohl sie viele Elemente derselben übernommen haben. Die zur Urbewölkerung Afrikas zählenden Zwergvölker, die Pygmäen, wohnen über ganz Zentralafrika und im westlichen Küstenbereich verstreut in Rückzugsgebieten längs des Äquators. Ihre Musik scheint jedoch viel Lehngut der benachbarten Bantu- und Sudanstämme zu enthalten. Eine besondere musikalische Kulturprovinz ist das Kaiserreich Äthiopien, das älteste, geschlossene Staatsgebilde auf afrikanischem Boden. Die Insel Madagaskar hat eine eigene Musikkultur entwickelt, bei der negroide und malaiische Stilelemente eine Verbindung eingegangen sind. Durch die islamischen und christlichen Missionen sind die Musikstile Negerafrikas verändert worden. Hierbei ist die Christianisierung von kaum geringerem Einfluß gewesen als der Islam, der völlig wesensfremde Züge in die Negermusik Afrikas brachte. Er hat heute bereits große Teile des Kontinents erfaßt und ist im Vordringen.

Lit.: B. ANKERMANN, Die afrikanischen Musikinstr., Ethnologisches Notizblatt III, 1901; E. M. V. HORNBOSTEL, Phonographierte tunesische Melodien, SIMG VIII, 1906/07; DERS., Wanyamwesi-Gesänge, Anthropos IV, 1909; DERS., African Negro Music, Africa I, 1928; W. HEINITZ, Über d. Musik d. Somali, ZfMw II, 1919/20; A. SICHEL, Hist. de la musique des Malgaches, in: Hist. de la musique V, hrsg. v. A. Lavignac, Paris 1922; R. LACHMANN, Die Musik in d. tunesischen Städten, AfMw V, 1923; ST. CHAUVET, La musique nègre, Paris 1929; A. CHOTTIN,

Corpus de musique marocaine, 2 Bde, Paris 1931–33; DERS., Instr., musique et danse chleuhs, Zs. f. vergleichende Mw. I, 1933; A. N. TUCKER, Tribal Music and Dancing in the Southern Sudan, London 1933; H. WIESCHHOFF, Die afrikanischen Trommeln u. ihre außerafrikanischen Beziehungen, = Studien zur Kulturkunde II, Stuttgart 1933; P. R. KIRBY, The Mus. Instr. of the Native Races of South Africa, Oxford/London 1934, Johannesburg 1953; DERS., African Music, in: Hdb. on Race Relations in South Africa, London 1949; M. SCHNEIDER, Gesch. d. Mehrstimmigkeit I, Bln 1934, Rom 1964; DERS., Gesänge aus Uganda, AfMf II, 1937; DERS., Die Verbreitung afrikanischer Chorformen, Zs. f. Ethnologie LXIX, 1937; C. M. DOKE, Games, Plays and Dances of the Khomani Bushmen, Bantu Studies X, 1936; A. BERNER, Studien zur arabischen Musik ... in Ägypten, = Schriftenreihe d. Staatl. Inst. f. deutsche Musikforschung II, Lpz. 1937; BARON R. D'ERLANGER, Mélodies tunisiennes, Paris 1937; H. HUSMANN, 7 afrikanische Tonleiter, JbP XLVI, 1939; H. G. FARMER, Early References to Music in the Western Sudan, Journal of the Royal Asiatic Soc., 1939; FR. HORNBURG, Die Musik d. Tiv in Nigierien, Diss. Bln 1940; DERS., Phonographierte afrikanische Mehrstimmigkeit, Mf III, 1950; F. HOERBURGER, Musik aus Ungoni (Deutsch-Ostafrika), Diss. München 1941, maschr.; DERS., Tunesische Volksmusik, Musica IX, 1955; G. HERZOG, Drum-Signalling in a West African Tribe, Word 1945; J. BOUWS, Muziek in Zuid-Afrika, Brügge 1946; DERS., Zuid-Afrikaans volksmuziek, Mens en Melodie V, 1950; DERS., Zuid-afrikaanse komponisten, Kapstadt 1957; A. SCHAEFFNER, La musique noire d'Afrique, in: La musique des origines à nos jours, hrsg. v. N. Dufourcq, Paris 1946; DERS., Les Kissi, = L'Homme II, Paris (1951); H. T. TRACEY, Lalela Zulu, Johannesburg 1948; DERS., Songs from the Kraals of Southern Rhodesia, Salisbury 1933; DERS., Ngoma. An Introduction to Music for Southern Africans, London 1948; DERS., Evolution et continuité de la musique africaine, Les Colloques de Wégimont I, 1954, S. 187; G. GORER, Afrika u. seine Tänze, Bern 1950; O. BOONE, Lestambours du Congo-Belge et du Ruanda-Urundi, = Annales du Musée du Congo Belge Tervuren (Belgique), N. S., Sciences de l'homme, Ethnographie I, Tervuren 1951; R. BRANDEL, Music of the Giants and Pygmies of the Belgian Congo, JAMS V, 1952; DIES., The Music of African Circumcision Rituals, JAMS VII, 1954; DIES., The Music of Central Africa, Den Haag 1961; E. PHILLIPS, Yoruba Music, Johannesburg 1953; A. KOOLE, Report on an Inquiry into the Music and Instr. of the Basutos in Basutoland, Kgr.-Ber. Utrecht 1952; A. M. JONES, African Rhythm, Africa XXIV, 1954; DERS., Studies in African Music, 2 Bde, London 1959; CH. M. CAMP u. BR. NETTL, The Mus. Bow in Southern Africa, Anthropos L, 1955; M. GRIAULE, Symbolisme des tamboures soudanais, Mélanges d'hist. et d'esthétique mus. offerts à P.-M. Masson I, Paris (1955); J. N. MAQUET, Note sur les instr. de musique congolais, = Acad. Royale des Sciences coloniales, N. S. VI, 4, Brüssel 1956; B. SÖDERBERG, Les instr. de musique du Bas-Congo et dans les régions avoisinantes, = The Ethnographical Museum of Sweden, Monograph Series, Publication III, Stockholm 1956; H. U. BEIER, Yoruba Vocal Music, African Music I, Nr 3, 1956; J. KYAGAMBIDWA, African Music from the Sources of the Nile, London 1956; L. MARFURT, Musik in Afrika, München 1957; F. GIORGETTI, Musica africana, = Museum Combonianum X, Bologna 1957; Y. GRIMAUD, Notes sur la musique vocale des Bochimani! Kung et des pygmées Babinga, Les Colloques de Wégimont III, 1960; R. GUENTHER, Eine Studie zur Musik in Ruanda, ebenda; J. H. NKETIA, Possession Dances in African Soc., Journal of the International Folk Music Council IX, 1957; DERS., The Hocket-Technique in African Music, ebenda XIV, 1962; DERS., Folk Songs of Ghana, London 1963; A. KING, Yoruba Sacred Music from Ekiti, Ibadan (Nigeria) 1961; H. WEMAN, African Music and the Church in Africa, Uppsala 1960; R. MÉNARD, Contribution à l'étude de quelques instr. de musique Baoulé, Jb. f. mus. Volks- u. Völkerkunde I, 1963; H.-H. WÄNGLER, Über Beziehungen zwischen gesprochenen u. gesungenen Tönhöhen in afrikanischen Tonsprachen, ebenda; A. P. MERRIAM, Characteristics of African Music, Journal of the International Folk Music Council XV, 1963. – Zs.: African Music Soc. Newsletter, 1948–53, fortgesetzt als: African Music, seit 1954. FB

Afro-amerikanische Musik. Ab etwa 1530 wurden von den Kolonialmächten Spanien, Portugal, Niederlande, Frankreich und England Negersklaven, vorwiegend aus Westafrika, auf den amerikanischen Kontinent gebracht. Zwischen der Musik der Neger, der Weißen, der amerikanischen Ureinwohner (Indianer) fanden gegenseitige Beeinflussungen statt, die regional zu verschiedenen Stilen führten. Der bedeutendste ist der → Jazz, der zuweilen auch mit A.-a.r M. schlechthin bezeichnet wird.

Lit.: H. E. KREHBIEL, *Afro-American Folksongs*, NY u. London 1914, 21959; H. W. ODUM u. B. JOHNSON GUY, *The Negro and his Song*, Chapel Hill 1925; M. C. HARE, *Negro Musicians and their Music*, Washington 1936; J. A. u. A. LOMAX, *Negro Folk Songs*, NY 1936; M. J. HERSKOVITS, *El estudio de la música negra en el hemisferio occidental*, Boletín Latino Americano de Música V, 1941; DERS., *The Myth of the Negro Past*, NY 1944; N. R. ORTIZ ODERIGO, *Panorama de la música Afro-americana*, Buenos Aires 1944; A. RAMOS, *Las culturas negras de Novo Mundo*, São Paulo u. Rio de Janeiro 1946, deutsch v. R. KATZ, Zürich 1948; M. VAJRO, *La musica negra e gli studi di afro-americanistica*, Rivista di Etnografia III, 1949; E. R. CLARK, *Negro Folk Music in America*, Journal of American Folklore LXIV, 1951; R. CARÁMBULA, *Negro y tambor*, Buenos Aires 1952; M. M. FISHER, *Negro Slave Songs in the United States*, Ithaca 1953; A. M. DAUER, *Der Jazz*, Kassel (1958).

Afro-Cuban Jazz, eine im Zusammenhang mit dem → Be-bop bekanntgewordene Strömung des Jazz, die Ende der 1940er Jahre als Cuban bop (Cu-bop) ihren Höhepunkt erreichte. Im A.-C. J. sind melodische und vor allem rhythmische Elemente der lateinamerikanischen Musik beherrschend in den Jazz einbezogen (Rumba, Conga, Mambo, Calypso). Die Rhythmusgruppe der Band wird dazu durch verschiedene kubanische Schlaginstrumente, wie Bongo, Conga, Claves (mit den speziell zu ihnen gehörigen Rhythmusfiguren) bereichert. – Auf Grund der Einwanderung von Negersklaven aus Kuba und den lateinamerikanischen Gebieten bis zum Ende des 19. Jh. in die Südstaaten der USA waren Elemente der afro-amerikanischen Musik bereits in frühe kreolische Lieder eingedrungen. (Der Tango wurde schon 1914 in den USA Mode.) Sporadisch begegnen solche Elemente auch im New-Orleans-Jazz und im Ragtime. In den Vordergrund traten sie jedoch erstmalig in der Swing-Ära (Ellington). Innerhalb der Be-bop-Bewegung gab (1947–48) die Band von Gillespie mit dem kubanischen Bongo-Trommler Chano Pozo den Anstoß zur weltweiten Popularisierung des A.-C. J., der dann sowohl im → Progressive Jazz (Stan Kenton) kompositorisch verarbeitet, als auch von kleineren Ensembles übernommen wurde. – Umgekehrt übernahmen in den 1940er Jahren südamerikanische Tanzkapellen Jazz-elemente (Frank Grillo Machito) und spielten teilweise mit berühmten Be-bop-Musikern (Charlie Parker). Von dieser Seite führte der Weg zur jüngsten kommerziellen Verbreitung lateinamerikanischer Tanzmusik mit modischen Tänzen (Mambo, Cha-Cha-Cha).

Agende (lat. agenda, s. v. w.: was getan werden soll), seit der 2. Synode von Karthago (390) Name gottesdienstlicher Handlungen (z. B. agendam celebrare, agenda dei), in späterer Zeit Bezeichnung liturgischer Bücher, die die gottesdienstlichen Formulare enthalten, besonders in der evangelischen Kirche, während in der katholischen Kirche, vor allem nach der Reformation, der Name Rituale gebräuchlicher ist. Auch die A.n der evangelischen Kirchen tragen häufig andere Bezeichnungen: im 16. und 17. Jh. erschienen sie oft unter dem Namen und als Teil der Kirchenordnung. Agenda heißt hier erstmals die 2. Auflage der

Kirchenordnung Herzog Heinrichs zu Sachsen (1540, *Agenda, das ist Kyrchenordnung, wie sich die Pfarrer und Seelsorger in iren Ampten und Diensten halten sollen . . .*); ihr gingen A.n mit anderen Namen voraus, z. B. Luthers *Formula Missae* (1523), *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts* (1526), Th. Müntzers *Deutsch kirchen ampt* (1523). In neuerer Zeit wird die A. auch Kirchenbuch genannt, vor allem in der reformierten Kirche; in England heißt sie book of common prayer. – In ihren musikalischen Teilen beschränken sich die A.n meist auf die vom Liturgen gesungenen Stücke; die Gesänge des Chores und der Gemeinde dagegen stehen in den Kantionalen und Gesangbüchern. A. und Gesangbuch vereinigt z. B. J. Keuchenthal in *Kirchen Gesenge Lateinisch und Deutsch, sampt allen Evangelien, Episteln, und Collecten, auff die Sontage und Feste . . . Aus den besten Gesangbüchern und A.n . . . zusammen gebracht* (1573). – Als Quelle zur Geschichte der evangelischen Liturgie und Kirchenmusik spiegeln die A.n die durch Luther und seine Zeitgenossen begonnene Reform des Kirchengesanges und der Liturgie wider sowie deren Verfall während der Zeit des Rationalismus und die verschiedenen Restaurations- und Erneuerungsbestrebungen im 19. und 20. Jh., die teils bei der reformatorischen Überlieferung, teils bei vorreformatorischen Formen anknüpfen. J. F. Naues *Versuch einer musikalischen A.* (1818, 21823) greift auf die sächsische A. von 1539 zurück; im wesentlichen hierauf stützt sich Friedrich Wilhelms III. *Kirchenagende für die Hof- und Domkirche zu Berlin* (1822), die Ausgangspunkt für die jetzige A. für die Kirche der Altpreußischen Union ist. In neuerer Zeit sind unter anderem wichtig die Bestrebungen der Alpirsbacher Bewegung (z. B. *Alpirsbacher Antiphonale*, 1951), des Berneuchener Kreises (z. B. *Die Ordnung der Messe . . . mit den musikalischen Formen des Ordinariums für Pfarrer, Chor und Gemeinde*, 1950), der Michaelsbruderschaft (z. B. *Die Heilige Woche. Ordnungen für die Gottesdienste der Karwoche und die Feier der Osternacht*, 1951) und die beiden Bände der A. für ev.-luth. Kirchen und Gemeinden (1955–60).

Lit.: R. v. LILIENCRON, *Liturgisch-mus. Gesch. d. ev. Gottesdienstes v. 1523–1700*, Schleswig 1893; Die ev. Kirchenordnungen d. 16. Jh., hrsg. v. E. SEHLING, Bd. I–V, Lpz. 1902–13, fortgeführt seit 1955; FR. BLUME, *Die ev. Kirchenmusik*, Bücken Hdb.; P. GRAFF, *Gesch. d. Auflösung d. alten gottesdienstlichen Formen in d. ev. Kirche Deutschlands*, 2 Bde, Göttingen 1937–39; G. RIETSCHEL, *Lehrbuch d. Liturgik*, bearb. v. P. Graff, Göttingen 21951; H. J. MOSER, *Die ev. Kirchenmusik in Deutschland*, Bln u. Darmstadt 1954; *Leiturgia*, Hdb. d. ev. Gottesdienstes, hrsg. v. K. F. MÜLLER u. W. BLANKENBURG, 4 Bde, Kassel 1954–61; CHR. MAHRENHOLZ, *Die Kirchenmusik in d. neuen Lutherischen A.*, MuK XXV, 1955; Jb. f. Liturgik u. Hymnologie, hrsg. v. K. AMELN, CHR. MAHRENHOLZ u. K. F. MÜLLER, Kassel seit 1955.

Agnus Dei (lat., Lamm Gottes), der abschließende Gesang des Ordinarium missae in Form eines 3maligen An- und Bittrufes nach dem feierlichen Friedensgruß (Pax Domini). Sein Text setzt sich zusammen aus den Worten *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* (= Anrufung; nach Joh. 1, 29, vgl. auch Joh. 1, 36) und darauf folgendem *Miserere nobis*, welches bei der 3. Anrufung durch das bereits in Troparien aus dem 10. Jh. (St. Martial, Winchester, Reichenau) vorkommende *Dona nobis pacem* ersetzt wird. In den Totenmessen lautet die Bitte seit dem 11. Jh. *Dona eis requiem* bzw. *Dona eis requiem sempiternam*. Der ursprüngliche Brauch, alle Anrufungen mit dem *Miserere nobis* ausklingen zu lassen, blieb bis heute in der Lateranbasilika und im Abendmahlsamt vom Gründonnerstag erhalten. – Gleich dem Kyrion war das A. D. offenbar schon vor seiner gegen Ende des 7. Jh. erfolgten Einführung in die römische Meßfeier

Bestandteil der Allerheiligenlitanei. (Vgl. ferner den Christusruf A. D. im → Gloria in excelsis Deo.) Nach dem Liber Pontificalis bestimmte Papst Sergius I. (687–701), daß es von Klerus und Volk während der liturgischen Brotbrechung vorgetragen werden solle (Confractorium). Von seiner Ausführung im päpstlichen Stationsgottesdienst durch die Schola berichtet der 1. Römische Ordo (7. Jh.). Die zunächst praktizierte Form fortlaufender Wiederholung des Textes bis zum Ende der Confractio wurde schon in einigen Quellen aus dem 9. Jh. zugunsten der Dreizahl von An- und Bitruf aufgegeben, nachdem die Brotbrechung allmählich außer Gebrauch kam (9./10. Jh.). Damit erhielt das A. D. die Stellung eines Begleitgesanges zum Friedenskuß oder auch eines Kommuniongesanges. – Unter den 20 A. D., die das Graduale Romanum und Kyrieale (Editio Vaticana) enthält, dürfte in Ordinarium XVIII (und im Requiem) die älteste Melodie vorliegen. Im Gegensatz zu den jüngeren Weisen beruht sie auf einfacher Rezitation bei geringstem Ambitus und melodischer Übereinstimmung der 3 Textabschnitte. Vermutlich blieb hier die Melodie der Agnus-Teile aus der altrömischen Allerheiligenlitanei erhalten (vgl. diese im Formular der Osternachtsfeier u. a.). Als grundlegendes Bauprinzip läßt sich auch in den übrigen Melodien eine Identität zwischen allen drei oder wenigstens zwei An- und Bitrufen feststellen.

Ausg.: Analecta hymnica medii aevi XLVII, hrsg. v. CL. BLUME u. H. M. BANNISTER, Lpz. 1905, Neudruck Ffm. 1961 (A. D.-Tropen).

Lit.: J. A. JUNGMAHN SJ, Missarum Sollemnia II, Wien, Freiburg i. Br. u. Basel 1962; P. WAGNER, Einführung in d. Gregorianischen Melodien I u. III, Lpz. 1911 u. 1921, Neudruck Hildesheim u. Wiesbaden 1962; DERS., Gesch. d. Messe I, = Kleine Hdb. d. d. Mg. nach Gattungen XI, 1, Lpz. 1913; W. APEL, Gregorian Chant, Bloomington (1958). KWG

Agogik (von griech. ἀγεῖν, führen; ἀγωγή bezeichnet in der griech. Rhythmik die »Temponuancierung«, in der Harmonik den melodischen »Stufengang«), von H. Riemann 1884 als Korrelat zu Dynamik eingeführter Terminus für die durch einen lebendigen Ausdruck bedingten kleinen, im Notenbild nicht vermerkten Modifikationen des Tempo. Gemeint ist so etwas vom Treiben einer lebendigen Kraft, die sich nicht völlig abzurufen und in Masse fassen läßt, jedoch seit Mitte des 18. Jh. aus der Sphäre des künstlerischen Instinkts über die Schwelle des Bewusstseins tritt, das den Ausdruck bis ins Aller kleinste verstehen, kontrollieren, kritisieren will (Über A., S. 88f.). Der agogisch richtige Vortrag dient zugleich der Verdeutlichung von Taktart, motivischer Gliederung und harmonischem Aufbau und geht parallel mit der Dynamik: geringes Treiben (mit crescendo) bei Auftakten, kleine Dehnung (»agogischer Akzent« ^ über der Note) bei Schwerpunktstönen, Abnehmen der Dehnung (mit diminuendo) bei weiblichen Endungen. Das Beispiel zeigt eine Stelle aus dem Adagio der 9. Sinfonie von Beethoven mit Riemanns dynamisch-agogischen Zeichen:



Gegenüber solcher A. im kleinen bedeutet A. im großen z. B. das Treiben bei Sequenzen, die »agogische Stauung«, nämlich die Hemmung des Ansturms bei Steigerungen, das Zögern und Pausieren vor dem Themaeintritt. Das → Tempo rubato, obwohl schon von Riemann mit A. gleichgesetzt, ist ein Spezialfall der A., insofern der Ausdruck rubato sich ursprünglich nicht auf Temposchwankungen bezieht, sondern auf

den ausdrucksvollen Vortrag der Hauptstimme bei streng im Zeitmaß fortlaufender Grund- bzw. Baßbewegung.

Lit.: H. RIEMANN, Mus. Dynamik u. A., Hbg u. St. Petersburg 1884; DERS., Über A. (1889), in: Präludien u. Studien II, Lpz. 1900.

Agréments (agrem'ā, frz.) → Verzierungen.

»Aida«-Trompete (frz. trompette thébaine), eine nach Verdis Oper Aida genannte Fanfarentrompete von schlanker Bauart (1,52 m) und scharfem, glanzvollem Ton. Sie wird in C, B, H, As und mit 1–3 Ventilen gebaut.

Air (ε:r, frz.; εə, engl.), Bezeichnung für Lied oder Melodie. Im engeren Sinne ist A. vom späten 16. bis ins 18. Jh., von Frankreich und England ausgehend, ein metrisch klares und periodisch einfaches Lied oder Instrumentalstück. – In England ist A. (auch Ayr, Ayre), neben der Bedeutung von Modus, Melodiecharakter (→ Arie), seit J. Dowland (*The first booke of Songes or Ayres*, 1597) ein von italienischen Balletti und Kanzonetten angeregtes populäres Lied zu 4 Stimmen, auch reduziert auf Sologesang mit Lauten-, auch Streicherbegleitung. Meist hat das A. beschwingten Tanzsatzcharakter, seltener sind Schmerz und Klage sein Inhalt, wie zum Teil bei J. Dowland, Morley und Leighton. In der 1. Hälfte des 17. Jh. ist das englische A. häufig rein instrumental, teils polyphon angelegt, teils (in Suiten) mit Tanzsatzcharakter (Holborne schon 1599, W. Lawes, J. Jenkins, Locke, Adson; Cr. Gibbons schrieb solche Ayres für die Masque *Cupid and Death*, 1653). Doch wurde das Lautenlied vorherrschend, wie die Sammlungen von Playford (1652–84) zeigen. Bedeutende A.-Komponisten sind J. Dowland, Weelkes, Morley, Rosseter, Campian, Jones, Greaves, Pilkington, Hume, Cooper, A. Ferrabosco. Ayrs begegnen auch in der Cembalomusik Purcells. – In Frankreich wurden mehrstimmige A.s, homophone weltliche Chansonsätze mit Oberstimmenmelodik, seit Mitte des 16. Jh. bis ins frühe 17. Jh. veröffentlicht (*Vingt-quatrième livre d'a.s et chansons à 4 parties*, Paris 1569, Ballard; *A.s mis en musique à quatre parties par F. M. Caietain*, 1578). Sie wurden dann aber von Lautenliedern verdrängt, wie sie seit Mitte des 16. Jh. bei Attaignant und Phalèse erschienen waren und denen 1571 Le Roy und Ballard mit einem Buch *A.s de Cour* den für ein Jahrhundert gebräuchlichen Namen gaben. (Ab Mitte des 17. Jh. hießen leichtere Stücke auch brunettes.) Die zweiteiligen, auf Liebestexte komponierten und anfangs noch recht volkstümlich gehaltenen Lautenlieder treten als a.s à boire (einfach und frisch) und a.s sérieux (kunstvoller und rezitativisch) auf, zum Teil auch wie in England in Dialogform. Sie sind, vor allem in Sammeldrucken von Ballard bis weit ins 18. Jh. verbreitet. Ihre Beliebtheit außerhalb Frankreichs bezeugen Kontrafakturen in Liedern (Arien) von Albert und Voigtländer. Wie in England ist die Lautenstimme in Tabulatur zu den mensural gedruckten Gesangsnoten gesetzt. Die wichtigsten Komponisten sind Guédron, A. Boësset, Tessier, Bataille, Mouliné, Boyer, Cambefort, M. Lambert. Auch von Rameau sind A.s erhalten. Im Ballet de cour ist das A. nicht wesentlicher Bestandteil, sondern dient als episodenhaftes Couplet, dagegen werden in der französischen Ballettoper und -suite des 17. und 18. Jh. (Lully, Rameau) Orchester-A.s häufig ohne Bindung an bestimmte Tanztypen frei eingesetzt und in der Ballettoper oft mit charakteristischen Adjektiven (tendre, infernal, majestueux, gracieux) oder Angabe der Tänzer versehen. Das A. in französischen Opern ist wie das A. de cour ein zweiteiliges, kurzes Lied mit Beglei-

tung, begegnet auch in 3teileriger Da-Capo-Form. – Das A. der deutschen Suite und Partita ab Mitte des 17. Jh. bis Bach (Partita VI, BWV 830; Ouverture D dur, BWV 1068) und Händel (Cembalosuiten D moll, E dur, »Wassermusik«) stammt von der Ballettsuite Lullys ab, braucht wie dort keinen bestimmten Tanztyp zu verkörpern und unterscheidet sich von den übrigen Sätzen weniger durch rhythmische als melodische Ausprägtheit.

Ausg.: EXPERT *Maîtres I*, 1908; *The Engl. School of Lutenist Song Writers*, hrsg. v. E. H. FELLOWES, 32 Bde, London 1920ff.; *Chansons au luth et a. de cour fr. du 16^{me} s.*, hrsg. v. A. MAIRY u. L. DE LA LAURENCIE, = *Publications de la Soc. fr. de musicologie*, I, 3/4, Paris 1934; J. DOWNLAND, *Ayres for four Voices*, hrsg. v. E. H. FELLOWES, Th. Dart u. N. Fortune, Mus. Brit. VI, London 1953; 90 A. de cour, hrsg. v. A. VERCHALY, = *Publications de la Soc. fr. de musicologie I*, 16, Paris 1961.

Lit.: A. ARNHEIM, Ein Beitr. zur Gesch. d. einstimmigen, weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jh., *SIMG X*, 1908/09; P. REYHER, *Les masques anglais*, Paris 1909; H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris 1914; E. H. FELLOWES, *The Engl. Madrigal Composers*, Oxford 1921; L. DE LA LAURENCIE, *L'école fr. de violon*..., 3 Bde, Paris 1922–24; P.-M. MASSON, *L'opéra de Rameau*, Paris 1930; P. WARLOCK, *The Engl. Ayres*, Oxford 1932; G. BONToux, *Chanson en Angleterre au temps d'Elisabeth*, Paris 1936; P. ALDERMAN, A. Boësset and the a. de cour, Diss. Los Angeles (Calif.) 1946, maschr.; B. PATTISON, *Music and Poetry in the Engl. Renaissance*, London 1948.

Air de cour (ε:r dɑ ku:r, frz.) → Air.

Akademie (ital. *accademia*; frz. *académie*; engl. *academy*), hieß ein nach dem Heros Akademos benannter Garten bei Athen, in dem Platon um 387 v. Chr. seine Schüler zu philosophischem Gespräch zu versammeln begann, dann auch die hieraus erwachsene philosophisch-wissenschaftliche Lehrstätte, die bis 529 n. Chr. bestand. An ihre Tradition knüpften die von Psellos in der Mitte des 11. Jh. in Konstantinopel gegründete Akad. und die um 1450 unter Mitwirkung griechischer Gelehrter in Florenz, Rom und Neapel entstandenen platonischen Akad.n an. Die über 1000 italienischen Akad.n der Renaissance- und Barockzeit, durch Beiträge ihrer (zum großen Teil adligen) Mitglieder oder von einem Hof unterhalten, waren Zentren des Humanismus. Sie verstanden sich als Gemeinschaften, die – in ihrer Arbeit von jeder Bindung an staatliche oder kirchliche Institutionen frei – die wissenschaftliche und künstlerische Bildung ihrer Mitglieder fördern und durch korrespondierende Mitglieder Verbindung mit anderen Städten und Ländern halten wollten. Neben Akad. begegnet als Bezeichnung auch *Ridotto* und *Camerata*. Eine der ältesten Akad.n, die um 1500 gegründete *Accad. degl'Incatenati* in Verona (ab 1564 mit der 1543 gegründeten *Accad. Filarmonica* vereinigt), beschäftigte einen Komponisten, der die Dichtungen der Mitglieder zu vertonen hatte, sowie einen *Maestro di musica* für den Unterricht ihrer Mitglieder. In *Baifs Acad. de Poésie et de Musique* in Paris (1567–87, 1570 von Karl IX. bestätigt) taten sich Dichter und Musiker zusammen, um mit der *Musique mesurée* die Tradition der antiken Musik zu erneuern. Viele Akad.n wandten sich auch der Veranstaltung von Theateraufführungen mit Berufskünstlern zu, so die *Accad. Olimpica* in Vicenza (1555–1843), die 1585 ihr Theater mit Sophokles' »König Ödipus« in der Übersetzung von O. Giustiniani und mit den Chören A. Gabriels eröffnete, die *Accad. degl'Invaghiti* in Mantua, vor der 1607 Monteverdis *Orfeo* uraufgeführt wurde, und die 1651 gegründete *Accad. degl'Immobili* in Florenz, die 1657 das Teatro della Pergola baute. In London

schuf 1719–29 die Royal Acad. of Music die finanzielle Grundlage der von Händel geleiteten italienischen Oper. Die Große Oper in Paris heißt seit ihrer Gründung (1669) *Acad. nationale (royale, impériale) de musique*. Zur Tätigkeit der Akad. gehören oft auch Konzerte (abwechselnd privat und öffentlich), bei denen – wie in den Collegia musica Deutschlands, der Schweiz und der Niederlande – bis um die Mitte des 19. Jh. meist Dilettanten und Berufsmusiker zusammenwirkten. Akad.n dieser Art sind die *Acad. of Ancient Music* in London (um 1710–92), die von C. Fr. Fasch 1791 gegründete *Sing-Akad.* in Berlin und die *Accad. Filarmonica* in Rom (gegründet 1821). Das Wort Akad. kann daher seit dem 18. Jh. jedes → Konzert (– 2) bezeichnen; bekannt wurden unter diesem Namen vor allem die Abonnementskonzerte der Theatrorchester von Mannheim (ab 1779) und München (ab 1811). In Bologna entwickelte sich die von Banchieri 1608 gegründete *Accad. dei Floridi* (1622 mit *Giacobbis Accad. dei Filomusi* vereinigt und 1666 zur *Accad. dei Filarmonici* umgewandelt) zu einer berufsständischen Vereinigung, die sich 1804 an der Gründung des *Liceo filarmonico* beteiligte. Ihr ähnelt die *Accad. di S. Cecilia* in Rom, 1839 durch Umbildung der 1566 gegründeten *Congregazione di S. Cecilia* entstanden, die 1876 das *Liceo musicale* eröffnete; auch nachdem dieses 1919 (als *Conservatorio di S. Cecilia*) von der Akad. abgelöst wurde, hat sie sich die Veranstaltung eigener Meisterkurse vorbehalten. Meisterklassen für Komposition bestehen seit 1832 auch an der Akad. der Künste in Berlin; hier unterrichteten u. a. Meyerbeer, Bruch, Gernsheim, Humperdinck, Pfitzner, Kaminski, R. Strauss, Busoni und Schönberg. In Stockholm steht die Musikhochschule unter der Aufsicht der Kunglig Musikaliska Akad., die (1771 aus den Kavalierkonzerten hervorgegangen) auch Zentrum des schwedischen Musiklebens und Forschungsstätte ist. In neuerer Zeit heißen viele Lehranstalten Akad., im Ausland vor allem Hochschulen (*Royal Acad. of Music* in London, gegründet 1822, und die entsprechenden Akad.n für Irland in Dublin seit 1848, für Schottland in Glasgow seit 1929, ferner in Basel seit 1954, in Zürich seit 1891, Akad. für Musik und darstellende Kunst in Wien seit 1908, Sibelius-Akad. in Helsinki seit 1939), in Deutschland neben der Nordwestdeutschen Musik-Akad. in Detmold (gegründet 1946, mit Hochschulrang) vor allem solche Anstalten, die zwischen Hochschule und Konservatorium eingestuft werden. Der ursprünglichen Zielsetzung der platonischen Renaissance-Akad. sind die wissenschaftlichen und künstlerischen Akad.n der Neuzeit nahe geblieben, die eine begrenzte Zahl hervorragender Fachleute zur Beschäftigung mit Fragen allgemeiner Bedeutung versammeln. Ihre Arbeitsgebiete sind: Sprachkritik (*Accad. della Crusca* in Florenz, gegründet 1582, *Acad. Française* in Paris, gegründet 1635), Wissenschaften und Künste (*Acad. Royale des Sciences*, des Lettres et des Beaux-Arts in Brüssel, seit 1772, Akad. der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, gegründet 1949), Wissenschaften (in Deutschland die Akad. in Berlin von 1700, in Göttingen von 1751, in München von 1759, in Leipzig von 1846 und in Heidelberg von 1909), Künste (in Deutschland die Akad. der Künste in Berlin, gegründet 1696, und die Bayerische Akad. der Schönen Künste in München, gegründet 1948). Zu den vornehmsten Aufgaben der Akad.n gehört neben der Veröffentlichung ihrer Sitzungsberichte und Abhandlungen die Förderung solcher Arbeitsvorhaben, die die Kraft eines einzelnen übersteigen; z. B. unterstützt die Union Acad. Internationale die Monumenta Musicae Byzantinae (seit 1935); die Akad. der Wissenschaften und der Literatur

in Mainz veröffentlicht Musikalische Denkmäler (seit 1955) und trägt die Arbeiten am Handwörterbuch der musikalischen Terminologie; die Bayerische Akad. der Wissenschaften in München bereitet das *Lexicon musicum latinum* vor und trägt gemeinsam mit der Acad. Royale de Belgique die Neue Reihe der Lassus-Gesamtausgabe (seit 1956).

Lit.: A. CANOBBIO, *Breve trattato . . . sopra le Acad.*, Venedig 1577; J. C. C. OELRICHS, *Hist. Nachrichten v. d. akademischen Würden in d. Musik u. öffentlichen mus. Akad.*, Bln 1752; A. V. HARNACK, *Gesch. d. Königlich-Preussischen Akad. d. Wiss. zu Bln*, 3 Bde, Bln 1900; A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accad. Platonica di Firenze*, Florenz 1902; P. L. LANDSBERG, *Wesen u. Bedeutung d. platonischen Akad.*, in: *Schriften zur Philosophie u. Soziologie*, hrsg. v. M. Scheler, Bonn 1923; M. MAYLENDER, *Storia delle Accad. d'Italia*, 5 Bde, Bologna 1926–30; FR. WALTHER, *150 Jahre Mus. Akad. d. Mannheimer Nationaltheater-Orch.* 1779–1929, Mannheim, Bln u. Lpz. (1929); G. SCHÜNEMANN, *Die Singakad. zu Bln*, Regensburg 1941; D. P. WALKER, *Mus. Humanism in the 16th and Early 17th Cent.*, MR II, 1941–III, 1942, deutsch als: *Der mus. Humanismus . . .*, = *Mw. Arbeiten V*, Kassel 1949; FR. A. YATES, *The French Acad. in the XVIth Cent.*, = *Univ. of London, Warburg Inst., Studies XV*, London 1947.

Akademische Grade werden von Universitäten nach Bestehen einer mündlichen Prüfung, nach Anerkennung einer schriftlichen Arbeit, bei höheren Graden nach längerer Zeit der Bewährung im Universitätsdienst verliehen und weisen den Inhaber aus als fähig zu wissenschaftlicher Arbeit und Lehre. An der mittelalterlichen Universität war die Bestätigung musikwissenschaftlicher Fähigkeit in der *Facultas artium et philosophiae* möglich (→ *Ars musica*). Der Abschluß dieses Studium generale war Voraussetzung für die Examina an anderen Fakultäten. Der Studiengang begann mit dem Hören aller Grundvorlesungen und der Teilnahme an Disputationen innerhalb zweier Studienjahre; anschließend konnte man nach einer mündlichen Prüfung den Grad eines → *Baccalarius* erhalten, der etwa dem heutigen Abiturientenexamen entspricht. Den Nachweis für das Hören musikalischer Vorlesungen (Lesen und Kommentieren von Musiktraktaten) mußte der Bakkalar nach weiteren 2–3 Jahren bei der Meldung zur *Magister artium*-Prüfung erbringen. Es wurden Kenntnisse verlangt über »irgendein Buch über Musik« (Wien 1389), »irgend etwas in Musik« (Prag 1390), »Musik« (Leipzig 1409, gemeint ist die *Musica speculativa* von J. de Muris), »Euclid oder ein anderes Buch über . . . Musik« (Heidelberg 1452). Der Magister erhielt nach bestandener mündlicher Prüfung die *Licentia doctorandi*, entsprechend dem heutigen Dr. phil.; Lehrtätigkeit und Tragen des Doktorhutes wurden ihm erst durch die *Licentia docendi* bzw. das *ius ubique legendi* gestattet. Nach etwa 2jähriger Lehrtätigkeit wurde der Magister nach Leistung des Fakultätseides in das Professorenkollegium aufgenommen als *Magister regens studium*. Berühmte Universitätslehrer waren J. de Grocheo (regens Parisius) und J. de Muris (magister regens) Anfang des 14. Jh. an der Sorbonne, R. Grosseteste (magister) 1210–35 in Oxford, Ramos de Pareja und Spataro um 1500 in Bologna, Gaffori (*musicae professor publicus*) um 1500 in Mailand, J. de Garlandia (magister) 1229–32 in Toulouse, Cochlaeus (magister artium) um 1500 in Köln und Glarean in Basel und Freiburg in der 1. Hälfte des 16. Jh. Sehr erwünscht waren graduierte Akademiker in musikalischen Kirchenämtern. Für höhere Kleriker wie den Cantor war akademische Ausbildung Bedingung. Mit den Auswirkungen des Humanismus auf die Universität schied die Musik als theoretisches Fach aus dem Lehrplan aus und erfuhr ihre wissenschaft-

liche Behandlung nur noch in Disziplinen wie Physik, Medizin und Theologie, aus denen zahlreiche Doktorarbeiten mit musikalischen Themen hervorgingen. Lediglich in England haben sich seit dem Mittelalter durchgehend A. Gr. erhalten, wie der Bachelor of Music (zuerst belegt in Oxford 1499, in Cambridge 1463) und der Doctor of Music (Oxford 1511, Cambridge 1463), die nicht für wissenschaftliche Leistungen, sondern für kompositorische Fähigkeiten verliehen wurden und keinen Weg zur Lehrtätigkeit eröffneten. Bis zum Ende des 18. Jh. blieb die kontinentale Universität für die Verleihung A. Gr. an Musiker und Musikwissenschaftler verschlossen. Erst die Professoren Breidensteins (1826 Bonn), A. B. Marx' (1830 Berlin) und die ordentlichen Professoren Hanslicks (1870 Wien), Jacobsthal's (1897 Straßburg), Kretzschmars (1904 Berlin) eröffneten der Musikwissenschaft in Deutschland wieder den Weg zur Universität innerhalb der philosophischen Fakultät. Heute gibt es an jeder deutschen Universität einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft. Der Studiengang sieht nach Abschluß einer höheren Schulausbildung ein mindestens 4jähriges Studium vor, dem sich nach Ausarbeitung einer Dissertation und mündlicher Prüfungen in Hauptfach und 2 Nebenfächern die Promotion zum Doctor philosophiae anschließen kann. Die Habilitation (Einreichung und Annahme einer weiteren Facharbeit, Colloquium mit den Mitgliedern der Philosophischen Fakultät, öffentliche Probevorlesung) bedeutet die Verleihung der *Venia legendi* im Fach Musikwissenschaft. Der Privatdozent kann weiterhin zum Wissenschaftlichen Rat und zum außerplanmäßigen Professor ernannt und zum außerordentlichen und ordentlichen Professor und Inhaber eines Lehrstuhls für Musikwissenschaft berufen werden. Vielfach wurde der philosophische Dokortitel ehrenhalber (*honoris causa*) von Universitäten vergeben. Neuerdings wird in Deutschland nach englischem Vorbild der dem Range nach unter dem Dr. phil. stehende Grad eines Magister Artium (Abk.: M. A.) wieder eingeführt. – In England brach die 1893 von Stanford (Cambridge) durchgeführte Reform mit dem älteren Brauch, lediglich durch Vorlage einiger Probekompositionen oder Bestehen schriftlicher Kompositionsprüfungen zur Promotion zu gelangen. An den britischen Universitäten Cambridge, Birmingham, Durham und Wales gibt es heute die 3 Grade Bachelor of Music (B. Mus.), Master of Music (M. Mus.) und Doctor of Music (D. Mus. oder Mus. D.). In den Universitäten wird der Master-Grad nicht verliehen. Das Erreichen der Grade erfordert ein mehrjähriges Studium und das Bestehen einer musikgeschichtlichen und musikalisch-praktischen Prüfung. In Oxford und Cambridge ist seit 1950 bzw. 1945 der Grad eines Bachelor of Arts (B. A.) als Vorbereitung für den B. Mus. eingeführt; an beiden Universitäten wird der D. Mus. nur für den Nachweis hervorragender Kompositionsfähigkeit verliehen, während in Belfast und Birmingham eine musikgeschichtliche Arbeit genügt und in Edinburgh und Glasgow beides erforderlich ist. Der D. Mus. wird auch ehrenhalber verliehen. Das Recht zur Verleihung des Dokortitels der Musik hat auch der Bischof von Canterbury mit dem sogenannten Lambeth degree. Für eine Forschungsarbeit, die nach Erlangung der vorgenannten Grade entstanden ist, wird oft der Grad eines Bachelor of Letters (B. Litt., Oxford), Master of Letters (Litt. M., Cambridge) oder Master of Arts (M. A., übrige Universitäten) vergeben, bei besonders hervorragenden Leistungen der Doctor of Philosophy (Ph. D., in Oxford D. Phil.). – An den 37 Colleges und Universitäten, die 1961 in den USA A. Gr. verliehen, kann nach

etwa 4jährigem Studium der Grad eines Bachelor of Arts erlangt werden, nach weiteren 2 Jahren der eines Master of Arts, nach Ablegung einer mündlichen Prüfung und Einreichen einer größeren schriftlichen Arbeit der des Doctor of Philosophy. Der M. A. ist Voraussetzung für die Stelle eines Unterlehrers (instructor) am College, der Ph. D. für den Assistant- und Associate-Professor und für den Leiter (chairman) des Department of music eines College. Der Grad eines Mus. D. wird nur ehrenhalber verliehen. – Nicht so günstig wie in Deutschland und Großbritannien und in Ländern wie der Schweiz, Tschechoslowakei, Polen, Finnland, Dänemark, Holland (erster Lehrstuhl jeweils 1859, 1900, 1911, 1918, 1926, 1930) sind die Bedingungen für das musikwissenschaftliche Studium in den Mittelmeerländern, wo entweder – wie in Griechenland und Spanien (nur 1933–36 Professorat H. Anglès an der Universität Barcelona) – kein Lehrstuhl besteht oder erst in letzter Zeit ein solcher eingerichtet wurde (1957 Ronga ord. Prof. in Rom, andere Lehrstühle jetzt auch in Florenz, Palermo, Mailand und Turin). Das Fach Musikwissenschaft gehört in Frankreich der Faculté des Lettres et Sciences humaines an und wird in Paris (1930 Pirro Professeur titulaire an der Sorbonne), Straßburg und Poitiers gelesen. Nach mehrjährigem Studium kann die Licence ès Lettres erlangt werden. Sie berechtigt zum Unterricht an Schulen und ist Voraussetzung für den höheren Schuldienst oder die Stellung eines Assistenten bzw. Lehrbeauftragten einer Universität. Weitere Stufen der Universitätslaufbahn sind Chargé de Cours, Maître de Conférence (beide etwa dem deutschen außerordentlichen Professor entsprechend), Professeur titulaire (dem ordentlichen Professor entsprechend) und Professeur honoraire (emeritierter Professor titulaire). Nach der Licence ès Lettres können 2 Arten des Docteur ès Lettres erlangt werden. Für den staatlichen Grad (Diplôme d'Etat) sind zwei schriftliche Arbeiten (thèses) abzuliefern: eine Forschungsarbeit und eine quellenkundliche Arbeit. Zur Erlangung des Doktorgrades der Universität (Diplôme de l'Université), der dem staatlichen Grad an Bedeutung nachsteht, sind eine mündliche und praktische Prüfung sowie ein wissenschaftlicher Vortrag erforderlich.

Lit.: C. WILLIAMS, Degrees in Music, London 1893; S. NYSTRÖM, Die deutsche Schulerminologie in d. Periode 1300–1740, Helsinki 1915; P. WAGNER, Univ. u. Mw., Lpz. 1921; DERS., Zur Mg. d. Univ., AfMw III, 1921; A. SCHERING, Mg. Lpz. II, Lpz. 1926 u. III, Lpz. 1941; A. GOETZE, Akad. Fachsprache, Heidelberg 1929; T. HAAPANEN, Gegenwärtiger Stand d. Mw. in Finnland seit 1923, Aml I, 1929; D. ISELIN, Die Mw. an d. schweizerischen Univ., ebenda; C. A. MOBERG, Musik u. Mw. an d. schwedischen Univ., ebenda u. Aml II, 1930; E. J. DENT, The Scientific Study of Music in England, Aml II, 1930; A. PIRRO, L'enseignement de la musique aux univ. fr., ebenda; G. PIETZSCH, Zur Pflege d. Musik an d. deutschen Univ. bis zur Mitte d. 16. Jh., AfMf I, III, V–VII, 1936–42; M. v. CREVEL, A. P. Coclico, Den Haag 1940; S. CLASEN, Der Studiengang an d. Kölner Artistenfakultät, in: Artes Liberales, hrsg. v. J. Koch, Leiden u. Köln 1959; J. LARUE, Some Details of Musicology in the United States, Aml XXXIII, 1961.

Akathistos hymnos (griech. ἀκάθιστος ὕμνος), ein Kontakion von 24 Strophen, deren Anfangsbuchstaben als Akrostichon das Alphabet ergeben. Alle geradzahligen Strophen enden mit dem Alleluia, alle ungeradzahligen mit: χαῖτε νύμφη ἀνύμφευτε! («Salve sponsa inviolata!»). Die letzteren heißen χαῖρετισμοί (Begrüßungen), weil in ihnen der Dichter eine Reihe von Titeln der Jungfrau Maria nennt, an die er sich jeweils mit dem Wort χαῖτε («Gegrüßtest seist du») wendet.

Als Dichter des A. h. wurden genannt der hl. Romanos »der Melode« (5.–6. Jh.), Patriarch Sergios von Konstantinopel (610–638), sein Zeitgenosse Georgios von Pisidia, der hl. Germanos († um 733) u. a. Die heutige Forschung schreibt den Hymnus allgemein dem hl. Romanos zu. Nach den Vorschriften des Typikon von Konstantinopel wird heute an den Freitagen der Fastenzeit ein Viertel, in der Matutin vom Samstag der 5. Fastenwoche der ganze Hymnus gesungen. Die älteste bekannte Melodie steht in Handschriften des 13. Jh., ist jedoch wahrscheinlich älter. Stilistisch gehört sie zum Genos psaltikon. Andere Melodien, von Maistores wie Johannes Kladà (14. Jh.) geschaffen und in späteren Handschriften überliefert, nähern sich dem Genos kalophonikon. Heute wird das Kontakion in einer einfachen, den Evangelienlesungen ähnlichen Melodie gesungen; das Kukulion und das Troparion apolytikou besitzen eigene Melodien.

Ausg.: The A. H., hrsg. v. E. WELLESZ, = Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta IX, Kopenhagen 1957, dazu B. DiSalvo in: Orientalia Christiana Periodica XXIII, 1957. Lit.: Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Athen o. J.; A. DMITRIJEVSKIJ, Τυπικά, Kiew 1895; N. NILLES, Calendarium manuale II, Innsbruck 1897; K. KRUMBACHER, Gesch. d. byzantinischen Lit., = Hdb. d. klass. Altertumswiss. IX, 1, München 1890, erweitert 21897, griech. v. G. Soteriades, Athen 1897; P. v. WINTERFELD, Ein abendländisches Zeugnis über d. ὕμνοι ἀκάθιστοι, Zs. f. deutsches Altertum XLVII, 1904; P. F. KRYPIAKIEWICZ, De h. a. autore, in: Byzantinische Zs. XVIII, 1909; Romano il Melode, (8) Inni, griech. u. ital., hrsg. v. G. CAMMELLI, = Testi cristiani II, Florenz 1930; C. DEL GRANDE, L'inno acatisto, Florenz 1948; DERS., L'inno acatisto, Neapel 1956; M. HUGLO OSB, L'ancienne version lat. de l'hymne a., Muséon LXIV, 1951; E. WELLESZ, Das Prooemium d. A., Mf VI, 1953; DERS., The A., in: Dumbarton Oaks Papers IX/X, 1956; G. G. MEERSSEMAN OP, Der H. A. im Abendland, 2 Bde, = Spicilegium Friburgense II–III, Freiburg i. d. Schweiz 1958–60; G. MARZI, Melodia e nomos nella musica bizantina, Bologna 1960; B. DI SALVO, A proposito della pubblicazione del »Contactarium Ashburnhamense«, Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata, N. S. XIV, 1960. BDS

Akklamationen (von lat. acclamare, zurufen; auch acclamatio, conclamatio, clamor, laudatio, vox; griech. εὐφώνημα, εὐφώνησις, πολυχρόνιον) sind ursprünglich Zurufe in längerer oder kürzerer Form, die gewöhnlich vom Volk oder Heer, in der Liturgie von der Gemeinde ausgeführt worden sind. Im Altertum begegnen sie – nach orientalischem und griechischem Vorbild auch in Rom – bei Spielen und Reden, im Theater und bei Totenfeiern zur Begrüßung führender Staatsmänner und siegreicher Feldherren, bei kirchlichen Festen und Synoden zur Begrüßung geistlicher Würdenträger; ihr Inhalt waren Beifall und Glückwunsch, aber auch Forderung und Verwünschung. Die rechtliche Bedeutung der A. war außerordentlich hoch; sie galten – im weltlichen wie im kirchlichen Bereich – als Volksbeschlüsse (Abstimmungen in der griechischen Volksversammlung, im römischen Senat, bei Bischofswahlen) und wurden als göttliche Eingebung angesehen. Die musikalische Gestalt dieser A. ist bis auf einige späte Zeugnisse aus dem byzantinischen Hofzeremoniell nicht mehr erreichbar. – Als rufartige Antworten der Gemeinde sind A. – zum Teil sicher schon auf Grund synagogaler Anregungen – auch in die christliche Liturgie aufgenommen worden: das Volk hörte den Gebeten des Priesters nicht nur schweigend zu, sondern bestätigte und bekräftigte sie durch häufige spontane Amen-(Alleluia-)Rufe. Wichtige Teile der Liturgie wurden überhaupt aus Ruf und Gegenruf gebildet (Beginn des Eucharistiegebets), und die Beteiligung des Volkes verlieh sogar den Ordinarius-

gesungen, allen voran dem Kyrie, einen mehr oder weniger akklamatorischen Charakter. Wurden auch die spontanen Amen-Rufe schon um die Jahrtausendwende stark vernachlässigt, so hat sich das A.-Prinzip selbst dennoch in einzelnen festgelegten Formen bis zur Gegenwart in der Liturgie erhalten. In der konzertanten Kirchenmusik der Neuzeit (etwa in den Oratorien Händels, am ausdrücklichsten wohl im *Hallelujah* des *Messiah*, und in den Messen der Wiener Klassik, z. B. dem Gloria aus Beethovens *Missa solemnis*) hat es in Gestalt melodisch schmuckloser, syllabisch deklamierter, stark akzentuierter und häufig wiederholter Rufe des Chores als des Vertreters der kultischen Gemeinde eine charakteristische Verwirklichung gefunden. – Eine besonders feierliche und bedeutungsvolle Form der A. entstand in den mittelalterlichen Laudes regiae (auch Rogationes, Regale carmen, Triumphus genannt), welche sich dem Aufbau und der musikalischen Gestaltung nach eng an das Vorbild der Litanei anlehnten (deshalb mitunter auch als Laetania bezeichnet), wenngleich ihr Inhalt nicht so sehr von demütigem Flehen, als vielmehr von freudigem Lobpreis Christi geprägt war. Die Laudes beginnen mit einem Abschnitt glückwünschender Heilrufe für die einzelnen geistlichen und weltlichen Herrscher – gewöhnlich wurden Papst und Kaiser (König) zusammen akklamiert, doch bestehen Ausnahmen vor allem in den Laudes papales seit dem 12. Jh. und den Laudes imperiales seit 1209 – sowie für deren wichtigste Stellvertreter (z. B. *Hludovico a Deo coronato magno et pacifico regi vita et gloria*), immer litaneimäßig erweitert durch Invokationen Christi (*Exaudi Christe* und *Tu illum adiuva*) und zahlreicher Heiliger, eröffnet und beschlossen durch das Trikolon *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*; es folgen ein weiterer Abschnitt mit Lobpreisungen Christi, die in eine dreifache Doxologie ausmünden, und in der Regel ein Schlußabschnitt mit kurzen Einzelbitten oder dem *Kyrie eleison*. Die musikalische Gestalt der Laudes umfaßt syllabisch-rezitierende Partien in den eigentlichen A. und der Doxologie sowie oft leicht melismatische Partien im Trikolon und in den Anrufungen. Im Gegensatz zur Psalmodie (die Laudes haben keinen Psalmtext) werden die Laudes nicht nach einem kurzen, wiederholbaren Melodiemodell gesungen, sondern sind in den Quellen stets vollständig notiert. Die Darbringung der Laudes war den Tagen der Kaiser- und Papstkrönung, Bischofsweihe und kirchlichen Hochfesten (Festkrönungen) vorbehalten; ihre liturgische Stellung hatten sie im Pontifikalamt, meist nach der Messoration, vor der Epistellesung, wo sie den Beschluß des Eingangsteiles der Messe bildeten, gelegentlich auch vor dem *Gloria in excelsis* oder nach der Schlußoration. Ausgeführt wurden sie im litaneieähnlichen Wechselgesang zwischen zwei Sängergruppen bzw. Vorsängern und einer größeren Gemeinschaft (Schola cantorum, Klerus). Die liturgischen Bemühungen des 20. Jh. haben, besonders in Zusammenhang mit dem 1925 eingeführten Christkönigsfest, auch zu einer Neubearbeitung der Laudes regiae für den modernen kirchlichen Gebrauch geführt.

Ausg.: Ordines Coronationis Imperialis, hrsg. v. R. ELZE, = MGH Fontes Iuris Germanici Antiqui IX, Hannover 1960.

Lit.: H. J. W. TILLYARD, The Acclamations of Emperors in Byzantine Ritual, Annual of the British School of Athens XVIII, 1911/12; J. M. HANSSENS, De laudibus carolinis, Periodica de re morali canonica liturgica XXX, 1941; E. H. KANTOROWICZ, Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship, Univ. of California Press, Berkeley u. Los Angeles 1946, darin Appendix I: M. F. Bukofzer, The Music of the Lau-

des; B. OPFERMANN, Die liturgischen Herrscher. im Sacrum Imperium d. MA, Weimar 1953; R.-J. HESBERT OSB, L'évangélique de Zara, Scriptorium VIII, 1954; M. PFAFF OSB, Die Laudes-A. d. MA, Kgr.-Ber. Wien 1956; H. HUCKE, Eine unbekannte Melodie zu d. Laudes Regiae, KmJb XLII, 1958; E. WELLESZ, A Hist. of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1961; A. SCHMITZ, Zum Verständnis d. Gloria in Beethovens Missa solemnis, Fs. Fr. Blume, Kassel 1963. FRR

Akkolade (frz. accolade, Klammer; engl. brace, Band) heißt die Klammer, die in Partituren, Orgel- und Klaviermusik 2 oder mehr Systeme zusammenfaßt und damit die darin untergebrachten Stimmen als gleichzeitig erklingend kennzeichnet, in übertragenem Sinn auch die Gesamtheit der durch diese Klammer verbundenen Systeme.

Akkord (ital. accordo; frz. accord; engl. chord; von spätlat. accordare, übereinstimmen, aus lat. ad, zu, und cor, cordis, Herz), – 1) der Zusammenklang mehrerer Töne (wenigstens drei) verschiedener → Tonigkeit. Lionel Power und Pseudo-Chilston (um 1450, Ms. Brit. Mus. Lansdowne 763, Nr 15 und 16) sprechen von den acordis oder cordis im Sinne von Konsonanzen, während der französische Anonymus XIII (um 1400, CS III, 496ff.) die acors als Intervalle in perfekte, imperfekte und dissonante unterteilt. In der späteren Musiklehre wurde der A.-Begriff von dem Willaert-Schüler Zarlino entwickelt (*Istitutioni harmonice*, 1558). Er bestimmt den A. nach den Proportionalzahlen, die den einzelnen (simultanen) Konkordanz zugrunde liegen. Das Wesentliche des A.s liegt in seinem vertikalen Gefüge, das nicht mehr – wie in der Kontrapunktlehre des 15. und 16. Jh. – als Ergebnis des Zusammentreffens einzelner (horizontal gedachter) Stimmen, sondern von einem als → Basis oder → Fundamentum geltenden Klangträger her verstanden wird, der das harmonische Geschehen stützt und führt. Das A.-Phänomen in diesem Sinne ergab sich aus der zunehmenden klanglichen Verfestigung des Satzgefüges, die im Laufe des 15. und beginnenden 16. Jh. zunächst vor allem in der italienischen und englischen Musik greifbar wird. Bei J. G. Walther (1732) zeigt sich die Festlegung des A.-Begriffs in der Erklärung: *ein Accord oder Zusammenstimmung, bestehet aus drey unterschiedenen, und doch zusammen klingenden Sonis, nemlich dem fundamental-Tone, dessen Terz und Quint. z. E. c e g. d f a. . . .*, wogegen es bei ihm früher hieß: *Accord, ist eine jede harmonische Zusammenstimmung (Praecepta der Musicalischen Composition, 1708)*. Für die ästhetische wie psychologische Beurteilung eines A.s sind seine harmonische Funktion (→ Funktionsbezeichnung, → Kadenz – 1) sowie seine Sonanz (→ Konsonanz/Dissonanz) ausschlaggebend. – 2) Angabe einer Einstimmung bei Saiteninstrumenten (→ Accordatura, → Scordatura). Das frz. accorder und ital. accordare, »stimmen«, geht offenbar auf die Einwirkung des lat. chorda (altfrz. corde), Saite, zurück. – Accord à l'ouvert heißt ein Mehrklang, der auf Saiteninstrumenten auf leeren Saiten hervorgebracht wird. – 3) im 15.–17. Jh. s. v. w. ein Chor oder Stimmwerk von Instrumenten derselben Familie, aber verschiedener Größe (Flöten, Krummhörner, Posauern).

Lit.: zu 1): RIEMANN MTh; M. KOLINSKI, Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre, Brünn, Prag, Lpz. u. Wien 1936; H. FEDERHOFER, Akkordik u. Harmonik in frühen Motetten d. Trienter Kodices, Diss. Wien 1936, maschr.; P. HINDEMITH, Unterweisung im Tonsatz I, Mainz 1937, 1940, II Mainz 1939, engl. als: Craft of Mus. Composition, I London 1942, II 1941; H. H. EGGERBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, = Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr 10. – zu 3): PRAETORIUS Synt. II.

Akkordeon

Akkordeon, Bezeichnung für den technisch und musikalisch höchst entwickelten Typus aus der Familie der → Harmonika-Instrumente, ein polyphon spielbares, im Diskant und Baß gleichtöniges, chromatisches Balginstrument mit durchschlagenden Zungen. Seinen Namen verdankt das A. den in ihrer Lage unveränderlichen, feststehenden, verkoppelten Akkorden, die durch Niederdrücken nur eines Knopfes des Baßteils zum Klingen gebracht werden. Nach der Tastenform der Diskantseite ist das – geschichtlich ältere – Knopfgriff-A. vom Piano-A. zu unterscheiden. Auf der Baßseite sind beide Instrumente gleich ausgebildet. Während das Piano-A. die überlieferte Klaviertastatur übernahm, sind beim Knopfgriffinstrument die Töne in drei senkrecht nebeneinander stehenden, in ihrer Höhe aber geringfügig gegeneinander verschobenen Tastenreihen angeordnet und folgen in Schrägreihen chromatisch aufeinander. Die Tonfolge von außen nach innen (c in der 1. Reihe) wird als C-Griff-Tastatur oder italienische (norwegische bzw. holländische) Tonanordnung bezeichnet; liegt der Ton c in der 3. Reihe, spricht man von B-Griff-Tastatur bzw. Wiener (schwedischer) Tonanordnung. Eine zusätzlich vorhandene 4. und 5. Tastenreihe ist mit der 1. bzw. 2. mechanisch verkoppelt und nur als Spielhilfe zu betrachten. Auf der Diskantseite ist das A. im Rahmen des gesamten Tonumfanges (beim Piano-A. in der Regel f-a³, beim Knopfgriff-A. E-cis⁴) grundsätzlich mehrchörig; neben der Grundreihe (8') sind die tiefe Oktave (16'), die hohe Oktave (4') und eine oder zwei Schwebetonreihen (Ober- bzw. Untertremolo) zur Grundreihe vorhanden; bei Spezialinstrumenten wird häufig noch eine Mixturstimme (2²/3') mitgeführt. Die einzelnen Stimmzungenreihen können durch Register beliebig miteinander kombiniert werden. Auf der Baßseite verzichtet das A. auf eine den Diskant nach unten weiterführende, durchlaufende Stimmzungenreihe; es verfügt hier nur über einen Ausschnitt im Rahmen einer großen Septime (chromatisch durchlaufend), der allerdings in meist 5facher Oktavierung übereinander liegt und verkoppelt ist. Tonhöhenrichtiges Melodiespiel ist streng genommen nur in diesem Raum (bei Serieninstrumenten von G-Fis, bei großen Modellen neuerdings von E-Dis) möglich. Die mehrfache Oktavverkopplung läßt das Ohr einen melodischen »Knick« aber kaum empfinden (»unendliche Oktave«). Die Akkorde (in der Regel Dur- und Molldreiklänge, Septimenakkorde und verminderte Dreiklänge) werden aus den drei oberen Oktavreihen gebildet und erklingen normalerweise deshalb neunfach, Septimenakkorde meist zwölffach, können aber durch Register klanglich reduziert werden. Die mehrfache Verkopplung der zumeist in 5 Oktaven übereinander liegenden Töne der Baßseite und die damit gegebene Verkopplung der Akkorde gehören zu den charakteristischen Merkmalen des A.s. Um aber auch tonhöhenrichtiges Melodiespiel zu ermöglichen, wurden die beiden Manuale der Baßseite (Baß- und Akkordwerk) durch ein 3. Manual, das Einzelbaßwerk, ergänzt. Dieses bringt – in 3reihiger Knopfgriffanordnung – Einzeltöne (ein- und zweichörig schaltbar) im Tonumfang von ¹E-cis⁴, also von nahezu 6 Oktaven. Der Vorteil dieses Einzeltonwerkes (wenig zutreffend »Bariton-Bässe« genannt) gegenüber den Versuchen einer Auflösung der Akkordkopplungen in Einzeltöne liegt darin, alle 3 Manuale im Baß gleichzeitig oder nacheinander verwenden zu können. – Tonbildung und Tongestaltung hängen beim A. weitgehend von der Balgführung ab, die als zentrales spielmethodisches Problem anzusehen ist. Maßgeblich beeinflußt wurde die künstlerische Entwicklung durch die (von H. Herrmann

1927 begründete) Originalliteratur für A. Sie erfaßte – vom Einzelspiel ausgehend – im Laufe der Zeit die gebräuchlichen Musikformen unserer Zeit (Kammermusik, Orchesterspiel, Zusammenspiel mit anderen Instrumenten und mit Singstimmen und Chor). – Von den Sonderformen des A.s hat sich nur das Baß-A. (Baß-Orgel) im Gebrauch erhalten, das ausschließlich im Harmonikaorchester verwendet wird.

Lit.: H. HERRMANN, Einführung in d. Komposition f. A., Trossingen 1955; A. FETT, Die Register u. ihre Anwendung, = Kleine Bücherei d. Harmonika-Freundes XII, Trossingen (1955, 2¹⁹⁶⁴); DERS., Das A., ebenda XIV, (1956); DERS., 30 Jahre Neue Musik f. Harmonika 1927–57, Trossingen (1957, 3¹⁹⁶⁴); DERS., Harmonika-Tabellen, = Kleine Hdb. d. Harmonika-Freundes I, Trossingen (1964). AWF

AKM, staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger für Österreich (→ CISAC). Sie bildete 1916–38 zusammen mit den damaligen deutschen Verwertungsgesellschaften (→ GEMA) einen Musikschutzverband mit dem Sitz in Berlin und war 1938–46 mit diesen vereinigt.

Akoluthia (griech. ἀκολουθία, Folge) heißt in der griechischen Kirche die Ordnung des Offiziums und der anderen nichteucharistischen Gottesdienste sowie die Gesamtheit der liturgischen Funktionen eines bestimmten Tages.

Lit.: L. PETIT, Bibliogr. des a. grecques, Brüssel 1926. – A. RAES SJ, Introductio in liturgiam orientalem, Rom 1947; F. HALKIN, A. gréco-turques, in: Mémorial L. Petit, Paris 1948.

Akt (von lat. actus, Handlung), Benennung der Hauptabschnitte dramatischer Werke. Seit dem 17. Jh. ist die Bezeichnung Aufzug (abgeleitet vom Aufziehen der Personen oder des Vorhangs) gleichbedeutend mit A., im 19. Jh. auch Abteilung. Schon das antike römische Theater kannte zum Teil die Gliederung des Dramas in A.e. Neben der Dreiteilung war eine Gliederung des Dramas in 5 A.e (Horaz, *Ars poetica* 189) bekannt, die für die französische Tragödie, aber auch für die deutsche, italienische und englische Bühnendichtung weitgehend verbindlich wurde. Die Sturm-und-Drang-Dichtung und der Expressionismus setzten vielfach an die Stelle der A.-Einteilung die Bildfolge. Die A.-Einteilung der Oper ist sehr verschieden. Die frühe italienische Oper (außer der Opera buffa) ist vielfach 3aktig (aber schon Monteverdis *Orfeo*, 1607, ist auf 5 A.e gesteigert), die deutsche Oper meist 3aktig, die französische seit Lully (nach dem Vorbild der gesprochenen Tragödie) bei der Tragédie lyrique 5aktig, bei der Opéra-comique 3aktig, oft auch einaktig.

Akustik (von griech. ἀκουστικός, hörbar) ist die Lehre vom Hörbaren, genauer, die Lehre vom Schall und seinen Wirkungen. Die A. als eigenständiges Gebiet ist erst auf dem Boden der Aufklärung entstanden mit dem Anspruch, die Objekte des Hörens auf mathematische Gesetze der Physik zurückzuführen und sie dadurch zu erklären. Der Begriff A. taucht erstmalig gegen Ende des 17. Jh. auf (S. Reyher 1693). Seitdem gehen viele Fragen bislang vornehmlich musiktheoretischer Erörterung auf dieses mehr oder minder eigenständige Gebiet über. Obwohl sie damit oft der Gefahr »physikalischer« Interpretation ausgesetzt sind, vor allem der direkten (»ein-eindeutigen«) Verknüpfung musikalischer Begriffe mit elementaren physikalischen Größen (z. B. Tonhöhe mit Frequenz, Lautstärke mit Intensität), geriet die systematische Erforschung akustischer Probleme rasch in Fluß und führte in der 2. Hälfte des 19. Jh. zu einem Höhepunkt dieser Disziplin mit H. von Helmholtz. – Einzelne Fakten, die heute der

A. zugerechnet werden, wurden lange vor der Etablierung dieser Disziplin als eigenständigem Zweig der Wissenschaft erkannt. Zu den Beobachtungen und Deutungen akustischer Erscheinungen in der Antike durch Pythagoras (Theorie der Zahlenverhältnisse als Grundlage der Musik), Aristoteles (Verhältnisse von Schwingungszahlen zu Saitenlängen und Saitenspannung), Euklid (Monochord) u. a. kamen mit der Wendung zur Naturwissenschaft in der Neuzeit, etwa mit G. Galilei, in rascher Folge neue Erkenntnisse und Beobachtungen hinzu, nach wie vor in erster Linie im Zusammenhang mit musiktheoretischen Überlegungen. Neue methodologische Aspekte (z. B. Galileis vereinfachende Annahme, daß die gesamte Masse einer schwingenden Saite als in ihrem Mittelpunkt vereinigt anzusehen sei) erlaubten die übersichtliche mathematische Behandlung bis dahin scheinbar unlösbarer physikalischer Probleme. Stand die physikalische Beschreibung der schwingenden Saite auch weiter im Vordergrund (→ Euler, → Mersenne u. a.), so wurde besondere Aufmerksamkeit in zunehmendem Maße auch den Erscheinungen beim gleichzeitigen Erklängen mehrerer Töne gewidmet, so z. B. den → Schwebungen (→ Sauveur) und den → Kombinationstönen (→ Sorge, → Tartini u. a.). Die Position der A. um die Wende des 19. Jh. spiegelt sich in der von → Chladni gegebenen Darstellung, wonach sie folgende Gebiete zu untersuchen hat: 1) (im arithmetischen Teil) *die Zeitverhältnisse der schwingenden Bewegungen überhaupt ... Tonlehre genannt*, ferner (im mechanischen Teil) 2) *die Schwingungsgesetze eines jeden elastischen Körpers sowie* 3) *die Verbreitung des Schalles*, dazu 4) (im physiologischen Teil) *die Empfindung desselben vermittelt der Gehörwerkzeuge*. Diese Konzeption wurde 60 Jahre später durch H. von Helmholtz zu einer im physikalischen Denken verhafteten »objektiven« Empfindungslehre in umfassender Weise spekulativ ausgebaut. Angelpunkt seines Systems ist die auf dem Theorem von Fourier aufgebaute Resonanztheorie des Hörens (→ Hörtheorie). v. Helmholtz gab die für die nächsten Jahrzehnte als gültig anerkannten Definitionen und Axiome der A. Die seinem Gedankengebäude zugrunde liegende Hypothese der klassischen Psychophysik, nämlich der ein-eindeutigen Beziehungen zwischen Reiz und Reaktion, verführte später oft zu einem die tatsächlichen Sachverhalte unzulässig vereinfachenden Reduktionismus trotz der Einwände durch inzwischen immer weiter vorangetriebene tonpsychologische Forschungen. v. Helmholtz' Interesse galt nicht in erster Linie der A. schlechthin; vielmehr ging es ihm um die Aufindung von objektiven Gesetzen der Musikästhetik. Daß sein hypothetisches Gebäude, obwohl es sich später nicht in der Form aufrechterhalten ließ, damals so plausibel erschien, ist um so verständlicher, als das Reduktions-Vorurteil auch heute noch manche Ansätze innerhalb der akustischen Forschung bestimmt. In der 1. Hälfte des 20. Jh. entfernte sich die akustische Forschung in zunehmendem Maße von dem Aufgabenbereich der Musiktheorie; sie behielt die musikalischen Fragen nur mehr gelegentlich im Auge. Musikalisch und zugleich physikalisch wichtige Erkenntnisse der A. formulierte in den 1920er Jahren E. Schumann, ein Schüler Max Plancks und C. Stumpfs, auf Grund umfangreicher akustischer und tonpsychologischer Untersuchungen von Instrumentenklängen in den sogenannten *Klangfarbengesetzen* (→ Klangfarbe). Die moderne akustische Forschung ist pluralistisch, d. h. sie vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen mit stark abweichenden Fragestellungen. Heute lassen sich hinsichtlich der methodischen Ebenen folgende Hauptrichtungen unterscheiden: 1. Physikalische A. als allgemeine

Schwingungs- und Wellenlehre bzw. ihre Anwendung auf physikalische Probleme; 2. Physiologische A. als Forschungszweig der Übertragung von Schallreizen in der Nervenbahn; 3. Psychologische A. (auch Psychoakustik genannt, das ist der das Gehör betreffende Teil der Psychophysik); hierzu gehören die Variablen der akustischen Wahrnehmung hinsichtlich ihrer Intensität (Lautstärke), des Belästigungsgrades (Klang – Geräusch – Lärm), der Kategorien des musikalischen Hörens (in ihren einfachsten Formen etwa: → Tonhöhe, → Tonigkeit, → Klangfarbe, → Lautstärke, → Konsonanz/Dissonanz, → Akkord, → Melodie u. a.). Dieser Bereich unterscheidet sich methodisch sehr weitgehend von dem der physikalischen oder physiologischen A. (die Prämissen der alten Psychophysik haben sich für die Erforschung dieser komplexen Sachverhalte als unzureichend erwiesen); handelt es sich doch um mehr-mehrdeutige Beziehungen zwischen den Variablen der Wahrnehmung und jenen des physiologischen bzw. physikalischen Bereichs. Dieses Gebiet ist am meisten in Fluß; es gelangen zur Anwendung die Methoden der quantitativen Psychologie (z. B. Faktorenanalyse oder manche Gesichtspunkte der → Informationstheorie). Ihren Anwendungen nach läßt sich die A. abermals unterteilen: Zur technischen A. gehört vor allem die Elektro-A., zu der auch Schallübertragungs- und Aufzeichnungstechnik zu rechnen sind. Weitere Anwendungen ergeben sich aus den Begriffen Raum- und Bau-A.; schließlich sei die musikalische A. vor allem in ihrer Blickrichtung auf das Musikinstrument erwähnt; mit ihren verfeinerten Methoden und Erkenntnissen kann sie dem Instrumentenbau dienen. Doch haben alle Einteilungen mehr theoretischen bzw. hypothetischen Charakter insofern, als die Gebiete sich in mannigfaltiger Weise überschneiden.

Lit.: E. FL. FR. CHLADNI, Die A., Lpz. 1802; DERS., Neue Beyträge zur A., Lpz. 1817; H. v. HELMHOLTZ, Die Lehre v. d. Tonempfindungen ..., Braunschweig 1863, 1913; DERS., Vorlesungen über d. mathematischen Principien d. A., in: Vorlesungen über theoretische Physik III, hrsg. v. A. König u. C. Runge, Lpz. 1898; J. C. POGGENDORF, Gesch. d. Physik, Lpz. 1879; A. HELLER, Gesch. d. Physik, 2 Bde, Stuttgart 1882–84; C. STUMPF, Tonpsychologie, 2 Bde, Lpz. 1883–90; DERS., Die Sprachlaute, Bln 1926; L. A. ZELLNER, Vorträge über A., Wien u. Lpz. 1892; J. W. STRUTT (Baron Rayleigh), Theory of Sound, 2 Bde, London 1894–96; J. TYNDALL, Der Schall, deutsche Bearb. v. H. v. Helmholtz u. Cl. Wiedemann, Braunschweig 1897; K. L. SCHAEFER, Mus. A., = Slg Göschen XXI, Lpz. 1902; P. LA COUR u. J. APPEL, Die Physik auf Grund ihrer geschichtlichen Entwicklung, Braunschweig 1905; H. STARKE, Physikalische Musiklehre, Lpz. 1908; A. KALÄHNE, Grundzüge d. mathematisch-physikalischen A., 2 Bde, Lpz. u. Bln 1910–13; W. KÖHLER, Akustische Untersuchungen, Zs. f. Psychologie LIV, 1909, LVIII, 1910, LXIV, 1913; H. RIEMANN, Katechismus d. A., Lpz. 1918; E. SCHUMANN, A., Breslau 1925; DERS., Die Physik d. Klangfarben, Habil.-Schrift Bln 1929; F. TRENDLENBURG, A., in: Hdb. d. Physik VIII, hrsg. v. H. Geiger u. K. Scheel, Bln 1927; DERS., Einführung in d. A., Bln, Göttingen u. Heidelberg 1961; H. FLETCHER, Speech and Hearing, NY 1929; F. R. WATSON, Acoustics of Buildings, London 1930; H. WINKHAUS, Vergleichende akustische Untersuchungen, Bln 1930; P. E. SABINE, Acoustics and Architecture, NY 1932; E. WAETZMANN, Technische A., in: Hdb. d. Experimentalphysik XVII, hrsg. v. W. Wien u. S. Harms, Lpz. 1934; H. J. v. BRAUNMÜHL u. W. WEBER, Einführung in d. angewandte A., Lpz. 1936; J. ENGL, Raum- u. Baua., Lpz. 1939; K. W. WAGNER, Einführung in d. Lehre v. d. Schwingungen u. Wellen, Wiesbaden 1947; L. CREMER, Die wiss. Grundlagen d. Rauma., I–II (I Geometrische, II Statistische Rauma.), Stuttgart 1948–61, III (Wellentheoretische Rauma.), ebenda u. Lpz. 1950; H. DILL, Die technische A., Sprache u. Gehör, Zürich 1949; H. MATZKE, Unser technisches Wissen v. d. Musik, Lindau 1949; CH. A. CULVER, Mus. Acoustics, Philadelphia

Akzent

1951; H. PETZOLDT, Elektroa. (Anlagetechnik), 2 Bde, Lpz. 1951; W. T. BAROLOMEW, Acoustics of Music, NY 1952; H. F. OLSON, Mus. Engineering, NY 1952; G. BUCHMANN, Elektroa., Hdb. f. HF- u. Elektrotechniker II, Bln 1953; W. BÜRCK, Grundlagen d. praktischen Elektroa., Mindelheim 1953; O. FR. RANKE u. H. LULLIES, Gehör, Stimme, Sprache, = Lehrbuch d. Physiologie, hrsg. v. W. TRENDLENBURG u. E. SCHÜTZ, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1953; L. L. BERANEK, Acoustics, NY 1954; W. REICHARDT, Grundlagen d. Elektroa., Lpz. 1954; E. SKUDRZYK, Grundlagen d. A., Wien 1954; E. G. WEVER u. M. LAWRENCE, Physiological Acoustics, Princeton (New Jersey) 1954; FR. WINCKEL, Klangstruktur d. Musik, Bln 1955; DERS., Phänomene d. mus. Hörens, Bln u. Wunsiedel (1960); Acoustique mus., hrsg. v. F. CANAC, = Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique LXXXIV, Paris 1959; W. MEYER-EPPLE, Grundlagen u. Anwendungen d. Informationstheorie, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1959; R. W. POHL, Mechanik, A., Wärmelehre, = Einführung in d. Physik I, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1959; W. H. WESTPHAL, Physik, Bln, Göttingen u. Heidelberg 20-21 1959; CHR. GERTHSEN, Physik, Bln, Göttingen u. Heidelberg 21 1960; FR. KOHLRAUSCH, Leitfaden d. praktischen Physik, Lpz. 1870, 81896, Stuttgart 21 1960 als: Praktische Physik . . . , hrsg. v. H. Ebert u. E. Justi; H.-P. REINECKE, Experimentelle Beitr. zur Psychologie d. mus. Hörens, = Schriftenreihe d. Mw. Inst. d. Univ. Hbg III, Hbg 1964. HPR

Akzent (lat. accentus, von ad, dazu, und cantus, Gesang; Lehnübersetzung von griech. προσῳδία; seit Gottsched auch durch »Betonung« wiedergegeben), -1) der aus der antiken griechischen Sprachwissenschaft stammende Begriff erfaßte ursprünglich die mit den Lauten verbundenen »gesanglichen« Momente der griechischen Sprache (→ Prosodie). Im Lateinischen wurde die Hervorhebung der akzenttragenden Silbe eines Wortes jedoch nicht, wie im Griechischen der älteren Zeit, durch Hebung und Senkung der Stimme bewirkt (musikalischer A.), sondern wohl ähnlich wie in den meisten indogermanischen Sprachen und im Griechischen nach der Zeitenwende primär durch Atemdruck (Druck-, dynamischer, expiratorischer A.). Der Sachverhalt ist im Lateinischen allerdings besonders kompliziert und umstritten, weil die klassische Dichtung der Römer nicht auf der Unterscheidung betonter und unbetonter Silben beruhte, wie dies für die Dichtung in Sprachen mit Druck-A. meist gilt, sondern weil sie nach griechischem Vorbild quantitierend war. Denn so ergaben sich häufig Widersprüche zwischen Wort-A. und Vers-A. (→ Metrum, → Versmaße). Gegenüber den älteren lateinischen Ausdrücken (acuta vox, tres soni, Cicero, Orator 57f.) und gegenüber anderen Bezeichnungen (tenor, vocalatio, fastigium, cacumen) haben sich die beiden auf griechische Termini zurückgehenden Wörter accentus (Quintilian, Inst. or. I, 5, 22) und tonus allmählich durchgesetzt. Doch dürften es *hoffnungslose Bemühungen* (M. Leumann) gewesen sein, die verschiedenen griechischen A.e im Lateinischen wiederzufinden. Die spätrömischen Grammatiker gaben die prosodische Lehre der Griechen schließlich nur noch in schematisierter Form und mit den übersetzten griechischen Termini weiter, ohne zwischen eigentlichen (1-5) und uneigentlichen prosodischen Zeichen (6-10) zu unterscheiden (zusammengefaßt etwa bei Isidor von Sevilla, Etymol. I, 19):

1 ^	ὀξεῖα	acutus	(hoch)
2 \	βαρεῖα	gravis	(tief)
3 ^	περισπωμένη	circumflexus	(hoch-tief)
4 -	μακρὸς	longa	(lange Silbe)
5 -	βραχύς	brevis	(kurze Silbe)
6 ∪	ὄφέν	coniunctio	(Verbindung zweier Wörter)

7 ,	διαστολή	distinctio	(Trennung zweier Wörter, heutiges Kommazeichen)
8 •	[ἀπόστροφος]	apostrophus	(Apostroph)
9 ⊥	δασεῖα	aspiratio	(h im Anlaut)
10 ⊣	ψιλή	siccitas sive purum	(ohne h im Anlaut)

Ein Teil dieser Zeichen wurde später in die byzantinische Notenschrift und in die Neumenschrift übernommen. Die nota dasia (Nr 9) liegt den im 9. Jh. geschaffenen → Dasia-Zeichen zugrunde. - 2) Accentus (lat.) und Conventus (lat.) sind in der Chorallehre gebräuchliche Termini, welche die Gattungen des einstimmigen liturgischen Repertoires unter dem Gesichtspunkt ihrer vorwiegend sprachlichen oder melodischen Konzeption klassifizieren. Ihre Gegenüberstellung war den mittelalterlichen Theoretikern unbekannt. Sie wird erstmals ausführlich von Ornitoparchus (1517) erläutert. Danach umfaßt der Accentus alle »gelesenen«, d. h. in ihrem musikalischen Verlauf primär nach dem Text ausgerichteten Formen (Orationen, Lektionen, Epistel, Evangelium, Prophetien usw.). Der rezitierende, von einem Reperkussionston durchzogene Vortrag dieser Stücke erfolgt anhand bestimmter Formeln (accentus ecclesiastici, toni communes), die neben den Einzelgliedern und Interpunktionsstellen (distinctiones, pausationes) im Sinne musikalisch geordneter Rezitative auch weitgehend die sprachlichen A.e des jeweiligen Texts berücksichtigen. Demgegenüber sind im Conventus alle »gesungenen« Gattungen enthalten, z. B. Antiphon, Responsorium, Introitus. In ihnen bildet die eigenständige musikalisch-melodische Gestaltung das entscheidende Element. Für die evangelische Kirchenmusik hat der Accentus durch Luthers Deutsche Messe (1526) und die von J. Walter bis ins 17. Jh. reichende Tradition der Choralpassion Bedeutung erlangt. - 3) Vom Ausgang des 16. bis zum 19. Jh. bildet in der europäischen Musik der Takt eine Ordnung von abgestuften A.en. Den gemessenen Schritten und Sprüngen der Tänzen entsprechend treten zuerst in der Tanzmusik betonte und unbetonte Stufen des Taktes, schwere und leichte Zählzeiten auf, deren Hauptgewicht in der Regel unmittelbar nach dem Taktstrich wiederkehrt (Taktschwerpunkt). Dieser neuzeitliche A.-Stufentakt (Besseler) hebt sich deutlich gegen den älteren mensuralen Tactus ab, der die Akzentuierung nicht festlegt. Neben dem regulären A., der in den metrischen Schwerpunkten der Taktfolge vorgegeben ist, gibt es eine Anzahl anderer Mittel, in Komposition und Vortrag musikalisch zu akzentuieren, die zuerst Rousseau zusammenfassend behandelt. Riemann nennt sie Extravertierungen, welche den selbstverständlichen Verlauf der dynamischen Entwicklung (→ Ausdruck, → Dynamik, → Motiv) stören, eventuell sogar vollständig auf den Kopf stellen, und die der Komponist daher durch besondere Abbreviaturen und Zeichen fordert (sf, >, v, ^). Ein besonders häufiger und wichtiger A. ist der Anfangs-A., die Hervorhebung der ersten Note einer Phrase oder eines Motivs; er dient in hervorstechender Weise der Klarlegung des thematischen Aufbaues, doch wirkt seine fortgesetzte Anwendung, wo die Zeichnung ohnehin klar ist, aufdringlich. Gewisse rhythmische Bildungen, besonders die synkopischen Antizipationen von Tönen, deren volle harmonische Wirkung erst auf dem nachfolgenden guten Taktteil zur Geltung kommt, verlangen Akzentuation (rhythmischer A.), desgleichen müssen kompliziertere Harmonien, auffällige Dissonanzen, Modulationsnoten usw. hervorgehoben werden (harmonischer A.), und endlich sind auch oft die Spitzen der Melodie, wo sie nicht ohnehin durch ihre Stellung im Takt mit den

Höhepunkten der dynamischen Entwicklung zusammenfallen, verstärkt zu geben (melodischer A.). Eine Art negativen A.s ist nach vorausgehendem crescendo die Ersetzung des Höhepunkts der Tonstärke durch ein plötzliches piano, ein Mittel, dessen bereits von J. Stamitz gefundene faszinierende Wirkungen besonders Beethoven zur Geltung gebracht hat («Beethovensches piano»). – 4) Der Accentus als Gesangsmanier entstammt dem rezitativischen Stil um 1600. Praetorius beschreibt ihn als Ausfüllung eines Intervalls (auch Unisonus) durch 1–5 Zwischennoten, deren letzte oft den Zielton vorwegnimmt. Er kann bei Praetorius durch Verkürzung der ersten oder der zweiten Hauptnote gewonnen werden. Bei Bernhard wird er *bey Endigung einer Note mit einem gleichsam nur anhenckenden Nachklänge geformiret* (S. 33) und mit der Bezeichnung Superjectio unter die Figurae Superficiales aufgenommen (S. 148). Im 18. Jh. beschreibt ihn noch Marpurg als → Nachschlag, dagegen C. Ph. E. Bach und L. Mozart als (langen) → Vorschlag.

Lit.: zu 1): Grammatici Latini, hrsg. v. H. KEIL, 8 Bde, Lpz. 1855–78, Neudruck Hildesheim 1961; H. STEINTHAL, Gesch. d. Sprachwiss. bei d. Griechen u. Römern, 2 Bde, Bln 21890, Neudruck Hildesheim 1961; H. HIRT, Indogermanische Grammatik V, Der A., = Indogermanische Bibl. I, 1, 13, 5, Heidelberg 1929; M. LEUMANN, Lat. Laut- u. Formenlehre, = Hdb. d. Altertumswiss. I, 2, 1, München 1963. – zu 2): M. LUTHER, Deutsche Messe, Wittenberg 1526, Faks. hrsg. v. J. Wolf, = Veröff. d. Musikbibl. P. Hirsch XI, Kassel 1934; L. LOSSIUS, Erotemata musicae practicae, Nürnberg 1563; J. W. LYRA, A. Ornithoparchus u. dessen Lehre v. d. Kirchena., Gütersloh 1877; R. MOLITOR OSB, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform I, Lpz. 1901; P. WAGNER, Einführung in d. Gregorianischen Melodien I u. III, Lpz. 31911 u. 1921, Neudruck Hildesheim u. Wiesbaden 1962; Fr. GEBHARDT, Die mus. Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe, Luther-Jb. X, 1928; R. GERBER, Das Passionsrezitativ bei H. Schütz ..., Gütersloh 1929; J. HANDSCHIN, Artikel A., in: MGG I, 1949–51. – zu 3): J.-J. ROUSSEAU, Dictionnaire de musique, Genf 1767(?), Paris 1768 u. ö., Artikel Accent, Nachdruck mit Zusätzen v. M. Suard, in: Encyclopédie méthodique, Musique I, hrsg. v. N. E. Framéry u. P. L. Ginguené, Paris 1791; M. HAUPTMANN, Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik, Lpz. 1853; M. LUSSY, Traité de l'expression mus., Paris 1874; DERS., Le rythme mus., Paris 1883; H. RIEMANN, Mus. Dynamik u. Agogik, Hbg. u. St. Petersburg 1884; DERS., System d. mus. Rhythmik u. Metrik, Lpz. 1903; G. BECKING, Der mus. Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, Neudruck Darmstadt 1958; W. SERAUKY, Die mus. Nachahmungsästhetik ..., = Universitas-Arch. XVII, Münster i. W. 1929; G. BRELET, Le temps mus., essai d'une esthétique nouvelle de la musique, 2 Bde, Paris 1949; H. HECKMANN, W. C. Printz ... u. seine Rhythmischelehre, Diss. Freiburg i. Br. 1952, maschr.; DERS., Der Takt in d. Musiklehre d. 17. Jh., AfMw X, 1953; W. GURLITT, Form in d. Musik als Zeitgestaltung, = Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13; H. BESSELER, Das mus. Hören d. Neuzeit, = Sb. Lpz. CIV, 6, Bln 1959. – zu 4): PRAETORIUS Synt. III; Die Kompositionslehre H. Schützens in d. Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, hrsg. v. J. MÜLLER-BLATTAU, Lpz. 1926, Kassel 21963; BACH Versuch; MOZART Versuch; M. KUHN, Die Verzierungskunst in d. Gesangs-Musik d. 16.–17. Jh., = BIMG I, 7, Lpz. 1902; H. GOLDSCHMIDT, Die Lehre v. d. vokalen Ornamentik I, Charlottenburg 1907; A. BEYSCHLAG, Die Ornamentik d. Musik, Lpz. 1908, Neudruck Wiesbaden 1961; A. DOLMETSCH, The Interpretation of the Music ..., London (1916, 21946).

Akzidentien heißen jene Zeichen, welche, einer Note vorangesetzt, deren Erhöhung oder Erniedrigung um einen bzw. 2 Halbtöne oder die Aufhebung einer vorangehenden Erhöhung oder Erniedrigung bewirken, also Kreuz # (frz. dièse; ital. diesis; engl. sharp): Erhöhung um einen Halbton; → Doppelkreuz x: Erhöhung um 2 Halbtöne; Be b (frz. bémol; ital. be-

molle; engl. flat): Erniedrigung um einen Halbton; Doppel-Be bb (frz. double bémol; ital. doppio bemolle; engl. double-flat): Erniedrigung um 2 Halbtöne; → Auflösungszeichen †: Aufhebung der bisher geltenden Erhöhung oder Erniedrigung. – Alle drei Grundzeichen (b # †) haben sich aus dem Tonbuchstaben b entwickelt, der seit Einführung des Hexachord-Systems zwei verschiedene Tonstufen vertrat: im Hexachordum molle das (moderne) b (b fa, geschrieben als b rotundum), im Hexachordum durum das (moderne) h (b mi, geschrieben als b quadratum; die neuzeitliche deutsche Tonbezeichnung h geht auf den Brauch deutscher Drucker des 16. Jh. zurück, für das b quadratum den Buchstaben h zu verwenden). Aus dem b quadratum entstanden durch flüchtiges Schreiben bereits im 13. Jh. die noch heute gebräuchlichen Formen von Kreuz und Auflösungszeichen, die ihrer Bedeutung nach jedoch selbst im 15. Jh. noch selten unterschieden wurden. Das bis ins 18. Jh. vorherrschende x cancellatum, dessen Erfindung in die Josquin-Zeit fällt, hob sich dann zwar sehr deutlich von den traditionellen Formen des b quadratum, vor allem dem eigentlichen Auflösungszeichen, ab, doch blieb es bis ins 18. Jh. Brauch, Erhöhungen einfach durch ein b, Erniedrigungen durch ein # rückgängig zu machen. A. im Sinne von Versetzungszeichen wurden die verschiedenen Gestalten des b aber erst, als sie, von der Tonstufe b gelöst, auch anderen Tonstufen zur Angabe ihrer Erhöhung, Erniedrigung oder der Wiederherstellung ihrer originalen Tonhöhe zugeordnet wurden. Aufgabe dieser («zusätzlichen») Zeichen war es zunächst, die Position der betreffenden Tonstufe im jeweiligen Hexachord und zugleich den für die Solmisation obligatorischen Hexachordraum selbst festzulegen. So erklärt sich die Tatsache, daß z. B. ein b quadratum vor f diese Tonstufe zwar zum fis erhob (als mi innerhalb des Hexachordes auf d), daß aber ein b molle vor f dieselbe Tonstufe nur als fa innerhalb des Hexachordum naturale (auf c) bestätigte und keineswegs zum fes erniedrigte. Nicht jede angezeigte Erhöhung oder Erniedrigung mußte zwangsläufig eine Hexachord-Transposition veranlassen; besonders die entlegeneren Halbtöne wurden – entsprechend den theoretischen Ausführungen über die → Musica ficta – vielfach außerhalb des gerade verbindlichen Hexachord-Zusammenhangs gebildet. – Bis ins 17. Jh. finden sich, vor allem in den Quellen der kirchentonale Vokalmusik, relativ wenige A., da der Sänger selbst die Regeln beherrschen sollte, die ihm (zusammen mit Hinweisen durch A.) eine einwandfreie Ausführung seiner Stimme ermöglichten; → Solmisation, → Klausel-Lehre, einige Standardregeln (z. B. *Una nota supra la semper est canenda fa*), Gesetzmäßigkeiten der Stimmführung und ausgeprägte kirchentonale Melodiebildung machten eine generelle Bezeichnung durch A. häufig unnötig. Da sich die Bedeutung dieser Regeln in Hinblick auf die Entwicklung der Tonalität und auf das zeitbedingte, wohl oft sehr individuelle Klangempfinden jedoch nur schwer festlegen läßt, gehört die Frage nach Art und Umfang des tatsächlichen A.-Gebrauchs vom 13. bis zum 16./17. Jh. noch immer zu den vorrangigen Themen der Forschung. Erst mit zunehmender harmonischer Verselbständigung gegenüber den Kirchentönen und der Bevorzugung instrumentaler Notationsprinzipien seit dem 16. Jh. wurde auch die A.-Setzung regelmäßiger und exakter. Gegenüber der mittelalterlichen Praxis wurde die Geltungsdauer eines jeden Akzidents auf die unmittelbar nachfolgende Note (bzw. bei Tonwiederholungen auf alle weiteren Noten gleicher Tonhöhe) eingeschränkt, so daß das Akzident selbst nach nur einer fremden No-

Akzidentien

te wiederholt werden mußte, andererseits erstreckte sich die Geltung eines Akzidents zwischen zwei gleich hohen Tönen auch auf den vorangehenden; bei chromatischer Melodiebewegung wurden noch im 17. Jh. auch die nicht erhöhten bzw. erniedrigten Töne durch Auflösungszeichen eigens gekennzeichnet. Die Einführung und allmähliche Verbreitung von Taktstrich und gleichschwebender Temperatur bestimmten die Entwicklung um und nach 1700 und können als die eigentliche Ursache für die Ausbildung des modernen A.-Systems und A.-Gebrauchs angesehen werden. Denn wie nun erst für jedes Akzidents die Geltungsdauer auf einen Takt festgesetzt werden konnte, so gab auch erst die Erschließung des gesamten Quintenzirkels Anlaß zur Erfindung der Zeichen für doppelte Halbtonerhöhung und -erniedrigung. Nach verschiedenen Vorschlägen für die Gestaltung der neuen Zeichen (Mattheson empfahl als Zeichen der doppelten Erniedrigung den griechischen Buchstaben β , J. G. Walther verwandte für doppelte Erhöhung das gedoppelte Andreaskreuz \times , L. Mozart neben dem Andreaskreuz ein aufrechtstehendes Kreuz \dagger) setzten sich noch im 18. Jh. die bis heute gebräuchlichen Formen (\times , \dagger) durch. Die heutige Anwendung der Versetzungszeichen erfolgt nach dem Grundsatz, daß jedes Akzidents nur für den bestimmten Takt und Oktavraum gilt, in dem es vorkommt; Ausnahmen bilden lediglich in den nächsten Takt übergebundene Noten, von denen das Akzidents nicht wiederholt zu werden braucht. Folgen verschiedenartige A. aufeinander, so bewirkt das jeweils neue die Aufhebung der vorangehenden Erhöhung oder Erniedrigung, ohne daß – wie noch im 19. Jh. – ein eigenes Auflösungszeichen vorangesetzt werden müßte (z. B. \dagger nach \times). Selbstverständlich können der besseren Durchschaubarkeit halber auch mehr A. verwendet werden, als nach den strengen Regeln erforderlich wäre; vor allem in der Neuen Musik finden sich häufig zusätzliche Angaben, die von gelegentlichen Hinweiszeichen bis zur konsequenten Kennzeichnung jeder Einzelnote reichen. Vielfach wird dann überhaupt eine Regelung vorgezogen, die die Geltung des Akzidents auf die unmittelbar nachfolgende Note einschränkt.

Eine wesentliche Vereinfachung der A.-Setzung ergibt sich aus dem seit dem 18. Jh. (abgesehen von einigen kirchentonale Relikten) fast allgemein geübten Brauch, die der jeweiligen Tonart eigenen Erhöhungen bzw. Erniedrigungen gegenüber der Grundskala (c d e f g a h) in der Tonartvorzeichnung (frz. *armature*; ital. *armatura di chiave*; engl. *key signature*) generell anzugeben: alle einschlägigen Versetzungszeichen werden zu Beginn eines jeden Liniensystems (unmittelbar nach dem Schlüssel, vor dem Taktzeichen) zusammengefaßt, so daß aus der Vorzeichnung bereits die Tonart abgelesen werden kann, wenn auch ohne Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Dur und parallelem Moll. Der Geltungsbereich der Vorzeichnung umfaßt den gesamten verfügbaren Tonraum. – Die Anfänge der Vorzeichnung reichen ebenfalls bis ins Mittelalter zurück. Schon in den handschriftlichen Aufzeichnungen des Notre-Dame-Repertoires (13. Jh.) ist das \flat molle nicht selten an den Anfang einer Zeile vorgezogen, dies jedoch nur für die Tonstufe b (als Hinweis auf die Solmisation nach dem Hexachordum molle, also im dorischen und lydischen Modus) und auch nicht immer in allen Stimmen, sondern meist nur dort, wo die zu fixierende Tonstufe b tatsächlich vorkommt. Erst im Laufe des 15. Jh. bürgerte sich die Vorzeichnung eines weiteren \flat (für die Tonstufe e) zur Kennzeichnung der immer häufiger transponierten Modi ein. Die bis dahin sehr unregelmäßige Setzung von Vorzeichen erhielt

nun eine gewisse Systematik, da sie zugleich das Transpositionsverhältnis zwischen den Stimmen (am deutlichsten beim Quintkanon) zum Ausdruck brachte: in der Regel mußte aus Tonalitätsgründen in den Unterstimmen ein \flat mehr vorgezeichnet werden als in den Oberstimmen. Diese auch noch für das 16. und 17. Jh. charakteristische Praxis, sich bei der Vorzeichnung nur nach dem Transpositionsgrad des jeweiligen Kirchen-tones zu richten, lebte vereinzelt bis ins 18. Jh. fort: noch J. S. Bachs Dorische Toccata und Fuge (BWV 538) ist ohne Vorzeichnung notiert; C moll kommt mitunter noch mit nur zwei vorgezeichneten \flat als transponiertes Dorisch vor. – Neben der eigentlichen, tonartlich bestimmten Vorzeichnung finden sich seit dem 16. Jh. am Zeilenbeginn häufig weitere Zeichen, die nur der Warnung oder der besseren Orientierung dienen sollen und nicht als Versetzungszeichen aufzufassen sind. So erinnert die Vorzeichnung eines \flat auf der f-Linie an das Verbot der Erhöhung zum fis, ein \dagger oder \times auf der h-Linie an das Verbot der Erniedrigung zum b; verschiedenartige Versetzungszeichen am Zeilenbeginn der \rightarrow Tabula compositoria markieren lediglich die jeweilige Tonstufe, ohne eine tatsächliche Erhöhung oder Erniedrigung nach sich zu ziehen. – Die atonale Musik des 20. Jh. verzichtet auf jegliche Vorzeichnung und gebraucht A. ausschließlich im Laufe der Komposition.

Lit.: G. JACOBSTHAL, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländischen Kirche, Bln 1897; Th. KROYER, Die Anfänge d. Chromatik im ital. Madrigal d. XVI. Jh., = BIMG I, 4, Lpz. 1902; DERS., Zum Akzidentienproblem im Ausgang d. 16. Jh., Kgr.-Ber. Wien 1909; J. WOLF, Gesch. d. Mensuralnotation v. 1250–1460 I, Lpz. 1904; DERS., Die A. im 15. u. 16. Jh., Kgr.-Ber. Wien 1909; R. SCHWARTZ, Zur Akzidentienfrage im 16. Jh., ebenda; E. BERNOULLI, Hinweis auf gewisse Alterationszeichen in Drucken d. 16. Jh., ebenda; O. CHILESOTTI, Le alterazioni cromatiche nel s. XVI, ebenda; R. v. FICKER, Beitr. zur Chromatik d. 14. bis 16. Jh., StMw II, 1914; DERS., Die Kolorierungstechnik d. Trienter Messen, StMw VII, 1920; J. BORREMAN, Le sort du Si \flat dans les mélodies chromatiques grégoriennes, Tribune de St.-Gervais XXI, 1920; E. FRERICHS, Die Accidentien in Orgeltabulaturen, ZfMw VII, 1924/25; W. APEL, Accidentien u. Tonalität in d. Musikdenkmälern d. 15. u. 16. Jh., Bln 1936; DERS., The Partial Signatures in the Sources prior to 1450, AMI X, 1938; APEL; E. E. LOWINSKY, The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music, MQ XXXI, 1945; DERS., Conflicting Views on Conflicting Signatures, JAMS VII, 1954; G. REANEY, Musica ficta in the Works of Guillaume de Machaut, Les Colloques de Wégimont II, 1955; S. CLERCX-LEJEUNE, Les accidents sous-entendus et la transcription en notation moderne, ebenda; R. H. HOPPIN, Partial Signatures and Musica ficta in Some Early 15th-Cent. Sources, JAMS VI, 1953; DERS., Conflicting Signatures Reviewed, JAMS IX, 1956. FRR

Alalá ist ein Volksliedtyp der spanischen Provinz Galicien; er hat seinen Namen von dem auf Vokalisen gesungenen La la la. Die Melodien werden vor allem während der Landarbeit gesungen.

Lit.: F. PEDRELL, Cancionero mus. popular español II, Valls 1918; H. ANGLÈS, Dasspan. Volkslied, AfMf III, 1938.

Alba (lat. und prov.) \rightarrow Tagelied.

Albanien.

Lit.: St. DJOUDJEFF, Mélodies bulgares de l'Albanie du Sud, Belgrad 1936; Y. ARBATSKY, Proben aus d. albanischen Volksmusik, Südost-Forschungen VIII, 1943; E. STOCKMANN, Kaukasische u. albanische Mehrstimmigkeit, Kgr.-Ber. Hbg 1956; DERS., Albanische Volksmusikinstr., Kgr.-Ber. Wien 1956; DERS., Volkskundliche Bibliogr. A. v. 1945–56, Deutsches Jb. f. Volkskunde IV, 1958; DERS., Zur Slg u. Untersuchung albanischer Volksmusik, AMI XXXII, 1960; R. SOKOLI, Les danses populaires et les

instr. mus. du peuple albanais, Tirana 1958; D. STOCKMANN, Zur Vokalmusik d. südalbanischen Čamen, Journal of the International Folk Music Council XV, 1963.

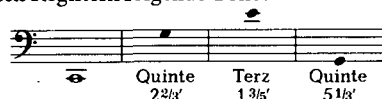
Albertische Bässe (bis um die Mitte des 19. Jh. auch Harfenbässe genannt) werden nach D. → Alberti die fortgesetzten gleichartigen Akkordbrechungen im homophonen Klaviersatz genannt. Sie werden meist für die linke Hand als Begleitung einer von der rechten Hand gespielten Melodie geschrieben (Mozart, K.-V. 545):



Aliquotsaiten

Aliquotsaiten, Resonanzsaiten, Sympathiesaiten, sind Saiten, die nur durch → Resonanz zum Klingen gebracht werden. Sie finden sich z. B. an der indischen Sarangi und der Hardanger Fiedel. Playford (1661) zufolge wurden sie, aus dem islamischen Raum kommend, zuerst um 1600 durch das Mitglied der Chapel royal Daniel Farrant auf die → Viola bastarda übertragen. A. haben die → Viola d'amore, das → Baryton – 1) und gelegentlich das Pianoforte (Aliquotflügel).

Aliquotstimmen heißen die Register der Orgel, die zu den Grundstimmen als selbständige Realisierung von Obertönen (Aliquoten) hinzutreten, also Quinten, Terzen, Septimen, Nonen und (selten) noch höhere Teiltöne, dazu auch zuweilen die Oktaven von 2' aufwärts. Sie stehen in reinen (nicht temperierten) Intervallen zu den Grundstimmen, um mit ihnen zu einem synthetischen Klang zu verschmelzen. Zu welchen Grundstimmen die A. als Obertöne gehören, ersieht man, wenn man die Fußtonbezeichnung in einen einfachen Bruch verwandelt, z. B.: Quinte $2\frac{2}{3}' = \frac{8}{3}'$, d. h. 3. Teilton zu einer 8'-Stimme; Terz $1\frac{3}{5}' = \frac{8}{5}'$, d. h. 5. Teilton zu einer 8'-Stimme; Quinte $5\frac{1}{3}' = \frac{16}{3}'$, d. h. 3. Teilton zu einer 16'-Stimme. Die Taste C ergibt also in diesen Registern folgende Töne:



Die Vereinigung mehrerer Aliquoten in einem Register ergibt → Gemischte Stimmen.

Aliquotttöne → Teiltöne.

Allabreve (ital.) ist ein 2/2- oder 4/2-Takt mit der halben Note als Zählzeit; der 2/2-Takt wird durch die Zeichen C , C2 oder 2 gefordert, der 4/2-Takt, auch *alla cappella* oder großer A.-Takt genannt, durch das Zeichen C . – Der Schlag nach der Brevis (Tactus *alla breve*) umfaßte im 15. und 16. Jh., im Unterschied zur neueren Praxis, je eine Semibrevis (ganze Note) im Nieder- und Aufschlag: $\text{C} \downarrow \uparrow$. Bezogen auf das unverkürzte Tempus (Tempus non diminutum), das unter dem Zeichen C notiert und in der Regel *alla semibreve* $\text{C} \downarrow \uparrow$ geschlagen wurde, bedeutete das durch die Zeichen C und C2 geforderte und *alla breve* taktierte verkürzte Tempus (Tempus diminutum) eine Halbierung des Zeitwertes, der realen Dauer der Noten; der → Tactus hatte – wenigstens in der Theorie – immer das gleiche Zeitmaß $\text{C} \downarrow \uparrow = \text{C} \downarrow \uparrow$. Seit dem späten 16. Jh. wurde allmählich der Tactus *alla semibreve* $\text{C} \downarrow \uparrow$ des unverkürzten Tempus durch den 2/4- oder 4/4-Schlag $\text{C} \downarrow \uparrow$ oder $\text{C} \downarrow \uparrow$ verdrängt und entsprechend der Tactus *alla breve* $\text{C} \downarrow \uparrow$ des verkürzten Tempus $\text{C} \downarrow \uparrow$ durch den 2/2- oder 4/2-Schlag $\text{C} \downarrow \uparrow$ oder $\text{C} \downarrow \uparrow$; die Bezeichnung A. aber wurde beibehalten, obwohl der 2/2-Schlag eigentlich ein Tactus *alla semibreve* ist. Um 1700 wurden vor allem Tänze in raschem Zeitmaß (Gavotte, Bourrée, Rigaudon) im 2/2-A. notiert; J. Pezel (1669 und 1686) und R. I. Mayr (1692) gebrauchten A. auch als Satzbezeichnung. Vom kleinen A., dem 2/2-Takt, ist der große A., der 4/2-Takt, zu unterscheiden, der im 17. und 18. Jh. in Sätzen im alten Stil (*stile antico*, *stylus gravis*) verwendet wurde (*Gratias* der H moll-Messe von Bach).

Lit.: G. SCHÜNEMANN, *Gesch. d. Dirigierens*, = Kleine Hdb. d. Mg. nach Gattungen X, Lpz. 1913; FR. ROTH-SCHILD, *The Lost Tradition in Music*, London 1953, dazu A. Mendel, MQ XXXIX, 1953; I. HERRMANN-BENGEN, *Tempobezeichnungen*, = Münchner Veröff. zur Mg. I, Tutzing 1959; C. DAHLHAUS, *Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh.*, AfMw XVIII, 1961; DERS., *Zur Taktlehre d. M. Praetorius*, Mf XVII, 1964; H. O. HIEKEL, *Der Madrigal- u. Motettentypus in d. Mensurallehre d. M. Praetorius*, AfMw XIX/XX, 1962/63.

alla polacca (ital.), nach Art der → Polonaise, im Polonaisentakt (z. B. Beethoven, Rondo a. p. im Trippelkonzert op. 56).

allargando, *slargando* (ital.), s. v. w. breiter (langsamer) werdend; oft statt *ritardando* (*rallentando*) gebraucht, wenn die Tonstärke wachsen soll (agogische Stauung).

alla siciliana ('alla sit'ij'ana, ital.), nach sizilianischer Weise, in der Art des → Siciliano (z. B. C. M. v. Weber, op. 60/5).

alla turca (ital.), s. v. w. auf türkische Art; → Janitscharenmusik.

alla zingarese (ital.), in der Art der Zigeunerweisen (z. B. Brahms, Finale des Klavierquartetts G moll op. 25, Rondo a. z.).

Allegretto (ital.; Abk.: Allto, Diminutiv von Allegro), bedeutet *ein wenig munter, oder fröhlich, aber doch auf eine angenehme, artige und liebliche Art* (J. G. Walther 1732, nach Brossard 1703). Das Diminutiv erweckt die Vorstellung einer leichten und anmutigen Bewegung, *d'un mouvement gracieux et léger* (Castil-Blaze 1821). Das metronomische Zeitmaß eines A. kann sich einerseits dem eines Allegro moderato (Beethoven, op. 14, 1), andererseits dem eines Andante con moto nähern (Beethoven, op. 92); die *graziöse* Akzentuierung aber wirkt als Mäßigung des Tempos, als Verlangsamung des Allegro und als Beschleunigung des Andante. Das Muster der A.-Bewegung ist das (stilisierte) Menuett des 18. Jh. (D. Scarlatti, J. Haydn).

Lit.: I. HERRMANN-BENGEN, *Tempobezeichnungen*, = Münchner Veröff. zur Mg. I, Tutzing 1959.

Allegro (ital.; Abk.: Allo) bedeutet heiter, lustig, hat aber als Tempobezeichnung die Bedeutung von schnell erhalten und wird in Zusammensetzungen gebraucht, die gegenüber dem italienischen Wortsinn pleonastisch (A. *giocoso*, lustig-heiter) oder widersinnig (A. *irato*, lustig-zornig) erscheinen. – In Überschriften wie *Fantasia alleggra* (A. Gabrieli 1596) und *Symphonia alleggra* (B. Marini 1611) bedeutet A. nichts anderes als heiter; noch L. Mozart (1756) hält am ursprünglichen Wortsinne fest. Andererseits war A. bereits im frühen 17. Jh., als man anfangs, Wortbezeichnungen für musikalische Bewegungsarten zu gebrauchen, eher eine Tempo- als eine Affektvorschrift (Banchieri, *La Battaglia*, 1611; Frescobaldi, 1628 und 1635). Ein Unterschied zwischen A. und Presto bestand im 17. Jh. noch nicht oder nur in schwachen Ansätzen. Erst im 18. Jh. setzte sich die Regel durch, daß Presto ein schnelles und A. ein zwar heiter bewegtes, aber nicht hastiges Zeitmaß sei (Brossard 1703; J. J. Rousseau 1767). Das A.-Tempo schließt die Möglichkeit eines singenden A. (A. *cantabile*) ein. Das von Quantz angegebene Zeitmaß entspricht M. M. 120. Doch ist der Versuch, eine Norm festzusetzen, nicht unbedenklich. Der Sinn der A.-Vorschrift ist sowohl von der Taktart als auch vom Notenwert der Zählzeit abhängig. Das Zeitmaß der Trippeltakte ist im allgemeinen rascher als das der geraden Takte (J. Grassineau 1740), und die Achtelnote eines A. im 3/8-Takt ist etwas schneller als die Viertelnote eines A. im 3/4-

Takt, nicht doppelt so schnell (Achtelnote = Achtelnote) und nicht ebenso schnell (Zählzeit = Zählzeit). – Più a. und A. molto bedeuten eine Steigerung, meno a., A. moderato, A. ma non troppo und A. ma non tanto eine Mäßigung des A.-Tempos. Die Vorschrift A. con brio (feurig) schließt oft, aber nicht immer eine Beschleunigung ein. Der Zusatz assai (ital. sehr, genug) ist doppeldeutig; nach L. Mozart (1756), dessen Erklärung dem vorherrschenden Wortgebrauch entspricht, bedeutet assai eine Beschleunigung des A., nach J.-J. Rousseau (1767) eine geringe Verlangsamung. Der Superlativ Allegroissimo ist seit dem 17. Jh. nachweisbar (V. Jelic 1622; C. Pallavicino 1687), wird aber selten verwendet.

Lit.: BROSSARD, engl. v. J. Grassineau, London 1740; MOZART Versuch; A. SCHERING, Zur Entstehungsgesch. d. Orchestera., Studien zur Mg., Fs. G. Adler, Wien u. Lpz. 1930; R. E. M. HARDING, Origins of Mus. Time and Expression, London 1938; ST. DEAS, Beethovens »A. assai«, ML XXXI, 1950; H. BECK, Bemerkungen zu Beethovens Tempi, Beethoven-Jb. II, 1955/56; I. HERRMANN-BENGEN, Tempobezeichnungen, = Münchner Veröff. zur Mg. I, Tutzing 1959; C. DAHLHAUS, Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh., AfMw XVIII, 1961. CD

Alleluia ist in der Vulgata und damit auch im gregorianischen Choral gebräuchliche Form des hebräischen Gebetsrufes hallelû-jáh – Preiset Jah(we), welcher sich erstmals um 700 v. Chr. im Alten Testament bei Tobias 13, 22 (Vulgatazählung) findet, vor allem jedoch als Zusatz (d. h. Unter- oder Überschrift) zu mehreren Psalmen überliefert wird. Nach dem Zeugnis Augustins wurde dieser Ruf von der christlichen Antike *propter sanctorum auctoritatem* in seiner hebräischen Form belassen (*De doctrina christiana*, lib. II, 11, Corpus Christianorum XXXII, 42). Innerhalb des jüdischen Gottesdienstes bildete das A. eine feierliche liturgische → Akklamation (Responsum), mit der die Gemeinde auf den solistischen Psalmengesang antwortete. Von hier fand es Eingang in die Psalmodie der frühchristlichen Kirche (ältester Hinweis um 200 bei Tertullian, *De oratione*, cap. XXVII, Corpus Christianorum I, 273). Seit dem 4. Jh. mehren sich die Berichte über seine (auch außerliturgische) Verwendung. Wie aus ihnen erhellt, wechselte diese nach den einzelnen Kirchen-Gebieten, indem man den jüdischen Brauch, das A. nur in den A.-Psalmen zu singen, teils erweiterte, teils beibehielt. Über den A.-Gesang im Stundengebet der ägyptischen Mönche liegen einige Angaben des Johannes Cassianus vor (*De institutis coenobiorum*, entstanden 419–26, lib. II, 5 u. II, 11, Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum XVII, 22 u. 27); Benedikt von Nursia widmete diesem Gegenstand Kapitel 15 seiner Ordensregel (*Corpus scriptorum* ... LXXXV, 63f.). Wann das A. in die römische Meßfeier aufgenommen wurde, ist nicht gesichert überliefert. Die briefliche Erklärung Papst Gregors des Großen, nach welcher es unter Damasus I. († 384) auf Rat des hl. Hieronymus eingeführt worden sei (Epist. lib. IX, 12, Migne Patr. lat. LXXXVII, 956, auch bei Wellesz), läßt sich ebensowenig überzeugend stützen wie der Bericht des griechischen Kirchenhistorikers Sozomenus über eine ausschließliche Verwendung in der Messe vom 1. Ostertag (Kirchengeschichte, um 440–50, Buch VII, 19, ed. J. Bidez, S. 330). Doch dürfte der, zunächst wohl auf die Osterzeit beschränkte, Gebrauch des A. seit dem späten 4. Jh. allmählich weiter ausgedehnt worden sein und die noch heute verbindliche Regelung zur Zeit Gregors ihren Abschluß gefunden haben. – Unter den verschiedenen Formen, in denen das A. in Messe und Offizium begegnet, stellt das responsorische A. der Missa in cantu einen liturgisch wie musikalisch

gleichermaßen bedeutsamen Höhepunkt dar (3. Gesang des Proprium missae). Im römischen und mailändischen Gottesdienst vor dem Evangelium erklingend, ist es gleich den übrigen Zwischengesängen (Graduale, Tractus, Sequenz) als »selbständiges Glied« (Jungmann) der liturgischen Handlung ausgezeichnet. Sein Vortrag erstreckt sich über das ganze Kirchenjahr ohne Fasten- und Vorfastenzeit (ab Septuagesima), in der es gewöhnlich durch den Tractus ersetzt wird (ebenso im Requiem). Ohne A. bleiben ferner die Quatemberstage im Advent und im September. Demgegenüber enthält das Meßformular vom Samstag der Osterwoche bis zum Quatemberfreitag nach Pfingsten unter Fortfall des Graduale zweifachen A.-Gesang.

Das gregorianische Meß-A. wird durch eine meist kurzgliedrige melodische Phrase über den Silben des Wortes A. eröffnet, welcher sich der sogenannte Jubilus (neuma), d. h. ein auf dem Schlußvokal gesungenes längeres Melisma, anschließt (→ Sequenz). Hierauf folgt der Versus (V) mit seinen weitgespannten, äußerst kunstvollen Melismen. Schon in den ältesten erreichbaren Quellen ist eine Koppelung von A. und einem oder 2 Versus durchgeführt (vgl. Codex Monza, 8. Jh., in: *Antiphonale Missarum Sextuplex*, hrsg. von R.-J. Hesbert, Brüssel 1935). Die Frage nach der Herkunft des Versus – ob Überrest der alten responsorischen Psalmodie oder späterer Zusatz – konnte noch nicht einheitlich gelöst werden. Seine Texte sind vorwiegend dem Psalter entnommen. Den Abschluß des A.-Gesanges bildet die Repetition von A. + Jubilus. Im einzelnen gesehen gründet sich die melodische Struktur der Jubili mit wenigen Ausnahmen auf das Prinzip der (exakten oder leicht veränderten) Wiederholung, wobei die Form a b absoluten Vorrang hat. Hingegen greifen die Versus gewöhnlich auf das melodische Material des A.-Abschnittes zurück. Auch klingen sie fast immer in eine Wiederholung des Jubilus aus. Untersuchungen stilistischer Kriterien ermöglichen eine chronologische Abgrenzung. So gehören jene wenigen, vornehmlich im 2. und 8. Modus stehenden A., deren Versus ohne Repetition des Jubilus endet, einer archaischen Schicht an (A. der 3 Weihnachtsmessen), während die in den meisten Melodien nachweisbare Identität von Versus und Jubilus, d. h. deren »symmetrische Melismatik« (P. Wagner), auf eine spätere Entstehung (vermutlich ab 8./9. Jh.) schließen läßt. Innerhalb der zweiten Gruppe bildet die zunehmende Ausweitung des Ambitus neben stufenförmigen melodischen Wendungen weitere Ansatzpunkte für eine zeitliche Differenzierung. – Zahlreiche A.-Gesänge entstanden auch durch das bereits im Mittelalter weitverbreitete Verfahren, bestimmten A.-Melodien neue Texte zu unterlegen. Ihre Zahl umfaßt im heutigen Graduale etwa ein Drittel aller Stücke (P. Wagner, *Einführung* III, S. 404f.). – Seiner responsorischen Form entsprechend verteilt sich der Vortrag des A. auf Solist(en) und Chor (Graduale Romanum: De ritibus servandis in cantu Missae IV, so auch schon im Ordinarium von Bayeux, 13. Jh.): A. (Solist) – A. + Jubilus (Chor) – Versus (Solist mit Versus durch den Chor) – Wiederholung von A. (Solist) + Jubilus (Chor). Letztere unterbleibt an den Bittagen und an den Quatembertagen nach Pfingsten. Bringt das Formular zwei aufeinanderfolgende A., so entfällt am Ende des 1. Stückes die Wiederholung von A. + Jubilus und zu Beginn des 2. Gesanges die A.-Repetition durch den Chor. Im Unterschied zum gregorianischen A. besitzen die A.-Gesänge der mailändischen (hier: Hallelujah) und altspanischen Liturgie, ebenso diejenigen des altrömischen Choral, eine weitaus reichere musikalische Gestalt. Ihre Bezeichnung im altspanischen Ritus ist Lau-

Allemande

des (heute Lauda). Außer in seiner responsorischen Form findet das A. Verwendung 1) als A.-Antiphon, so genannt nach dem Text, der sich aus der ein- oder mehrfachen Wiederholung des Wortes A. zusammensetzt. Die Melodie dieser nur in der Psalmodie des Offiziums und in der Osternachtsfeier befindlichen Stücke ist häufig von Modellen geprägt; 2) als Anhang zu einer Reihe liturgischer Formen in Messe und Stundengebet. So schließen die Introitus-, Offertoriums- und Communio-Gesänge der Messe, desgleichen die Antiphonen und Responsorien des Offiziums während der österlichen Zeit durchgehend mit dem A., in der Osterwoche auch die Entlassungsrufe *Ite missa est* (Messe) und *Benedicamus Domino* (Offizium: Laudes und Vesper, in letzterer ebenfalls am Samstag vor Septuagesima). Als ein Element der Verfeierlichung steht das A. hingegen am Ende der Doxologie zu den Eingangsworten des Stundengebetes (*Deus in adiutorium meum intende*; in der Vorfasten- und Fastenzeit hier an Stelle des A.: *Laus tibi, Domine, Rex aeternae gloriae*) sowie am Schluß der Versikel und Responsa in Laudes und Vesper aller höheren Feste (vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte der *Toni communes* von Graduale und Antiphonale, ferner die Neuregelungen im *Novus Codex Rubricarum* von 1960).

Lit.: U. CHEVALIER, *Ordinaire et coutumier de l'église cathédrale de Bayeux*, = Bibl. liturgique VIII, Paris 1902; P. WAGNER, Einführung in d. Gregorianischen Melodien I u. III, Lpz. 1911 u. 1921, Neudruck Hildesheim u. Wiesbaden 1962; D. JOHNER OSB, Die Sonn- u. Festtagslieder d. vatikanischen Graduale, Regensburg 1928; A. AUDA, Les modes et les tons, Lüttich 1931; P. FERRETTI OSB, *Estetica Gregoriana I*, Rom 1934, frz. v. A. Agasse als *Esthétique grégorienne I*, Tournai 1938; J. GLIBOTIĆ, De cantu »Alleluja« in Patribus s. VII antiquioribus, *Ephemerides liturgicae* L, 1936, frz. in: *Rev. du chant grégorien* XLI-LII, 1937-38; C. CALLEWAERT, L'œuvre liturgique de S. Grégoire, *Rev. d'hist. ecclésiastique* XXXIII, 1937; D. J. FROGER, L'A. dans l'usage romain et dans la réforme de Saint Grégoire, *Ephemerides liturgicae* LXII, 1948; L. BROU OSB, L'A. dans la liturgie mozarabe, *AM* VI, 1951; M. B. COCHRANE, The A. in Gregorian Chant, *JAMS* VII, 1954; E. WELLESZ, Gregory the Great's Letter on the »A.«, *Ann. mus.* II, 1954; H. HUSMANN, A., Vers u. Sequenz, ebenda IV, 1956; DERS., Die A. u. Sequenzen d. Mater-Gruppe, *Kgr.-Ber.* Wien 1956; DERS., Iustus ut palma . . . , *RBM* X, 1956; DERS., Zum Großaufbau d. Ambrosianischen A., *AM* XII, 1957; DERS., A., Sequenz u. Prosa im altspan. Choral, *Fs. H. Anglés I*, Barcelona 1958-61; DERS., Das Graduale v. Ediger, *Fs. K. G. Fellerer*, Regensburg 1962; W. IRTENKAUF, Die A.-Tropierungen d. Weingartner Hss., in: *Fs. zur 900-Jahrfeier d. Klosters Weingarten*, 1956; W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington (1958); E. JAMMERS, Ein spätm. A., *Mf* XII, 1959; E. WERNER, The Sacred Bridge, London u. NY 1959; Die griech. christlichen Schriftsteller d. ersten Jh. L, hrsg. v. J. BIDEZ, Bln 1960; E. GERSON-KIWI, Halleluia und Jubilus in Hebrew-Oriental Chant, *Fs. H. Besseler*, Lpz. 1961; P. RADÓ, *Enchiridion Liturgicum*, 2 Bde, Rom, Freiburg i. Br. u. Barcelona 1961; Br. STÄBLEIN, Zur Frühgesch. d. Sequenz, *AfMw* XVIII, 1961; DERS., Der Tropus »Dies sanctificatus« zum A. »Dies sanctificatus«, *StMw* XXV, 1962; DERS., Das sogenannte aquitanische »A. Dies sanctificatus« . . . , in: H. Albrecht in memoriam, Kassel 1962; DERS., Zwei Textierungen d. A. Christus resurgens in St. Emmeram-Regensburg, in: *Organicae voces*, *Fs. J. Smits van Waesberghe*, Amsterdam 1963; J. A. JUNGSMANN SJ, *Missarum Sollemnia I*, Wien, Freiburg i. Br. u. Basel 1962. – F. CABROL, Artikel A. (Acclamation liturgique), in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie I*, Paris 1924; H. ENGBERDING, Artikel A., in: *Reallexikon f. Antike u. Christentum I*, Stuttgart 1950; R. HAMMERSTEIN, *Die Musik d. Engel*, Bern u. München (1962). KWW

Allemande (alm'ã:d, eigentlich danse a., frz.; ital. allemanda; engl. alman; s. v. w. »deutscher« Tanz), einer der bekanntesten geradtaktigen Tänze im 16. Jh.

und vor allem im Barockzeitalter. Gegen 1550 begegnet sie erstmals gleichzeitig in England, Frankreich und den Niederlanden: in einem Lautendruck von P. Phalèse als Almanda (in: *Carmina pro Testudine* 1546/47), zwischen 1546 und 1550 für Laute bei Attaignant, und 1551 in einer niederländischen Tanzsammlung bei Susato. Diese frühe Form der französisch-niederländischen A. steht im geraden Takt von mittlerem Tempo und wird oft mit einem schnellen, gesprungenen Nachtanzt im Dreiertakt (Recoupe, Saltarello) verbunden. Arbeau erklärt die A. in seiner *Orchésographie* (1588) als hoffähigen Tanz und gibt eine ausführliche choreographische Beschreibung an Hand eines Notenbeispiels. Demnach wird die A. von mehreren Paaren getanzt, wobei keine bestimmte Taktzahl vorgeschrieben ist. Der Aufbau zweier A.n schematisch:

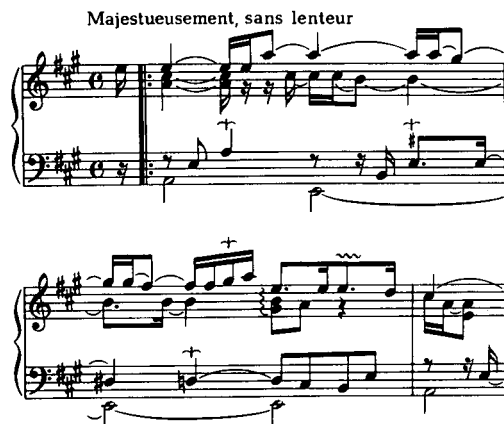
||: A :|| B :|| C :|| oder ||: A :|| B :|| C :||
(Takte) 4+4 4 4+4 6 4 8



P. Phalèse, *Liber primus leviorum carminum* (1571), Nr 9 Almande d'amours.

Bei den englischen »Virginalisten« wird die A. zum stilisierten Spielstück. Der Engländer W. Brade machte mit seinen 1609-21 in Hamburg erschienenen fünf großen Tanzsammlungen die Deutschen mit der A. bekannt. Gleichzeitig veröffentlichte Th. Simpson in Deutschland drei umfangreiche Tanzsammlungen, in Stimmbüchern gedruckt und für instrumentales Ensemble bestimmt. Diese A.n sind jenen in Deutschland bekannten Tänzen des 16. Jh. ähnlich, die schlicht »Dantz« hießen. Während diese jedoch vierstimmig gesetzt und vom (gesungenen) Tanzlied (Ballo) abhängig sind, zeigen die englischen A.n im 5st. Satz kontrastische Züge sowie stärker instrumentalen Charakter. Schein ist der erste deutsche Musiker, der den Namen A. von den Engländern aufgreift, ohne jedoch damit auch deren Satztechnik zu übernehmen. In seinem *Banchetto Musicale* (1617) bestehen die Suiten aus 5st. Padouana und Gagliarda, meist 5st. Courente und dem 4st. Tanzpaar A.-Tripla. Die A.n unterscheiden sich in nichts von dem älteren deutschen »Dantz«. Sie sind zwei- bis dreiteilig mit folgendermaßen proportionierten Taktverhältnissen: 8/6/8, 4/6/6, 8/8/12, 4/6, 4/8, 8/6. In diesen Zusammenhang gehören auch die 3 A.n von S. Scheidt (*Paduana, Galliarda, Couranta, Almande, Intrada* . . . , 1621). Scheins und Scheidts A.n entsprechen dem, was Morley und dann M. Praetorius (Synt. III, 25) über die A. schreiben. Bei jüngeren deutschen Musikern zeigt die A. im Unterschied zu Schein die Stilisierungsabsicht, etwa bei Rosenmüller (*Studenten-Music* 1654 und *Sonate da camera* 1667). Hier fehlen die gleichmäßig abgegrenzten Einzelglieder zugunsten einer weiträumiger angelegten Melodik und rhythmischen Reichhaltigkeit. Es folgen J. Pezel (*Musica vespertina Lipsiaca* 1669), dessen 3-5st. A.n in ihrem feierlich-gravitätischen Charakter und den rhythmischen Punktierungen französische Einwirkung erkennen lassen. Diese wird mit den 1670er Jahren zu-

nehmend deutlicher. Schon Bleyer z. B. schreibt die A. (sowie die anderen Tänze) in seiner *Lust-Music* nach *ietziger Frantzösischer Manier*, ebenso dann Reußner. Kennzeichnend sind der kurzatmige, französisch punktierte Stil, Leichtigkeit und Eleganz in der Stimmbewegung. Die letzten Ensemble-A.n finden sich bei R.I. Mayr (*Pythagorische Schmid-Füncklein* 1692), G. Muffat (*Florilegium Primum* 1695) und Schmierer (*Zodiaci Musici in XII Partitis Balleticas* I, 1689). – Einen neuen A.n-Typus schaffen die französischen Lautenmeister des 17. Jh. Im Unterschied zu der in 2- und 4-Taktgruppen bestehenden älteren französischen Lauten-A. verschwinden in diesem neuen Typus die liedartigen Züge sowie die scharfe tanzmäßige Akzentuierung. Dafür wird die freie Fortspinnung der melodischen Linie gepflegt und eine vorgetäuschte Polyphonie (style brisé). Die A. ist hier ein Spielstück von zartem Charakter. Sie steht meist am Anfang einer Folge von Tänzen und wird oft mit mythologischen Titeln verbunden. Ihre 3teiligen Formen verschwinden zugunsten der 2teiligen. Die Stilisierung läßt immer häufiger ungerade Taktzahlen entstehen, und ein präludiver Grundzug setzt sich durch. Um 1650 wurde diese Lauten-A. von den französischen »Clavecinisten« übernommen (Chambonnières, L. Couperin, Le Bègue, d'Anglebert). Einen zusätzlichen Einfluß durch die französische Oper und die italienische Kammermusik zeigen die A.n von Fr. Couperin; auffallend ist die italienische Sequenztechnik, die auf Chambonnières zurückgreifenden Kopfmotive und die italienischen weiblichen Phrasenschlüsse. Klangpracht und bestrikende Grazie kennzeichnen den Charakter der A.



Fr. Couperin, *La Logivière*,
A. aus *Pièces de Clavecin, Premier Livre*,
Paris 1713, Cinquième Ordre, Nr 1.

Die wenigen A.n Rameaus zeigen den italienischen Einfluß noch deutlicher. – In Italien begegnen A.n seit dem beginnenden 17. Jh. B. Marini hat in seinen *Affetti musicali* (1617) einen *Balletto Aleman* (*Il monte verde*) mit der italienischen Besetzung V., Baß und Continuo; seine Sammlung von 1626 mit 3 *Balletti Aleman* genannten Stücken, die ebenfalls eine italienische Besetzung haben (2 V. und Chitarrone), zeigen unverkennbar deutschen Einfluß, etwa in den typischen Schlußkadenzen, den codaartigen Anhängseln und den Wiederholungen 2taktiger Phrasen auf verschiedenen Stufen. C. Farina bringt in seinen 5 Büchern mit Tänzen (Dresden 1626/28) *Balletti Allemanni*. In die italienische Kammermusik ist die A. jedoch offensichtlich um 1660 über die französische Lautenmusik gelangt (Corelli, Vivaldi, Veracini). Eine aus der Kanzzone gewon-

nene neue Form der A. zeigt die variierte Wiederholung des 1. Teils als Schluß des zweiten: ||: A :||: B+A' :||, so daß eine Dreiteiligkeit innerhalb der 2teiligen Wiederholungsform erscheint. In der italienischen Triosonate begegnet die A. mit noch verstärkter Stilisierung. Auf Frobergers A. paßt die Charakterisierung, mit der Mattheson die A. allgemein bedenkt: sie sei eine gebrochene, ernsthaft und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet. Es folgen mit A.n: Poglietti, F. T. Richter, J. J. Fux, Gottl. Muffat, Pachelbel, J. Krieger, J. C. F. Fischer, Kuhnau, V. Lübeck, Händel und J. S. Bach. Bachs A.n, die auf proportionierter Zweiteiligkeit beruhen (z. B. 16/16, 12/12, 12/16, 8/12, 24/32), fassen die vielfältigen Möglichkeiten der französischen und italienischen A.n zusammen und bilden einen abschließenden Höhepunkt dieses Tanzes. – Die A. in der Gestalt des Pariser Hoftanzes scheint in Böhmen noch in der 2. Hälfte des 19. Jh. getanzt worden zu sein. Die noch in Schwaben und der Schweiz übliche lebhaft A. im 3/4-Takt ist von den A.n des Barock wesensverschieden. Sie steht vielmehr dem Schnellwalzer (→ Walzer) nahe (die »Deutschen«, A.n oder Alla Tedesca in Haydns Es dur-Trio, Hob. XV, 29, bei Beethoven u. a.).

Lit.: TH. ARBEAU, *Orchésographie* (1588), NA v. L. Fonta, Paris 1888, engl. v. M. St. Evans, NY 1948; TH. MORLEY, *A Plaine and easie Introduction to Practicall Musicke* ..., London 1597, NA v. R. A. Harman, London (1952); WALTHERL; MATTHESON Capellm.; E. v. WERRA, *Orchestermusik d. 17. Jh.*, DDT X, 1902; P. NETTL, *Die Wiener Tanzkomposition in d. 2. Hälfte d. 17. Jh.*, StMw VIII, 1921; DERS., *The Story of Dance Music*, NY (1947); FR. BLUME, *Studien zur Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16. Jh.*, = *Berliner Beitr. zur Mw.* I, Lpz. 1925; E. MOHR, *Die A.*, 2 Teile, Zürich u. Lpz. 1932; A. ANDERS, *Untersuchungen über d. A. als Volksliedtyp d. 16. Jh.*, Diss. Ffm. 1940; I. HERRMANN-BENGEN, *Tempobezeichnungen*, = *Münchener Veröff. zur Mg.* I, Tutzing 1959.

allentando (ital.) → *rallentando*.

Alliteration → *Stabreim*.

Alma redemptoris mater (lat.), Marianische Antiphon (Antiphona Beatae Mariae Virginis), seit dem 12. Jh. nachweisbar. In dem aus sechs daktylischen Hexametern bestehenden Text lassen sich Rückgriffe auf den Hymnus → *Ave maris stella* und die Antiphon *Sancta Maria succurre miseris* feststellen. Die Frage, ob Hermannus contractus der Verfasser sei, ist noch immer umstritten. Nach Ausweis der Quellen fand das A. r. m. ursprünglich in der Sext des Offiziums von Mariä Himmelfahrt (Assumptio) Verwendung und wurde ab 1249 von den Franziskanern, seit dem 14. Jh. auch vom Weltklerus im Wechsel mit den übrigen Marien-antiphonen zu einer bestimmten Zeit des Kirchenjahres nach der Komplet gesungen. Diesem Brauch entspricht auch die heutige Offiziumspraxis, in welcher die Antiphon vom Vortag des 1. Advent bis zum 1. Februar den regelmäßigen Abschluß der Komplet bildet. Neben der »historischen«, melodisch weitgespannten und reichgegliederten Melodie im 5. tonus entstand im 17. Jh. (oder später) eine weitere Vertonung des A. r. m., die als Cantus simplex in das Antiphonale aufgenommen wurde.

Lit.: *Analecta hymnica medii aevi* LI, Lpz. 1908, S. 142; P. WAGNER, *Einführung in d. Gregorianischen Melodien* I u. III, Lpz. 1911 u. 1921, Neudruck Hildesheim u. Wiesbaden 1962; W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington (1958); H. OESCH, *Berno u. Hermann v. Reichenau als Musiktheoretiker*, = *Publikationen d. Schweizerischen Musikforschenden Ges.* II, 9, Bern (1961); P. RADÓ, *Enchiridion Liturgicum* II, Rom, Freiburg i. Br. u. Barcelona 1961.

Alphorn

Alphorn, eine einfache Holztrompete (im Mittelalter als Engelsttrompete auf Abbildungen), kommt in europäischen und außereuropäischen Gebirgsländern vor und hat sich in der Schweiz, wo es als Nationalinstrument gilt, bis heute gehalten. In den Alpen wird es aus einem trockenen, in zwei Hälften geschnittenen Tannenstamm herausgeschnitten und mit Baumwurzeln oder Bast zusammengebunden. Neben der wohl älteren gerade-konischen Form gibt es die bis zu 4 m lange mit abgebogenem Schallbecher und eine kleinere trompetenartig gewundene. Die A.-Melodien sind in den Alpen der Jodlermelodik ähnlich. Charakteristisch ist das A.-fa, der zu hohe 11. Naturton, der auch in die Melodien der Äpler eingegangen ist (→ Kuhreigen) und in der Kunstmusik z. B. im 4. Satz der 1. Symphonie von Brahms nachgeahmt wird:

Also blus das Alphorn heut:

Adagio

Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß'ich dich
viel tau-send-mal!

J. Brahms an Clara Schumann (12. 9. 1868).

Eine Holztrompete verlangt Wagner für die »fröhliche Hirtenweise« im 3. Akt von *Tristan und Isolde*, doch wird hier meist ein Rohrblattinstrument (Englisch Horn, Sopransaxophon, Tárogató) als Ersatz geblasen. Lit.: PRAETORIUS Synt. II; H. SZADROWSKY, Die Musik u. d. tonerzeugenden Instr. d. Alpenbewohner, Jb. d. Schweizer Alpenclub IV, 1867/68; H. IN DER GAND, Volkstümliche Musikinstr. in d. Schweiz, Schweizerisches Arch. f. Volkskunde XXXVI, 1937; A. PFLEGER, Das Schweizer A. in d. Hochvogesen, ebenda XLIX, 1953; K. M. KLIER, Volkstümliche Musikinstr. in d. Alpen, Kassel 1956.

al segno (al'se: no, ital.; Abk.: al S.), bis zum Zeichen, Anweisung zur Wiederholung bis zu der mit S. (S) bezeichneten Stelle.

Alt (von lat. altus, hoch; ital. contr'alto, alto; frz. haute-contre; engl. contralto, → Meane; lat. Bezeichnung der Lagenstimme: Contratenor altus, Altus, Vox alta). – 1) Beim Übergang von der Drei- zur Vierstimmigkeit um 1450 (Dufay) spaltete sich der → Contratenor in Contratenor altus und bassus. Da noch bis zur Zeit Ockegheims die Polyphonie instrumentale Züge aufweist, entspricht der Umfang dieser Lagenstimmen häufig nicht dem der Singstimme, die heute A. genannt wird, doch stellt die Vokalisierung des polyphonen Satzes gegen Ende des 15. Jh. diese Beziehung her. Der Altus wurde im 4. Satz des 16. Jh. als letzte Stimme komponiert, klausulierte in der Regel auf der Quinte des Abschlußklanges und war bei Imitationen oft eine der zuletzt einsetzenden Stimmen. In der Folgezeit ist er an diese Charakteristika nicht mehr gebunden und übernimmt häufig die Aufgabe akkordlicher Füllung. – 2) Nach dem neueren (physiologischen) Sprachgebrauch bezeichnet A. die tiefere der beiden Arten der Frauen- und Knabenstimmen. Sein Normalumfang reicht von a, beim tiefen A. von f (ausnahmsweise von e, d) bis c², f² (ausnahmsweise h², c³), bei Männeraltisten von c–c². Der A. wurde seit dem 15. Jh. und noch lange danach von falsettierenden Männerstimmen gesungen, den Tenorini, die ab Mitte des 16. Jh. auch Alti naturali (→ Falsettisten) genannt wurden. In England ist für das Singen von → Glee das Falsettieren der hohen Stimme noch heute gebräuchlich. In den im 16. Jh. auftretenden Sätzen ad voces aequales wurden mehrere (meist 2) A.e mit anderen Stimmlagen kombiniert, meist mit einer oder 2 Sopranstimmen (letztere

res ist auch im Frauenchorsatz des 19. Jh. zu finden). Noch bis ins 19. Jh. verwendete man falsettierende Männer-A.e, in englischen Kirchenchören sogar bis heute (→ Countertenor). – Eine bedeutende Rolle spielt der Frauen-A. in den solistischen Opernpartien. Am bekanntesten aus der altitalienischen Oper ist die aus Venedig gebürtige Faustina Hasse, geb. Bordoni, deren kraftvoller Mezzosopran sich nach der Tiefe hin entfaltete. Im Unterschied etwa zu Händel schrieb Mozart kaum Partien für Frauen-A., während in der Oper des 19. Jh. Frauen-A.e häufiger Verwendung finden. Dennoch stand die Sopranstimme in der Oper gegenüber der A.-Stimme stets im Vordergrund. Von einem dramatischen A. kann bei Wagner (Ortrud, Erda, Fricka), Verdi (Amneris) und R. Strauss (Klytemnästra) gesprochen werden. Der Stimmumfang wurde stark nach der Höhe zu erweitert (Ortrud hat das b² zu singen). – 3) In den Stimmwerken von Instrumenten des 16./17. Jh. sind entsprechend den menschlichen Stimmlagen jeweils auch A.e disponiert, ebenso in den im 19. Jh. entstandenen Familien von Blechblasinstrumenten wie den Flügelhörnern und Saxhörnern. Im allgemeinen steht die Tonlage der A.-Instrumente eine Quart oder Quint unter den Normalinstrumenten. In der Instrumentation des Hochbarock wurde der A. der Blockflöte (in absoluter Höhe dem Sopran entsprechend) für die Familie repräsentativ. Der besondere Reiz von A.-Instrumenten, wie Bratsche (Viola), Bassethorn und Englisch Horn, mit ihrem weichen, verschleierte Klang, wurde in der Romantik entdeckt.

Lit.: zu 2): FR. HABÖCK, Die Kastraten u. ihre Gesangkunst, Bln u. Lpz. 1927; M. KUNATH, Die Charakterologie d. stimmlichen Einheiten in d. Oper, ZfMw VIII, 1925/26; M. HÖGG, Die Gesangkunst d. F. Hasse u. d. Sängerinnenwesen ihrer Zeit, Diss. Bln 1931.

alta (instrumenta oder musica, lat.) → haut u.

Altchristliche Musik ist die Musik der altchristlichen Periode, der Zeit, in der das Christentum der antiken Welt noch eng verhaftet war. Aus abendländischer Sicht ergibt sich die Spanne von der apostolischen Zeit bis zur endgültigen Zerstörung des Imperium Romanum durch den Langobardeneinfall in Italien (ab 568), somit bis zur Zeit des Wirkens von Papst Gregor dem Großen (590–604). Mit Ausnahme des in griechischer Notation auf einem ägyptischen Papyrus fragmentarisch erhaltenen Oxyrhynchos-Hymnus (3. Jh.) sind keine musikalischen Zeugnisse altchristlicher Musikübung bekannt. Die noch sehr lückenhafte Kenntnis von ihr basiert allein auf literarischen Zeugnissen (vor allem dem Neuen Testament, den apokryphen Schriften des Neuen Testaments und den Schriften der Kirchenväter), die zudem in ihrer keineswegs fixierten Terminologie der Interpretation einen weiten Raum lassen. Daß Elemente altchristlicher Gesänge in später aufgezeichneten Melodien enthalten sind, darf als sehr wahrscheinlich angenommen werden, wenn auch Identifizierung und Datierung unlösbare Probleme bieten. Es dürfte sich dabei eher um formelhafte Gestaltungsprinzipien als um exakte, mehr oder weniger umfangreiche Melodierelike handeln. – Von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung der A.n M. war die schon vor der Zeitwende liegende Berührung von Judentum und Hellenismus, wie sie besonders im hellenistischen Diasporajudentum deutlich wird, aus dessen Kreis in Alexandria in den letzten drei vorchristlichen Jahrhunderten die Bibelübersetzung der Septuaginta entstand. Von den Persönlichkeiten, die hier eine Vermittlerrolle einnehmen, ist vor allem ein Zeitgenosse Christi, Philo von Alexandrien (* um 25–10 v. Chr., † nach 40 n. Chr.) zu nennen. So erwächst

die Musik der altchristlichen Kirche aus einer Verschmelzung von Elementen jüdischer Liturgie und geistlichen Singens mit solchen orientalischer und antiker Dicht- und Tonkunst, wobei auch Einwirkungen aus dem Bereich volksmäßiger Musikübung als sehr wahrscheinlich anzunehmen sind. Eine genauere Begrenzung der verschiedenen Einflußschichten ist, von der spärlichen Quellenlage abgesehen, schon insofern kaum möglich, als in den ersten Jahrhunderten in Opferfeier und privater Andacht charismatisch improvisierendes Singen einen breiten Raum einnahm. Auf dieses dürften die von Paulus (Eph. 5, 19 und Kol. 3, 16) genannten Psalmen, Hymnen und geistlichen Lieder zu beziehen sein, die sicher nicht drei voneinander gesonderte Gattungen bezeichnen sollen. Seit der Apostelzeit ist eine immer tiefer gehende hellenistische Durchdringung des Christentums festzustellen, und mit der Gleichsetzung von Judenchristen und Heidenchristen auf dem Apostelkonzil von Jerusalem (um 49/50) wurde der Weg für die Aufnahme griechischer Musikelemente in die Liturgie noch weiter geöffnet. Für den griechischen wie für den lateinischen Kreis ist dabei zu unterscheiden zwischen liturgischem Lied, das sich in Inhalt und Form an die Dichtung des Alten Testaments anschloß, und dem bei aller geistlichen Orientierung der Kunstdichtung zugehörigen Lied, das die Tradition der antiken Poesie im christlichen Bereich weiterführte. Neben dem ausschließlich einstimmigen Gesang wurde die Verwendung von Musikinstrumenten im Gottesdienst nicht gestattet, aber in der häuslichen Privatfeier geduldet. In der sich aus dem Herrenmahl entwickelnden Eucharistiefeier (→ Messe) und dem aus den Vigilien hervorgegangenen → Offizium bestand bis zum 4. Jh. noch eine relative Freiheit in der Wahl der Gebetstexte und Gesänge, wenn auch die römischen Schemata des 2. und 3. Jh. im Osten eine weitgehende Entsprechung fanden. Der Hauptgottesdienst der Gemeinde fand anfänglich vielfach mit den Juden zusammen am Sabbat in den Synagogen statt, wurde jedoch – vom jüdischen Gottesdienst abgesondert – bald auf den Sonntagmorgen verlegt. Viele Teile der altchristlichen Liturgie haben im jüdischen Ritus ihre Vorbilder. Zu Lesung und Predigt trat der Psalmengesang (jüdischer Herkunft); bereits für das 4. Jh. ist das Kyrie eleison in Jerusalem bekannt. Mancherlei Parallelen zum jüdischen Ritus finden sich auch im Offizium. Von Anfang an vorhandene Besonderheiten regionaler Traditionen bildeten sich vor allem seit dem 4. Jh. deutlicher faßbar heraus und waren bald als besondere Liturgietypen an die jeweiligen kirchlichen Zentren gebunden. Im Osten entwickelten sich so koptischer, syrischer und byzantinischer Ritus und Gesang. Die ursprünglich vorherrschende griechische Kultsprache wurde in Rom im 4. Jh. aufgegeben, was zu einer eigenen Tradition des lateinischen Westens führte, der im (alt-)römischen (gültig auch für Nordafrika mit Karthago), ambrosianischen, gallikanischen und mozarabischen Liturgietypus eigene Gesangsüberlieferungen ausbildete. Eine Beschränkung der Melodien der A.n.M. auf theoretisch erfaßte, diatonische und chromatische Tonsufen ist wenig wahrscheinlich, vielmehr dürfte eine weitergehende, rational nicht zu fixierende Differenzierung auch im lateinischen Westen noch lange üblich gewesen sein. Grundformen der melodischen Gestaltung waren psalmoidisches Rezitieren zu einfachem Textvortrag, syllabische Führung mit schlichter, aber doch in sich reicherer Melodiebildung, die in ihrer Anlage noch weitgehend der Textstruktur verhaftet blieb, schließlich eine in weiten Melodiebögen geführte und reich verzierte Melismatik, die das musikalische Ele-

ment ganz in den Vordergrund treten ließ. Infolge fehlender schriftlicher Fixierung wurden die mündlich tradierten Gesänge auswendig vorgetragen oder anhand überlieferter Melodieformeln und -modelle improvisiert. Eine eigene Notation der christlichen Musik entwickelt sich erst später und tritt in Byzanz und Syrien ebenso wie bei den Kopten und Juden zunächst in der Ekphonesis (lectio solemnitas; → Ekphonetische Notation) mit Akzent- und Interpunktionszeichen auf. – Schon in der Musik der altchristlichen Kirche ist die Stellung des Kirchensängers (psalter, erst bei Niketas von Remesiana cantor) institutionell weitgehend festgelegt, wobei ihm die solistischen Gesänge, die Intonation und die Führung des Gemeindegesangs übertragen waren. Da ein Chor geschulter Sänger für die Frühzeit nicht anzunehmen ist, dürfte neben dem Psalter der Chor der Gemeinde gestanden haben, der mit der Ausführung wohl einfacherer Gesänge betraut war. Hieraus ergibt sich die vorherrschende Stellung des Wechselgesangs in der A.n.M., der solistische Partien des Psalmes mit refrainartigen Einwüfen des Gemeindechors verbindet und den antiphonischen Vortrag der Psalmen mit melodischen »Hymnen« unterbricht (Aufkommen der Doppelchörigkeit erst ab etwa 350). Als bedeutende Autoren sind zu nennen: im griechischen Bereich Clemens von Alexandrien (um 150 – um 215), Origenes (um 185 – um 254), Methodius († um 311), Basilios (330–379), Cyrillus von Jerusalem (315–386), Gregor von Nazianz († um 390), Johannes Chrysostomus (um 354–407), Synesios von Kyrene (* zwischen 370 und 375), Romanos (um 490 – um 560) und Sophronios von Jerusalem († 638); im lateinischen Kreis Tertullian (um 160 – um 240, aus Karthago), Hilarius von Poitiers (um 315–367), Marius Victorinus Afer († 370), Damasus (um 305–384), Ambrosius von Mailand († 397), Prudentius († nach 405), Niketas von Remesiana († kurz nach 414; → Ambrosianischer Gesang), Sedulius (um 430), Augustinus († 430), Paulinus von Nola († 431), Cassiodor (um 485–580) und Venantius Fortunatus (um 530 – kurz nach 600); im syrischen Bereich Bardesanes († 222) und dessen Sohn Harmonios, Ephräm der Syrer († 373), Balai (4. Jh.), Isaac von Antiochien († 460/61), Narses von Nisibis (399–502) und Jakob von Saruch (* 451).

Lit.: H. ABERT, Die Musikanschauung d. MA u. ihre Grundlagen, Halle 1905; DERS., Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten, ZfMw IV, 1921/22; DERS., Das älteste Denkmal d. christlichen Kirchenmusik, in: Ges. Schriften u. Vorträge, Halle 1929; W. CASPARI, Untersuchungen zum Kirchengesang im Altertum, Zs. f. Kirchengesch. XXVI, 1905, XXVII, 1906 u. XXIX, 1908; F. LEITNER, Der gottesdienstliche Gesang im jüdischen u. christlichen Altertum, Freiburg i. Br. 1906; L. DUCHESNE, Origines du culte chrétien, Paris 1909; P. WAGNER, Ursprung u. Entwicklung d. liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang d. MA, = Einführung in d. Gregorianischen Melodien I, Lpz. 1911, Neudruck Hildesheim u. Wiesbaden 1962; J. C. JEANNIN OSB, Le chant syrien, Journal Asiatique XX, 1912; A. BAUMSTARK, Psalmenvortrag u. Kirchendichtung d. Orients, Gottesminne VII, 1912/13; J. KROLL, Die christliche Hymnodik bis zu Clemens v. Alexandrien, Beilage zum Verz. d. Vorlesungen an d. Akad. zu Braunsberg, Königsberg 1921ff.; A. Z. IDELSON, Parallelen zwischen gregorianischen u. hebräisch-orientalischen Gesangsweisen, ZfMw IV, 1921/22; DERS., Der Kirchengesang d. Jakobiten, AfMw IV, 1922; E. WELLEŠZ, Aufgaben u. Probleme auf d. Gebiete d. byzantinischen u. orientalischen Kirchenmusik, = Liturgiegeschichtliche Quellen u. Forschungen VI, Münster i. W. 1923; DERS., Eastern Elements in Western Chant, = Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia II (= American Series I), Boston 1947; DERS., A Hist. of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949, 1961; DERS., Early Christian Music of the Eastern Churches, in: New Oxford Hist. of

Altenburg

Music II, London 1954; J. QUASTEN, Musik u. Gesang in d. Kulturen d. heidnischen Antike u. christlichen Frühzeit, = Liturgiegeschichtliche Quellen u. Forschungen XXV, Münster i. W. 1930; DERS., The Liturgical Singing of Women in Christian Antiquity, The Catholic Hist. Review XXVII, 1941; H. BESSELER, Die Musik d. MA u. d. Renaissance, Bücken Hdb.; O. URSprung, Die kath. Kirchenmusik, ebenda; TH. GÉROLD, Les pères de l'église et la musique, Paris 1931; KL. WACHSMANN, Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang, = Veröff. d. Gregorianischen Akad. zu Freiburg in d. Schweiz XIX, Regensburg 1935; A. DOHMES, Der Psalmen-Gesang d. Volkes in d. eucharistischen Opferfeier d. christlichen Frühzeit, Liturgisches Leben V, 1938, erweitert in: Rev. du chant grégorien XLII, 1938 u. XLIII, 1939; E. JAMMERS, Rhythmische u. tonale Studien zur Musik d. Antike u. d. MA, AfMf VI, 1941 u. VIII, 1943; J. HANDSCHIN, »Antiochien, jene herrliche Griechenstadt«, AfMf VII, 1942; E. WERNER, Notes on the Attitude of Early Churchfathers towards Hebrew Psalmody, Review of Religion VII, 1943; DERS., The Modes of Psalmody in the Eastern Churches and the Synagogue, Musica Hebraica II, 1943; DERS., The Conflict between Hellenism and Judaism in the Music of the Early Christian Church, Hebrew Union College Annual XX, 1947; DERS., Leading Motifs in Gregorian and Synagogue Chant, Yearbook of American Musicological Soc. 1947; DERS., Hebrew and Oriental Christian Metrical Hymns, a Comparison, Hebrew Union College Annual XXIII, 1950/51; DERS., The Sacred Bridge, London u. NY 1959; C. SACHS, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, = The Norton Hist. of Music I, NY (1943); H. HUCKE, Die Entwicklung d. christlichen Kuntgesanges zum gregorianischen Gesang, Römische Quartalschrift XLVIII, 1953; DERS., Zu einigen Problemen d. Choralforschung, Mf XI, 1958; H. AVENARY, Formal Structure of Psalms and Canticles in Early Jewish and Christian Chant, MD VII, 1953; DERS., Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative, Tel Aviv (1963); R. SCHLÖTTERER, Die Kirchenmusik. Terminologie d. griech. Kirchenväter, Diss. München 1953, masch.; H. ANGLÈS, Latin Chant before St. Gregory, in: New Oxford Hist. of Music II, London 1954; E. GERSON-KIWI, Artikel Musique (dans la Bible), in: Dictionnaire de la Bible, Suppl. Bd V, Paris 1956; G. KRETSCHMAR, Die frühe Gesch. d. Jerusalemer Liturgie, Jb. f. Liturgik u. Hymnologie II, 1956; W. APEL, Gregorian Chant, Bloomington (1958); W. SH. SMITH, Mus. Aspects of the New Testament, Amsterdam 1962.

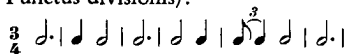
Altenburg (Thüringen).

Lit.: E. W. BÖHME, Die frühdeutsche Oper in A., Jb. d. Theaterfreunde A., A. 1930; FR. MERSEBERG, Die künstlerische Entwicklung d. A. er Hofkapelle, Zs. d. Ver. f. Thüringische Gesch. u. Altertumskunde XXXII, 1936; Chronik d. Theaters in A., hrsg. v. B. LÜRGEN, Lpz. 1937.

Alteration (lat. alteratio, Änderung). – 1) In der Mensuralnotation erhält seit Franco von Köln die zweite von zwei gleich aussehenden Breves, die zusammen eine perfekte (3zeitige) Longa ausmachen, 2 Drittel des gesamten Werts; sie ist also doppelt so lang wie die erste Brevis (recta) und heißt Brevis altera. Dasselbe gilt bei perfekter Teilung der Brevis in Semibrevis minor und maior, seit Ph. de Vitry auch bei perfekter Teilung der Semibrevis in Minima und Altera minima. So muß im Tempus perfectum cum prolatione maiori die Folge



verstanden werden als (auf ein Viertel verkürzt; der Punkt ist Punctus divisionis):

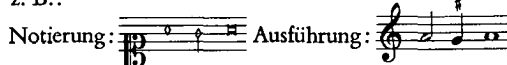


Es ist umstritten, ob schon in der Musik vor 1300 auch die kürzeren Notenwerte mit A. zu übertragen sind, weil zufolge des raschen Tempos die unterschiedliche Dauer der beiden Noten in der Ausführung nicht hervortreten würde. – 2) A. heißt auch die Veränderung eines Tones um 1–2 Halbtöne nach oben oder unten.

Die Art der Vorzeichnung (Akzidentien) und der Benennung (z. B.: c wird alteriert zu cis oder ces, doppelt alteriert zu cisis oder ceses) weisen darauf hin, daß der alterierte Ton nicht als selbständig, sondern als Färbung (vgl. Marchettus de Padua: *propter aliquam consonantiam colorandam*, GS III 73b) des leitereigenen Tons aufgefaßt wird, den er vertritt. In der Musik des 14.–16. Jh. bedeutet die Einführung leiterfremder Töne durch Vorzeichen (Akzidentien), daß der betreffende Ton als mi (♭) oder fa (♮) charakterisiert ist, d. h. daß die Stimme zeitweilig in ein anderes Hexachord oder auch eine andere Tonart ausweicht (→ Mutation, → Musica ficta). Dagegen wird die eigentliche A. nicht notiert. Ihre Ausführung gilt als selbstverständlich; sie bleibt den Sängern überlassen und wird hauptsächlich durch folgende Regeln bestimmt: a) in der Paenultima der Diskant-Tenor-Klausel muß eine von beiden Stimmen Leitton sein; b) geht eine Stimme nur um einen Schritt über la hinaus, so ist dieser Schritt ein Halbton (una nota supra la semper est canendum fa); im strengen Sinn gilt diese Regel nur für den 1. und 2. Kirchenton, z. B. in Isaacs *Choralis Constantinus* III (hrsg. v. L. Cuyler, = Univ. of Michigan Publications, Fine Arts, Vol. II, Ann Arbor 1950, S. 27 und 181):



c) zuerst wohl bei Aaron erscheint die Vorschrift, die kleine Terz eines Schlußklangs zur großen zu alterieren. Gaffori bestätigt, daß in Klauseln bei A. des vorletzten Tons die Solmisationssilbe unverändert bleibt; z. B.:



Notierung: la-sol-la.

R. v. Fickers Annahme, daß die mittelalterliche Theorie die A. als Musica falsa bezeichne und gegen die als Transposition und Mutation verstandene Musica ficta unterscheide, wird durch die Quellen nicht hinreichend gestützt. – Drucke des 16. Jh. für Tasteninstrumente bezeichnen A. durch einen Alterationspunkt, z. B.:

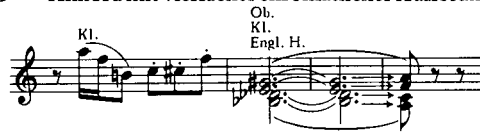


Lit.: zu 1): FRANCO v. KÖLN, in: Hieronymus de Moravia OP, Tractatus de Musica, hrsg. v. S. M. Cserba OP, = Freiburger Studien zur Mw. II, 2, Regensburg 1935, S. 236ff.; PH. DE VITRY, Ars nova, hrsg. v. G. Reaney, A. Gilles u. J. Maillard, CSM VIII, (Rom) 1964; E. PRAETORIUS, Die Mensuraltheorie d. Fr. Gafurius ..., = BIMG II, 2, Lpz. 1905. – zu 2): MARCHETTUS DE PADUA, Lucidarium, in: GS III; FR. GAFFORI, Practica Musica, Mailand 1496; P. AARON, Thoscanello de la musica, Venedig 1523 u. ö.; G. JACOBSTHAL, Die chromatische A. im liturgischen Gesang ..., Bln 1897; RIEMANN MTh; R. v. FICKER, Beitr. zur Chromatik d. 14. bis 16. Jh., StMw II, 1914; L. H. SKRIBENSKY, Leitton u. A. ..., Diss. Prag 1928, masch.; J. HANDSCHIN, Der Toncharakter, Zürich (1948).

Alterierte Akkorde, seit H. Riemann die Bezeichnung für solche Klänge innerhalb des funktionalharmonischen Systems, in denen einer oder mehrere Töne eines ursprünglich leitereigenen Akkordes chromatisch verändert sind, wodurch eine aufwärts oder abwärts gerichtete Strebewirkung erzeugt bzw. verstärkt wird. Die Theorie des 18. und 19. Jh. bezeichnet

sie als dissonierende, uneigentliche, anomalische, chromatische, zufällige oder leiterfremde Akkorde. Die Zunahme immer komplizierterer A.n.A. mit der damit verbundenen intensivierte Leittonspannung ist ein bestimmendes Merkmal spätrömischer Musik seit Wagners *Tristan und Isolde* (1859). R. Strauss setzt z. B. in *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28 (1895), einen

$\text{D}^{\flat}_{\text{7}} - \text{Akkord mit vierfacher chromatischer Auflösung:}$



Dieser Prozeß der Häufung stärkster Gleit- und Spannungswirkungen führte von sich aus an die Grenze der dominantisch-tonalen Musik, und so sind die A.n.A. von den Schöpfern der Neuen Musik im 20. Jh. als ein wichtiger Ausgangspunkt zur Auflösung und Überwindung der Tonalität angesprochen worden.

Lit.: J. VOLEK, Die Bedeutung Chopins f. d. Entwicklung d. A. n. d. Musik d. 20. Jh., Kgr.-Ber. Warschau 1960.

alternativ (lat., wechselweise), bezeichnet seit dem späten Mittelalter die Ausführung liturgischer Stücke, derart, daß der eine Teil der Ausführenden die einstimmigen choralen Teile vorträgt und der andere Teil (meist mehrstimmig) fortfährt. Die a.-Praxis geht zurück auf den antiphonischen Gesang (→ Antiphon) der Psalmen und Hymnen und dehnt sich auf die verschiedensten Teile der liturgischen Musik aus. Seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit erwachsen dem a.-Musizieren im Wechsel von einstimmigem Choralgesang und (mehrstimmigem) Figuralgesang oder Orgel neue Möglichkeiten (→ Messe, → Magnificat). Die a.-Ausführung zwischen Chor und Orgel (beide je einoder mehrstimmig) erfolgte überwiegend in dieser Art:

1. Kyrie Orgel 2. Kyrie Chor 3. Kyrie Orgel
1. Christe Chor 2. Christe Orgel 3. Christe Chor
1. Kyrie Orgel 2. Kyrie Chor 3. Kyrie Orgel

Die a.-Praxis wurde in die evangelische Kirche übernommen; von M. Praetorius sind ihre verschiedensten Kombinationen beschrieben und ausgeführt worden. Bis ins 18. Jh. hinein war die a.-Praxis im Gebrauch, bis der Orgel die Begleitung aller Strophen des Gemeindegesangs übertragen wurde. In jüngster Zeit sind mannigfache Bemühungen im Gange, die a.-Praxis wieder zu beleben.

Lit.: G. RIETSCHEL, Die Aufgabe d. Org. im Gottesdienst, Lpz. 1893; P. WAGNER, Gesch. d. Messe I, = Kleine Hdb. d. Mg. nach GATTUNGEN XI, 1, Lpz. 1913; Y. ROKSETH, La musique d'orgue au XV^e s. . . ., Paris 1930; L. SÖHNER, Die Gesch. d. Begleitung d. gregorianischen Chorals in Deutschland, = Veröff. d. Gregorianischen Akad. zu Freiburg i. d. Schweiz XVI, Augsburg 1931; O. URSprung, Die kath. Kirchenmusik, Bücken Hdb.; A. SCHERING, Zur a.-Orgelmesse, ZfMw XVII, 1935; L. SCHRADER, Die Messe in d. Orgelmusik d. 15. Jh., AfMf I, 1936; CHR. MAHRENHOLZ, Der 3. Bd v. S. Scheidts Tabulatura nova 1624 u. d. Gottesdienstordnung d. Stadt Halle, Mf I, 1948; D. STEVENS, A Unique Tudor Organ Mass, MD VI, 1952; KN. JEPPESEN, Eine frühe Orgelmesse . . ., AfMw XII, 1955; DERS., Die ital. Orgelmusik am Anfang d. Cinquecento, 2 Bde, Kopenhagen 1960; J. D. BERGSAGEL, On the Performance of Ludford's A. Masses, MD XVI, 1962.

alternativo (ital.), auch alternativement (frz.), abwechselnd; ältere Bezeichnung für 2teilige Tanzstücke, deren beide Teile nach Belieben mehrmals wechselnd gespielt werden (Menuetto a.); auch erscheint in menuettartigen Sätzen der 2. Teil (Trioteil) des öfteren mit a. überschrieben.

Alti naturali (ital.) → Falsettisten.

Alto (ital.), – 1) Altstimme (Contr'alto), → Alt. – 2) Altviola, Bratsche, → Viola. – 3) im Jazz gebräuchliche Kurzform für Altsaxophon (von engl. a. saxophone; frz. saxophone a.).

Altorientalische Musik → Sumerische Musik, → Ägyptische Musik, → Jüdische Musik.

Altslawischer Kirchengesang. Die aus Saloniki stammenden Brüder Konstantinos (Kyrillos, 826–69) und Methodios (820–85), die ab 863 im Gebiet der Erzdiözese Salzburg unter den Slawen missionarisch tätig waren, begründeten durch ihre mit Zustimmung Roms unternommene Übersetzung des Ordinarium missae sowie des Proprium de tempore und de sanctis ins Kirchenslawische den A.n.K. Für ihre Übersetzung schufen sie die glagolitische Schrift; nach ihr heißt der A. K. auch Glagolitischer Kirchengesang. Für den A.n.K. römischer Liturgie sind als einziges Zeugnis aus der Zeit der Slawenapostel die Kiewer Sacramentarfragmente erhalten. Sie bieten Texte des Ordinarium missae, übersetzt nach einer Fassung des Missale (wie sie zu jener Zeit in der Erzdiözese Salzburg und im Patriarchat Aquileja verwendet wurde) und versehen mit Neumen vom St. Galler Typus. Es handelt sich demnach um Texte, die im Gesangston der römischen Kirche des 7./8. Jh. vorgetragen wurden (Secreta-Texte). Nach dem Tode Methods wurden seine Schüler aus der Erzdiözese Salzburg verwiesen. Sie gingen teils nach Böhmen, wo der A. K. bis ins 11. Jh. im Kloster Sazawa gepflegt wurde, teils nach Kroatien auf die Insel Krk (Veglia) und ins Küstenland. Dort erhielt sich diese Tradition bis heute. Nachdem auf mehreren Konzilien über die Berechtigung des A.n.K.s verhandelt worden war, erteilte Papst Innozenz IV. 1248 endgültig für Kroatien die Bewilligung, die Messe in slawischer Sprache zu zelebrieren. Unter Kaiser Karl IV. wurden kroatische Mönche in das Prager Kloster Emaus berufen, um so eine Wiederbelebung der im 11. Jh. verbotenen slawischen Liturgie in Böhmen zu ermöglichen. Aus dieser Zeit des 14./15. Jh. stammen die einzigen Kompositionen slawischer Meßtexte, die mit Melodien erhalten sind. Die heute in Kroatien und Böhmen geltende Praxis ist im *Missale Romanum Slavonico idiomate* (Rom 1905, Neuausgabe 1927) festgehalten. Auf ihr beruht auch Janáček's »Glagolitische Messe« (1926). – Ein Teil der Schüler Methods ging nach Bulgarien und führte dort den A.n.K. nach byzantinischem Ritus ein, der sich vom 10. Jh. an in Rußland, später auch in Rumänien und Ungarn verbreitete. Die Niederschrift erfolgte hier im kyrillischen Alphabet, das (wie schon das glagolitische) aus dem griechischen entwickelt wurde. Zentren des A.n.K.s byzantinischer Liturgie waren vor allem die Klöster Ochrid (in Jugoslawien) und Preslav (in Bulgarien).

Lit.: J. STEFANELLI, Liturgica lisericee ortodoxecatoalice, Bukarest 1886; F. PASTERNEK, Dějiny slovanských apoštolů Cyrila a Methoda, Prag 1902; A. BAUMSTARK, Die Messe im Morgenland, Kempten 1906; V. JAGIĆ, Entstehungsgesch. d. kirchenslawischen Sprache, Bln 1913; J. SZABÓ, A görög katolikus magyarság utolsó kálvária útja 1896–1912, Budapest 1913; F. DVORNIK, Les Slaves, Byzance et Rome au IX^e s., Paris 1926; J. M. HANSSSENS, Institutiones Liturgicae de ritibus orientalibus, Rom 1930–32; J. STANISLAV, Říša Velkomoravská, Prag 1933, 1935; J. VAJS, Jakého obřadu byla slovanská liturgie, in: Pax XI, 1936, lat. in: Acta Acad. Velehradensis VII, Olmütz 1937; L. C. MOHLBERG OSB, Il messale glagolitico di Kiew, = Atti della Pontificia Accad. Romana di archeologia III, 1937/38; R. JAKOBSON, »Divina officia« in lingua prohibita, in: Slovo a slovesnost VI, Prag 1940; E. KOSCHMIEDER, Die ekphonestische Notation in kirchenslawischen Sprachdenkmälern, Südost-Forschungen V, 1940; DERS., Die vermeintlichen Akzentzeichen d. Kiewer Blätter, in: Slovo 4/5, Zagreb

1955; J. VAŠICA, Slovanská liturgie nově osvětlená kijeviskými listy (»Die slawische Liturgie in neuer Beleuchtung durch d. Kiewer Blätter«), in: Slovo a slovesnost VI, Prag 1940; Fr. ZAGIBA, Dějiny slovenské hudby (»Gesch. d. slowakischen Musik«), Preßburg 1943; DERS., Die Salzburger Missionäre als Pfleger d. Choralgesanges bei d. Slaven im 9. Jh., = Mitt. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde LXXXVI/LXXXVII, 1947; DERS., Zur Frage d. Verbotes d. slavischen liturgischen Gesanges, in: Heiliger Dienst II, Salzburg 1948; DERS., Die Entstehung d. slavischen liturgischen Gesanges im 9. Jh., Kgr.-Ber. Utrecht 1952; DERS., Die deutsche u. slavische Choraltradition, KmJb XXXVII, 1953; DERS., Die »Conversio Bagoariorum et Carantanorum« als mg. Quelle, Miscelánea en homenaje H. Anglés II, Barcelona 1958–61; DERS., Der Cantus Romanus in lat., griech. u. slavischer Kultsprache in d. Karolingischen Ostmark, KmJb XLIX, 1960; E. WELLESZ, Eastern Elements in Western Chant, = Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia II (= American Series I), Boston 1947; E. IVÁNKA, Ungarn zwischen Byzanz u. Rom, in: Blick nach Osten II, Wien 1949; E. GEORGIEV, Kiril i Metodij, Sofia 1956; K.L. GAMBER, Das glagolitische Sakramentar d. Slavenapostel Cyrill u. Method u. seine lat. Vorlage, in: Ostkirchliche Studien VI, 1957; D. STEFANOVIĆ, Einige Probleme zur Erforschung d. slavischen Kirchenmusik, KmJb XLIII, 1959; ST. SMRŽIK, The Glagolitic or Roman-Slavonic Liturgy, Rom 1959; FR. GRIVEC, Konstantin (Cyrill) u. Method, Wiesbaden 1960. FZ

amabile, amabilmente (ital.), liebenswürdig, lieblich, freundlich, Charakterbezeichnung, die einen sanften, gefälligen Vortrag fordert.

Ambitus (lat.), der Umfang einer Melodie (Entfernung des höchsten vorkommenden Tons vom tiefsten), einer Stimme oder eines Instruments. Der A. der → Kirchentöne entscheidet weitgehend darüber, ob es sich um einen Tonus authenticus oder plagalis, compositus oder mixtus handelt.

Ambo (griech. ἄμβων, von ἀναβαίνειν, hinaufsteigen), Vorläufer der Kanzel, nämlich ein erhöhtes, später mit Lesepult und Brüstung versehenes Podium in frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen, bestimmt zum feierlichen Vortrag von Lektionen, liturgischen Gesängen, vereinzelt auch der Predigt. Entweder freistehend oder in die Chorschranke eingebaut, besaß er einen, häufig auch zwei Aufgänge, auf deren Stufen (in gradibus ambonis) das darum so genannte Graduale gesungen wurde.

Amboß (engl. anvil; frz. enclume; ital. incudine), entweder ein echter A. oder auch eine längliche Stahlplatte (auch -röhre), die liegend in einem Kasten angebracht ist. Der Anschlag erfolgt mit einem Hammer aus Metall. Die Stimmung differiert je nach Größe, etwa von f¹-a³; die Notierung erfolgt eine oder 2 Oktaven tiefer. R. Wagner schreibt in *Rheingold* 3 A.-Gruppen (F-f¹ notiert) vor. Orff verlangt in *Antigonae* einen kleinen A. (notiert a²). Gelegentlich findet man auch einen A. mit unbestimmter Tonhöhe verwendet.

Ambrosianischer Gesang, eine der vier großen liturgischen Gesangstraditionen der lateinischen Kirche (neben dem Gregorianischen, Gallikanischen und Mozarabischen Gesang), heute noch gültig als liturgischer Gesang der mailändischen Kirchenprovinz, gepflegt auch in den sogenannten Ambrosianischen Tälern (die Täler Leventina, Blenio und Riviera im Schweizer Kanton Tessin; 57 Pfarreien mit ambrosianischem Ritus in Messe und Offizium). Er war in früherer Zeit über den größten Teil Oberitaliens verbreitet, hatte daneben im 14. Jh. eine Pflegestätte im Ambrosiuskloster in Prag, das auf Wunsch seines Gründers (Karl IV.) Offizium und Messe nach ambrosianischer Tradition feierte. Im Bistum Augsburg, das ursprünglich

der Metropole Mailand unterstellt war, wurde bis 1584 eine aus ambrosianischem und römischem Ritus vermischte Liturgie gefeiert. – Der Gesang der Mailänder Kirche ist nach dem Bischof → Ambrosius (333–397) benannt, wird aber erst seit dem 8. Jh. mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Wenn Ambrosius auch entscheidenden Einfluß auf die Geschichte des liturgischen Gesangs nahm (→ Antiphon, → Hymnus), ist doch die Regulierung und Fixierung der Mailänder Liturgie und ihres Gesanges nicht sein Werk. Noch zu seiner und des Augustinus (354–430) Zeit begann die Opferfeier erst mit den Lesungen, so daß die davorliegenden Gesänge (wie die Ingressa) sich als spätere Einführungen erweisen. Die älteste bekannte Quelle für den A.n G. ist das aus dem 12. Jh. stammende (unvollständige) Antiphonarium Ambrosianum des British Museum in London (Cod. add. 34209). In den mittelalterlichen Quellen des A.n G.s sind – im Gegensatz zum Gregorianischen Gesang – Antiphonarium missae und Antiphonarium officii nicht voneinander getrennt. Hauptgesangsstücke der Mailänder Messe sind: die Ingressa, eine dem römischen Introitus entsprechende Antiphon, aber ohne Psalmvers und ohne Doxologie; der Psalmellus mit Versus (Gegenstück des römischen Gradualresponsorium); das Alleluia mit einer nur beschränkten Zahl von Melodien, in der Fastenzeit ersetzt durch den dem römischen Tractus entsprechenden Cantus; die Antiphona post evangelium (ohne Versus), die in der römischen Messe ohne Entsprechung bleibt; das Offertorium (oder Offerenda), wie im Gregorianischen Gesang von mehr responsorialem als antiphonalem Charakter; das Confractorium, eine vor dem Paternoster gesungene Antiphon ohne Versus an der Stelle des Agnus Dei im Gregorianischen Gesang (dieses letztere findet sich im ambrosianischen Ritus nur in der Totenmesse); das Transitorium als Gegenstück der römischen Communio. Von den gregorianischen Rezitativen mit ihrem Quintschluß unterscheiden sich die mailändischen, die in der mittelalterlichen Tradition weder Initium noch Medianten kennen, durch ihren Quartschluß. In der Psalmodie ist bei dem auf die Antiphon folgenden Psalm die relativ große Freiheit in der Wahl des Rezitationstons auffallend. – Innerhalb der 4 Choralrepertoire scheinen sich einerseits das gallikanische und das mozarabische, andererseits das mailändische und das altrömische zu stilistisch verwandten Gruppen zusammenzuschließen. Die beiden letzteren, die eine ganze Reihe gemeinsamer Melodien besitzen, unterscheiden sich stark von der neuromischen Fassung des Gregorianischen Gesangs (2. Hälfte des 7. Jh.). Daß der A. G. im Laufe des Mittelalters mit Elementen des römischen Gesangs durchsetzt und sein Gültigkeitsbereich mehr und mehr eingeschränkt wurde, ist auf politische Ereignisse und die wiederholten Versuche seiner Beseitigung zurückzuführen, denen sich die mailändische Kirche energisch widersetzte. Nach dem Bericht des Landulfus (2. Hälfte des 11. Jh.) geht ein erster Angriff gegen den A.n G. auf die Einheitsbestrebungen Karls des Großen zurück, wobei alle erreichbaren liturgischen Bücher verbrannt oder entführt wurden. Dieser Versuch war ebenso erfolglos wie der des im Auftrag von Papst Nikolaus II. handelnden Petrus Damianus (1059) und ein weiterer von Papst Eugen IV. (1440). Noch im 16. Jh. hatte der Mailänder Bischof Karl Borromäus die lokale Tradition gegen den spanischen Statthalter Ayamonte (1573–80) zu verteidigen. Seither blieb die Pflege des A.n G.s unangefochten. Seine heute offiziell gültige Fassung enthält das *Antiphonale Missarum juxta ritum s. eccl. Mediolanensis* (Rom 1935) und der *Liber Vespertialis juxta ritum s. eccl. Mediolanensis* (Rom 1939).