

ML
26
.I66
1907

BERICHTE
DER
INTERNATIONALEN MUSIK-
GESELLSCHAFT

I.

BERICHT ÜBER DEN ZWEITEN KONGRESS DER
INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT
ZU BASEL VOM 25.—27. SEPTEMBER 1906

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1907

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ML
2/6
. 1106
1907

BERICHT

ÜBER DEN ZWEITEN KONGRESS

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

ZU BASEL

VOM 25.-27. SEPTEMBER

1906



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1907

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY,
PROVO, UTAH

Inhalt.

	Seite
Inhaltsverzeichnis	III
Übersicht der Verhandlungen	VII
Verzeichnis der Landessektionen	VIII
Satzungen	IX
Verzeichnis der Mitglieder	XIII
Vorbemerkung	XXVIII

Sektion I. Bibliographie, Bibliothekswesen.

Leiter und Berichterstatter: Dr. Hermann Springer aus Berlin.

A. Kritisches Referat:

H. Springer (Berlin), Über den Stand der musikalischen Bibliographie 1

B. Verhandlungen und Vorträge:

O. G. Sonneck (Washington), Der Ausbau von Musik-Bibliotheken 6

Eitner's Quellenlexikon 7

Zeitschriftenschau 7

Sektion II. Notationskunde.

Leiter und Berichterstatter: Dr. Johannes Wolf aus Berlin.

A. Kritisches Referat:

J. Wolf (Berlin), Über den Stand der Notationskunde. 8

B. Verhandlungen und Vorträge:

U. A. Gæsser (Rom), Die musikalische und graphische Grundlage der altgriechischen Musikschrift und ihre ursprüngliche Bedeutung 16

U. A. Gæsser (Rom), Über den musikalischen und graphischen Ursprung und Wert der spätdamaszenischen Notenschrift 17

P. A. Dechevrens (Freiburg i. d. Schweiz), »La rythme du chant grégorien« 17

P. Runge (Colmar), Über die Notation des Meistergesangs. 17

G. Münzer (Berlin), Zur Notation der Meistersinger 27

R. Staiger (Berlin), Über die Notation des Meistergesangs 34

E. Bernoulli (Zürich), Zur Notation des Meistergesangs 35

H. Springer (Berlin), Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts 37

I. Krohn (Helsingfors), Zweckmäßige Notation von Psalmen und andern rezitativischen Gesängen. 47

Chr. Geisler (Kopenhagen), Neue Notation für Gesangsmusik 48

I. Krohn (Helsingfors), Zur Einheitlichkeit der Notenschlüssel. 55

Sektion III. Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie.

Leiter: Dr. E. v. Hornbostel aus Berlin.

Berichterstatte: Geheimrat Prof. Dr. C. Stumpf aus Berlin.

A. Kritisches Referat:

- E. v. Hornbostel (Berlin), Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft 56

B. Verhandlungen und Vorträge:

1. E. v. Hornbostel (Berlin), Über das Tonsystem und die Musik der Melanesier 60
2. P. W. Schmidt (St. Gabriel), Über die Musik westafrikanischer und ozeanischer Neger 60
3. L. Laloy (Paris), Notes sur la musique cambodgienne 61
4. I. Krohn (Helsingfors), Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien 66
5. H. Schmidt (Hagen i. W.), Über die Registerausbildung der menschlichen Stimme (Methode Nehrlich-Schmidt) 74
6. I. Krohn (Helsingfors), Das akustische Harmonium der Universität zu Helsingfors. 75
7. P. Traversari (Quito, Ecuador)
 - a) Histoire illustrée de l'art musical indigène de l'Amérique . . . 83
 - b) Collection d'airs et de chants indigènes de l'Amérique 83
8. a) M.-D. Calvocoressi (Paris), »Herbert Pernot's Sammlung von Volksliedern aus Chios« und M. Pachlicos »Über neuere griechische Musik« 83
 - b) F. Boyer-Cung, Note sur l'acoustique et la théorie musicale . . . 83
9. A. J. Polak (Rotterdam), Briefwechsel mit dem Direktor der School of music in Tokio, betr. die Harmonisierung japanischer Melodien. 83
10. G. Knosp (Paris), Vorschlag zur Gründung einer »Section exotique« 85

Sektion IV. Ästhetik.

Leiter: Dr. J. Ecorcheville aus Paris und Professor Dr. Arthur Seidl aus Dessau.

Berichterstatte: Prof. Dr. Arthur Seidl aus Dessau.

Verhandlungen und Vorträge:

- M. Lussy (Montreux), La liberté dans l'interprétation musicale . . . 86
- F. Marschner (Wien), Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik. 86
- P. Moos (Ulm a. D.), Theodor Lipps als Musikästhetiker. 87
- St. Witasek (Graz), Zur allgemeinen Analyse des musikalischen Genusses 111
- H. Abert (Halle a. S.), Die spätantike Musikästhetik und ihre Bedeutung für das Mittelalter 128
- A. Seidl (Dessau), Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren? 129

Sektion V. Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert.

Leiter: Dr. Johannes Wolf aus Berlin, Professor Dr. P. Wagner aus Freiburg i. d. Schweiz, Professor Dr. A. Thürlings aus Bern.

Berichterstatte: Dr. Johannes Wolf aus Berlin.

A. Kritische Referate:

1. E. Graf (Quedlinburg), Über den Stand der altgriechischen Musikforschung 154
2. P. Wagner (Freiburg i. d. Schweiz), Über den gegenwärtigen Stand der mittelalterlichen Musikforschung 161

B. Verhandlungen und Vorträge:

- A. Gastoué (Paris), Sur les origines de la forme »sequentia« du VII^e—IX^e siècles 165
- P.-M. Masson (Paris), L'humanisme musical en France au XVI^e siècle: La musique mesurée à l'antiquité 170
- A. Thürlings (Bern), Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus 183
- O. Koller (Wien), Wie könnte ein thematischer Katalog der Messen-, Motetten- und Madrigalliteratur des XV. u. XVI. Jahrhunderts eingerichtet werden? 194

Sektion VI. Instrumentalmusik.

Leiter: Dr. Karl Nef aus Basel, Hofkapellmeister Dr. A. Obrist aus Weimar, Professor Dr. A. Hammerich aus Kopenhagen.

Berichterstatter: Dr. Karl Nef aus Basel.

A. Kritische Referate:

1. K. Nef (Basel), Zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik 195
2. M. Seiffert (Berlin), Zur Forschung über die ältere Klavier- und Orgelmusik 200

B. Verhandlungen und Vorträge:

1. A. Schering (Leipzig), Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts 204
2. A. Obrist (Weimar), Dürfen oder sollen der Entwicklung der modernen Instrumentation Grenzen gezogen werden? 211
3. A. Obrist (Weimar), Sollen Musiker und Musikhistoriker die Entwicklung der Klavierspielapparate fördern, bekämpfen oder zu beeinflussen suchen? 212

Sektion VII. Oper, Oratorium, Lied.

Leiter: Dr. J. Ecorcheville aus Paris und Dr. Ludwig Schieder mair aus Marburg.

Berichterstatter: Dr. Ludwig Schieder mair aus Marburg.

A. Kritisches Referat:

- L. Schieder mair (Marburg): Über den Stand der Operngeschichte 212

B. Verhandlungen und Vorträge:

- A. Schering (Leipzig), Die Anfänge des Oratoriums 216
- L. Schieder mair (Marburg), Die neapolitanische Oper des 18. Jahrhunderts 217

Sektion VIII. Musikinstrumente.

Leiter: Professor Dr. A. Hammerich aus Kopenhagen.

Berichterstatter: Dr. Karl Nef aus Basel.

A. Kritisches Referat:

- E. Buhle (Berlin), Über den Stand der Instrumentenkunde 217

	Seite
B. Verhandlungen und Vorträge:	
A. Hammerich (Kopenhagen), Zur Frage nach dem Ursprung der Streichinstrumente	225
H. Leichtentritt (Berlin), Ältere Bildwerke als Quellen der musikgeschichtlichen Forschung	230
A. Obrist (Weimar), Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente	234
C. Claudius (Malmö), Die schwedische Nyckelharpa	242
 Sektion IX. Musikalische Organisationsfragen.	
Leiter und Berichterstatte: Dr. Charles Maclean aus London.	
Verhandlungen und Vorträge:	
1. L. Schiedermaier (Marburg), Der Musikunterricht an den Universitäten	245
2. Ch. Maclean (London), "The Musical Institutions of Great Britain and Ireland"	245
3. W. G. McNaught (London), "Regarding Welsh Eisteddfods" . . .	245
4. J. Ecorcheville (Paris), Projet d'un Bulletin français de la Société Internationale de Musique	245
<hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/>	
Konzert-Programme	246

Ein übersichtlicher Bericht über die Verhandlungen und Beschlüsse des Gesamtpraesidiums, der Hauptversammlung und der Generalversammlung vom Schriftführer des Kongresses Dr. A. Schering findet sich in der Zeitschrift der IMG. Jahrgang VIII, Heft 1, (Oktober 1906).

Zweiter Kongreß

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Dienstag 25., Mittwoch 26. und Donnerstag 27. **September 1906**
in **Basel.**

Montag, den 24. September, abends 8 $\frac{1}{2}$ Uhr: Zwanglose Vereinigung in der Kunsthalle (Steinenberg).

Dienstag, den 25. September:

Vorm. 1 $\frac{1}{2}$ 10 Uhr, Sitzung des Gesamtpräsidiums im Konservatorium (Leonhardtstr. 8).

Vorm. 11 Uhr, Hauptversammlung im Konzertsäle des Konservatoriums (Leonhardtstr. 8).

Nachm. 4—6 Uhr, Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität (Rheinsprung).

Nachm. 7—8 $\frac{1}{2}$ Uhr, Konzert im Münster.

Nach dem Konzert zwanglose Vereinigung im Stadtkasino.

Mittwoch, den 26. September:

Vorm. 10 Uhr, Hauptversammlung im Konzertsäle des Konservatoriums.

Nachm. 4—6 Uhr, Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität.

Donnerstag, den 27. September:

Vorm. 10 Uhr, Generalversammlung der Internationalen Musikgesellschaft (Neuwahl des Vorstandes, Wahl des nächsten Kongreßortes, Beschlußfassung über Drucklegung der gehaltenen Vorträge) im Konzertsäle des Konservatoriums.

Nachm. 4—6 Uhr, Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität.

Nachm. 7 $\frac{1}{2}$ Uhr, Konzert im Musiksaal (Steinenberg).

Nach dem Konzert Einfaches Bankett im oberen Saale des Stadtkasinos (Steinenberg).

Sept. 1906. Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Vorsitzender.

Dr. Max Seiffert,
Schriftführer.

Dr. Oskar von Hase,
Schatzmeister.

Leiter des Kongresses:

Hr. Professor Dr. Hermann Kretzschmar.

Das Präsidium führten an den einzelnen Tagen die Herren:

Professor Dr. Paul Speiser, Dr. J. Ecorcheville, Dr. Ch. Maclean.

Basler Organisationskomitee:

Professor Dr. Paul Speiser, Präsident, **Dr. H. Sturm,** Sekretär und stellvertretender Präsident, **Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli,** **Professor Dr. A. Bertholet,** **Ed. His,** **Dr. Karl Nef,** Kapellmeister **H. Suter.**

Internationale Musikgesellschaft.

Sektionen.

- Belgien:** Direktor d. Kgl. Konservatoriums, *F. A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor d. Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.
- Dänemark:** Universitätsdozent Dr. *Angul Hammerich*, Vorsitzender, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.
Dr. *William Behrend*, Schriftführer, Kopenhagen, Valdemarsgade 18.
Archivar *S. Levysohn*, Schatzmeister, Kopenhagen, 38 Vestre Boulevard.
- Deutschland, und zwar in**
- Baden:** Professor Dr. *Philipp Wolfrum*, Heidelberg.
- Bayern:** Professor Dr. *Adolf Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.
- Norddeutschland:** Professor Dr. *Hermann Kretzschmar*, Vorsitzender, Schlachtensee bei Berlin, Villa Clara.
Professor Dr. *Max Friedländer*, Schriftf., Berlin, Kurfürstendamm 233.
Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstraße 28.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. *Carl Stumpf*, Berlin, Augsburgerstr. 61.
Wirkl. Geheimer Rat D. Dr. *Rochus Freiherr von Liliencron*, Schleswig.
- Sachsen:** Professor Dr. *Hugo Riemann*, Vorsitzender, Leipzig, Promenadenstr. 11.
Professor Dr. *Arthur Prüfer*, Schriftführer, Leipzig, Schwägerichenstr. 6.
Richard Buchmayer, Dresden, Werderstraße 23.
- Thüringen:** In Bildung begriffen.
- Frankreich:** Président, *M. Poirée*, 4, Place du Panthéon. Vice-Président, *M. Romain Rolland*, 162, boulevard de Montparnasse. Secrétaire, *J. G. Prod'homme*, 102^{ter}, rue Lepic. Trésorier, *J. Écorcheville*, 7, Cité Vaneau. Archiviste-Bibliothécaire, de La Laurencie, 10, rue Edmond-Valentin.
- Großbritannien u. Irland:** »English Committee of the Internationale Musikgesellschaft.«
Sir *Alexander Mackenzie*, President, London.
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice President, London.
Sir *Hubert Parry*, Bart., Sir *Frederick Bridge*, Sir *Charles Stanford*;
MM. *Culwick, Cummings, Dent, Edgar, Hadow, Maclean, Maitland, M^c Naught, Niecks, Prout, Squire*. — *Breitkopf & Härtel* in London, Treasurers.
- Italien:** Dr. *Oscar Chilesotti*, Bassano (Vicenza).
Privatdozent Dr. *Johannes Wolf*, Berlin N.O., Prenzlauer Allee 30.
- Niederlande:** *D. F. Scheurlcer*, Haag.
Professor Dr. *Max Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.
- Österreich:** Professor Dr. *Guido Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.
- Ost-Indien:** Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.
- Rußland:** In Bildung begriffen.
- Schweden:** *C. Claudius*, Vorsitzender, Malmö.
Tobias Norlind, Schriftführer, Smedby, Kalmar län.
- Schweiz:** Kapellmeister *Hermann Suter*, Basel.
- Spanien:** Académico und Professor *Felipe Pedrell*, Barcelona, Arógan 282.
- Vereinigte Staaten von Amerika:** Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.)

Satzungen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beschlossen in der Hauptversammlung am 30. September 1904.

1. Name, Zweck, Sitz, Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«. Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

- A. Publikationen,
- B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

- 1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,
- 2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und
- 3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Versammlungen bestehen aus Ortsversammlungen und allgemeinen Kongressen.

3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

4. Präsidium, Vorstand.

Das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landessektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen

oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet, es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Zeit der Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der volljährig ist und sich als Mitglied meldet. Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von M 20,— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landesektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landesektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zwei-drittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert

werden. Der Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens vier Wochen vor der Hauptversammlung eingereicht werden.

11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen und Landessektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

Siebentes

Verzeichnis der Mitglieder

der

Internationalen Musikgesellschaft.

EUROPA.

Belgien:

Antwerpen.

Faes, G. 25 rue aux Lits.

Boitsfort bei Brüssel.

Mahillon, Victor, Direktor des Museums des Königl. Konservatoriums in Brüssel. Avenue de Watermaal. Villa Matvic.

Brüssel.

Bibliothek, Königliche.

Breitkopf & Härtel. 45 Montagne de la Cour.

Colard, Hector. Rue de la Banque 4.

Gevaert, F. A., Direktor des Königl. Konservatoriums für Musik.

Kufferath, Maurice, Directeur du Guide Musical. 2 rue du Congrès.

Wotquenne, Alfred, Bibliothekar am Königl. Konservatorium der Musik. 15 Place du Petit-Sablon.

Gent.

Konservatorium, Königliches.

Dänemark:

Kopenhagen.

Barnekow, Professor Chr., Komponist. St. Kongensgade 72.

Behrend, Dr. William, Magistratsbeamter. Rathaus.

Bibliothek, Große Königliche.

Geisler, Chr. Studiestræde 14.

Glass, Louis, Direktor des Konservatoriums. Gammel Kongevej 92.

Hagen, S. A. E., Musikhistoriker. Sortedams Dossering 75 III.

Hammerich, Dr. Angul, Universitätsdozent. St. Blichersvej 18.

Hansen, Wolfgang, Pianist. Peder Skramsgade 2.

Hetsch, G., Redakteur. Gl. Strand.

Jerichau, Thorald. St. Annaplads 13.

Levysohn, S., Archivar an der Königl. Oper. Vestre Boulevard 38.

Kopenhagen.

Michaelsen Nachfolger, S., Buchhändler.

Musikkonservatorium (Vertreter: Professor Otto Malling). Vestervold 11.

Neruda, Prof. Franz. Frederiksgade 9.

Nielsen, Arnold, Musiker. Nygade 1.

Panum, Fr. Hortense, Musikschriftstellerin. Peder Skramsgade 10.

Thurén, H., cand. theol. Rathsackvej 18.

Tonkünstler-Verein, Dänischer. Vestre Boulevard 38.

Deutschland:

Aachen.

Boecker, Pfarrer Dr. Peter. Salvatorstraße 16.

Altenburg (S.-A.).

Landmann, Linus, Seminarmusiklehrer.

Altona a. E.

Dölling, John, Organist an St. Petri. Allee 62.

Augsburg.

Weber, Professor Wilhelm.

Barmen.

Barmer Volkschor (Vorsteher: Albert Ursprung jun.).

Bibliothek des Konservatoriums der Musik, Barmen, Neuerweg 40a.

Siewert, Adolf, Konzertmeister. Siegestraße 6

Stadt-Bibliothek.

Ursprung jun., Albert, Große Flurstr. 10, siehe Barmer Volkschor.

Bergedorf b. Hamburg.

Chrysander, Dr. Rudolph.

Berlin.

Abraham, Dr. Otto. S. Alte Jakobstraße 77.

Altmann, Wilh., Prof. Dr., Vorsteher der »Deutschen Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek« (W. 56, Schinkelplatz 6) Friedenau, Thorwaldsentraße 13.

Berlin.

- Armin**, George, Lehrer der Gesangs-, Schauspiel- und Dichtkunst. Friedenau, Evastraße 3a.
- Arnheim**, Fräulein Amalie. W. 62. Nettelbeckstraße 9 II.
- Asher**, A., & Co., Buchhandlung. Unter den Linden 13.
- Battke**, Max, Musikdirektor. W. Neue Winterfeldtstr. 48.
- Bibliothek**, Königl. Platz am Opernhaus.
- Buhle**, Dr. Edward. W. 15. Ludwigs-kirchstraße 2.
- Burchard**, stud. phil. Kurt. Wilmersdorf, Rosberitzerstraße 1.
- Calmus**, Fräulein Georgy. W. 10. Hohenzollernstraße 3.
- Eyken**, Heinrich van, Komponist. Burggrafenstr. 4.
- Fitelberg**, Georg.
- Friedländer**, Dr. Max, Professor der Musikgeschichte an der Universität. W. Kurfürstendamm 233.
- Goldschmidt**, Dr. Hugo. W. 15. Kaiserallee 219/220.
- Grunicke**, Franz, Organist und Lehrer für Orgel, Klavier und Harmonielehre. W. 57. Steinmetzstr. 49.
- Hey**, Professor Julius. W. Elsholzstr. 5.
- Hirschberg**, Dr. Eugen. Viktoriastr. 12. Hochschule für Musik, Königl. (Dir. Prof. Dr. Joachim). Charlottenburg, Fasanenstraße 1—9.
- Hohenemser**, Dr. Richard. Halensee, Kurfürstendamm 102 Gh. II.
- Hornbostel**, Dr. Erich M. von. Wilmersdorf, Kaiserallee 180.
- Institut für Kirchenmusik**, Königl. Akademisches (Direktor Prof. Robert Radecke). Potsdamerstr. 120.
- Joachim**, Prof. Dr. Joseph, siehe Hochschule für Musik, Königl.
- Kaiser Friedrich Gymnasium**. Charlottenburg, Savigniplatz.
- Kimpel**, Frau Charlotte. Großgörschenstraße 30.
- Kinkeldey**, stud. phil. Otto. W. 30 Winterfeldtstraße 20.
- Kleefeld**. Dr. Wilhelm, Hofkapellmeister a. D. Königin Augustastr. 29.
- Knapp**, Eugen, cand. phil. Charlottenburg, Bismarckstraße 7.
- Kopfermann**, Dr. Albert, Vorsteher der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek (W. 64, Behrenstraße 42). Groß-Lichterfelde, Wilhelmplatz 4.
- Krebs**, Prof. Dr. Carl. Friedenau, Niedtstraße 25.
- Kretschmar**, Dr. Hermann, Ordentl. Professor der Musikgeschichte a. d. Universität. Schlachtensee, Dianastraße, Villa Clara.

Berlin.

- Leichtentritt**, Dr. Hugo. W. Winterfeldtstraße 25a.
- Liepmannssohn**, Leo, Antiquariat. Bernburgerstr. 14.
- Mengewein**, Carl, Kgl. Musikdirektor. Passauerstr. 1.
- Möckel**, Otto, Geigenbauer. Charlottenburg, Uhlandstr. 193.
- Möller**, Dr. Heinrich. W. Potsdamerstraße 121 B.
- Morsch**, Fräulein Anna. W. 50 Ansbacherstr. 37.
- Moser**, Andreas, Professor an der Königl. Hochschule für Musik. Lutherstr. 28.
- Muck**, Dr. Karl, Königlicher Kapellmeister. Schellingstr. 8.
- Müller-Liebenwalde**, Frau Julie, Gesanglehrerin. W. 15. Pariserstraße 5.
- Münnich**, Dr. phil. Richard. W. 57. Göbenstraße 20.
- Münzer**, Dr. Georg. W. Regensburgerstraße 33.
- Musikhistorisches Seminar** der Friedrich Wilhelms-Universität. Schinkelplatz 6.
- Nef**, cand. phil. Albert. Charlottenburg, Fasanenstraße 5.
- Ochs**, Professor Siegfried. W. Bendlerstraße 8.
- Paesler**, Dr. Carl. Charlottenburg, Kantstraße 24 II.
- Radecke**, Prof. Robert, siehe Institut für Kirchenmusik, Königliches.
- Raphael**, Dr. phil. Alfred. W. Regentenstraße 3.
- Renz**, Willy, Redakteur. Am Zirkus 3.
- Scharwenka**, Professor Philipp. Charlottenburg, Fasanenstr. 22.
- Schneider**, Max, cand. phil. W. 30. An der Apostelkirche 4.
- Seiffert**, Dr. Max. W. Göbenstr. 28.
- Springer**, Dr. Hermann. Schöneberg, Tempelhoferstraße 22.
- Staiger**, Rob., cand. phil. Steglitz, Humboldtstraße 25.
- Stein**, Rich. H. Charlottenburg, Uhlandstraße 194 A.
- Stumpf**, Geh. Rat Professor Dr. Carl. W. Augsburgerstraße 61.
- Sulzbach**, W., Musikalienhändler.
- Tonkünstler-Verein**, Berliner.
- Ulrich**, Bernhard, cand. phil. Wilsnackerstraße 55 II.
- Universitäts-Bibliothek**, Königliche. Dorotheenstr. 9.
- Vogel**, Dr. E. Nikolassee.
- Wachtel**, Ludwig. Charlottenburg, Gervinusstraße 2.
- Welti**, Dr. Heinrich. Lützowstr. 20.
- Wolf**, Dr. Johannes. Privatdozent. N. O. Prenzlauer Allee 30.
- Wolf**, William. W. 62. Lutherstr. 47.

Berlin.

Wolff, Hermann, Konzertdirektion W. Flottwellstraße 1.

Bitterfeld.

Werner, Arno, Lehrer a. d. Oberrealschule Ratswall 7.

Blasewitz siehe unter Dresden.

Bonn.

Grüters, Hugo, Städtischer Musikdirektor. Königstraße 63.

Prieger, Dr. Erich. Koblenzerstr. 127.

Scheibler, Dr. Ludwig. Göbenstr. 8.

Wolff, Professor Dr., Leonhard. Hohenzollernstraße 25.

Bremen.

Verein Bremischer Musikfreunde, durch G. Rassow, Domheide 3.

Breslau.

Auerbach, Max, Tonkünstler. Lothringerstraße 11.

Bibliothek des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik.

Caro, Paul, Komponist. Schweidnitzer stadtgraben 19.

Neiße, Prof. Dr., A., Geh. Medizinal-Rat. Fürstenstraße 112.

Toebe, H., Kgl. Geh. Baurat. Paulstr 3.

Bretten in Baden.

Bischoff, Professor Ernst.

Charlottenburg siehe unter Berlin.

Colmar i. E.

Runge, Paul.

Culmitzsch bei Berga a. d. Elster.

Hoffmann, Max, Pfarrer.

Danzig.

Stadtbibliothek.

Darmstadt.

Hofbibliothek, Großherzogl.

Ministerium des Innern, Großherzogl. Hessisches.

Lehrerinnen-Verein, Hessischer. Musikgruppe d. Fräulein Marie von Zabern, Heinrichsstraße 64.

Nagel, Professor Dr. Wilibald. Viktoriaplatz 9.

Wagner-Verein, Richard. (H. Sonne, Großh. Rat. Grüner Weg 99.)

Dessau.

Seidl, Prof. Dr. Arthur, Dramaturg des Herzogl. Hoftheaters. Kaiserplatz 19.

Dresden.

Bibliothek, Königl. Öffentl. Japanisches Palais.

Buchmayer, Richard. Werderstraße 23.

Klemm, C. A., Hofmusikalienhandlung. Augustusstraße.

Kolbe, Dr. phil. Fr. Blasewitz.

Dresden.

Lang, Hermann, Komponist, Dirigent, Hochschullehrer am Kgl. Konservatorium. Lindenastraße 38.

Lingner, Karl, Buchhändler.

Mey, Kurt, Musikschriftsteller. Nürnbergererstraße 14 II.

Moßdorf, Fräulein Sascha. -A. Christianstraße 33 I.

Reuß, Eduard. Strehlenerstr. 32.

Schmidt, Dr. Anton Wilhelm, Musikschriftsteller. -Plauen, Bienertstr. 40.

Volkman, Dr. phil. Hans, Musikschriftsteller. N. Villiers-Straße 17.

Düsseldorf.

Buths, Professor Julius, Städtischer Musikdirektor.

Landes- und Stadtbibliothek.

Werner, Frau E. von.

Eisenach.

Richard Wagner-Museum (Bibliothek Dr. W. Nicolai) Waisenstraße 8.

Eisleben.

Eitz, Carl, Lehrer. Königstraße 25.

Elberfeld.

Haym, Dr. Hans. Stützenbergerstr. 306.

Erfurt.

Puttmann, Max, Musikschriftsteller. Königgrätzerstraße 30, I.

Essen a. d. Ruhr.

Riemann, Ludwig, Musikschriftsteller. Heinickestraße 48.

Witte, Professor G. H., Königl. Musikdirektor.

Frankfurt a. M.

Aschaffenburg, G., siehe Lehrer-Kollegium.

Baer, Jos., & Co. (M. Sondheim), Antiquariat. Hochstr. 6.

Bauer, Dr. M., Mendelssohnstraße 56 II.

Berghöffer, Dr., Vertreter der Rothschild'schen Bibliothek. Untermainkai 15.

Bibliothek, Rothschild'sche (Dr. Berghöffer).

Breidenstein, Carl, Organist. Adlerfluchstraße 25.

Bröll, Fräulein Emma, Vertreterin der Musikgruppe des Vereins der Lehrerinnen und Erzieherinnen. Sandhofstraße 27.

Emmerling, Jul. Oppenheimerplatz 16.

Gehrmann, Dr. Hermann, Eppsteinerstraße 34.

Gero, Theodor, Gesanglehrer. Fürstenbergerstraße 216.

Henkel, Fräul. Sophie. Humboldtstr. 19.

Hirsch, Paul. Westendstraße 52.

Hochs Dr., Konservatorium (Direktor Dr. Bernh. Scholz). Eschenheimer Landstraße 4.

- Frankfurt a. M.**
Küchler, Ferdinand, Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium. Fichardstraße 63.
Lehrer - Kollegium der Musikschule, (durch Herrn G. Aschaffenburg). Uhlandstraße 40.
Limbert, Dr. Frank L., Komponist und Dirigent. Obermainanlage 22.
Manskopf, Fr. Nikolas. Wiesenhüttenstraße 18.
Matossi, L., Schwarzburgstraße 30 III.
Museums - Gesellschaft. Junghofstr.
Pohl, Hans, Musikdirektor, Eschersheim, Frankfurterstraße 85.
Scholz, Direktor Dr. Bernh. siehe Hochs Konservatorium.
Süß, Karl. Finkenhofstraße 15.
Valentin, Frau Professor Caroline. Friedrichstraße 48.
- Friedenau** siehe unter Berlin.
Gautzsch siehe unter Leipzig.
- Gießen.**
Trautmann, Gustav, Großherzoglich Hessischer Universitäts-Musikdirektor. Moltkestraße 6.
Universitäts-Bibliothek, Großherzogl. Hessische.
- Görlitz.**
Koch, Dr. Musikdirektor. Luisenstr. 21.
- Gotha.**
Bibliothek, Herzogliche (Dr. R. Ehwald).
- Göttingen.**
Universitäts-Bibliothek, Königliche.
- Greifswald.**
Universitäts - Bibliothek, Königliche.
- Greiz (Reuß).**
Vollert, Dr., prakt. Arzt. Regentenplatz. 1.
- Groß-Lichterfelde** siehe unter Berlin.
- Halle (a. Saale).**
Abert, Dr. Hermann, Privatdozent. Richard Wagnerstraße 33.
Universitätsbibliothek, Königliche.
- Hamburg.**
Krause, Prof. Emil. Fuhrentwiete 42.
Oberschulbehörde. Dammtorstr. 25.
Rayner, Roderick. Winterhude, Blumenstraße 30.
- Hannover.**
Künstler-Verein, Hannoverscher. Sofienstraße 2. (Museum.)
- Heidelberg.**
Lobstein, Dr. Ernst. Schloßberg 55.
Thode, Prof. Dr. Henry. Geh. Hofrat. **Universitäts-Bibliothek**, Großherzogl.
Waldberg, Prof. Dr. Max Freiherr von. Mönchhofstraße 12.
Wolfmum, Professor Dr. Philipp, Universitäts-Musikdirektor.
- Heilbronn.**
Schmidt, C. F., Musikalienhändler.
- Hettstedt.**
Sannemann, Dr. phil. Pastor.
- Jena.**
Schröder, Dr. Richard, in Fa. Hermann Costenoble, Verlag Weimar-Geraer Bahnhofstraße.
- Hüttenheim bei Benfeld (Elsaß).**
Dornstetter, Kaplan.
- Jena.**
Universitäts-Bibliothek (Prof. Dr. Brandis.)
- Kaiserslautern (Pfalz).**
Neumayer, Friedr., Rechtsanwalt.
- Karlsruhe (Baden).**
Klose, Fräulein. Kriegstraße 11.
Konservatorium, Großherzogl. für Musik (Prof. Heinrich Ordenstein).
Malsch, Karl, Buchdruckereibesitzer. Adlerstraße 21.
Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, Großh. Badisches. **Ordenstein**, Prof. Heinrich s. Konservatorium, Großherzogl.
- Kiel.**
Mayer-Reinach, Dr. Albert, Privatdozent. Holtenuerstr. 178.
Universitätsbibliothek, Königliche.
Wachter, Dr. Heinrich, Marinestabsarzt a. D. Gaarden, Norddeutsche Straße 42.
- Köln am Rhein.**
Kleinen, Professor Wilhelm, Oberlehrer. Rotgerberbach 9.
Konservatorium der Musik.
Musikhistorisches Museum. (Direktor Dr. Ernst Praetorius). Worringerstr. 23.
Neitzel, Dr. Otto Hansaring 23.
Praetorius, Dr. Ernst, Direktor des Musikhistorischen Museums. Riehlerstraße 86.
Stadtbibliothek (Prof. Dr. Keyser). Gereonskloster 12.
Tischer, Dr. Gerhard, Dozent a. d. Handelshochschule. Domstraße 6.
- Königsberg (O.-Pr.)**
Bibliothek, Königliche und Universitäts- (Direktor Boysen).
Birnbaum, Ed. Weidendamm 17.
Fiebach, Otto, Königl. Musikdirektor.
- Konstanz.**
Werra, Ernst von, Musikdirektor.
- Kosten (Prov. Posen).**
Surzynski, Probst Dr.
- Krefeld.**
Klein'sche Buchhandlung, J. B.

Leipzig.

- Amman**, Frau Frida. Plagwitzerstr. 45.
Barjansky, Serge. Bayerischestraße 2II.
Bauermeister, Fräul. Adelheid. Kreuzstraße 3b IV.
Bibliothek C. F. Peters.
Borchers, Oberlehrer Gustav, Kantor a. d. Peterskirche. Konzertsänger und Gesanglehrer. Hohestraße 49.
Bosworth, Arthur E., Firma: Bosworth & Co., Musik-Verlag. Königstr. 26b.
Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstraße 36/38.
Ettler, Carl. Moritzstraße 13.
Frankenstein, L. Gohlis, Landsbergerstraße 13.
Fritzschn, Willibald, i. Fa. Paul Pabst, Hofmusikalienhandlung. Neumarkt 26.
Hase, Hofrat Dr. Oscar von, i. Fa.: Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstraße 36/38.
Hase, Dr. jur. Hermann von, Verlagsbuchhändler. Lampestraße 2.
Heuß, Dr. Alfred, Musikschriftsteller u. Redakteur der Zeitschrift d. IMG. Gautzsch, Oetzscher Straße 100.
Hoffmann, Alfred, i. Fa.: C. F. Kahnt Nachf., Musik-Verlag. Nürnbergerstraße 27.
Karlowicz, M., Härtelstraße 8 III.
Köster, Prof. Dr. Albert. L.-Gohlis, Bismarckstr. 6.
Kuntze-Fechner, Dr. Martin. Rudolfstraße 6.
List & Franke, Antiquariat. Talstr. 2.
Martienssen, C. A., stud. mus. et phil. Körnerstr. 35.
Mennicke, Dr. Carl. Windmühlenstraße 24 III.
Müller, Walter, stud. phil. Zeitzerstraße 15 III.
Musiklehrer u. Lehrerinnen-Verein (Vorsitzender Musikdirektor H. Klesse). Lessingstr. 1.
Prüfer, Dr. Arthur, Professor a. d. Universität. Schwägerichenstr. 6.
Raillard, Theodor. Pfaffendorferstr. 5.
Rassow, Fräulein Gertrud. Marienstraße 25 III.
Richter, B. F., Organist an der Lutherkirche. Weststraße 59.
Riemann, Dr. phil. et mus. Hugo, Prof. an der Universität. Keilstraße 1.
Schering, Dr. phil. Arnold. Thomasiusstraße 23.
Schmitz, Dr. E., Roßstr. 22.
Schneider, Friedrich, Buchhändler.
Schreck, Prof. Gustav, Musikdirektor und Kantor zu St. Thomae. Thomasring 5.
Schütze, Carl, Direktor der höheren Musikschule, Talstraße 1.

Leipzig.

- Schwartz**, Dr. phil. Rudolf, Bibliothekar der Musikbibliothek Peters. Dresdnerstraße 28 III.
Seydel, Dr. phil. H. M., Lehrer für Gesang und Deklamation. Leutzsch.
Smolian, Arthur, Musikschriftsteller. Königstraße 6 III.
Stade, Dr. F. Ranstädter Steinweg 49.
Stadt-Bibliothek.
Straube, Karl, Organist zu St. Thomae. Dorotheenplatz 1 III.
Universitäts-Bibliothek. Beethovenstraße 4.
Volkmann, Dr. Ludwig, i. Fa.: Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstr. 36/38.
Zoellner, Professor Heinrich, Universitäts-Musikdirektor. Marienstr. 16.
Lennepe (Rheinl.).
Schoenen, W., Pfarrer.
Leutzsch siehe Leipzig.
Lübeck.
Stadt-Bibliothek.
Lüdenscheid.
Munk, F.
Magdeburg.
Eisert, A., Redakteur des General-Anzeigers. Blauebeilstr. 9.
Kauffmann, Fritz, Königlich Musikdirektor. Beethovenstr. 5.
Kuhne, Richard, Gymnasiallehrer und Domchordirigent. Blücherstraße 3.
Mainz.
Stadtbibliothek (Oberbibliothekar Prof. Dr. Velke).
Mannheim.
Hochschule für Musik (Direktor W. Bopp).
Mayer-Reinach, Adolf. Lameystr. 6.
Marburg in Hessen.
Jenner, Dr. Gustav, Universitäts-Musikdirektor. Woerthstr. 21.
Schiedermair, Dr. Ludwig. Grünerstraße 35.
Meiningen.
Intendanz der Herzogl. Hofkapelle, (Hofkapellmeister Prof. Wilh. Berger).
Staatsministerium, Herzogl. Sachsen-Meiningisches.
Montabaur.
Walter, Karl, Seminarlehrer und Inspektor.
München.
Akademie, Königliche, der Tonkunst.
Bodenstein, Dr. Ernst. Ludwigstr. 22a.
Carnap, Josua B. Neuwittelsbach, Romanstraße 22.

München.

- Chybiński**, Adolf, Musikschriftsteller.
Wilhelmstraße 27 part.
Daffner, Dr. Hugo. Außere Prinzregentenstraße 7.
Einstein, Alfred, Dr. phil. Schubertstraße 7 II.
Halbreiter, Otto, Kgl. Hofmusikalienhandlung.
Halle, J., Antiquar. Ottostraße 32.
Hess, Dr. Heinz, Kapellmeister. Luisenstraße 35.
Hofmusik-Intendanz, Königl. Bayrische (Exzellenz Freiherr von Perfall).
Hof- u. Staats-Bibliothek, Königlich Bayrische.
Istel, Dr. phil. Edgar, Tonkünstler. Schönfeldstraße 28 II.
Kroyer, Privatdozent Dr. Theodor, Musikschriftsteller. Klenzestraße 51.
Landshoff, Dr. phil. Ludwig, Komponist. Prinz Ludwigshöhe, Mendelsssohnstr. 12.
Lewy, Dr. Heinrich. Türkenstraße 106.
Liebling, Georg. Türkenstraße 6.
Sachs, M. E., Kgl. Professor und Lehrer a. d. Kgl. Akademie der Tonkunst. Habsburgerplatz 2/0.
Sandberger, Dr. Adolf, Kgl. Universitäts-Professor. Prinzregentenstr. 48.
Schimon, stud. phil. Prinzregentenstraße 12.
Schulz, Dr. G., Sekretär der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Kaulbachtr. 6 I.
Wahl, Dr. Eduard. Ottostraße 3 a.
Weingartner, Felix von, Kgl. Hofkapellmeister. Lerchenfeldstr. 7.

Münster.

Musikverein. Erphostraße 29.

Neuruppin.

Heinichen, Georg, Königl. Musikdiregent im Inf.-Regiment Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin (4. Brandenb.) Nr. 24. Präsidentenstraße 72.

Niederlößnitz bei Dresden.

Germer, Heinrich, Tonkünstler.

Nürnberg.

Flatau, Dr. Siegfried. Laufertorgraben 5.
Reck, Direktor Hans. Lorenzerplatz 16.
Zierfuß, Hugo, Buchhändler.

Nütschan. Adliges Gut bei Odesloe.

Curtius, Dr., Regierungsrat a. D.

Oberhausen (Rheinland)

Müller, Wilhelm, Direktor der Zweiganstalt d. Duisburger Konservatoriums. Königstraße 130.

Paderborn.

Cordes, Johannes, Domvikar.

Paderborn.

Müller, Dr. Hermann, Professor der Theologie, Repetent am Kollegium Leoninum und Domchordirektor.

Pirna i. Sa.

Handke, Robert, Seminaroberlehrer.

Pölitz in Pommern.

Cornelissen, Theodor, Kgl. Seminar- musiklehrer.

Posen.

Akademie, Königliche.

Sluzewski, L., i. Fa.: Ed. Bote & G. Bock, Musikalienhandlung. Wilhelmstraße 23.

Ratzeburg in L.

Callies, Ernst, Königl. Seminar- musiklehrer.

Regensburg.

Bäuerle, Dr. phil. Hermann, Fürstl. Thurn und Taxisscher Hofkaplan. Schloß Emmeram.

Weinmann, Dr. Carl, Stiftskapellmeister.

Rochlitz in Sachsen.

Seminar, Königl. (Seminar- Oberlehrer Thalmann).

Rohnstock in Schlesien.

Hochberg, Graf Bolko von, Exzellenz.

Rostock i. M.

Faldix, Guido, cand. ph. Gr. Wasserstr. 10.

Seeliger, Prof. Dr. Prinz Friedrich Karlstraße 4.

Thierfelder, Professor Dr. Albert. Georgstraße 74.

Schleswig.

Liliencron, D. Dr. Rochus Freiherr von, Wirkl. Geheimer Rat, Exzellenz.

Schöneberg siehe unter Berlin.**Soest (Westfalen).**

Preisling, Joseph, Kaplan und Chor- dirigent.

Solingen.

Hoffmann, Paul, Musikdirektor.

Stetin.

Knetsch, Barthold, Direktor des Riemann-Konservatoriums. König Albertstraße 38.

Straßburg im Elsaß.

Gesangverein, Akademischer durch Professor Dr. Michaelis. Blessigstr. 4.

Ludwig, Dr. Friedrich, Privatdozent. Ruppertsau, Mengesgasse 10.

Mathias, D. F. X., Domorganist und Redakteur der Caecilia. Stelzengasse 4.

Universitäts- u. Landes-Bibliothek, Kaiserliche.

Stuttgart.

- Abert, Johann Joseph**, Hofkapellmeister
a. D. Neckarstraße 26.
Bibliothek, Kgl. Öffentl. Neckarstr. 8.
Hoftheater-Intendanz, Königliche.
Klinckerfuß, A., Hofrat, Hoflieferant.
Kanzleistraße 18.
Konservatorium, Königl., für Musik
(Prof. Edmund Singer). Langestraße.
Köstlin, Prof. D. H. A. Geh. Kirchen-
rat. Cannstatt, Karlsstraße 10.
Lange, Prof. Samuel de. Panoramastr. 3.
Schiedmayer, A., Kommerzienrat, in
Fa.: Schiedmayer & Söhne. Neckarstr. 16.
Singer, Professor Edmund s. Konservatorium für Musik, Königl.

Tübingen.

- Universitäts-Bibliothek**, Kgl. (Ober-
bibliothekar Geiger).

Ulm a. D.

- Moos, Paul.** Frauenstr. 7.

Waldenburg i. Sa.

- Meinhold, G.**, Seminarlehrer. Markt 22.

Wandsbeck bei Hamburg.

- Eickhoff, Karl**, Professor.

Wanne i. W.

- Riemann, Wilhelm.**

Weimar.

- General-Intendanz des Hoftheaters
und der Hofkapelle**, Großherzogliche.
Obrist, Dr. A., Hofkapellmeister. Am
Horn 3.

Wiesbaden.

- Meinecke, Dr. Ludwig**, Kapellmeister.
Hellmundstr. 12.
Zaar, Johannes, Postinspektor. Bülow-
straße 3.

Worms.

- Bibliothek**, Öffentliche (Paulus-Biblio-
thek).

Würzburg.

- Musikschule**, Königl. (Hofrat Dr. K.
Kliebert).

Finnland:**Helsingfors.**

- Faltin, Professor Richard**, Universitäts-
musikdirektor a. D. S. Magasinsga-
tan 3 II.
Helsingfors Musikinstitut, (Bibliothe-
karin: Fr. O. Tavaststjerna).
Krohn, Dr. phil. Ilmari, Organist.
Katajanokkakatu 6.
Schulman, Rudolf, Oberst.
Tavaststjerna, Fr. O. s. Helsingfors
Musikinstitut.

Tammerfors.

- Ahlman, Frau M.**
Gesellschaft, Musikalische, per Adr.
Direktor E. Borenus, Tammerfors Aktie
Bank.

Frankreich:**Bayonne** (Basses-Pyrénées).

- Lalo, Charles.** 10 me de la Monnaie.

Bordeaux (Gironde).

- Matignon.** 52 Rue de Palais Gallien.

Fontenay sous Bois, (Seine).

- Boschot, Adolphe.** Rue du Parc.

Grenoble (Isère).

- Allix, H. G.** 34 rue Thiers.

Lille (Nord).

- Pannier, Paul.** 15 Rue de l'Hôpital
militaire.

Lyon.

- Reuchsel, Maurice**, 42 Place de la Ré-
publique.

Meudon (S. & O.).

- Guilmant, Alexandre**, Organiste, 10 Che-
min de la Station.

Paris.

- Aubry, Pierre**, 74 Avenue de Wagram.
Astruc, G. 44 Rue Cardinet.
Babaian, M^{lle} Chouchik, 14 Rue Poisson.
Babaian, M^{lle} Gréta. 14 Rue Poisson.
Bachmann, Alberto, 203 Boulevard
Péreire.
Bertelin, Albert. 17 rue Alphonse de
Neuville.
**Bibliothèque du Conservatoire de mu-
sique.** Faubourg Poissonnière.
Bibliothèque, St. Geneviève. Place
du Panthéon.
Bibliothèque Nationale. Rue de Ri-
chilieu.
Bild, Martin. 4 rue Pétrelle.
Boutarel, A. 3 Place Vintimille.
Bouvet, Charles. 42 Avenue de Wagram.
Brancour, René. 8 rue Nicolas Charlet.
Brenet, Michel. 72 rue d'Assas.
Brüssel, Robert. 28^{bis} rue Mozart.
Calmann-Lévy, Gaston, 8 rue Copernic.
Calvocoressi, M. D. 164 Rue de Cour-
celles.
Cesbron, Alexis Paul, Ingénieur. 41 rue
de la Tour d'Auvergne.
Chabannes, Madame la comtesse A. de.
11 rue Dosne.
Chantavoine, Jean. 9 rue Val de Grâce.
Curzon, Henri de. 7 rue St. Dominique.
Daubresse, M^{lle} Matilde. 13 Rue de
l'Arc de Triomphe.
Dauriac, Lionel. 8 rue Nouvelle.
Diomez, Paul, 39, rue Brochant.
Ecorcheville, J. 7 Cité Vaneau.
Expert, Henry. 26 rue des Fossés
St. Jacques.
Faye-Jozin, Madame de. 117 rue St. La-
zare.
Filliaux-Tiger, M^{me} Louise, Composi-
teur et Officier d'Académie, 3 rue
Henri Monnier.

Paris.

Fischesser, Léon. 48 Faubourg Poissonnière.
Fleury, Louis, 15^{bis} rue Maubeuge.
Fortin, Louis Marcel, imprimeur 6 chaussée d'Antin.
Gallet, Madame M. 65 rue Jouffroy.
Gastoué, Amédée. 108, Boulevard Arago.
Greilsamer, Lucien. 124 Boulevard de Rochechouart.
Herwegh, Marcel. 3 Avenue Bosquet.
Hugon, J. 10 rue Francoeur.
Indy, Vincent d', compositeur et directeur de la Schola cantorum. 7. Avenue de Villars.
Lacerda, F. de, Professeur à la Schola cantorum. 5 rue Sivel.
Laloy, Louis. 33 Avenue des Gobelins.
Landowska, M^{me} Wanda. 236 Faubourg St. Honoré.
Laurencie, L. de la. 10 Rue Edmond Valentin.
Lavagne, Paul. 139 Rue du Ranelagh.
Leblanc-Barbedienne, M^{lle} Valentine. 83 Rue Lafayette.
Lefeuvre, Gabriel. 35 rue de Berne.
Legrand, Ch. 46 Avenue Kleber.
Levin, Dr. 25 Rue Germain Pilon.
Lyon, Gustave, Directeur de la Maison Pleyel & Cie. 24 Rue Rochechouart.
Malherbe, Charles. 34 Rue Pigalle.
Marnold, Jean. 28 Rue Pigalle.
Masson, Paul. 45 Rue d'Ulm.
Morsier, Louis de. 30 Avenue Henri Martin.
Moszkowski, M., Compositeur. 4 rue Nouvelle.
Mutin, Charles. 15 Avenue du Maine.
Nin, Joachim. 43 rue des Tennerolles St. Cloud (S. & O.).
Philipp, J., 54 rue de la Bruyère.
Pereyra, M^{lle} L. 2 rue Greuze.
Petit, C. 12 rue Vezelay.
Pirro, André. 33 Rue Vaneau.
Poirée, Elie. 6 Place du Panthéon.
Pougoin, Arthur. 7 rue de Douai.
Prod'homme, J. G. 102ter, Rue Lepic.
Quittard, Henri. 20 Rue Gabrielle.
Radiguer, Henri. 17 Rue Véron.
Rolland, Romain. 162 Boulevard Montparnasse.
Saint Foix, Georges de. 31 Rue Pierre Charron.
Sautelet, Charles. 74 Avenue Kleber.
Soubies, A. 14 rue de Phalsbourg.
Teneo, Martial. 10 Rue Vital.
Tiersot, Julien. 9 rue Say.
Valadon, Gaston. 8 rue Mayran.
Vaschide, N. Chef de Travaux au laboratoire de psychologie expérimentale de l'Ecole des Hautes Etudes; 56 rue Notre Dame des Champs.
Waefelghem, Louis van. 46 Bd Pereire.

Paris.

Wagner, Eugène. 72 rue Rochechouart.
Wael-Munck. 24 Place Malesherbes.

Rouen (Seine inf.).

Conor, Dr. 15 Rue Beauvoisine.

St. Germain en Laye. (S. & O.).

Hellouin, Frédéric. 5 rue de Mantes
Houdard, G. 14 Place du château.

Versailles.

Bricqueville, Eugène de. 22 Rue des Missionnaires.

Griechenland :**Athen.**

Courtidis, Dr. Aristote P. Rue Ploutarchou 19a.

Grossbritannien und Irland :**Ayr (Scotland).**

Mactaggart, John. 30 Bellevue Crescent.

Birkenhead.

Dowie, Miss, M. G. 11. St. Andrew's Rd.

Birmingham.

Bantock, Granville, Hazelwood, Coppice Road, Moseley.

Hayes, Alfred, Secretary. Midland Institute School of Music.

Library of the University.

Newman, Ernest. The White House.

Bishop Auckland.

Kilburn, N., Mus. Bac. Ninefields.

Bowdon (Cheshire).

Sidebotham, J. W., Mus. Bac., J. P. Merle Wood.

Bridlington.

Bosville, A. W. Thorpe Hall.

Brighton.

Chester, William. 1 Palace Place.

Sawyer, F. J., Mus. Doc. 55 Buckingham Place.

Camberley (Surrey).

Bowdler, Cyril, M. A., LL.D., Mus. Bac.

Cambridge.

Browning, Prof. Oscar, Kings College
Dent, E. J. Kings College.

Gray, Dr. Alan. York House, Chaucer Rd.

Myers, Charles S. Melrose Grange Rd.

Taylor, Sedley, M. A., Trinity College.

Canterbury.

Claypole, A. G. Kent College.

Carshalton (Surrey).

Preston, Sidney J. Gillmor House.

Chester.

Bridge, J. C. Mus. Doc., Christ Church Vicarage.

Cork.

Gmür, Thev. 51 South Mall.

Stockley, W. E. P. Queen's College.

Dublin.

- Bast**, Heinrich. 87 Ranelagh Road.
Begge, Mrs. Teresa. 54 Northumberland Road.
Culwick, James C., Mus. Doc. 57 Upper Mount Street.
Dowden, Miss Hilda, Highfield House, Rathgar.
Esposito, Dr. Michael. St. Andrews, Serpentine Avenue, Balls Bridge.
Geoghegan, W. Rockfield. Blackrock, Co.
Goodman, P., 44 Rutland Sq.
Myerscough, S. 43 Harcourt Street.
Versan, Raoul de. Clyde House, Clyde Road.
Watson, Joshua, 33 Pembroke Road.

Dundee.

- Fleming**, W. P. 104 Nethergate.

Dunleer (Ireland).

- Mc. Clintock**, Precentor, F. G. Drumcar-Rectory.

Edinburgh.

- Denhof**, Ernst. 9 Blantyre Terrace.
Kennedy-Fraser, Mrs. 3 Mayfield Rd.
Inglis, H. A., Edinburgh Society of Musicians. 22 St. Andrews Square.
Johnston, Miss Agnes, Greenside Lodge, Murrayfield.
Niecks, F., Esq., Mus. Doc., Prof. of Music, Edinburgh University, 24 Dick Place.
Ricci, V. 3 Circus Gardens.
Struthers, Miss Christina. 40 George Square.

Egham (Surrey).

- Tovey**, Donald. Northlands Englefield Green.

Glasgow.

- Steven**, Alex., L. R. A. M. 12 Regent Park Sq., Strathburgo.

Godalming.

- Benson**, Lionel, Whinfold, Hascombe.

Great Warley (Essex).

- Willmott**, Miß E. A. Warley Place.

Harlow (Essex).

- Galpin**, Rev. F. W., M. A., F. L. S., The Vicarage, Hatfield Broad Oak.

Harrow-on-the-Hill.

- Buck**, Percy C., Mus. Doc. 4 Woodlands.

High Bickington (N. Devon).

- Barton**, Mrs. F. A. Little Silver.

Kilkenny (Ireland).

- Torrance**, G. W. Mus. Doc. St. Canice's Library.

Lee.

- Miller**, George Elliott. 26 Micheldever Rd. S. E.

Leeds.

- Scholes**, Percy A., Thornville, Headingley Lane.
Thompson, Herbert. 11 Burton Crescent, Headingley.

Leicester.

- Kitson**, C. H. 13 Victoria Road.
Richter, W. Enville House, London Rd.

Lincoln.

- Bennett**, G. J., Mus. Doc. Minster Yard.

Liss, East (Hants).

- Sharpe**, Granville H. Lingwood.

London.

- Academy of Music**, Royal (Director Sir Alexander Mackenzie).
Aikin, W. A., M. D. 66 Bedford Gardens, South Kensington.
Baker, J. Percy. Mus. Bac. A. R. A. M. 12 Longley Road, Tooting Graveney, S. W.
Barclay Squire, William, F. S. A. 14 Albert Place, Kensington W.
Barnett, John Francis. 56 Acacia Road, N. W.
Barry, C. A., M. A. 20 Sydenham Hill, S. E.
 Road, South Norwood, S. E.
Bethune, Charles. E. W. 53 Manor House, Marylebone Rd. N. W.
Blaikley, D. J. 13 Elsworthy Terrace, N. W.
Breitkopf & Härtel. 54 Great Marlborough Street.
Bridge, Sir Frederick, Mus. Doc., Gresham Prof. of Music, Organist of Westminster Abbey. The Cloisters, Westminster Abbey, S. W.
British Museum Library (W. Barclay Squire), Bloomsbury, W. C.
Cart, Rev. Henry. 49 Albert Court, S. W.
Carter, Miß Margaret H., L. R. A. M., A. R. C. M., 7 Osborne House, St. Mary's Terrace, Paddington, W.
Clarke, J. Grey, M. A. Mus. Doc. 43 Trinity Street, S. E.
Cobbett, W. W. 52, Circus Road.
College of Music, Royal (Director Sir Hubert Parry. Bart.), Prince Consort Rd. Kensington W.
Cooper, E. E., Berry Down Court, Overton, Hants.
Cummings, W. H., Mus. Doc. F. S. A., Principal of the Guildhall School of Music, Sydcote. Rosendale Road, West Dulwich, S. E.
Dodge, Miss J. 6 Smith Square Westminster S. W.
Donaldson, Sir George. 4 Queen Anne St. Portland Place.
Ferguson, Miß P. 7 St. Johns Wood Park, N. W.

London.

- Frewer**, Frank. L. R. A. M. A. R. C. O.
6 Wilmot Place. Rochester Road. N.W.
- Goldschmidt**, Otto. 1 Moreton Gardens,
South Kensington, W.
- Griffin**, Ralph. 25 Southampton Buildings,
W. C.
- Guildhall School of Music** (Director Dr.
W. H. Cummings). Victoria Embankment,
E. C.
- Haines**, Fred. Esq., L. R. A. M. Band-
master First Life Guards.
- Herbert**, George. 92 Holland Road, W.
- Hinton**, Dr. J. W. S. W. 51 Granville
Park, Blackheath, S. E.
- Jekyll**, F. W., British Museum.
- Kalisch**, Alfred, 29 Tavistock sq. W. C.
- Karlyle**, C. E., 84 Goldhurst Terr., South
Hampstead, N. W.
- Keel**, Frederick, 47 Castelnau Mansions
Barnes S.W.
- König**, Madame Rose, 20 Ladbroke
Square, W.
- Lacy**, F. St. John, Savage Club, 6 Adelphi
Terrace. W. C.
- Langdale**, Miss Mary A., 18 Cecil Court,
Hollywood Road, South Kensington.
S.W.
- Latham**, Morton, M. A., Mus. Bac.,
J. P., Hollow Dene, Frensham, Farn-
ham, Surrey; and 23 Norfolk Street,
Park Lane, W.
- Letts**, Charles. 8 Bartlett's Buildings, E. C.
- Mackenzie**, Sir Alexander, Mus. Doc.,
Principal of the Royal Academy of
Music. 15 Regent's Park Road, N. W.
- Maclean**, Charles, M. A., Mus. Doc.
122 Beaufort Mansions, South Kensington
S.W.
- Maitland**, J. A. Fuller, M. A., F. S. A.
39 Phillimore Gardens, Kensington, W.
- Matthew**, James E., 100 Fellowes Rd., NW.
- McMillan**, John. 18 Burgoyne Rd.,
Haringay, N.
- McNaught**, W. G., Mus. Doc., F. R.
A. M. Annandale, Woodside Park,
North Finchley, N.
- Morley**, J. G. 6 Sussex Place, South
Kensington, S. W.
- Mountain**, Thomas, 428 Hackney Road,
N. E.
- Musical Association**, (President Sir
Hubert Parry, Bart.). Mssrs. Broad-
woods', Conduit Street, W.
- Newmarch**, Mrs. Henry. 52 Campden
Hill Square, W.
- Ohlenschlager**, Miß C. 3 Crescent
Wood Rd., Sydenham, S. E.
- Parry**, Sir Hubert, M. A., D. C. L.,
Mus. Doc., Professor of Music, Oxford
University, Director of the Royal
College of Music. 17 Kensington
Square, W.

London.

- Pearce**, Charles W., Mus. Doc. Craig-
millar, Avenue Road, Highgate, N.
- Prendergast**, A. H. D., M. A. 57 Crom-
well Road, S. Kensington, S. W.
- Prout**, Ebenezer, B. A., Mus. Doc. Prof.
of Music, Dublin University. 246 Rich-
mond Road, Hackney, N. E.
- Rivington**, M^{me}. Hill. 58 Kensington
Park Road W.
- Rommel**, Miss A. Louise. 66 Herne Hill,
S. E.
- Rose**, Algernon S., F. R. G. S. Authors Club.
3 Whitehall Court, S. W.
- Rube**, Charles. 1 Belgrave Sq., S.W.
- Rüffer**, Mrs. L. H., S. E. 51 Crystal
Palace Park Rd.
- Shakespeare**, William. 15 Hamilton
Terrace N.W.
- Shedlock**, J. S., B. A. 33 Glenloch
Rd N.W.
- Shinn**, Dr. F. G. 4 Sydenham Park, Sy-
denham S. E.
- Smyth**, Miss Isabella Stuart. L. R. A.
M. St. John's Wood N.W.
- Southgate**, Thomas Lea. 19 Manor
Park, Lee, S. E.
- Stainer**, Miß Cecie, 13 Queensborough
Terrace W.
- Stanford**, Sir Charles Villiers, M. A.,
D. C. L., Mus. Doc., Professor of Music,
Cambridge Univers. 50 Holland Street,
Kensington, W.
- Streatfeild**, R. A., British Museum W. C.
- Terry**, R. R. Archbishop's House, West-
minster, S. W.
- Thelwall**, Walter Hampden. 35 Fop-
stone Road, Earls' Court, S.W.
- Trotter**, T. H. Yorke, Mus. Doc. 22
Princes Street, Cavendish Square, W.
- Visetti**, Albert, 124 Knightsbridge S.W.
- Waterlow**, Herbert 3 Tavistock Sq.
W. C.
- Webb**, F. Gilbert. 19 Cathcart Road,
South Kensington. S. W.
- Wodehouse**, Mrs. Edmond. 56 Chester
Square, S. W.
- Woods**, F. Cunningham, M. A., Mus.
Bac. 11 Bisham Gardens, Highgate, N.
- Wooldridge**, Professor H. E. 18 Han-
over Terrace, W.
- Longfield** (Kent).
Shapleigh, Bertram. Weird Wood.
- Longhrea** (Ireland).
Koss, Joseph.
- Lymington** (Hants).
Williams, C. F. Abdy, M. A., Mus.
Bac. Sturt Cottage, Milford.
- Manchester.**
Robinson, P. 288 Dickenson, Rd.
Rusholme.

Manchester.

Schröder, W. 11 Neston Avenue, Withington.

Watson, Henry, Mus. Doc. 30 Chapel St., Salford.

Maynooth (Ireland).

Bewerunge, Reverend H. St. Patrick's College.

Melrose (Scotland).

Younger, Mrs. William. Ravenswood.

Middlesborough.

Westerby, Herbert, Imeson Terrace, Linthorpe.

Newbury (Hants).

Arkwright, G. E. P. Crowshott, Highclere.

Newcastle on Tyne.

Literary and Philosophical Society (Librarian: H. Richardson).

Werner, Miß Hildegard. A. R. A. M. (Sweden). 135 Northumberland Street.

Norwich.

Milne Rev. J. R. Smallburgh Rectory.

Oxford.

Allen, Hugh Percy. M. A. Mus. Doc. New College.

Bodleian Library.

Hadow, W. H., M. A., Mus. Bac. Worcester College.

The Oxford University Musical Club. 115 High Str.

Roberts, Dr. Varley. Magdalen College.

Potter's Bar (Middlesex).

Edwards, F. G., Canfield.

Retford.

Vernon, E. E. Harcourt, Grove Hall.

Richmond (Surrey).

Alabaster, J. H., The Hollies, King's Road.

Edgar, Clifford B., Mus. Bac., B. Sc., Wedderlie, Queen's Road.

Welch, Christopher. 21 Ellerker Gardens.

Sheffield.

Antcliffe, Herbert. 136 Crookesmoor Road.

Coward, Henry, Mus. Doc. 286 Western Bank.

Shenley (Herts).

Speyer, Sir Edgar, Ridgehurst.

Sligo (Ireland).

Delaney, John. 12 The Mall.

Southsea.

Löhr, G. S. L. 16 Hereford Road.

Thurles (Ireland).

Manley, Frank, P. Main Street.

Wellington College (Berks).

Strangways, A. H. Fox.

West Kirby (Cheshire).

Boult, Mrs. C. R., Abbey Manor.

Wimbledon.

Holland, Theodore. Holmhurst, Copse Hill.

Winchester.

Read, H. Vincent Tervis. 15 St. Peter's Street.

Windsor.

Goodhart, A. M., M. A. Mus. Bac. Eton College.

Lloyd, C. Harford, M. A. Mus. Doc. Precentor of Eton College.

Wombourne, nr. Wolverhampton.

Shaw-Hellier, Col. J. B. Wodehouse.

Woodford Green (Essex).

Lee, E. Markham. M. A., Mus. Doc., Forest House.

Italien:**Bassano (Vicenza).**

Chilesotti, Dr. Oscar.

Florenz.

Istituto Musicale. 84 Via Alfani.

Kraus-Sohn, Baron Alexander. 10 Via dei Cerretoni.

Mailand.

Bibliothek des Königl. Konservatoriums (E. de Guarinoni).

Guarinoni, Eugenio de, Professor, Bibliotecario de R. Conservatorio di Musica.

Rom.

Douglas, Leut. Col. H. A. 103 Via Tornacelli.

Gaisser, P. Ugo. O. S. B. Professore Collegia greco, Via Babuino 149.

Spiro, Dr. Friedrich. Villino Assia, via di villa Patrizi.

Venedig.

Levi, Ugo Professore Dottore S. Vitale, Palazzo Levi

Niederlande:**Amsterdam.**

Averkamp, Anton. Dirigent des »Klein Koor a cappella«. Willemsparkweg 186.

Bemmel, C. V. van, Administrator d. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.

Bottenheim, J. W., Fabrikant. Heerengracht 505.

Enschedé, J. W. Heerengracht 68.

Hartog, Jacques, Prof. am Konservatorium und Privatdozent an der Universität Weesperzijde 9.

Amsterdam.

- Klein Koor a cappella** (Dirigent Anton Averkamp). Willemsparkweg 186.
Lange, Daniel de, s. Maatschappij.
Maatschappij tot Befordering der Tonkunst (Sekretär: Daniel de Lange). Plantage. Muidergracht 32.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F., Verhulststraat 113.
Vereeniging voor Noord Nederlands Muziekgeschiedenis (Administrator C. V. van Bommel).

Enschede.

- Ebeling, Abr.**

Haag.

- Nijhoff, Martinus,** Buchhändler.
Scheurleer, D. F. 53 Laan van Meerdervoort.

Hilversum.

- Brandsma, E.**

Rotterdam.

- Polak, A. J.** Westercingel 60.
Stolk, J. J. van, Kaufmann. Scheepstimmermanslaan 35.

Norwegen:**Kristiania.**

- Kristiania Musikkonservatorium** (Direktor Peter Lindeman). Nordal Brunsgade 8.

Österreich:**Bozen (Tirol).**

- Wustmann, Dr. Rudolf.** Erzherzog Heinrich Straße 3.

Graz (Steiermark).

- Universitäts-Bibliothek, K. K.**

Gries bei Bozen (Tirol).

- Eichborn, Dr. H. Moriz.**

Herrndorf (Kněžves) b. Rakonitz (Böhmen).

- Hulka, Karel,** Bürgerschuldirektor und Musikschriftsteller.

Innsbruck.

- Universitäts-Bibliothek, Kais. u. Kgl.**

Lemberg.

- Altenberg, H.,** Buchhändler.

Meran (Tyrol).

- Untersteiner, Dr. Alfred,** Musikschriftsteller.

Prag.

- Branberger, Dr. Jan.,** Sekretär des Musikkonservatoriums, Redakteur der Musikrevue »Smetana« und Musikschriftsteller. II. Jungmannstr. 730.
Konservatorium für Musik, I. Rudolfinum.

Prag.

- Nejedlý, Dr. Z.** Privatdozent der Musikwissenschaft an der Böhmisches Universität.
Rietsch, Dr. Heinrich, Professor an der deutschen Universität. III, Melnikergasse 1.
Rychnovski, Dr. Ernst, Weinberge, Glatzergasse 15.
Universitäts-Bibliothek,
Veselý, Richard. Kgl. Weinberge, Kopernikusgasse 91.

Stift Göttweig (N.-Österr.).

- Johandl, P. Rob.** O. S. B. Chorregent.

Wien.

- Adler, Professor Dr. Guido.** XIX 1, Cottage, Lannergasse 9.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde. Canovagasse 4.
Bienenfeld, Fräulein Dr. Elsa. I. Bäckerstraße 12.
Botstiber, Dr. Hugo, Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde. Giselastraße 12.
Brixel, Franz, Musikschulinhaber. VI, Hirschengasse 24.
Dörr, W., Professor am Konservatorium. I. Annengasse 18.
Escherich, Frau Kitty von. I, Doblhoffgasse 7.
Frimmel, Dr. Theodor von, Kunstgelehrter. IV, Schlüsselgasse 3.
Gesellschaft der Musikfreunde (Bibliothekar und Archivar Dr. Eusebius Mandyczewski). I, Canovagasse 4.
Grädener, Hermann, Prof. am Konservatorium. III, Jaquinstr. 37.
Hirschfeld, Dr. Robert, Musikschriftsteller und Lehrer am Konservatorium. I, Canovagasse 3.
Hofbibliothek, K. K.
Hornbostel-Magnus, Frau Helene von, I. Nibelungenhof.
Horwitz, Karl, I., Weihburggasse 32.
Jäger, Frau Hertha, Hauptstraße 140.
Kalbeck, Max. XVIII, Karl Ludwigstraße 76.
Koczirz, Dr. Adolf. XVIII. Schumanngasse 48.
Koller, Oswald, K. K. Professor. III, Wassergasse 10.
Korngold, Dr. Julius, Musikreferent. IV. Paniglgasse 19 A.
Kralik, Fräulein Mathilde von. I, Elisabethstraße 1.
Luntz, Dr. Erwin. VIII, Gumpendorferstraße 74.
Mandyczewski, Dr. E. s. Gesellschaft der Musikfreunde.
Musikerbund, Wiener (durch Willh. Schrecker). VIII, 2 Bennogasse 4 I/5.

Wien.

- „Observer“, Bureau für Zeitungsberichte und Personalmeldungen.
Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft. IX, Türkenstr. 3.
Thalberg, Dr. Oskar. IX. Porzellangasse 50.
Universitäts-Bibliothek, K. K.
Waas, Dr. M., Magistratsrat. XVIII, Herbeckstraße 3.
Walle-Hansen, Fräul. Dagmar. I. Fleischmarkt 2.

Rumänien:**Bukarest.**

- Klenck**, Robert, Prof. am Konservatorium. Strada Selari 13.

Rufsland (europäisches):**Charkow.**

- Jurian Juri**, Dirigent.

Grodno.

- Wróblewska**, Frau A. Sadowa 12.

Kasan.

- Samojloff**, Dr. A., Professor der Physiologie an der Universität.

Kiew (Petschersk).

- Peter**, Wjatscheslaw, Gymnasialdirektor.

Kischinev.

- Hutor**, Wassili, Kaiserlich Russische Musikgesellschaft.

Libau (Kurland).

- Józefowicz**, Michel von, Tonkünstler. Thomasstraße Haus Riege.

Moskau.

- Jurgenson**, P., Musikalienhandlung. Neglinnaja 14.
Morosoff, N., Professor am Kaiserlichen Konservatorium der Musik.
Tanejew, S., Prof. am Kaiserlichen Konservatorium der Musik.

Srodulka bei Sosnowice.

- Odermann**, Albert. (C. G. Schön, Kammgarnspinnerei.)

St. Perkiarai (a. d. Finnl. Bahn).

- Bulitsch**, Professor Dr. S. Gut Gaukiarwi.

St. Petersburg.

- Bernstein**, Nic. D. Ligowo, Segalewa 20.
Blumenfeldt, Komponist. Grafski Per. 4 Quart. 10.
Eggers & Co., Buchhändler.
Jastrebzew, Wassil. Ostrow 5 Lin. 34.
Martinoff, N. G., Musikverleger. Alexandriner Platz 5.
Rossel, Professor J. F. Janiskaja Str. 22 Qu. 8.

St. Petersburg.

- Schimkewitsch**, J. Warschauer Bahnhof.
Stackelberg, Baron Constantin von, Excellenz, Musik-Intendant Sr. Maj. des Kaisers.
Timofejew, Gr. Nic., Musikschriftsteller. Spasskaja 24.
Zaremba, Rechtsanwalt. Kirotschnaja 34.

Tiflis.

- Korganoff**, Basil, Kaiserl. russ. Kapellmeister.

Warschau.

- Musikgesellschaft**, Warschauer (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne). Plac Teatralny.
Starzewski, Feliks. Nowy Swiat 22.

Zarskoje Selo.

- Janowa**, M. W., Konzertsängerin. Weljowskaja Str. 3.

Schweden:**Kalmar län.**

- Norlind**, Tobias, Smedby.

Lund.

- Ågren**, Gunnar, Student. Råbygatan 11.

Malmö.

- Claudius**, Carl. Fabrikant.
Nodermann, Dr. Preben.

Stockholm.

- Akademie**, Königliche der Musik.
Bibliothek, Königliche.
Burén, Axel Freiherr von, Kammerherr. General-Intendant des Kgl. Theaters.
General-Intendant des Kgl. Theaters (Kammerherr Axel Freiherr von Burén).
Nordquist, E., Hofkapellmeister. Nybrogatan 64.
Roth, Ansgarius, cand. phil. Astronomisches Observatorium.

Upsala.

- Hedenblad**, J. E., Universitäts-Musikdirektor.

Schweiz:**Basel.**

- Bernoulli**, Dr. C. Chr., Oberbibliothekar s. Universitäts-Bibl.
Boller, Ferdinand s. Gebr. Hug & Co.
Braun, Emil s. Verein schweiz. Tonkünstler.
Brenner-Eglinger, Hans. Hirzbodenweg 94.
His-Schlumberger, Ed. Engelgasse 83.
Huber, Dr. Hans. Augensteinerstr. 30.
Hug, Gebrüder & Co. Musikalienhandlung. (Vertreter Ferdinand Boller.)
La Roche, Frau Rosy. Gellertstr. 27.

Basel.

- La Roche-Burckhardt**, Louis. Rittergasse 23.
Merkle, Frau Marie. Missionsstr. 9.
Nef, Dr. Karl, Redakteur der Schweiz. Musik-Zeitung. Reichensteinerstraße 33.
Roth-Kündig, Frau Professor Marie. Wallstr. 26.
Sarasin-Sauvain, Frau E. Langegasse 84.
Speiser, Prof. Dr. Paul, Regierungsrat. Langegasse 86.
Suter, Kapellmeister, Hermann.
Thommen, Professor Dr. Rud. Augensteinerstr. 23.
Universitäts-Bibliothek.
Verein schweizerischer Tonkünstler (Emil Braun). Holbeinstraße 61.

Bern.

- Thürlings**, Dr. Adolf, Universitäts-Prof.

Freiburg.

- Decherrens**, P. A., 58 Grand Rue.
Wagner, Professor Dr. Peter. (Gregorianische Akademie der Universität.)

Genf.

- Académie de musique.**
Bibliothèque publique (Direktor F. Gardy).
Hol, J. G. Schriftsteller, Carriage, rue Girard.
Marteau, Henri, Violin-Virtuos, Prof. am Konservatorium. 15 rue de l'Observatoire.

Lausanne.

- Combe**, Edouard, Redacteur à la Gazette de Lausanne. 10 Terreaux.
Reichel, Alexander, Bundesrichter.

Montreux-Planches.

- Lussy**, Mathis, Professor. Villa Speranza.

Morges.

- Humbert**, Georges. Les Charmettes A.

Neuchâtel.

- Röthlisberger**, E., 5 Rue de la Promenade noire.
Schmid, Willy. 13 a Faubourg du Lac.

Schwyz.

- Flueler**, Max.

St. Gallen.

- Musikschule** (Direktor Julius Pick).

Winterthur.

- Biedermann**, Robert. Turmhaldenstr. 20.
Musik-Kollegium (Quaestor: Professor Gustav Weber).
Radecke, Dr. Ernst, Musikdirektor. Tachlisbrunnenstr. 25.
Weber, Gustav, Professor, siehe »Musik-Kollegium«.

Zürich.

- Bernoulli**, Dr. phil. E. Auf d. Mauer 17 II.
Hegar, Dr. Friedrich s. Musikschule.

Zürich.

- Musikgesellschaft**, Allgemeine (Bibliothekar Rich. Kisling).
Musikschule (Dr. Friedrich Hegar). Schönleinstr. 11.

Spanien:**Barcelona.**

- Bravo**, Francesco Suarez, Avocat et Bibliothécaire à l'Université, Critique musical du journal le »Diario de Barcelona«. Bruch 84, 20.
Pedrell, Prof. Felipe, Académico. Aragón 282.

Toledo.

- Serrano**, Gregorio J., Maestro de Capilla.

Ungarn:**Budapest.**

- Kereszty**, Stefan, Kustos des Ungarischen National-Museums. Schwartzter utca 1.
König, Albert, Privatier. Palatingasse 24.

Großwardein.

- Szmazsenka**, Ernst, Inspektor und Betriebsverwalter der Königl. Ungarischen Staatsbahnen.

Klausenburg.

- Forrai**, Dr. Andreas. Emkeplatz.

Afrika:**Alexandrien** (Aegypten).

- Nourrisson**, V.

Johannesburg.

- Wyndham**, the Hon^{ble} Hugh. A. Ridge Rd. Park Town.

Vereinigte Staaten von Amerika:**Ann Arbor** (Mich.).

- General Library**, University of Michigan.
Stanley, Albert A., Prof. an der Universität Michigan.

Berkeley, Cal.

- Wolle**, J. Fred. Prof. an der University of California.

Boston (Mass.).

- Boston Public Library**. Copley Square.
Perry, Miss Margar. 312 Marlborough Str. (z. Zt. Adresse: Paris, 59 rue de Provence, aux soins de M. M. Perier frères.)

Buffalo (N. Y.).

- Bonvin**, Ludwig. 651 Washington Street.
Davidson, Frank, N. Y. 63 Limwood Ave.
Zielinski, Jaroslaw de. 762 Auburn Ave.

Cambridge (Mass.).

- Harvard College Library.**

Chicago (Ill.).

Middleschulte, Wilhelm. 3232 South-Park-Avenue.

Evanston (Ill.).

Lutkin, Professor P. C.

Gainesville, Ga.

Geiger, August. Brenau College.

Hanover, N. H.

Weston, George B. Dartmouth College.

Hartford (Conn.).

Pratt, Prof. Waldo S. Theological Seminary.

Highwood, Bergen Co. (N. J.).

Converse, C. Crozat.

Nazareth, Pa.

Schneebeli, E.

New Haven (Conn.).

Yale University Library.

New York.

Breitkopf & Härtel. 11 East 16th Street.

Damrosch, Frank. 181 West 75th Street.

Eberhard, Dr. E., President of the grand Conservatory of Music of the City of New York. 356 West 57th Street.

Normand-Smith, Miss Gertrude. 286 West 70th Street.

Public Library. Lafayette Place.

Stechert, G. E., Buchhändler.

Westermann & Co., B., Buchhändler.

Princeton (New Jersey).

University Library.

Rochester (N. Y.).

Library of the University.

Tufts College (Mass.).

Lewis, Leo R.

Washington.

Library of Congress.

Sonneck, O. G., Chief of Music Division of the Library of Congress. D. C.

Walla Walla (Wash.).

Lovewell, S. Harrison, Director of Music, Whitman College. 23 University St.

Yonkers (N. Y.).

Edwards, Julian. Ludlow.

Mittel- und Süd-Amerika:**Amapala (Honduras).**

Siercke, François, Kaufmann. Adresse: Konsul Theodoro Köhncke.

São Paulo (Brasilien).

Chiapparelli, Luigi. Rua Barra Funda 41.
Florence, Paulo, Musiklehrer, Rua S. Joaquim 57.

Asien:**Bombay (Indien).**

Behr, Edward, Director of H. E. Governor's Band, Malabar Hill.

Etschmiadzin (Kaukasus).

Keworkian, Komitas, Wardapet (Archimandrit). Wagharschapat.

Soerakarta (Java) Nederl.-Indien.

Seelig, Paul J., Kapellmeister.

Yokohama (Japan).

Vincent, W. Karl, E. 85 Main Str.

Australien:**Adelaide.**

Reimann, G., Professor am Elder Konservatorium of Music.

Vorbemerkung.

Die Generalversammlung der IMG. hat am 27. September 1906 beschlossen: die auf dem Basler Kongreß gehaltenen Vorträge den Mitgliedern der Gesellschaft je nach Bestimmung der Sektionsleiter entweder im vollständigen Wortlaut oder in einer ganz kurzen Inhaltsskizze mitzuteilen und über den Verlauf der in Hauptversammlungen und Sektionen stattgefundenen Diskussionen in gedrängter Form zu berichten.

Diesem Beschluß entspricht der unterzeichnete Vorstand durch die Veröffentlichung des hier folgenden »Kongreßberichtes etc.« in der Hoffnung, damit einem dreifachen Zweck zu dienen: den Teilnehmern wird der Bericht die Erinnerung an die schönen Tage des Kongresses auffrischen und denen, die verhindert waren nach Basel zu kommen, einen kleinen Ersatz bieten. Darüber hinaus hat der Bericht die allgemeine Bedeutung einer Momentaufnahme der derzeitigen Leistungsfähigkeit und Ziele der Musikwissenschaft; das ist sein wichtigster Zug, ihm und der Treue des Bildes zuliebe ist bei der Redaktion von jedem tieferen Eingriffe und selbst von der Ausmerzung offener Irrtümer abgesehen worden.

Wenn der dem Kongreß zgedachte Arbeitsplan nicht nach allen Seiten verwirklicht worden ist, so darf darauf gerechnet werden, daß die bei einem ersten Versuch schwer zu vermeidenden, aus Zufall und Mißverständnis entsprungenen Lücken beim nächsten Male beseitigt und die jetzt gemachten Erfahrungen verwertet werden.

Wir handeln im Sinne der Gesellschaft, wenn wir bei dieser Gelegenheit außer den Sektionsleitern und Referenten auch dem Basler Komitee nochmals den herzlichsten Dank aussprechen.

Leipzig, den 1. März 1907.

Kretzschmar, Seiffert, von Hase.

Sektion I.

Bibliographie, Bibliothekswesen.

A. Kritisches Referat.

Über den Stand der musikalischen Bibliographie.

Der Bericht über den heutigen Stand der musikalischen Bibliographie war ursprünglich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann zugefallen, der leider seine Teilnahme am Kongresse nicht hat ermöglichen können. Wenn ich jetzt an seiner Stelle der Aufforderung Folge gebe, das Referat zu übernehmen, so beschränke ich mich auf eine Übersicht über die Haupttatsachen, während ich auf eine eingehende kritische Durchdringung des Details, wie man sie hier füglich erwarten darf, im ganzen verzichten muß.

Von dem bibliographischen Handwerkszeug der Musikwissenschaft steht das Katalogmaterial der Musikbibliotheken an Bedeutung voran. Das Desiderat des Forschers sind gedruckte Verzeichnisse, welche die Fundstätten der Literatur bequem nachweisen. Die Herstellung gedruckter Kataloge lag am ehesten nahe bei solchen Sammlungen, deren Entwicklung im ganzen und großen abgeschlossen ist und deren Verzeichnisse daher nicht der Gefahr des Veraltens verfallen. Hier hat vor mehr als drei Jahrzehnten, zunächst in Deutschland, eine eifrige Kleinarbeit eingesetzt, zu welcher vor allem Robert Eitner Anstoß und Beispiel gab. Nach und nach wurden die Bestände von gegen dreißig meist kleineren deutschen Sammlungen aufgenommen, und einzelne von diesen Arbeiten, vor allem Emil Bohn's Breslauer Verzeichnisse und der Wolfenbütteler Katalog von Emil Vogel stellen mustergültige Leistungen dar. In Brüssel erschien der Katalog der Bibliothek Fétis, die 1872 der dortigen Königlichen Bibliothek einverleibt worden ist, Haberl verzeichnete die Schätze des päpstlichen Kapellarchivs zu Rom. Von den großen, in steter Vermehrung begriffenen Musikbibliotheken hat zuerst das *Liceo Musicale* zu Bologna die Arbeit eines umfassenden Katalogdruckes unternommen, der nunmehr zum Abschlusse gelangt ist. Im vorigen Jahre erschien der vierte und letzte Band, den Dr. Cadolini, der Assistent Torchi's, verfaßt hat und der die Instrumentalmusik sowie die Nachträge zu den

drei vorhergehenden Bänden enthält. Einen Katalog des *Conservatoire Royal* zu Brüssel verdanken wir der sorgfältigen Arbeit Alfred Wotquenne's. Die bis jetzt vorliegenden zwei Bände umfassen bereits alle Gattungen der praktischen Musik. Ihnen reiht sich ein Adnex an, welcher die italienischen Opern- und Oratorienlibretti des siebzehnten Jahrhunderts verzeichnet und durch eine Fülle von historischen und bibliographischen Nachweisen besonderen Wert enthält. 1894 gab die Musikbibliothek Peters ihren Katalog heraus, der durch regelmäßige Zugangsverzeichnisse vervollständigt wird.

Bei der Menge der übrigen Bibliotheken erstrecken sich die gedruckten Kataloge nur auf Teile der Bestände oder sie fehlen ganz. So verzeichnet das British Museum in einem bis jetzt 15 Quartbände umfassenden *Catalogue of Music Accessions* die Erwerbungen an neuerer gedruckter Musik, die vom Jahre 1880 ab gemacht worden sind. Ein wichtiges Supplement dazu liefert der im Jahre 1899 erschienene Katalog der *Recent Acquisitions of Old Music, printed before the Year 1800*. Er enthält in einem Bande alle Erwerbungen an älteren Musikdrucken vom Jahre 1886 an, darunter die wichtigen Bestände aus der Bibliothek Borghese. Erfreulicherweise kommt auch die Katalogisierung der handschriftlichen Musik des British Museum in Fluß. Vor kurzem ist der erste Band eines *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* erschienen, der die *Sacred Vocal Music* enthält, so daß das völlig veraltete Verzeichnis von 1842 ganz entbehrlich wird. Hoffentlich läßt nun auch ein umfassender Katalog der Hauptmasse der gedruckten Musik nicht allzulange auf sich warten. Über die Musikdruckwerke der bedeutenden Pariser Bibliotheken besitzen wir an Spezialverzeichnissen nur Lajarte's Katalog der Bibliothek der Großen Oper und Weckerlin's *Catalogue bibliographique de la Bibliothèque du Conservatoire*, der sich auf eine kleine Auswahl aus den Seltenheiten des 16. und 17. Jahrhunderts beschränkt. Über die handschriftliche Musik der französischen Bibliotheken gibt der monumentale *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques de la France* umfassende Nachweise. Die musikalischen Handschriften der Wiener Hofbibliothek hat Mantuani in einem zwei-bändigen Kataloge mit wissenschaftlicher Akribie beschrieben. Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß bei der wachsenden Geltung der Musikwissenschaft die Drucklegung der Kataloge immer mehr als ein dringendes Bedürfnis der Forschung erkannt wird.

Auf die Bewegung im Gebiete der Musikbibliotheken und auf Fragen der Bibliotheksorganisation einzugehen, liegt im Grunde außerhalb des Bereiches meines Themas. Dennoch möchte ich nicht versäumen, an einige die Musikwissenschaft näher interessierende neuere Fortschritte in Kürze zu erinnern. Im Jahre 1902 hat der Ausbau der *Music Divi-*

sion in der Kongreßbibliothek zu Washington begonnen. Fehlen ihr auch naturgemäß die Reichtümer an älterer Literatur, welche den Hauptwert der europäischen Musikbibliotheken ausmachen, so bildet sie dafür eine wichtige Sammelstätte moderner Musik. Nach dem Berichte ihres Leiters Mr. Sonneck hatte sie bereits im Jahre 1903 mehr als 360000 Nummern aufzuweisen. Die riesigen Bestände erklären sich durch die Bestimmung, daß eines der beiden, durch die Copyright-Gesetze geforderten Pflichtexemplare jedes zu schützenden Werkes der *Congress Library* überwiesen wird. So findet man hier nicht nur alle Musikalien und Bücher amerikanischen Ursprungs, sondern auch alle europäischen Musikwerke, soweit sie durch Copyright geschützt sind.

Dem Bemühen der Schweizerischen Landesektion der IMG. ist die vor vier Jahren erfolgte Gründung der Schweizerischen Musikbibliothek zu danken. Ihre neuen Erwerbungen bilden zusammen mit den wertvollen alten Beständen der Baseler Universitätsbibliothek eine stattliche Sammlung, über deren theoretischen Teil bereits der vor kurzem erschienene gedruckte Katalog Auskunft gibt.

Eine wichtige Entwicklung hat sich in der Musiksammlung der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Dresden vollzogen. In ihr sind im Laufe der letzten Jahre eine Anzahl kleinerer Musikbibliotheken des Königreichs Sachsen aufgegangen: die Musikalien der Ratsbibliothek Löbau, der Landesschule Grimma, die verschiedenen Kirchen- oder Kantoreibibliotheken und die bedeutende Königliche Privatmusikaliensammlung. In der Biblioteca Nazionale zu Florenz ist die Einrichtung einer besonderen Musiksammlung im Werke, so daß man wohl bald die Bestände dieser Bibliothek in bequemerer Ordnung vorfinden wird, als es bisher der Fall war. Auch in der Pariser Nationalbibliothek sollen die bisher überall zerstreuten musikalischen Werke einer übersichtlichen Sammlung und Katalogisierung zugeführt werden. In der nach Professor Altmann's Plänen neu begründeten Deutschen Musiksammlung, welche der Königlichen Bibliothek zu Berlin angegliedert ist und deren Vorgeschichte bekannt sein wird, haben die Arbeiten am 1. April d. J. begonnen und können, da reichliche Mittel für sächliche Fonds und für Hilfskräfte zur Verfügung stehen, rasch gefördert werden. Im Laufe dieser sechs Monate sind bereits rund 16000 Werke katalogisiert und gebunden worden. Die Aufnahme für den alphabetischen und für den systematischen Zettelkatalog erfolgte in möglichstem Anschluß an die preußischen Instruktionen.

Als bibliographische Auskunftsstelle kommt jetzt für den Musikgelehrten auch der Preußische Gesamtkatalog in Betracht. In ihm werden alle Schriften über Musik mitverzeichnet, welche in der Berliner Königlichen Bibliothek und in den preußischen Universitätsbibliotheken vorhanden sind, während die Aufnahme praktischer Musik nicht vorge-

sehen ist. Der von Albert Göhler angeregte Anschluß weiterer Musikbibliotheken und die ebenfalls von ihm vorgeschlagene Anlage eines besonderen Gesamtkataloges für Musikalien haben vorläufig wenig Aussicht auf Verwirklichung. Aber auch ohne solche Erweiterung dürfte sich das Institut mit der Zeit der Musikwissenschaft ganz nützlich erweisen. Mit dem Gesamtkatalog steht ein Auskunftsbureau der deutschen Bibliotheken in Verbindung, welches die Aufgabe hat, auf besondere Anfrage nachzuweisen, ob sich ein gesuchtes Buch in einer der größeren deutschen Bibliotheken befindet. Obgleich in den Bestimmungen ausdrücklich nur von Büchern die Rede ist, hat das Auskunftsbureau es bisher nicht abgelehnt, auch für Werke praktischer Musik seine Recherchen zu unternehmen.

Wenden wir uns von dem Gebiete der Bibliotheken hinweg zu den allgemeineren bibliographischen Erscheinungen, so bietet sich zunächst die Frage nach den Hilfsmitteln der laufenden Bibliographie, die regelmäßig über die neuen Publikationen unterrichten. Nur Deutschland besitzt ein Unternehmen, welches diese Aufgabe befriedigend löst: das Beispiel, das die Hofmeister'schen Publikationen mit ihrer raschen und zuverlässigen Verzeichnung der Novitäten gegeben hat, findet leider in anderen Ländern keine gleichwertige Nachahmung. Die internationale Zusammenfassung der laufenden Bibliographie, die für das Gebiet der Musikalien praktisch unmöglich ist, bietet für den Bereich der Werke über Musik das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Das jetzt von Dr. Schwartz zusammengestellte jährliche Verzeichnis der in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik leistet ebenso bequeme wie sichere Dienste.

Unter die Aufgaben der laufenden Bibliographie fällt auch die Übersicht über den Inhalt der Zeitschriften. Die nationalen Zeitschriftenbibliographien allgemeinwissenschaftlicher Richtung, wie der amerikanische *Index of periodical literature* von Poole und Dietrich's Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur verzeichnen auch die Aufsätze musikalischen Inhalts. Vorschläge für einen Generalindex der musikalischen Zeitschriftenaufsätze hat Sonneck geliefert. Er stellt das Prinzip größter Vollständigkeit als notwendig hin, indem er eine Aufnahme des einschlägigen Inhaltes aller bedeutenderen periodischen Organe über den Kreis der Fachzeitschriften hinaus fordert. Ein solches internationales Unternehmen, dessen Nützlichkeit an sich schwerlich bezweifelt werden kann, würde natürlich die weitestgehende Arbeitsteilung bedingen. Vorläufig haben wir uns mit der Zeitschriftenbibliographie zu begnügen, die unsere Fachblätter enthalten, und hier sind jetzt die trefflichen Übersichten, welche die Zeitschrift unserer Gesellschaft bringt, ohne Zweifel das brauchbarste Hilfsmittel geworden.

Einige wertvolle musikbibliographische Spezialarbeiten seien hier an-

gereiht. Der Bestand an thematischen Katalogen, die bei vielen älteren Komponisten das einzige Mittel darstellen, Klarheit in das Durcheinander der einzelnen Werke zu bringen, hat manchen Zuwachs erfahren. So weist Krebs die Kompositionen Dittersdorf's und ihre Fundorte nach, Hugo Riemann die Werke der Mannheimer Symphoniker. Das Schaffen Gluck's und C. Ph. Em. Bach's führt uns in thematischen Katalogen Wotquenne vor, der außerdem eine bibliographische Studie über die Opern Baldassare Galuppi's geliefert hat. In seiner *Bibliography of Early Secular American Music* hat Sonneck reiche Nachweise über das abgelegene Gebiet der amerikanischen Musik vor 1800 gesammelt. Albert Göhler hat sich die Aufgabe gestellt, der musikgeschichtlichen Forschung eine neue Quelle in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen des 16. bis 18. Jahrhunderts zu erschließen, welche die Titel der halbjährlich auf den Markt gebrachten Neuigkeiten enthalten. Das von ihm hergestellte Verzeichnis der hier angekündigten Musikalien, dessen rasche Benutzung durch einzelne wenig glückliche Äußerlichkeiten etwas erschwert wird, ist eine ernst eindringende Arbeit und vermittelt dem Historiker reichliche Nachrichten über vergessene Musiker, verlorene Musikwerke und Bücher und sonstiges biographisches und chronologisches Material. In und neben seiner Spezialuntersuchung hat Göhler manche erwägenswerten Vorschläge zur musikbibliographischen Arbeit gegeben. Er hat die methodologischen Erfordernisse klar und umsichtig durchdacht und ist im einzelnen zu Ergebnissen gelangt, deren Beachtung die Exaktheit des bibliographischen Arbeitens in wesentlichen Stücken fördern kann.

Der Musikgeschichte ein monumentales Quellenbuch zu schaffen, in welchem das ganze erreichbare bibliographische Material niedergelegt werden sollte, war die Idee der Riesenleistung, mit der Eitner seine arbeitsreiche Laufbahn abgeschlossen hat. Er hatte sich eine Aufgabe vorgesetzt, die nicht nur sein persönliches Können, sondern überhaupt die Kraft eines Einzelnen weit überstieg. Man darf sagen, daß das Quellenlexikon Eitner's trotz allem heute im musikwissenschaftlichen Betriebe unschätzbare Dienste leistet und fast unentbehrlich geworden ist. Diesem unbestreitbaren Verdienst stehen freilich die bekannten, vielberufenen Schwächen und Mängel gegenüber, die teils der Eigenart des Verfassers, teils in der unverhältnismäßigen Größe der Aufgabe begründet liegen und die keinem Benutzer des Buches verborgen bleiben. Der Wunsch nach einer verbesserten Gestalt des Buches liegt daher nahe genug und ist bereits von verschiedenen Seiten ausgesprochen worden. Ein einheitliches Zusammengehen der einzelnen bibliographischen Kräfte sollte für die nötigen Vorarbeiten zu einem solchen Unternehmen sorgen.

Als eine Gesamtbibliographie der gedruckten Musik war das von A. Pazdirek in Wien begonnene Universal-Handbuch der Musikliteratur

aller Zeiten und Völker gedacht: indessen ist dieser umfassende Plan, wie es scheint, endgültig aufgegeben. Das Pazdirek'sche Werk beschränkt sich zur Zeit auf die Verzeichnung der neueren, noch im Musikhandel beziehbaren Literatur. Damit gewinnt in erster Linie der Musikalienhandel ein praktisches Nachschlagebuch. Immerhin wird die übersichtliche Zusammenstellung der gesamten lebenden Musikkultur auch dem Historiker gute Dienste leisten. Aus den Verlagskatalogen aller Länder wird eine Masse von entlegenen und vergessenen Werken den Titeln nach bekannt gemacht. So wird oft der vollständige Überblick über das Schaffen eines Komponisten erleichtert und es ergibt sich rasch ein Bild von dem Umfange der Produktion und der Verbreitung der einzelnen Werke.

Die musikalische Gesamtbibliographie der älteren Musikkultur, wie sie Eitner vorschwebte, stellt sich immer schärfer und immer dringender als das Ziel heraus, dem die Arbeit im großen wie im kleinen zu gelten hat. Mit diesem Problem hängt eine Fülle von Fragen zusammen, denen wir hoffentlich im Meinungsaustausch der Sektionssitzungen mit Gewinn näher treten werden. Im Hinblick hierauf schließe ich meinen Bericht mit dem Wunsche und in der Erwartung, daß unser Kongreß an seinem Teile zur Verständigung und Klärung beitragen möge. Einheitliches Zusammenarbeiten, planvolle Zentralisation, — das sind die Hauptbedingungen des Fortschritts, den die Musikwissenschaft auf unserem Gebiete zu erwarten berechtigt ist.

Berlin.

Hermann Springer.

B. Verhandlungen und Vorträge.

In den Verhandlungen der Sektion I, bei denen Herr Dr. R. Schwartz (Leipzig) die Führung des Protokolls übernommen hatte, stand an erster Stelle ein Vortrag von Herrn Sonneck-Washington über das Thema: »**Der Ausbau von Musik-Bibliotheken**«.

Die Grundgedanken seiner Ausführungen waren folgende: Bei der Organisation und Vermehrung ist von dem Standpunkt auszugehen, daß Bibliotheken nicht nur Büchersammlungen, sondern in erster Linie Lesehallen sein sollen. Die Liebhabereien der Bibliothekare haben hinter den Bedürfnissen des Lesers zurückzustehen. Strengste Objektivität und Unparteilichkeit ist ein Haupterfordernis. Die Gegenwart ist ebenso zu berücksichtigen wie die Vergangenheit: damit arbeitet man dem Musikhistoriker der Zukunft vor. Neuanschaffungen sollen nicht vom Zufal abhängig sein, sondern nach einem vorher festgelegten Plan erfolgen. Zu diesem Zwecke sind konzentrische Desideratenlisten anzulegen, in denen kein Werk fehlen darf, das für die Eigenart eines Komponisten bezeichnend ist. Auch minderwertige Erzeugnisse (Kuplets, Tänze usw. niederer Gattung) sind bei der Vermehrung zu berücksichtigen, wenn sie zur Vervollständigung des Kulturbildes dienen. Mit der Anschaffung von weder geschichtlich noch künstlerisch besonders wichtigen Unika sollten öffentliche Bibliotheken vorsichtig sein, solange

andere Lücken fühlbar sind. Sehr empfehlenswert ist es, seltene, schwer oder nicht zu beschaffende ältere Werke in Abschriften zu sammeln.

An den Vortrag knüpfte sich ein lebhafter Meinungs-austausch über Anschaffungs- und Katalogisierungsgrundsätze und sonstige bibliothekstechnische Einzelheiten.

Den breitesten Raum in den Verhandlungen nahm die Erörterung der Frage einer internationalen Organisation der musikbibliographischen Arbeit und einer Neubearbeitung des **Eitner'schen Quellenlexikons** ein. In der sich auf zwei Sitzungen verteilenden Diskussion, an welcher sich besonders Dr. Ecorcheville (Paris), Hofrat Dr. von Hase (Leipzig), Dr. Schulz (München), Dr. Schwartz (Leipzig), Sonneck (Washington), Dr. Springer (Berlin), Prof. Dr. Thürlings (Bern) beteiligten, trat zutage, daß eine Verbesserung und Vervollständigung des Eitner'schen Werkes allgemein als dringendes Bedürfnis empfunden wird. Prof. Thürlings betonte, daß die Initiative dazu von der IMG. ausgehen müsse. Zur Methode der vorbereitenden Arbeiten wurden mancherlei Anregungen geäußert. Herr Sonneck wies darauf hin, daß die Kongreß-Bibliothek zu Washington ihr einschlägiges gedrucktes Zettelmaterial zur Verfügung stellen könnte, was voraussichtlich eine große Erleichterung der Arbeiten bedeuten würde. Dr. v. Hase erklärte sich bereit, gegebenenfalls das Nachtragsmaterial aus Eitner's Nachlaß zugänglich zu machen. Dr. Ecorcheville erinnerte an das Beispiel der *Bibliotheca Belgica* und regte die Anlage einheitlicher Katalogzettel an, welche, mit den Ergänzungen der einzelnen Bibliotheken versehen, einer Zentralstelle zuzuführen wären. Der Sektionsleiter schlug darauf folgende Resolution zur Annahme vor:

»Die Sektion für Bibliographie und Bibliothekswesen bittet die Generalversammlung im besonderen Hinblick auf das Bedürfnis einer Vervollständigung und Verbesserung des Eitner'schen Quellenlexikons, einen ständigen Arbeitsausschuß einzusetzen, der die Aufgabe hat, bibliographische Arbeiten mit dem Endziele einer umfassenden Verzeichnung der älteren Musikkultur vorzubereiten.«

Die Resolution wurde von der Sektion einstimmig angenommen. Aus dem Verlaufe der Verhandlungen ist im übrigen noch folgendes herauszuheben: Herr Sonneck ergänzte und modifizierte seine im II. Bande d. Zeitschrift d. IMG. ausgesprochenen Vorschläge für eine musikalische »**Zeitschriftenschau**«.

In der sich anschließenden Besprechung seiner Anregungen wurde die Notwendigkeit einheitlichen internationalen Zusammenarbeitens besonders betont. Von verschiedenen Seiten wurde auf die rigorosen Bestimmungen hingewiesen, welche die Benutzung einzelner italienischer Musikbibliotheken erschweren und unter denen besonders ausländische Gelehrte zu leiden haben. Die Sektion beklagt lebhaft die Engherzigkeit dieser Vorschriften, die mit dem Grundsätze freien wissenschaftlichen Fortschrittes nicht vereinbar sind.

Der Vortrag von Dr. Springer über die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts wurde in die zweite Sektion verlegt und gelangt in den Verhandlungen dieser Sektion zum Abdruck.

Sektion II.

Notationskunde.

A. Kritisches Referat.

Über den Stand der Notationskunde.

Der Aufschwung der Musikwissenschaft brachte ein immer lebhafteres Interesse an den Grundlagen unserer heutigen Musik mit sich. Man versenkte sich in immer entlegenere Perioden, um den Wurzeln unserer Kunstübung nachzuspüren. Denkmal über Denkmal wurde ans Tageslicht gezogen. Aber sie blieben vorerst stumm. Durch Erforschung ihrer Schrift hieß es, sie zu neuem Leben erwecken. Der zu diesem Zwecke zu beschreitende Weg war selten ein leichter, da theoretische Erörterungen nur ungenügend zur Hand sind. Ein ehrliches Stück Forscherarbeit nicht der schlechtesten Art ist in den letzten Jahrzehnten gerade hier geleistet worden. Aber noch klaffen Lücken über Lücken, noch steht die Kenntnis alter und mittelalterlicher Musikverhältnisse nicht auf durchaus gesicherter Basis.

Die altgriechische Vokal- und Instrumentalnotation ist durch die grundlegenden Arbeiten von Fortlage und Friedrich Bellermann in ihren Hauptzügen klargelegt. Aber es begegnen noch so manche Zweifel. Riemann erklärt z. B. in Handbuch I das Singnotensystem in anderer Weise als die genannten beiden Forscher und macht ihnen, gestützt auf die Theoretiker, zum Vorwurf, die hypolydische Oktavgattung statt der dorischen als Grundlage des griechischen Tonsystems angenommen zu haben. Bei jenen entspricht jedes dritte Zeichen der Gruppe von drei auf einander folgenden Buchstaben den Tönen der diatonischen Skala *f'-e*, Riemann möchte das erste Zeichen für sie in Anspruch nehmen. Es frappiert überdies, daß nicht die ähnlichen Oktavtöne, sondern Nonen mit entsprechenden Buchstaben notiert werden. Die Entwicklungsgeschichte der griechischen Notationen liegt noch im Dunkel. Doch dürften sie im vierten Jahrhundert ihre endgültige Fassung erhalten haben. Vor dieser Zeit liegen aber interessante Stadien der Entwicklung. Reste einfacherer Formen der Instrumentalnotenschrift mit selbständiger Verwendung, wie z. B. die Anfangsbuchstaben der Tonnamen N (Nete), Π (Paranete), T (Trite) lassen sich nach Riemann erkennen. Die Beziehung der Tonbuchstaben zu den verschiedenen Klanggeschlechtern bereitet noch so manche Schwierigkeit.

Die mit der griechischen Instrumentalnotation im Prinzip verwandte Dasian-Notation der *Musica enchiriadis* und verwandter Schriften hat durch Philipp Spitta ihre definitive Aufklärung und durch Jacobsthal

in seinem Buche über »die chromatische Alteration« geistvolle Interpretation gefunden. Aber entspricht des letzteren Nutzanwendung auf die Chromatik auch wirklich der damaligen Praxis?

Welche Fülle von Fragen erheben sich bei dem Studium der Neumen des Abendlandes. Ein harter Kampf wogte um ihren Ursprung. Seit Fleischer's grundlegenden »Neumenstudien« ist wohl die bereits von Coussemaker vermutete und von Dom Pothier betonte Herkunft aus den Sprachakzenten und der Zusammenhang mit der Cheironomie des Morgenlandes erwiesen. Was aber die Lesung als solche betrifft, paßt das Terenz'sche Wort *Quot capita, tot sententiae*. Zu sicheren Zielen haben die vergleichenden Forschungen der Benediktiner von Solesmes mit Mocquereau und Pothier an der Spitze geführt, eine annähernde Sicherung der melodischen Linie der gregorianischen Gesänge ist gelungen. Ihre herrliche »*Paléographie musicale*« verdient uneingeschränkte Bewunderung. Sie hat uns gezeigt, wie wichtig eine solche Sammlung für die Erkenntnis der Tonschriften ist und wie not eine über alle Gebiete der Tonschriftenkunde sich verbreitende Faksimiliensammlung besonders fest datierter Handschriften für die Förderung musikpaläographischer Kenntnis tut.

Fleischer's Absicht, aus den italienischen Neumenzeichen heraus mit Hilfe von Schlüsselneumen, Gruppenneuma und Reperkussion die melodische Linie zu konstruieren, verdient wegen des wissenschaftlichen Ernstes und der eindringlichen Behandlung Anerkennung, hat aber kaum auf große Gefolgschaft zu rechnen, weil bei der Schlußprobe, der Übertragung, das System versagt. Die Neumen zeigen das Steigen und Fallen der Melodien nur im Groben an, haben keine Intervallenbedeutung.

Um diesem Mangel abzuhelfen, traten ja Romanus-Buchstaben und die Buchstaben des Hermannus Contractus hinzu. Ersterer Bedeutung ist trotz der Darlegungen des Notker Balbulus keineswegs geklärt. Fraglich ist vor allem, ob die Theorie Riemann's, der in einzelnen Buchstaben griechische Tonzeichen wiederzuerkennen glaubt, Berechtigung hat.

Eine Tonreihe wird zur Melodie durch den ordnenden Rhythmus. Und mit Recht ist gerade die Frage, ob und wie der Rhythmus der gregorianischen Melodien in den Neumen zum Ausdruck gelangt, in den Vordergrund gerückt worden. Ist sie doch durch die Absicht des päpstlichen Stuhles einer Neuausgabe der kirchlichen Gesangbücher zu einer brennenden geworden. Wieviele Forscher hier am Werk sind, fast so viele verschiedene Theorien treten zutage. Zwei Gruppen lassen sich vornehmlich unterscheiden: die Traditionalisten und die Mensuralisten. Zu ersterer zählen vornehmlich die Solesmer, welche eine eigentliche und ursprüngliche Länge oder Kürze der Töne nicht anerkennen und mehr mit gleich langen

Tönen operieren, dabei aber zum Teil dem Wortakzent einen gewissen Einfluß zuerkennen. Von Stützen dieser Partei seien besonders Vivell, Aubry und bedingt Peter Wagner genannt. Den Mensuralisten zuzurechnen sind Pater Dechevrens, Houdard, Riemann, Artigarum neben Gietmann und anderen, fast jeder eine eigene Lehre vertretend. Der Praktiker Houdard hat erst die Zeichen, welche ihm rhythmische und dynamische Bedeutung haben, zu sich sprechen lassen und seine Lehre, welche in dem Hauptsatz: »Jede Neume gleich derselben rhythmischen Zeit« gipfelt, erst hernach namentlich durch Guido, *Micrologus* Kap. 15, theoretisch gestützt. Seine Übertragungen haben ohne Frage für den Praktiker etwas Bestrickendes.

Als Mann der Wissenschaft, mit allem nötigen Rüstzeug ausgestattet, ist Pater Dechevrens an die Neumenfrage herangetreten und hat in seinen »*Etudes*« eine Fülle feinsten Beobachtungen und Untersuchungen niedergelegt, die zu einer endgültigen Lösung der rhythmischen Frage sicherlich beitragen werden, wenn sie auch noch nicht selbst durchaus als Lösung aufzufassen sind. Seine rhythmischen Schriften tragen alles zusammen, was sich an theoretischen Zeugnissen über den Rhythmus bei Hucbald, Guido, Berno, Aribo, Odington, Hotby und anderen findet. Er strebt nicht nur wie Houdard eine Gruppierung im kleinen an, sondern läßt auch größere Glieder einander entsprechen. Verdienstlich ist es, daß er mit seiner Lehre die Probe auf die Praxis gemacht hat und nach den von ihm gewonnenen Prinzipien den dem zehnten Jahrhundert entstammenden »Kodex Hartker« der St. Galler Stiftsbibliothek in den »*Vraies mélodies grégoriennes*« 1902 herausgegeben hat. Auf die Notwendigkeit der Periodisierung der gregorianischen Melodien weist neuerdings Riemann mit Nachdruck hin. An seiner Lösung der rhythmischen Frage bei Hymnen und Sequenzen, in der er über Eduard Bernoulli's Forschungsergebnisse hinausgeht, sich aber auch auf Houdard's Hauptsatz und andererseits auf feinsten Beobachtung der Metrik und Erkenntnis der Bedeutung des Achtsilbers für die kirchlichen Hymnen stützt, wird die Wissenschaft nicht vorübergehen dürfen. Seine Behauptung, daß sich ungleich lange Verse musikalisch zu entsprechen haben, daß der musikalische Rhythmus den Ausgleich herzustellen hat, ist nicht von der Hand zu weisen. Weniger Anklang dürfte die Anwendung seiner Lehre auf den gregorianischen Gesang im allgemeinen finden. Hier scheint mir sein System nicht mehr als ein durch keinerlei Zeugnis stützbarer geistreicher Versuch.

Bei welchem von beiden Lagern liegt nun die Wahrheit? Oder ist sie vielleicht in der Mitte zu suchen, wie der treffliche Chorforscher Peter Wagner, dem wir eine klar zusammenfassende »Neumenkunde« mit so manchen neuen Beobachtungen verdanken, und laufen vielleicht zwei Ströme

nebeneinander her? Sind die Neumen möglicherweise nach Ausweis des anonymen vatikanischen Traktats auf deutschem Boden rhythmisch, auf lateinischem mehr unter Wahrung gleicher Tonmessung vorgetragen worden? Es würde Stunden kosten, wollte ich das Für und Wider der einzelnen Doktrinen vorlegen. Vielleicht bringen die Sektionssitzungen neue Anregungen und teilweise Aufhellung. Doch hat sicher Wagner recht, wenn er eine völlige Klärung erst von der Klarstellung des Zusammenhangs des lateinischen Kirchengesangs mit dem byzantinischen im einzelnen erwartet. Die Hoffnung auf baldige Lösung ist vorhanden. Männer wie Pitra, Christ, Tzetzes, Gardthausen, Thibaut, Gastoué, Gaisser haben die ältere byzantinische Neumenforschung wieder aufgenommen und bereits die Wege geebnet, die zu einer definitiven Lösung führen können. Für eine Entwicklungsperiode, für die spätmittelalterliche griechische Neumation, welche vom 14. bis 18. Jahrhundert reicht und auf Johannes Koukouzeles zurückgeht, hat Fleischer eine teilweise Lösung in dem wertvollen dritten Bande seiner »Neumenstudien« gegeben. Derselbe baut sich nicht gerade auf einem reichen Handschriftenmateriale auf. Eine Papadike von Messina und der Kodex Chrysander, zwei allerdings sehr wertvolle Handschriften, sind die Hauptquellen, aus denen er schöpft.

Als nur teilweise Lösung muß man Fleischer's Forschungsergebnis bezeichnen, da er sich mit der Frage nach der melodischen und rhythmischen Bedeutung der Zeichen an Hand der Papadiken gewissermaßen nur im Groben beschäftigt, zu einer feiner differenzierten Anwendung der vielen Zeichen für den gleichen Sekundschrift aufwärts oder abwärts (oligon, oxeia, petasthé, kuphisma, pelasthón, dyo kentemata, apostrophos, dyo syndesmoi) aber nicht gelangt. Die Logik der Zeichengebung ist noch nicht ersichtlich; namentlich frappt es, daß Zeichen unter Umständen gar keine Bedeutung haben sollen, wie die Intervallzeichen, wenn über sie ein Ison gesetzt wird, oder wie Sekundintervall vor Terz- und Quartschrift in gleicher Richtung. Die melodische Entzifferung ist aber jedenfalls Fleischer im allgemeinen gelungen, die rhythmische ist nur schwach gestützt. In den Zeichen Tzakisma, Gorgon, Diplé, Doppelapostroph erkennt er unsern Taktstrich. Die Erklärung der großen Zeichen basiert überhaupt fast nur auf Vermutung, trifft aber wohl in vielem das Richtige. Wir erkennen in ihnen vor allem Zeichen des Vortrags.

Zu untersuchen ist, ob Fleischer's Vermutung, daß die großen Zeichen ursprünglich eine selbständige primitive Notenschrift darstellten, Berechtigung hat. Sein Kapitel über die Lehre von den Tonarten verdient alle Beachtung. Seine Erklärung der Martyrien als Zahlzeichen, in welcher er sich mit Thibaut eins fühlt, scheint einleuchtender als jene

Riemann's, der in ihnen die Buchstaben $\varphi \lambda \mu \delta$ erkennt und sie mit den $\acute{\upsilon}\pi\acute{\alpha}\tau\alpha\iota \mu\acute{\epsilon}\sigma\omega\nu$ dorischer, phrygischer, lydischer und mixolydischer Stimmung *e fis gis a* bzw. *e d e f* identifiziert. Ergeben sich schon hier eine Fülle neuer Fragen, so bleibt für die altbyzantinische Tonschrift, besonders in ihrem Zusammenhange mit der mozarabischen und armenischen Notation, und für die hagiopolitische des Johannes Damascenus (8. Jahrhundert), sowie für die mittelgriechische der Basilianer Mönche noch alles zu tun übrig. Möchte uns auch hier recht bald Aufklärung werden! Denn schon das wenige, was publiziert ist, hat uns gezeigt, wie viele Fäden sich von Byzanz nach dem Abendlande, nach den Traktaten eines Notker, Hucbald, Oddo hinüberspinnen. Über die moderne griechische Notation, ein Produkt der Kommissionsberatungen des Jahres 1881, in welchem zwar alte Zeichen, aber unter anderer Bedeutung Verwendung finden, hat Bourgault Ducoudray in seinen »*Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*« eingehenden Bericht erstattet.

Die kirchliche Tonschrift der Neumen, teils auf Linien gesetzt als nota romana oder gothische Choralnote, blieb aber nicht nur den gregorianischen Melodien vorbehalten, sondern gewann auch für die weltliche Praxis Bedeutung. Die Hauptmasse der Melodien der Troubadours, Trouvers, Minnesinger und Meistersinger sind mit ihrer Hülfe aufgezeichnet. Auch hier wieder tritt die Rhythmusfrage in den Vordergrund, da die melodische Führung meist durch Zuhülfenahme der Linien über jeden Zweifel festgelegt ist. Man versuchte ursprünglich, diese Notenreihen durchaus mensuraliter aufzufassen, gelangte aber damit zu melodischen Ungeheuerlichkeiten, während sich bei freiem Vortrage, diktiert durch die Metrik und bestimmt durch regelmäßigen 4 taktigen Periodenbau, der ganze Reiz der Melodien entfaltet. Ganz besonders ist hier der Tätigkeit von Runge (Sangesweisen der Kolmarer Liederhandschrift), Riemann (Melodien der Minnesinger), Saran und Bernoulli (Jenaer Liederhandschrift) zu gedenken. Einzelne der Weisen liegen aber auch ohne Frage auf dem Gebiete der Mensuralmusik.

Daß die Mensuraltheorie aus dem Boden kirchlicher Musik herauswuchs, ist ziemlich sicher. Die Entwicklung der Motette scheint mit ihr aufs engste verknüpft. Die Mensur beruhte zuerst mehr auf Konvention, als daß sie in besonderen Zeichen Ausdruck fand. Wie unbeholfen sind doch noch die Mensurverhältnisse in den ältesten uns erhaltenen Traktaten, wie schwerfällig die Gehversuche mit Hülfe der Moduslehre und der komplizierten Lehre von der Ausprägung der modi in den Ligaturen. Dieselben Ligaturen erhalten je nach ihrer Zusammenstellung ganz verschiedenen Wert. Erst die Zeit der Frankonen schuf feste Normen. Diese ganze erste Entwicklungsperiode der Mensuraltheorie, für welche eine Überfülle von Denkmälern vorliegt, harrt ihres Bearbeiters. Pierre

Aubry, der fleißige Durchforscher französischer und spanischer Archive, hat es übernommen, den Bau aufzurichten, für welchen schon so manches wertvolle Material, so mancher brauchbare Baustein von Jacobsthal, Koller, Walter Niemann und anderen geliefert worden ist. Die folgende Zeit bis zum Umschwunge in die weiße Notation ist von mir behandelt worden. Ich will nicht behaupten, daß ich das Thema restlos erschöpft habe; mich bemüht, es zu tun, habe ich jedenfalls. Einzelne Unklarheiten sind in der ars antiqua seit Petrus de Cruce noch vorhanden, aber bei der damaligen Unbestimmtheit der kleineren Werte vielleicht auch kaum zu beseitigen. Die beiden Ströme der italienischen und der französischen Notation seit Marchettus von Padua und Philippe de Vitry hoffe ich, ihrer Entwicklung nach klar gezeichnet zu haben. Offen steht noch die Frage, ob gegen Ende des 14. Jahrhunderts sich in Frankreich eine der italienischen Notation jener Zeit entsprechende Notierungsweise findet. Kodices in Apt, die aus Avignon und aus der Zeit um 1377 stammen, können zur Lösung der Frage verhelfen. Zweifelhaft ist es auch, ob man nicht später eine Scheidung in eine mittelitalienische und oberitalienische Notation des 14. Jahrhunderts vornehmen wird. Vor der Hand liegt wenig Grund dazu vor. Richtig stellen möchte ich bei dieser Gelegenheit gleich die Deutung der beiden im Winkel zur Kauda gesetzten vom Notenkörper nach oben oder unten strahlenförmig ausgehenden Strichchen, die ich anfangs als plica-ähnliches Verzierungszeichen deutete, bis mich eingehende Untersuchungen von Handschriften aus der Wende des 15. Jahrhunderts gelegentlich der Isaac-Forschung belehrten, daß wir es hier mit einem Korrekturmittel der Schreiber zu tun haben, die, wenn sie eine Note eine Stufe zu tief oder zu hoch gesetzt hatten, sie mit Hülfe der nach oben gerichteten Strichchen gewissermaßen hoben und umgekehrt um ein Sekundintervall herabsenkten. Solcher Korrekturmittel lassen sich aus etwas späterer Zeit eine ganze Reihe zusammenstellen.

Zeitlich schließen sich Heinrich Bellermann's »Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« an mein Werk an. Als eine grundlegende Arbeit werden sie trotz mancher Mängel und Lücken ihren Wert behalten. Nachfolge haben sie in der Arbeit Gasperini's »*Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento*« gefunden, die aber nichts Neues beiträgt. Derselbe Verfasser hat auch eine fleißige Übersicht über die bedeutendsten Tonschriften in seiner »*Storia della semiografia musicale*« gegeben, die neben ähnlichen Arbeiten von Riemann, David und Lussy mit Nutzen zu gebrauchen ist, wenn sie auch ganz populär abgefaßt ist. Leider ist bei der jüngst erschienenen Neuausgabe des Bellermann'schen Werkes keine tiefer gehende Korrektur vorgenommen worden, wozu eigentlich das Buch von Ernst Prätorius »die Mensural-

theorie des Franchinus Gafori und der folgenden Zeit« Veranlassung genug gegeben hatte, das so manche Lücke ausfüllt. Zwei Fragen haben sich durch Prätorius' fleißige Schrift zugespitzt: die Taktfrage und die Behandlung geschwärtzter Noten, die Pr. unter Umständen in geradem Takte auflöst. Erstere Taktfrage, einer der Hauptpunkte in dem Streite Spataro—Gafurius, ist für die ganze Zeit der Mensuralmusik zu untersuchen, da es fest steht, daß der ursprüngliche longa-Takt dem brevis-Takte und später dem semibrevis-Takte Platz machte. Die Perioden sind mit Unterbreitung des Beweis-Materiales, das in Theoretiker-Zeugnissen sowie in Beispielen der Praxis zu bestehen hat, nach Möglichkeit abzugrenzen. Wie wichtig die Klärung dieser Frage ist, dürfte durch den Hinweis auf die Betonungsverhältnisse und auf die Abschätzung der Kontrapunktik ohne weiteres einleuchten.

Aber auch über das 16. Jahrhundert hinaus, in der Zeit des Verfalls der Mensuraltheorie, giebt es noch manche interessante Einzelheit zu registrieren, um ein getreues Bild jener Periode zu gewinnen.

Zwischen Choral- und Mensural-Notenschrift sind eine Reihe von Versuchen einzureihen, choralen Notenformen mensurale Bedeutung zu geben. Ich erinnere nur an Bestrebungen des Berliner Liederbuchs Z 98, des Lochamer Liederbuches oder der Handschrift Oxford Digby 167, durch Verdoppelung des semibrevis-Körpers beziehungsweise durch Verdoppelung eines Striches größere Notenwerte zu gewinnen, oder an die Versuche des Straßburger Gesangbuches »Psalmen gebett und kirchenübung«, vom Jahre 1530, der deutschen Choralnote feste Mensur aufzunötigen. Ähnliche Beispiele zusammengestellt dürften auf die Schreibweise gewisser Gegenden und Zeiten ein interessantes Licht werfen.

Wie auf dem Boden der Gesangstonschriften noch viel zu tun übrig bleibt, so muß auch zur völligen Ergründung der Instrumentalnotationen noch ernste Forschung einsetzen. Bemerkt sei, daß nicht alle Instrumentalmusik älterer Zeit von Instrumenten-Notationen umfaßt wird. Im wesentlichen handelt es sich um Kompositionen für Orgel oder Klavier, Lauten und Geigen, Gitarren und ähnlichen Instrumenten, Flöten, Harfen welche in eigener Weise aufgezeichnet werden. Wir besitzen z. B. eine ganze Reihe Viellen-Kompositionen des 13. und 14. Jahrhunderts, Tanzstücke, Estampies, welche in der gewöhnlichen Mensuralnotation auf uns gekommen sind. Was die Orgel angeht, so hat Riemann zuerst darauf hingewiesen, daß im 10. Jahrhundert nördlich der Alpen eine Instrumentalnotation mit Hülfe der ersten Buchstaben des Alphabets in Übung war. Welcher gewaltige Sprung von dieser Praxis bis zur ältesten im British Museum bewahrten, von mir aufgewiesenen, der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammenden Orgeltabulatur, welche sowohl freie Orgelstücke als auch Intavolaturen von Vokalwerken, von Stücken des

Roman de Fauvel darbietet. § Dort nur Buchstaben, hier Mensuralnotation in Verbindung mit Buchstaben, welche für die Unterstimme und zum Teil auch für die Mittelstimme eintreten. Und wieder 100 Jahre später die erste Orgeltabulatur auf deutschem Boden, im Wesen dem englischen Denkmale gleichend und keine große Weiterentwicklung darbietend, das »*Fundamentum organisandi*« des Konrad Paumann. Und nun erst setzt die reiche Entwicklung über das Buxheimer Orgelbuch, Kleber, Kotter, Hans von Konstanz usw. ein. Hier liegt der Forschung noch ein weites Feld vor, wenn auch von Arnold, Eitner, Löwenfeld, Päsler, von der Werra, um nur ein paar Namen zu nennen, Treffliches geleistet ist. Wir sehen die ersten Jahrhunderte noch ganz in Dunkel gehüllt, die Provenienz der sogenannten deutschen Orgeltabulatur noch ganz im Unklaren. Die italienischen Orgeltabulaturen können uns leicht hinüberführen zum Kapitel Partitur, das dringender Bearbeitung bedarf und in einem jungen amerikanischen Musikgelehrten Kinkeldey einen tüchtigen Bearbeiter gefunden zu haben scheint. Über die Aufzeichnung der Virginalmusik liegt auch noch nichts Ausführlicheres vor. Tüchtiges ist auf dem Gebiete der Lautenmusik herausgebracht worden. Die Arbeiten der Tappert, Wasielewski, Fleischer, Radecke, Morphy, Chilesotti und vor allem die gediegene Studie Oswald Körte's »Laute und Lautenmusik« haben völlige Klärung besonders auch hinsichtlich der Deutung der verschiedenen Tabulaturen geschaffen. Tappert's Sammlung »Sang und Klang aus alter Zeit« ist für einen größeren Kreis bestimmt, mehr auf Kuriosität zugeschnitten, als nach wissenschaftlichen Prinzipien aufgebaut, jedenfalls aber bemerkens- und dankenswert.

Trüber sieht es noch auf einem andern Gebiete der Hausmusik, auf dem der Gitarren-Literatur aus. Studien von Tappert, Schmitz, Koczirc haben in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit auf dieses Stiefkind der Forschung gelenkt, nach dem Morphy in seinen »spanischen Lautenmeistern des 16. Jahrhunderts« das Gebiet bereits gestreift hatte. Die Verhältnisse liegen ja dank vielen theoretischen Schriften nicht schwierig. Unverständlich sind mir bisher aber die rhythmischen Verhältnisse gewisser italienischer Gitarren-Tabulaturen geblieben, welche auf dem Prinzipie Montesardo's beruhen. Ich denke hier an Handschriften der Riccardiana in Florenz, der Comunale in Perugia und der kgl. Bibl. Berlin.

Auch die Harfen-Tabulaturen bedürfen noch einiger Klärung, während ja bei den Flöten die Verhältnisse ganz einfach liegen.

So könnte ich Ihnen noch manche Lücke aufweisen, wo Forscherarbeit einzusetzen hat, um die Litteratur erst der eigentlichen musikgeschichtlichen Erkenntnis zu erschließen. Aber die Zeit drängt. Mit wenigen Worten will ich noch der Reformer gedenken. Ich bekenne

mich offen als ein Gegner der Reform der Notenschrift. Was aus jahrhundertelanger Entwicklung heraus geboren ist, wie unsere Tonschrift, ist für mich bindend, so lange es den künstlerischen Regungen zu folgen vermag. Bis jetzt war noch alles mit Hilfe unserer Notation, die zu den geistvollsten Produkten menschlicher Intelligenz gehört, darstellbar. Das Bild wird vielleicht dann und wann infolge häufig gebrauchter alterierter Töne schwieriger übersehbar, ist aber immer noch klarer übersichtlich als nach oben oder unten gestrichene oder durch verschiedene Form ausgezeichnete Notenkörper. Die Reformen des Notensystems im chromatischen Sinne stehen oben an. Aber von all den Vorschlägen, an denen das 19. und 20. Jahrhundert seit der Zeit Nichetti's überreich ist, erscheint mir auch nicht einer wert, unsere ehrwürdige Notenschrift zu verdrängen, so geistvoll auch eine Reihe von ihnen wie die Vorschläge eines Quantz, Riemann, Capellen, Bässler, Hans Wagner, Riesen, Hans Sacher oder Max Arend auch sein mögen. Aber die Neuerer mögen den Mut nicht sinken lassen. Vielleicht gelingt es doch, eine Notenschrift zu erfinden, die sofort durch ihre Einfachheit packt und auch den Druckern kein Kopfzerbrechen bereitet. Dem wirklichen Fortschritte wird sich niemand verschließen.

Berlin.

Johannes Wolf.

B. Verhandlungen und Vorträge.

Um zur Ausfüllung der Lücken anzuregen, welche das Gebiet der Notationskunde allenthalben erkennen läßt, hatte der Sektionsleiter in der Einladung zur tätigen Anteilnahme an den Arbeiten des Kongresses folgende Themen vorgeschlagen:

1. Über den Stand der Neumenforschung (speziell der byzantinischen);
2. Der Rhythmus des Gregorianischen Gesanges;
3. Der Rhythmus in den Gesängen der Troubadours, Trouvères und Minnesinger;
4. Über die Notation des Meistergesangs;
5. Die Anfänge der Mensuralnotation im 12. und 13. Jahrhundert;
6. Die Taktanschauung der verschiedenen Perioden der Mensuralmusik, speziell der Umschwung aus dem brevis-Takt zur semibrevis-Takteinheit;
7. Tabulaturen;
8. Vorschläge zur Verbesserung unserer Notenschrift.

Nur die Themen 1, 2, 4 und 8 haben Behandlung gefunden. In vier Sektionssitzungen wurde folgendes Programm erledigt:

Don Ugo Atanasio Gaisser, Rettore del Collegio Greco di San Atanasio (Rom), sprach über:

Die musikalische und graphische Grundlage der altgriechischen Musikschrift und ihre ursprüngliche Bedeutung.

Leider war es dem Redner bisher nicht möglich, seinen wertvollen Vortrag, welcher über die Anfänge der griechischen Notation ganz neues Licht verbreitet und so manche Unklarheit beseitigt, schriftlich zu fixieren. Da dieses, wie auch das folgende Referat auf jeden Fall in den Organen der

IMG. zum Abdruck gelangen soll, wird von einer auszugsweisen Mitteilung des Inhalts Abstand genommen. In der Diskussion wies Herr Prof. Dr. Thürlings darauf hin, daß einige vom Redner zum Ausdruck gebrachten Gedanken sich mit Ausführungen in der »Harmonikalen Symbolik des Altertums« von Freiherrn von Thimus berührten. Der zweite Vortrag des Padre Gaisser handelte »Über den musikalischen und graphischen Ursprung und Wert der spätdamaszenischen Notenschrift«. Auch die Behandlung dieses Themas ergab eine bedeutsame Förderung unserer Kenntnis der Byzantiner Neumationen.

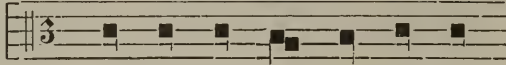
Von den beiden Referenten über das zweite Thema des Programms »*Le rythme du chant grégorien*« war M. Georges Houdard (St. Germain-en-Laye) leider durch Krankheit am Erscheinen verhindert. Pater Dechevrens (Freiburg i. d. Schweiz) verfocht in seiner objektiven und geistvollen Art und mit meisterhafter Beherrschung der Materie seine Behauptung vom rhythmischen Vortrage des gregorianischen Gesanges bis zur Zeit seines Verfalls im 11. bis 13. Jahrhundert, gestützt auf Theoretiker-Zeugnisse, handschriftliche Befunde und auf die Praxis der orientalischen Kirche. Er legte die Haltlosigkeit der Annahme eines oratorischen Rhythmus für den gregorianischen Gesang dar, lehnte den Wortakzent als formbildnerisches Prinzip ab und zeigte, daß dieser Praxis jegliche historische Stütze fehle. Das wertvolle Referat liegt in der »*Voix de St. Gall*« (Fribourg, Imprimerie Canisienne, 1906) gedruckt vor. In höchst interessanter Weise entgegnete P. Janssens (Rom), ein begeisterter Anhänger der Lehren der Solesmer, der in blendender Rede zur Verteidigung des oratorischen Rhythmus auf den Rhythmus in der Poesie der Franzosen und im isorhythmischen evangelischen Choral hinwies. Ihm zur Seite trat Prof. Dr. Guido Adler (Wien), der das Zeugnis der Theoretiker, bei denen sich die Bedeutung der metrischen Begriffe verschoben hätte, nicht für voll gelten lassen will und auf die schroffe Gegenüberstellung von *cantus planus* und *cantus mensuratus* in der Theorie des Mittelalters hinweist. Er sagt dem Choral ein Hinwelken voraus, wenn ihm der Rhythmus aufgezwungen würde. P. Gaisser, der im allgemeinen seine Sympathie mit der Lehre D.'s nicht verhehlt, meint, daß zum Beweise des Rhythmus die häufige Mensur in der griechischen Kirchenmusik nicht gut heranzuziehen sei, da hier ja hauptsächlich Poesien vertont seien. Auch macht er darauf aufmerksam, daß der oratorische Rhythmus des Dom Pothier doch oft einen poetischen Rhythmus zu stande brächte. Der von P. Dechevrens gebrauchte Ausdruck *arythmos* gab zu einer kurzen Auseinandersetzung mit P.-M. Masson (Paris) Veranlassung.

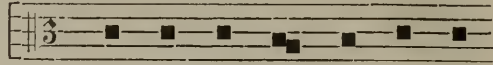
Zum vierten Thema hatten sich vier Referenten gemeldet, deren Ausführungen teils ungekürzt, teils auszugsweise hier folgen mögen:

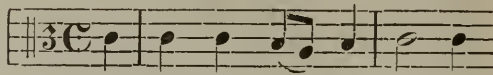
Über die Notation des Meistergesangs.

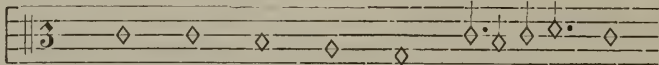
Die Notation des Meistergesangs entspricht der Schreibweise der Minnesinger. Dieselben Gesetze, die wir bei Übertragung von Minnesingermelodien zu beobachten haben, gelten auch für die Notierung der Meistergesänge, d. h. die Noten erhalten durch ihre Form keine bestimmten Wertgeltungen, sondern sie zeigen nur die Melodieführung und die Verteilung der Töne auf die Textsilben an. Die Wahl hohler Notenzeichen (o, ô, □) statt der von den Minnesingern und Troubadours ge-


brauchten (■ ■ ■ ■) ändert nichts an der Tatsache, daß sie Choralnoten sind. Die Rhythmik, die Taktordnung ergibt sich auch bei Anwendung hohler Noten durchaus nur aus dem Text¹⁾, z. B. Kanzler's guldin ton, a) nach der Colmarer Handschrift²⁾, b) nach der Donaueschinger Handschrift²⁾, c) nach vdH.³⁾.

a)  Jo-han-nes in dem tro-ne

b)  Jo-han-nes in dem tro ne

Übertragung. a) und b)  Jo-han-nes in dem tro-ne

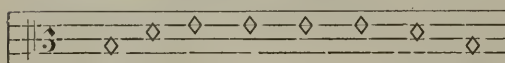
c)  Jo-han-nes in dem tro - ne

c)  Jo-han-nes in dem tro - ne

Damit wäre meine Aufgabe gelöst. Wenn ich dennoch weitere Erklärungen gebe, so geschieht es, weil die Meistersänger in einigen Punkten ihre eigenen Wege gingen, ich diese Wege zeigen will.

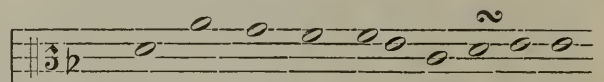
Statt der Virgen und Punkte der älteren Choralnote bedienen sich die Meistersänger für die Notierung von Einzeltönen der hohlen Semibrevis. Während mir aber bei meiner Beschäftigung mit den Minnesängern kein Fall begegnete (Hugo von Montfort, richtiger Burk Mangolt ausgenommen)⁴⁾, daß mehrere einzeln geschriebene Tonzeichen aus dem Worttext als zu Ligaturen zusammengehörig sich ergeben, bedienen sich die Meistersänger ohne Bedenken auch der Schreibweise:

H. Sachs, kurzer ton



O Her - re, hie ist gut sein

Gedrete Friedw. E. Friedels



Vnd pre-digt al - len Cre-a - tu-re

1) Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I₂, 1905, S. 293: Für Monodien stirbt die Handhabung der Choralnotierung selbst im 14. und 15. Jahrhundert nicht gänzlich ab, und lebt noch in der Praxis der Meistersänger des 16. Jahrhunderts fort.

2) Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig, 1896.

3) Mit »vdH.« bezeichne ich die Sangesweisen der Meistersänger nach den Tönen der Minnesinger, bei »von der Hagen, Minnesinger«, 4. Band, 1838.

4) Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, Leipzig, 1906.

Übertragung.

0 Her-re, hie ist gut sein und pre-digt al-len Cre-a - tu-ren

Regenbogen überlanger ton

Er fa - het an und spricht ach gott

Übertragung.

Er fa - het an und spricht: Ach Gott

In den meisten Fällen jedoch machen die Meistersänger die gemeinten Ligaturen durch Schreibung in Minimen kenntlich, z. B.

Hans Sachs.

in ih - rem Her - zen

Meyenschein.

A - dam folg mei - ner Sti - me

Übertragung.

in ih - rem Her - zen A - dam folg mei - ner Stim - me

Mügling.

zwan - zig - tau - send Man - nen

Übertragung.

zwan - zig - tau - send Man - nen

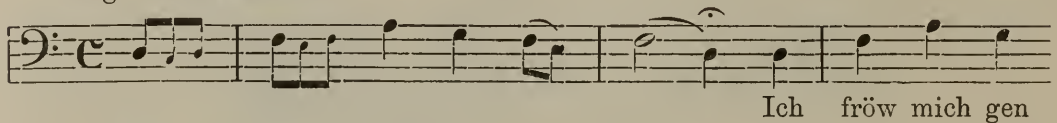
Zur Andeutung der dem Portament verwandten Singmanier, welche ehemals die Plika anzeigte, dient eine gestielte Note, die Minima, die einer ungestielten, der Semibrevis, folgt, z. B.

Wolframs Hönweis:

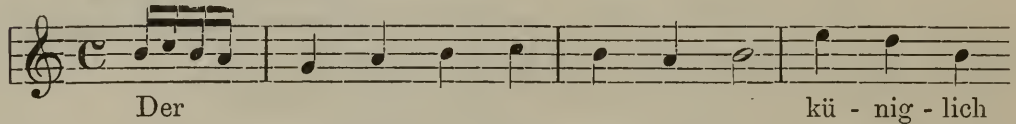
die Jün - ger es er - schreckt

Eine ganz besondere Eigentümlichkeit des Meistersgesangs sind die Blumen. Wie mögen die Meistersänger wohl auf die Bildung der Blumen gekommen sein? Ich vermute, es lag bei ihnen ein Mißverständnis vor, ein Mißverständnis, das bis in unsere Zeit zu beobachten war und erst durch Oswald Koller und Hugo Riemann (vgl. die Lieder des Hugo von Montfort) seine Erklärung fand: sie sahen in den alten Niederschriften des Minnesangs die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele für Figuren an, die gesungen wurden. Man vergleiche den Anfang des Liedes von Montfort mit dem Freudenton Wickram's:

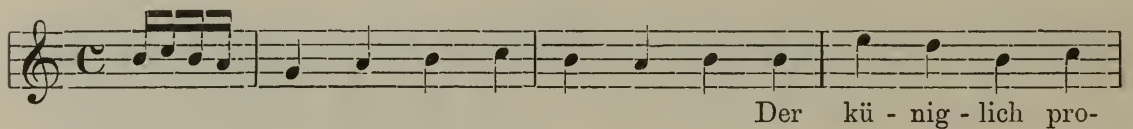
Hugo von Montfort.



Wickrams Freudenton.

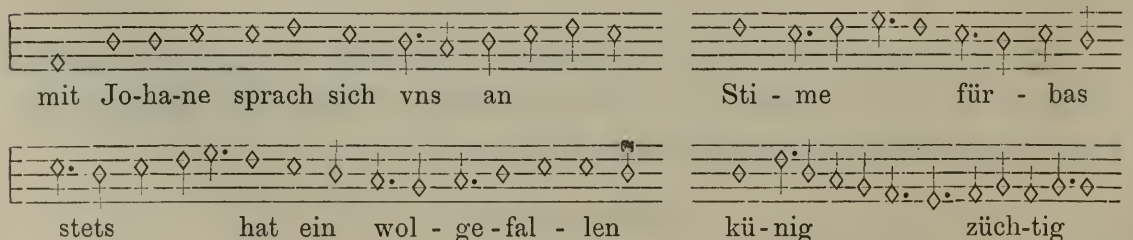


Zeigt sich bei Wickram nicht das Verlangen, die halbe h in zwei Viertel aufzulösen und erst mit dem zweiten Viertel den Text beginnen zu lassen? Wüßte ich nicht, wer Wickram war, wann er lebte, würde ich zweifellos den Anfang als Instrumentaleinleitung ansehen, nämlich:



Daß die Blumen in der Zeit des verwilderten Meistersgesangs die Veranlassung ihrer Entstehung nicht mehr erkennen lassen, beweist nichts gegen eine solche Deutung.

Es würden sich oft Schwierigkeiten einstellen, Anfang und Ende einer Blume zu bestimmen, wenn die sehr belesenen Meistersänger uns kein Erkennungszeichen mitgeteilt hätten. Von der Hagen war oft im Zweifel, wohin er einzelne Silben setzen sollte, ihm müssen also die Erkennungszeichen unverständlich gewesen sein, z. B.



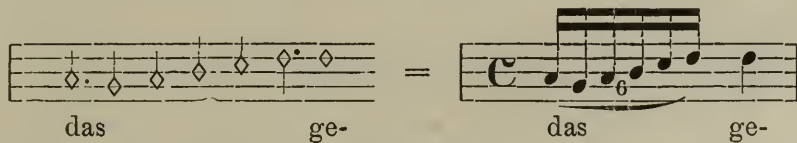
Meine Unterstellung des Textes erfolgte in möglichst getreuer Nachbildung.

Welches sind die Erkennungszeichen?

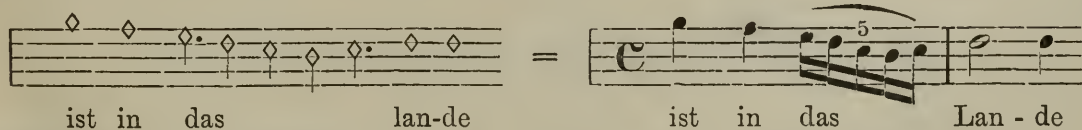
Es sind die Punkte.

Die Punkte an einzelnen gestielten Noten (Minimen) haben wohl bisher bei der Analyse der Notierungen der Meistersänger am meisten den Schein wirklicher Mensur erweckt, den ohnehin der Wechsel zwischen (hohlen) Semibreven und Minimen nebst vereinzelt vorkommenden Breven hervorrief. Jeder Versuch jedoch, den Punkten verlängernde Bedeutung (als punctum additionis) beizumessen, streng gemessene Takte herauszukonstruieren, scheiterte an dem sich ergebenden Resultate. Aber auch im Sinne des Taktstrichs (als punctum divisionis) war mit den Punkten nichts anzufangen. Merkwürdigerweise hat niemand daran gedacht, daß es auch einmal ein punctum demonstrationis gab, das in der Mensuralmusik des 14. Jahrhunderts zur Klarstellung der Taktgrenzen diente, freilich mit dem Sonderzweck, Anfang und Ende synkopischer Bildungen kenntlich zu machen (vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898, S. 286). Sicherlich erinnerten sich die Meistersänger auch einer Regel, die Petrus de Cruce aufstellte (vgl. Johannes Wolf im dritten Jahrgang der Sammelbände der IMG. und dessen »Geschichte der Mensuralnotation«, Teil 1, 1904): »Es dürfen 2 bis 7 in der Form der Semibrevis geschriebene Noten zum Werte einer Brevis zusammengeschlossen werden, ihre Zusammengehörigkeit müsse aber durch einen Punkt am Ende des Breviswertes ausgedrückt werden.« Die Verwechslung der Wertbezeichnungen, die etwas unklare Erfassung der Regel darf uns wohl nicht bestimmen, den Meistersängern die Erinnerung an die Theorie des Petrus abzusprechen.

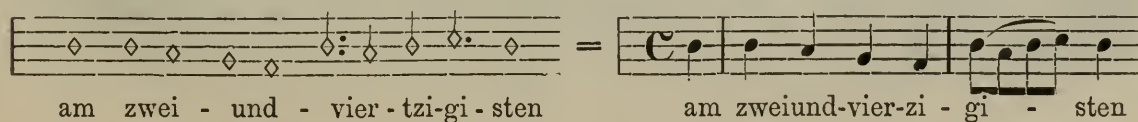
Diese Punkte, der von Petrus eingeführte Punkt, vielleicht auch das punctum demonstrationis dienen den Meistersängern zur Kenntlichmachung von Anfang und Ende der Blume, der Verzierung, derart, daß mit der ersten Note mit Punkt oder auch mit Doppelpunkt die Blume beginnt und mit der zweiten punktierten oder mit Doppelpunkt versehenen Note endet, z. B. Puschman, im Schatzon Hans Vogels



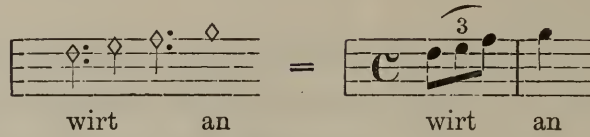
Puschman, im neuen Ton Schwarzenbach's



im gulden ton kantzlers

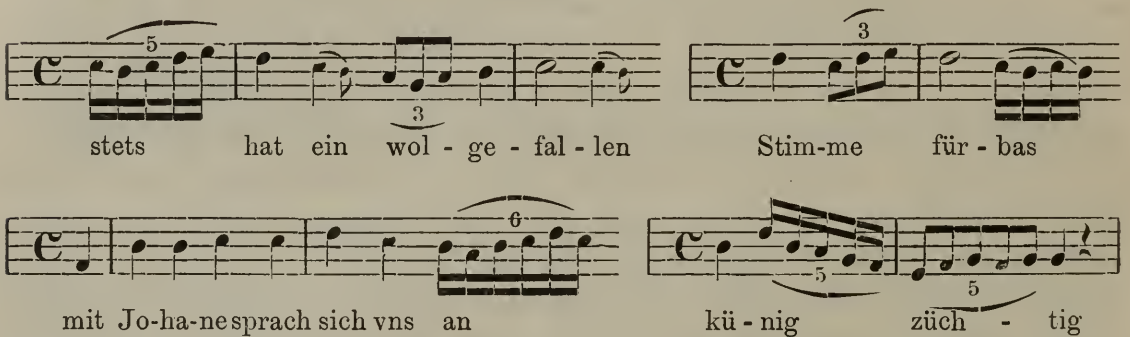


in der Alment des Stollen



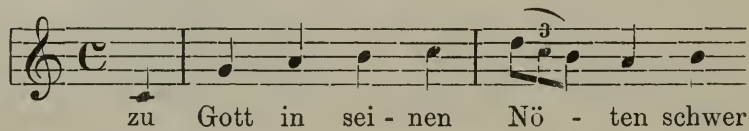
Für die Einordnung in den Takt kommt jeder Blume (ausgenommen die vorspielartigen Anfangsblumen, vgl. weiter unten das Beispiel aus Wickram's Freudenton) der Wert zu, welchen der Text für die Einzelsilbe fordert.

Nach diesem einfachen Prinzip übertragen lauten die oben angeführten Beispiele:

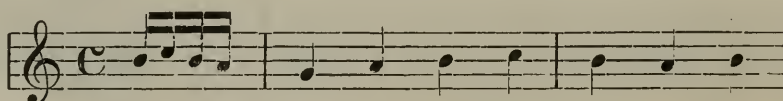


Im letzten Beispiele sind in der Vorlage vier Silben vorhanden, die mittleren sind durch zwei fünftönige Blumen verziert. Beide Blumen sind übereinstimmend geschrieben, und doch müssen zur Übertragung der ersten Blume Sechszehntel, zur Übertragung der zweiten Achtel gewählt werden. Die erste Blume fällt auf das vierte Viertel im Takt, die zweite auf das erste und zweite Viertel, auf Hebung und Senkung, denn das Textwort ist Reimwort, klingender Reim, der zwei Hebungen verlangt.

Zeigt eine mit Text versehene Phrase Ähnlichkeit der Tonführung mit einer als Einleitung vorausgeschickten Blume, so ist der aus dem Text sich ergebende Rhythmus für die einleitende Blume vorbildlich, z. B. Wickram's Freudenton:



die vorangehende Blume:



Eine allgemeine Norm, in was für Werten Blumen gesungen werden sollen, besteht nicht. Die Bestimmung trifft stets im Einzelfalle der Worttext, z. B.

Gedrete Fridweis. Wickrams frischer ton.

das E - van- die heißt: Stra - to - ni - ce

Meyenschein, langer ton.

ma - chen gar schon ein ein Her - - - - re

Detailed description: The image shows four musical staves. The first two are for 'Gedrete Fridweis' and 'Wickrams frischer ton.' The first staff is in 2/4 time, with a melodic line above a rhythmic line. A bracket with the number '5' spans the first five notes. The second staff is in common time (C), with a melodic line above a rhythmic line. A bracket with the number '6' spans the first six notes, and another bracket with the number '7' spans the next seven notes. The third and fourth staves are for 'Meyenschein, langer ton.' The third staff is in common time (C), with a melodic line above a rhythmic line. The fourth staff is in common time (C), with a melodic line above a rhythmic line. A bracket with the number '6' spans the first six notes, and another bracket with the number '7' spans the next seven notes.

Man kann aus jeder geblumten Melodie eine schlichte blumenlose herauschälen, wenn man die Hauptnote als Semibrevis liest und den Rest der Blume fortläßt, z. B.

(mit Blume) (ohne Blume)

stets hat ein wol - ge - fal - len stets hat ein wol - ge - fal - len

Detailed description: The image shows two musical staves. The first staff is labeled '(mit Blume)' and shows a melodic line with diamond-shaped ornaments above a rhythmic line. The second staff is labeled '(ohne Blume)' and shows the same melodic line without the ornaments. The lyrics 'stets hat ein wol - ge - fal - len' are written below both staves.

Nun komme ich zu einem sehr wunden Punkte, der Orthographie der Meistersänger, die bisher mehr als man erwarten sollte, die Auffassung der Melodiebildung beeinflusste und deren Verurteilung hervorrief. Was Emil Bohn von der Orthographie Adam Puschman's sagt, daß bei diesem von Orthographie gar nicht gesprochen werden könne, gilt von den meisten Meistersängern. Die braven, fleißigen, lernbegierigen Schuster, Schneider, Ackerknechte, Weberknechte

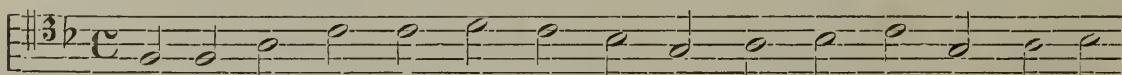
»Ich Hans Kögel, ein Weberknecht
aus Landsberg in dem Bairland recht«

schrieben, so gut oder so schlecht sie schreiben konnten. Am klarsten ist noch ihre Notenschrift, wenn wir von den Auswüchsen, dem verwilderten Meistergesange, der sich schon im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeigt, absehen. Der Worttext freilich ist oft fürchterlich. Sie machen ein zweisilbiges Wort einsilbig oder dreisilbig, ein dreisilbiges fünfsilbig, jedoch unabsichtlich, nur weil ihre Kenntnisse nicht ausreichten, richtige Wortbilder zu wählen und richtig niederzuschreiben. Diesen Mangel an Sprachkenntnis zähle ich auch, in seiner schriftlichen Äußerung, zur gerügten Orthographie. Was haben wir zu tun? Wir müssen den Text verbessern. Dazu haben wir nicht nur ein Recht, sondern die Pflicht, eine Pflicht, die uns von Autoren des 16. Jahrhunderts auferlegt wurde. So lesen wir in Stricker's »düdschem Schlömer« 1584, daß der Leser um Verbesserung der Fehler gebeten wird. Montanus »Schwankbücher«: »Wo sonst mehr ein buchstab mag zuviel gesetzt oder ausgelassen sein, wird ein jeder selbst wissen zu korrigiren«. Schwarzenberg, »der teutsch Cicero«, 1534: »Es seyn auch allerley übersehung in diesem

buch vil halben geschehen . . . sunderlich in etlichen reymen überig oder zu wenig vocal und buchstaben, dadurch der reymen in der zal ihre^r sylben verkert. Der gütig, verständig und müssig leser ändere das alles selbst nach seiner gelegenheyt«. Zwei Beispiele sollen zeigen, daß wir die Bitten des 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen haben. vdH. schreibt S. 923: »Die schriftglerten dratten forthan«, Zu Anfang ist ein Vokal und Silben zu wenig, gegen Ende zu viel. Verbesserung: Die Schriftgelehrten trat'n (oder traten, dann mit einer überschüssigen Silbe) fortan. Thomann Meyer schreibt: »wer glaubet und wird getauft pure«. Dem lieben Meyer war die Wortfolge in der Bibelübersetzung (Markus 16, 16): »Wer (da) glaubet und getauft wird« (pure) nicht gegenwärtig, darum wird unsere Verbesserung erforderlich.

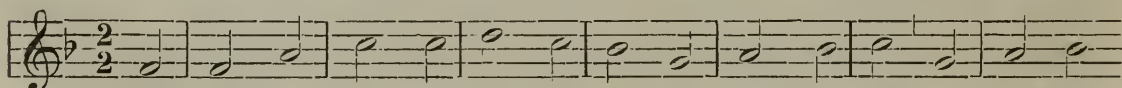
Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, Harsdörffer, Wagenseil, behaupten schlankweg: »die Meistersänger haben nicht die rechte Wortzeit oder den langen und kurtzen Tohn in acht genommen«; »die Meistersänger beobachten allein die Anzahl der Sylben und der Reimen; daß aber eine Sylbe lang, die andere kurtzlautend sei, das gilt ihnen gleich viel«. Ich würde diese Ansichten, die nur auf Beobachtung der letzten, verwilderten Periode des Meistergesangs, oder auf falsche Beobachtungen sich stützen können, nicht weiter beachten, wenn nicht ein auch um die Musikwissenschaft verdienter Gelehrter, Franz Saran, diese Anschauungen als richtig erklärt und sie seinen Bearbeitungen von Meistergesängen zugrunde gelegt hätte. Mir leuchten die vorhin erwähnten Bitten des 16. Jahrhunderts »um Verbesserung« ein, die Tadel aus dem 17. Jahrhundert jedoch nicht.

Der lange Ton Heinrich Mügling's zeigt in der Überlieferung der Colmarer Sangesweisen (15. Jhrdt.) chorale Schreibung, ebenso Puszman's Niederschrift (16. Jhrdt.). Saran, »Rhythmus des französischen Verses«, 1904, S. 146, wählt Wagenseil's Text (17. Jhrdt.), der da lautet:



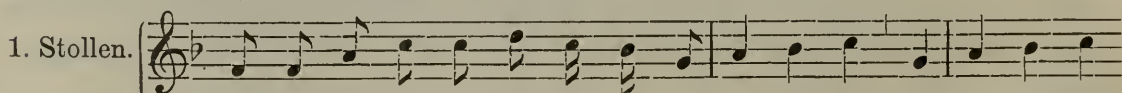
Ge - ne - sis am neun-und-zwan - zig - sten uns be - richt, wie Ja - kob

und behauptet, der Gesang sei mensural. Saran's Übertragung liest:

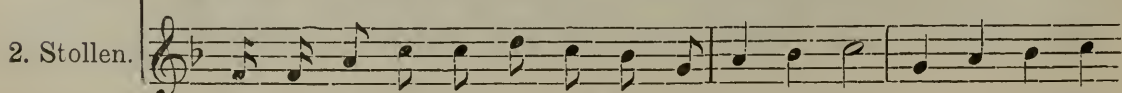


Ge - ne - sis am neun-und-zwanzig - sten uns be-richt, wie Ja - kob

Ich behaupte, daß die Taktvorzeichnung ein unberechtigtes Einschlebsel Wagenseil's sei, der Gesang übertragen werden müsse:



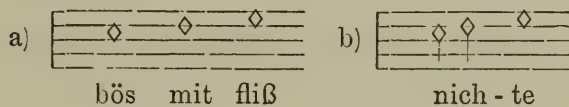
C Ge - ne - sis am neunundzwan-zig-sten uns bericht, wie Ja - kob floh,



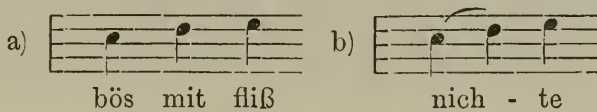
Als er sichjetzt ge - ne - het hat her - an der Stadt, er daselbst drei

Die Notenschrift bringt dieser Deutung kein Hindernis entgegen. Das verschiedene Unterbringen der überschüssigen Silben, oder die Streckung der Werte bei silbenarmen Zeilen, in den Stollen oder auch in den einzelnen Strophen verschieden, kehrt, wie bei Volksliedern, so auch im Meistersange wieder, kommt auch bei den Minnesingern vor.

Ich sagte oben, die Notenschrift der Meistersänger (des 16. Jahrhunderts) sei im Vergleich zum Worttext noch als klar zu bezeichnen, doch darf man sich durch eine vollständig logische Schreibweise in anderen Werten, je nachdem Ligaturen vorkommen oder nicht, zu einer Übertragung in längere oder kürzere Werte nicht verleiten lassen. So schreibt der lange Ton Meyenschein

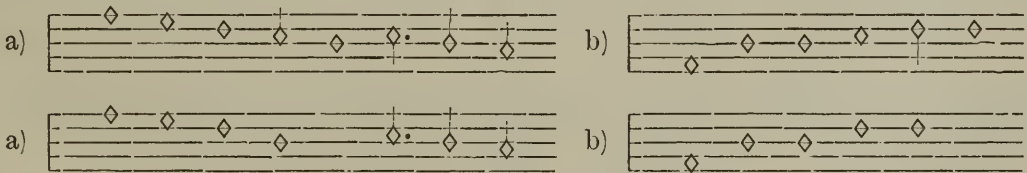


Die Minimen der Parallelzeile dürfen nicht als kürzere Notenwerte übertragen werden, denn sie deuten nur an, daß die beiden Noten auf eine Silbe kommen, Ligatur bilden, die damit zwei Zeiten in Anspruch nimmt:

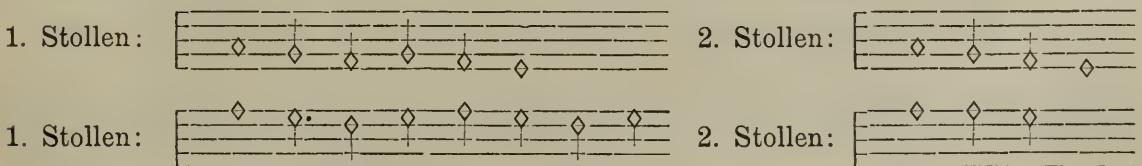


Auch offenbare Fehler kommen vor, falsch gesetzte Fermaten und Punkte, die aber leicht zu verbessern sind.

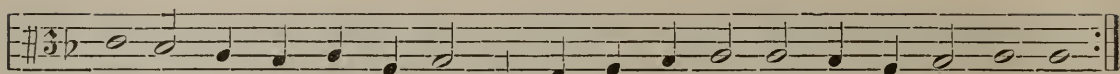
In Remer's Gesangsweis finden sich folgende Abweichungen in Parallelstellen:



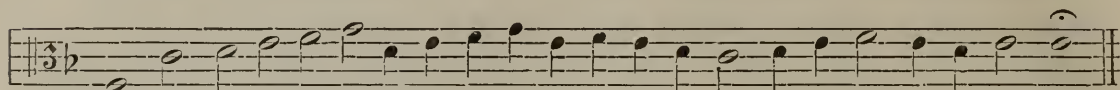
Bei Kürzung der Blume in der Parallelzeile kann unterscheidende Absicht vorliegen:



Das folgende Beispiel aus der Straßburger Meistersängerhandschrift (cgm 4999) zeigt Verse der Gewechselten Gumpelweis martin gumpels, ein Bild verwilderter Kunst. Ich bin nicht befähigt, diesen Notenreihen eine Takteinteilung zu geben und von der Richtigkeit des angewendeten Prinzips ein Menschenkind zu überzeugen.



Al-so hat e - ben
die Welt dar - - - - - ne-ben



die khelten zum Vorbotten frey-lich.

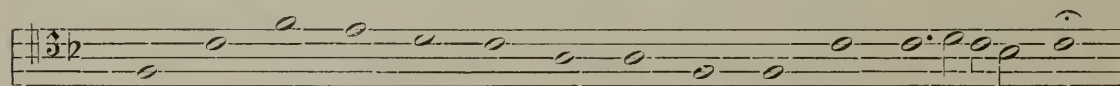
Das ist Verwilderung, die durch das Bestreben einiger »Meister«, andere Meister an Künstelei zu überbieten, hervorgerufen sein kann. So lange der Meistergesang den Minnesang als Führer ansah, war er Kunst.

Das Lied im Abendton Conrad Nachtigall's soll meine Ausführungen beschließen.

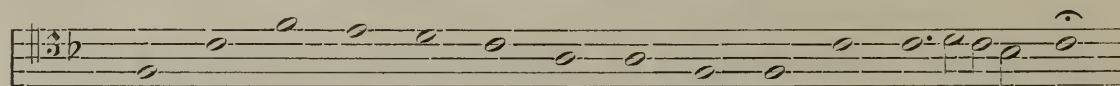
Im Abendton Nachtigall.

Text von Hans Sachs.

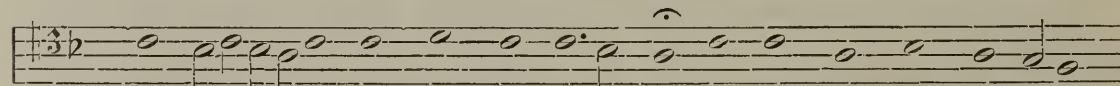
(Nach Puschman's Überlieferung.)



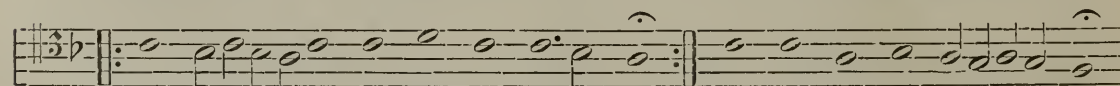
Wil - tu er - ken - nen Re - gen, wann der zu - künf - tig sei?



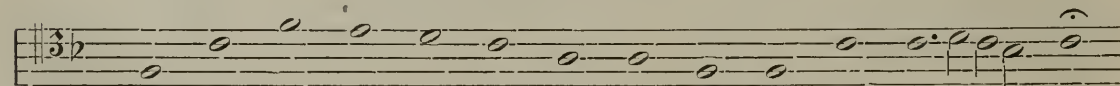
Die Mor - gen - röt all - we - gen zeigt Re - gen - wet - ter frei.



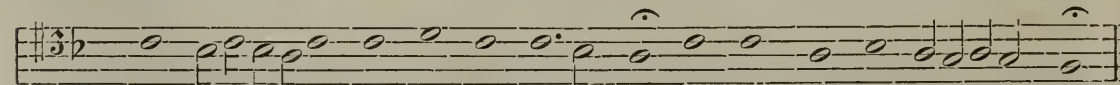
Auch wann der Wind thut we - hen her von dem Nie - der - gang;



auch wann des Mondes - schei - ne, schwarz, dunkel sind und bleich;
die Ste - ren groß und klei - ne

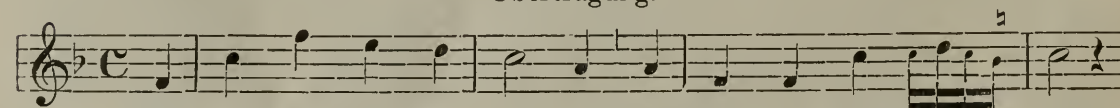


wann Ne - bel Berg be - dek - ken und weht ein wei - cher Luft,

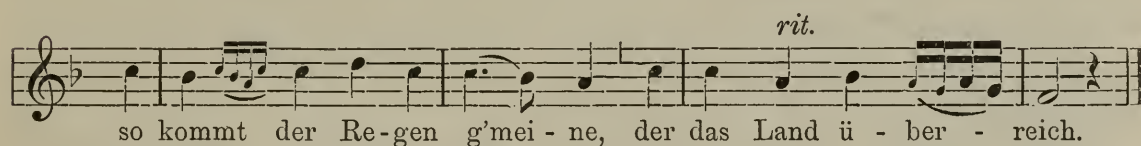
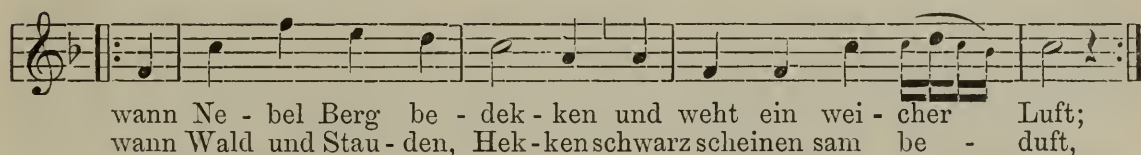
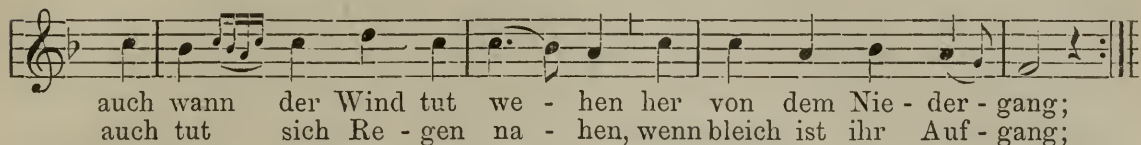
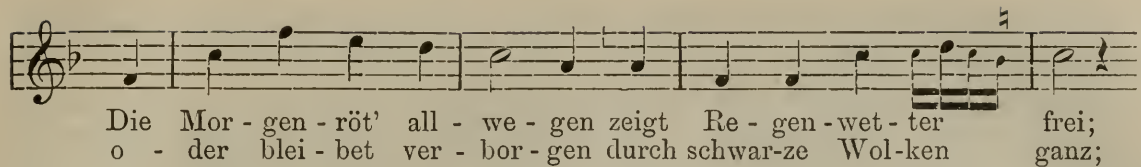


so kümmt Re - gen ge - mei - ne der das Land ü - ber - reich
(Gekürzt.)

Übertragung.



Willst du er - ken - nen Re - gen, wann der zu - künf - tig sei?
auch wann die Sonn' am Mor - gen giebt lan - ger Strie - men Glanz



Colmar i. E.

Paul Runge.

Zur Notation der »Meistersinger«.

Die folgenden Ausführungen enthalten nicht eine Abhandlung über die Notation der Meistersinger. Von einer einheitlichen Notation kann überhaupt nicht die Rede sein. Es hat vielmehr jeder Schreiber seine besonderen Eigentümlichkeiten gehabt und bei der Niederschrift in Anwendung gebracht. Es handelt sich hier auch um Meistersingernotation nur so weit, als der »Meistergesang« im Kreise der Schulen gepflegt wurde. Vom älteren Minnegesang, der im weiteren Sinne auch unter den Begriff des Meistergesanges fällt, ist hier nicht die Rede. Als Quellen für die folgenden Untersuchungen gelten folgende Handschriften:

In erster Reihe das »Singebuch« des Adam Puschman in Breslau, welches als die umfangreichste und relativ beste Quelle für den Meistergesang, wenigstens zu Ende der Hans Sachs-Periode, angesehen werden muß.

2. Der Kodex M. 6 aus Dresden, welcher unter anderem Vorarbeiten zu dem Singebuch enthält.

3. Die Meistersinger-Handschriften der Nürnberger Stadtbibliothek (792 bis 796; 784; 182), unter denen besonders der große Foliant des Benedikt von Watt (784) und der Kodex 182 hervorragen, während die Niederschrift der kleineren Codices viel zu wünschen übrig läßt.

4. Zwei Bücher, welche in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. (Man. germ. Fol. 24. 25.)

5. Der Weimarer Kodex 576, der sehr gut geschrieben ist, aber einer späteren Zeit angehört.

6. Die Riesenhandschrift des Valentin Voigt in Jena.

Alle diese Handschriften sind Sammlungen, die von kunstliebenden Männern oder auf ihre Veranlassung angelegt wurden. Es dürften das wohl die direktesten Quellen für den Meistergesang der Schulen sein, abgesehen von einigen andern, von denen sogleich die Rede sein wird. Die Schulbücher selbst, das heißt die Aufzeichnungen, welche unter Kontrolle der Zunft stattgefunden haben, oder wenigstens stattfinden sollten, besitzen wir wohl nicht mehr. Zu diesen Sammlungen, welche von mehr oder weniger großer Bedeutung, von größerem oder geringerem Umfange sind und die Gesänge der verschiedensten Meister und Schulen enthalten, kommen noch zwei wichtige Quellen:

1. Die beiden Handschriften des Hans Sachs in Zwickau, welche als Anhang Melodien bringen, die vielleicht zwar nicht von ihm selbst notiert, aber doch unter seinen Augen aufgeschrieben und von ihm gebilligt wurden, und daher den Wert einer eigenhändigen Niederschrift wohl beanspruchen dürfen.

2. Die Handschrift des Michel Behaim (aus Heidelberg), den die Meister ja zu dem ihrigen rechneten. Es existiert von dieser Handschrift eine für das Original gehaltene Abschrift in der Kimeliensammlung zu München.

Auf Grund dieser Quellen dürfte sich für unser Thema in Kürze dieses ergeben:

Wenn auch von einer einheitlichen Notation bei den Meistersingern nicht die Rede sein kann, so ergibt sich doch, besonders auf Grund der Aufzeichnungen Puschman's, Watt's, Hager's, Hans Sachsens u. a. ein durchgehendes Prinzip: nämlich die Notierung des »Chorals« in gleichwertigen Notenzeichen (siehe Beispiel 1). Es ist dies meistens die Semibrevis. Die Fälle, in denen im Choral selbst längere oder kürzere Noten (siehe Beispiel 1a) auftreten, sind, abgesehen von Schlüssen, selten, besonders Puschman ist mit der Einfügung solcher Zeichen in die gleichmäßige Reihe der Semibreves sehr sparsam (siehe Beispiel 1a und 2). Und dieses Prinzip der gleichlangen Werte entspricht auch dem Wesen des Meistergesanges, der jede Silbe nur zählte, ohne daß Längen und Kürzen prinzipiell anders bewertet worden wären. Es kann darüber nicht mehr der geringste Zweifel bestehen. Puschman unterscheidet in seiner Theorie ganz ausdrücklich zwischen skandierten und unskandierten deutschen Versen. Er hält die skandierten Verse für so schwer, daß er behauptet, »jemand, der hundert guter deutscher skandierter Verse fertig brächte, verdiene dafür zum Lohne hundert Taler! Er selbst getraue sich nicht, viel solche skandierte Verse zu machen«. Die Proben, welche er schließlich in seinem Singebuch von »skandierten« Versen gibt, sind abschreckend genug und beweisen, daß das Sprachgefühl in dieser Hinsicht bei ihm (wie auch bei den anderen Meistern) im allgemeinen noch wenig entwickelt war. Im Gegenteil diente der in langsamem — ungefähr gleichmäßigem Zuge einerschreitende Choral dazu, die Unebenheiten des

Textes zu nivellieren. — Daß trotzdem hier und da, bei einem Meister öfter, beim anderen weniger häufig, einmal auf eine kürzere Silbe eine kürzere Note fällt, ist ein Zeichen dämmernden Gefühls. Der Gesang mit seinen gleichlangen Noten bildete den Untergrund, auf dem nach Belieben die neuen Texte aufgetragen wurden. Freilich wird man in der Praxis nicht einen ganz starren »taktmäßigen« Gesang benutzt haben, sondern es wird der Sänger je nach seinem mehr oder weniger entwickelten Gefühl beim Vortrage hier und da ein *Accelerando* auf kürzeren Silben angewandt haben.

Wie vorsichtig man aber mit der Ausdeutung der Notenzeichen auf Grund der Silbenquantitäten sein muß, beweist das Beispiel der Münchener Abschrift des Behaim-Kodex. Dort sind in der Aufzeichnung der Melodien Längen und Kürzen unterschieden. Auf den ersten Blick scheint hier ein rhythmisierter Gesang (siehe Beispiel 3) vorzuliegen. Es zeigt sich aber, daß die Quantität der Noten absolut kein bestimmtes Verhältnis zur Quantität der Silben hat, und daß Längen und Kürzen in Melodie und Text sich ebenso oft widersprechen (siehe Beispiel 4) als entsprechen. Zum Überfluß und als Loslösung von allen diesbezüglichen Theorien, durch welche ich eine Erklärung versuchte, ergab das Studium des Heidelberger Originals, daß Behaim selbst gar nicht daran gedacht hat, seine Melodien zu rhythmisieren. Er schrieb vielmehr seine Gesänge in gleichwertigen (siehe Beispiel 3a und 4a) Zeichen ein. — Es sind bei ihm verschiedene Grundzeichen, bald Neumen, bald schwarze, bald weiße Noten, aber immer wird derselbe Notenwert in einer Melodie für sämtliche Silben beibehalten, so weit sie nicht koloriert sind.

Dürfen wir so aus den vorhandenen Aufzeichnungen ein ungefähres Prinzip für die Auffassung des »Chorals« ableiten, so bleibt uns die wichtige Frage nach dem Wesen der Koloraturen noch offen. Hier differieren die Aufzeichnungen der verschiedenen Handschriften sehr wesentlich. Während Puschman und die (wohl von ihm abhängigen) Autoren die Koloraturen in gleichmäßigen Notenwerten aufzeichnen (siehe Beispiel 1), finden wir z. B. bei Sachs und bei Valentin Voigt eine große Mannigfaltigkeit der Notenwerte. Wir haben, um hier zu einem Verständnis zu gelangen, uns zunächst vorzustellen, welchen Gesamtwert eine kolorierte Silbe gegenüber einer unkolorierten gehabt hat. Befassen wir uns zunächst mit der einfacheren Notierungsweise, wie wir sie bei Puschman finden, so sehen wir, daß er für seine Koloraturen unterschiedslos bald gefüllte, bald ungefüllte geschwänzte Noten (halbe, viertel) (siehe Beispiel 5a, b) benutzt, und zwar so, daß er in einem Gesange bei Beibehaltung der Semibreven als Choralnoten, in M. 6 die Koloratur in Vierteln, in P. in halben Noten notiert! Es ginge schon hieraus hervor, daß es sich um ein festes Wertverhältnis zwischen den Notenzeichen nicht handeln

kann, sondern nur allgemein um den Unterschied zwischen der langen Choralnote und den kürzeren Zeichen der Koloratur. Es ist auch aus dem Prinzip des Meistergesanges, der jede Silbe gleich bewertete, klar, daß theoretisch eine geblümete Silbe, die sechs halbe Noten enthielt, deswegen nicht dreimal so lang war, wie die ungeblümete Note, die als ganze geschrieben wurde. — Theoretisch ist vielmehr der Gesamtwert einer kolorierten Silbe gleichwertig zu setzen mit dem der unkolorierten. In der Praxis freilich hat diese Regel selbstverständlich viele Ausnahmen gehabt. Einmal wurden schon die einsilbigen »Pausen«, die besonders gern koloriert wurden, dadurch länger, daß auf ihnen ja ein Halt gemacht werden mußte. Ferner ist natürlich aus rein technischen Gründen z. B. eine besonders lang ausgedehnte Koloratur ihrer Zeitdauer nach wohl länger geraten, als eine unkolorierte Silbe. Umgekehrt ist man vielleicht über einen Pralltriller oder Doppelschlag schneller hinweg gegangen, als es die Würde des Gesanges sonst zuließ. — Jedenfalls haben wir streng zu trennen in der Bewertung der Notenzeichen innerhalb einer Koloratur und innerhalb des Choral. — Am besten vergegenwärtigen wir uns dieses Wertverhältnis, wenn wir an unsere »kleinen Noten« sowohl in der Gesangsmusik, als auch in der Instrumentalmusik denken (siehe Beispiel 1). Die Koloratur ist auch im Meistergesang Verzierung und steht, was die scheinbare Gesamtsumme ihrer Notenwerte betrifft, in keiner Abhängigkeit von den Grundwerten der übrigen Melodie.

Haben wir so das Grundverhältnis zwischen Koloratur und Choral zu bestimmen versucht — in einer Weise, welche mit Anschauungen über die Koloraturen im unmensurierten Gesange auch sonst übereinstimmt, so bliebe noch über den Vortrag derselben und über das Verhältnis der einzelnen Noten innerhalb einer Koloratur etwas zu sagen.

Äußerlich erscheint bei Puschman, bei Watt und bei anderen die Koloratur nur in einem Notenwert aufgezeichnet (siehe Beispiel 1, 5 und 7). Danach müßte also scheinbar die ganze Koloratur in gleich langen Werten gesungen worden sein. — Wir werden sehen, daß dies wohl nicht der Fall gewesen ist.

Eine einzige Ausnahme in der Bezeichnung der Koloraturnoten macht bei Puschman der Punkt. Er spielt in der Koloratur eine große Rolle und ist bei ihm zunächst als Trennungspunkt aufzufassen. Das ergibt sich aus seinem Vorhandensein in einzelnen Fällen, wo ausnahmsweise halbe Noten für den Choral gesetzt sind und wo diese halben Noten durch Punkte voneinander getrennt sind (siehe Beispiel 2). Es wird auf diese Weise die Zusammengehörigkeit der Noten zum Text angedeutet. Ähnlich steht der Punkt sehr oft am Ende und am Anfang einer Koloratur (siehe Beispiel 2). Er trennt die Hauptnote alsdann von

der dazu gehörigen Verzierung, und deutet deren Ende an. Doch finden sich viele Fälle, in welchen Puschman dieselbe Stelle einmal so notiert, daß er für die Hauptnote eine punktierte halbe und das andere Mal eine ganze Note setzt (siehe Beispiel 6a, b). Hier also käme der Teilungspunkt schon zur Bedeutung eines Verlängerungspunktes (freilich nicht im Sinne des genau fixierten Wertverhältnisses der mensurierten Musik). Es wurde wohl unwillkürlich die Hauptnote durch einen kleinen Halt vor Beginn der Koloratur ausgezeichnet. Ähnlich mag es sich mit dem Punkt da verhalten, wo er innerhalb einer größeren Koloratur kleinere Gruppen derselben unterscheidet (siehe Beispiel 7). Auch hier wird unwillkürlich durch die Markierung des Endes resp. Anfanges einer Gruppe die punktierte Note hervorgehoben worden sein. Es lassen sich auf diese Weise fast alle Stellen der hier in Betracht kommenden Handschriften erklären. Viel näher der Bedeutung, welche er in der Mensuralmusik besitzt, steht der Punkt in den Handschriften, welche sich für die Aufzeichnung der Koloraturen einer komplizierteren Schreibweise bedienen.

Wenn wir von einigen Spuren, die sich auch bei Puschman finden, hier absehen, so käme zunächst in Betracht die Aufzeichnung Valentin Voigt's, der teils in Ligaturen, teils in mannigfach wechselnden Notenwerten notiert. Natürlich handelt es sich auch bei diesen verschiedenartigen Einteilungen nur um ein ungefähres Verhältnis der Noten innerhalb einer Koloratur. Und wir können an manchen Stellen aus der Art der Aufzeichnungen unschwer gewisse gute oder schlechte Vortragsmanieren erkennen (siehe Beispiel 8), wie sie noch heute üblich sind. Am gewissenhaftesten hat Hans Sachs vielfach seine Koloraturen abgemessen. Und bei ihm darf man wohl an manchen Stellen ebenfalls der punktierten Note ein bestimmteres Wertverhältnis zur folgenden zuschreiben (siehe Beispiel 9 und 10). Auch dürfte es wohl bei ihm beabsichtigt sein, wenn er einmal die Koloraturen in gleichen, das andere Mal in verschiedenen langen Werten aufgezeichnet hat. Er wollte sie dann wohl verschieden vorgetragen wissen. Vergleicht man die Aufzeichnung der Sachs'schen Melodien bei Puschman und in den Zwickauer Handschriften, so sieht man, daß Puschman die Einteilung Hans Sachsens ignoriert (siehe Beispiel 9a) hat. Es ist aber daraus zu schließen, daß die von Puschman auch sonst in gleich langen Noten aufgezeichneten Verzierungen im Vortrage wahrscheinlich verschieden lang mit »tempo rubato« gesungen wurden. Unterstützt wird diese Ansicht durch die Aufzeichnung der Koloratur bei Valentin Voigt und endlich durch den Kodex 4999 in München, welcher ebenfalls eine sehr subtile Wertunterscheidung der Noten innerhalb der Koloratur kennt.

Wir sind mit Nennung dieser Handschrift auf einen noch zweifelhaften Punkt gestoßen. Während nämlich der gesamte Meistergesang zweifellos

der unmensurierten Musik zugehört, und sich Taktvorzeichnungen in den übrigen Handschriften nur in ganz vereinzelt Fällen vorfinden¹⁾, sucht diese Handschrift die Gesänge prinzipiell zu mensurieren, wenigstens finden wir überall das Tempus imperfectum (C) vorgezeichnet. Eine Nachprüfung dieser Vorzeichnung hat mir bis jetzt noch kein befriedigendes Resultat ergeben. Keinesfalls auch würde wohl diese verhältnismäßig jüngere Handschrift einen allgemeinen Rückschluß auf die Art des Meistersanges überhaupt gestatten.

So darf man denn trotz mannigfaltiger Bedenken und trotzdem im einzelnen hier noch manches der Klärung bedarf, als Grundprinzipien für die Lesung und den Vortrag der Meistersingermelodien folgendes — natürlich, nur soweit die angeführten Quellen Bezug haben — feststellen:

1. Der Hauptcharakter des Chorals ist ein ruhiger, feierlicher, in ungefähr gleichen Noten sich bewogender Gesang (am meisten Ähnlichkeit mit dem unrhythmisierten evangelischen Kirchenliede bietend).

2. Dieser feierliche Gesang wurde belebt durch die Koloraturen, welche durchaus im Tempo rubato zu denken sind und deren Notierung kein bestimmtes Wertverhältnis zu dem des Chorales aufweist, nur daß die kolorierte Silbe theoretisch der unkolorierten gleich ist. Die in manchen Handschriften in gleich langen Noten erscheinenden Verzierungen sind dennoch nach Analogie der Aufzeichnungen bei Hans Sachs und anderen in verschiedenen Werten gesungen worden (wie sie der freie Vortrag z. T. von selbst ergibt). Vielleicht auch ist hier an verschiedenen Orten verschiedener Brauch gewesen.

Diese rein theoretischen Untersuchungen und ihre Feststellungen erhalten eine Stütze in der Praxis dadurch, daß die nach dieser Methode gelesenen Melodien sich in musikalischer Hinsicht am besten repräsentieren und das ganze Wesen der musikalischen Meistersingerkunst in einem weit besseren Lichte erscheinen lassen. — Doch dürfte eine Kritik in dieser Hinsicht über den Rahmen der hier gestellten Aufgabe hinaus führen, für deren Lösung ich einiges Material in diesen kurzen Worten zusammenfassen wollte. Bezüglich des musikalischen Wertes hoffe ich die auf Grund obiger Handschriften gewonnenen Meinungen sehr bald der Beurteilung vorlegen zu können²⁾.

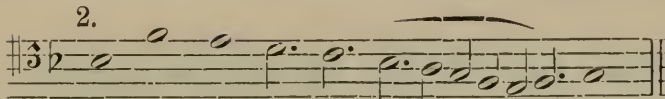
1.

Puschman [überzarte Ton Frauenlob]. 1 a.

Das Erst Ca put genesis tut anzeigen

1) Es kommt denselben dann kaum eine besondere Bedeutung zu; manchmal bezieht sich das Zeichen C auf die Teilung der Koloratur, oft erscheint es zufällig. Puschman hat es manchmal in M. 6 und läßt es im »Singebuch« fort.

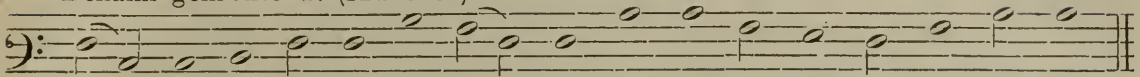
2) Das »Singebuch« des A. Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim und H. Sachs« ist inzwischen erschienen.



Wan es ist nicht ver-geng - - - lich

3.

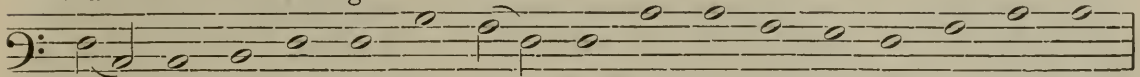
Behaim gekrönte w. (München).



Her Win-ter lass ab dein ge - play/unn dei-nes kal-ten win-des wey

3 a.

Dasselbe Heidelberg.

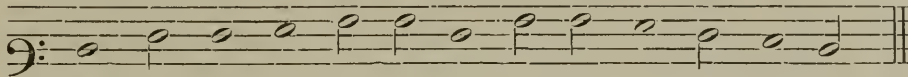


Her Win-ter lass ab usw. / und dei-nes - - - - -

4.

Behaim hof w.

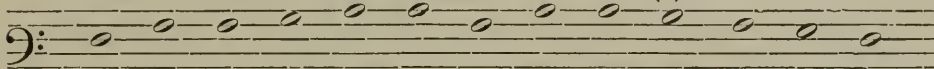
NB.



Wol drey ge - sel - len gut/die kriegten umb ein ma - get

4 a.

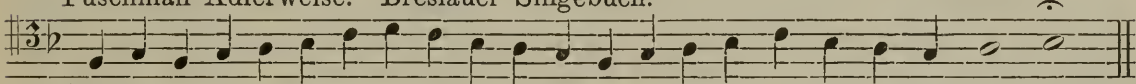
(b)



Wol drey ge - sel - len gut / usw.

5 a.

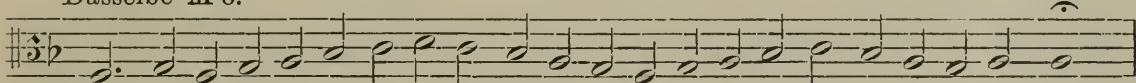
Puschman Adlerweise. Breslauer Singebuch.



Hört in

5 b.

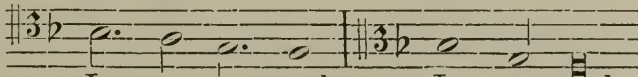
Dasselbe M 6.



Hört in

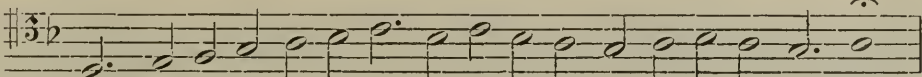
6 a. M 6.

6 b. P.



In qwel In qwel

7.



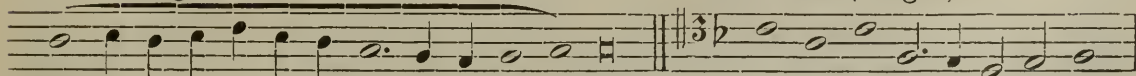
Ach hilf

8

Val. Voigt.

9.

H. Sachs. (Bergw.)



dich nicht

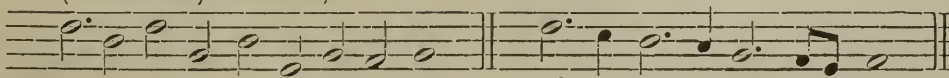
(etwa ritardando)

9 a.

(Puschman, dasselbe).

10.

H. S.



Berlin.

Georg Münzer.

Über die Notation des Meistergesangs.

Verfasser sucht die Frage nach der Interpretation des bürgerlichen Meistergesanges, die nach dem Stande der Forschungen über mittelalterliche Monodien noch zu lösen ist, unter Zugrundelegung von Quellen aus dem Zeitraum von 1550—1620 zu beantworten. Für diese Zeit wird das Prinzip der Silbenzählung im Texte an einer Auswahl von Zeugnissen (Wagenseil, über die Hemminger Tabulatur von 1660 s. 520; Val. Voigt's Versschemata am Rande seiner Jenaer Hds.; Adam Puschman: Gegensatz von skandierten und Meistersingerversen) festgelegt und somit die Interpretation nach Hebung und Senkung (als maßgebend für schweren und leichten Taktteil), die bei den Liedern der Kolmarer und Jenaer Hds. noch zulässig war, abgelehnt. Der Versuch, aus der Notation den Vortrag zu bestimmen, führt zu einer Teilung der Notierungen in mensurierte und unmensurierte.

Als mensuriert werden aufgeführt: die Hds. des Val. Voigt (Jena) 1558; cgm. 4997f. 753 ein Lied in Jörg Wickram's Freudenton etwa 1550; cgm. 4999 aus der Straßburger Zunft stammend etwa 1590; und Notierungen aus der Ulmer Zunft von Faulhaber 1603. — Bei den Unsinnigkeiten der Betonung aber, die sich bei der Ausmessung besonders durch die in den einzelnen Strophen — in entsprechenden Verszeilen! — wechselnden Textakzente ergeben, muß die zweifellos vorliegende Mensurierung der Melodien als Versuch mit untauglichem Mittel am untauglichen Objekt bezeichnet werden und die Lösung des Problems lauten: das Grundmaß der Notierungen ist die Semibrevis, die im allgemeinen zur Darstellung der einzelnen Silbe dient; auch durch verschiedenartige kleinere Notenwerte ausgedrückte Koloraturen gehen darin auf; trotzdem kann die Mensurierung nur als eine annähernde zeitliche Fixierung der nach ihrem Prosa-Akzente abzusingenden Textreihen gelten.

Dieser Art gehört denn auch die kleinere Anzahl der bisher bekannten Notierungen zu (gegen Riemann, Lexikon art. Meistersinger). Die beiden Hauptsammler und -Kenner des Meistergesanges aus der Zeit 1550—1620, Adam Puschman und Benedictus von Watt, und die von ihnen abhängigen Schreiber einiger anderer, Weimarer und Nürnberger, Hds. (Signaturen: Breslau M 1009; Dresden M 6; Nürnberg Fen. V, 182; ebenda Will III, 784, 792—796; Berlin msc. germ. fol. 24 und 25 u. a.) notieren unmensuriert.

Sie kennen im allgemeinen nur zwei Notenformen: die größere für die »Haupt-« oder »Textnoten«, die kleinere für die Koloraturen, letztere teilweise durch Punkt von den Hauptnoten geschieden. Diese Art der Notierung ist die der Erscheinung einzig angemessene, läßt den Prosa-Akzenten des Textes vollste Freiheit. Mit diesen einfachen Mitteln kann nun auch der ungebildete, notationsunkundige Mann Weisen aufzeichnen. Die Straßburger Zunft, die, im Gegensatz zu Nürnberg, vornehmer ist und Leute von Bildung zu Mitgliedern hat, notiert denn auch mensuriert.

Schließlich ist das Prinzip der unmensurierten Notierung im Grunde eins mit dem in der Kolmarer und Jenaer Liederhandschrift angewandten und hat sonst auch die Tradition für sich.



Berlin.

Robert Staiger.

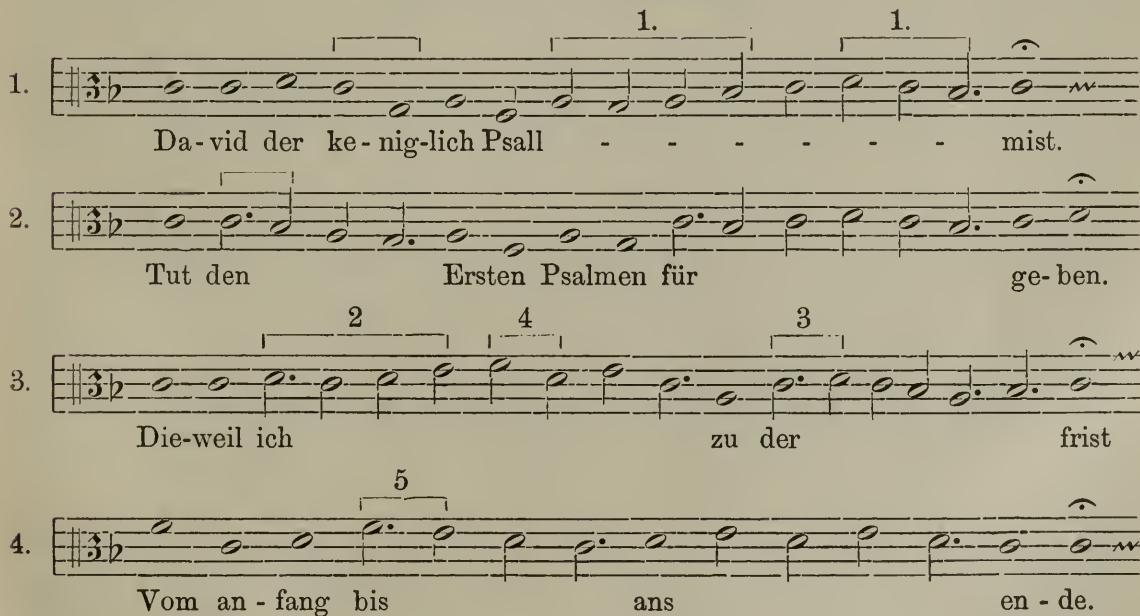
Zur Notation des Meistersongs.

Auch Herr Dr. E. Bernoulli gelangte zu ähnlichen Ergebnissen. Einen ihm typisch erscheinenden Fall faßt er näher ins Auge. Zum Ausgangspunkt der folgenden Beobachtungen diente der Vergleich der Melodiennotation in der Dresdener Puschman-Handschrift M 6 (wie sie auch Kurt Mey's Buch über den Meistersong offenbar sorgfältig wiedergegeben hat) mit derjenigen der Breslauer Handschrift desselben Meistersingers (zum Teil neuerdings in den »*Analecta germanica* Hermann Paul zum 7. August 1906 dargestellt« veröffentlicht).

Aber, so wenig Klarheit die genannten Dokumente zu verschaffen vermögen, und so willkürlich sie die Melodien aufzeichnen, so überraschend wirkt die Tatsache, daß eine wohl aus Augsburg stammende, jetzt der Münchner Hof- und Staatsbibliothek gehörige Handschrift vom Ende des 16. Jahrhunderts — die in derselben vertretenen Meistersinger sind vorwiegend Augsburger, — nämlich Cgm. 4999, durchweg mit einer fester gegliederten Rhythmik zu rechnen scheint. Einen willkommenen Anhalt für diese Behauptung bot B. der Vergleich von »Bastian Wildenn gekröntem Thonn« in M 6 und in der Münchener Handschrift.

Dort nichts als  und , sowie die Finalnote. Hier ein mannigfaltiger Wechsel der Notengattungen bis zu den Achteln herunter. Abgesehen von ziemlich unerheblichen Varianten, wie mehr oder weniger ausgespannenen Koloraturen, sind die Melodietöne in beiden Handschriften identisch, aber eben mit gänzlich verschiedenen Notenwerten aufgezeichnet. Die untereinander gesetzten ersten Zeilen des Meisterliedes mögen die beiden Arten der Wiedergabe veranschaulichen:

M 6 fol. 408' und 409.



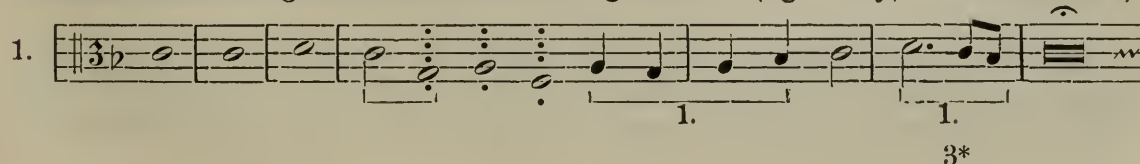
1. Da-vid der ke-nig-lich Psall - - - - - mist.

2. Tut den Ersten Psalmen für ge-ben.

3. Die-weil ich zu der frist

4. Vom an-fang bis ans en-de.

Bastian Wildenn gekrönter Thonn in Cgm 4999 (vgl. Mey, S. 180 Nr. 59).



1.
 1.
 1.

2. Thu - et im er - sten Psal - men für - heben.

3. 2 4 3

4. 5

In Cgm. 4999 läßt sich, wie wir sehen, überall der Rhythmus der Figuration, so schwankend er auf den ersten Blick erscheint, zwanglos im C -Takt unterbringen; mit einer einzigen Ausnahme im Abgesang. Er hat im ganzen 16 Zeilen, der Stollen deren 8. Also auch ohne Voraussetzung eines Schreibfehlers ein recht günstiges Resultat. Daß natürlich oft Synkopation ins Spiel käme, ändert ja hieran nichts.

Resumieren wir: Der Münchener Handschrift nach können die Halbnoten von M. 6 gefaßt werden in der Bedeutung von ♩ oder ♪ ; vgl. schon die erste Zeile des Stollens (unter Ziffer 1). Ja, eine punktierte Halbe kann tatsächlich diesen Wert haben, ist aber auch als ♩ zu fassen: vgl. Zeile 3 (2); oder auch als ♪ : ebenda (3). Umgekehrt kann ♪ den Wert von ♩ besitzen: Zeile 3 (4). — Mit einem Wort: die Punkte scheinen in M 6 nach Belieben bald gesetzt, bald weggelassen. Und trotzdem kommt ihnen öfters die uns geläufige Bedeutung zu: vgl. schon Zeile 4 (5). — Will man also irgend einen Sinn herauslesen, so könnte es sich beim Punkt um eine Art von Akzentzeichen handeln, wobei dann unwillkürlich die betreffende Note, hinter welcher der Punkt steht, etwas gedehnt wurde.

Wie man indes über Einzelnes urteilen mag, im Hinblick auf Cgm. 4999 ist bereits die Bemerkung Wagenseil's (auf S. 519 in: »*De civitate Noribergensi commentatio*«, Altdorf 1617) nur *cum grano salis* zu verstehen, daß nämlich »das Gesang« (der Meistersinger) »dem Choral oder der Ebreer Music nicht ungleich zu hören«, falls wenigstens damit ein durchaus freilirturgischer Gesang gemeint ist. Oder dann ist letzterer in seinen Melismen eben auch rhythmischer zu denken, als man häufig noch annimmt. — Zum Schluß kam B. auf die ausdrücklich choraliter notierten Meistergesänge zu sprechen und argumentierte hauptsächlich auf Grund der Handschrift des Michel Peham (Behaim) von Weinsberg-Sulzbach, woraus er ein Lied bereits in seiner Abhandlung über »die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« übertragen hatte. Beiläufig bemerkt, würde er die Zeilenschlüsse nach der jetzt gültigen Annahme unbedenklich dehnen, wo dadurch die Vierhebigkeit in den betreffenden Zeilen gesichert wäre. Auch Einzelheiten in der Wiedergabe der Colmarer Sangesweisen durch Paul Runge wurden bei diesem Anlaß kritisch erörtert, also auf die Zeit des älteren, in seinen Dokumenten einem Neudruck oft so mancherlei Schwierigkeiten bietenden Meistergesanges zurückgegriffen.

Zürich.

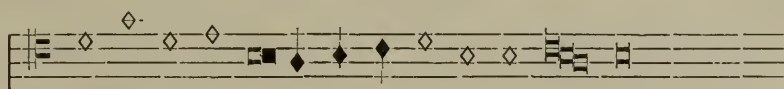
E. Bernoulli.

Die sich anschließende Diskussion ergab ein Übereinstimmen der Anschauungen Münzer, Bernoulli, Staiger in den wesentlichen Punkten. Eine Auseinandersetzung mit Herrn Runge machte dessen Abwesenheit unmöglich.

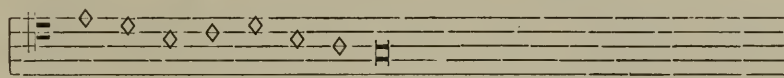
Doch hat dieser nachträglich zu einer Behauptung Staiger's folgendermaßen Stellung genommen:

Auf dem 2. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Basel, 1906, hörte ich die auf Jerg Wickram's Freudenton sich stützende Behauptung, die Meistersänger hätten sich der Mensuralnotation bedient. Im Freudenton kommt allerdings eine Anzahl Ligaturen vor, sogar eine halbgeschwärzte Note und doch »von Mensur — keine Spur!« Das beweist der Text, »anno saludi gediht durch Nicolaus Züermann Nadler zu Regenspurg geschrieben im 1586 jar den 12. dag Maj.«

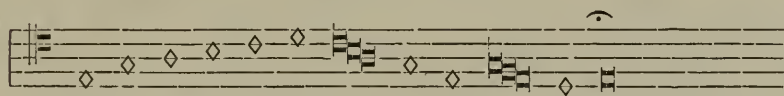
Welcher Mensuralist will die folgenden Zeilen des Freudentons mit dem Text in Einklang bringen?



lie - gen und drie - gen mancher-ley



dar - zu die frumen jung und altt

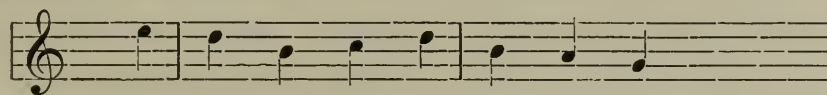


wer - den un - der - drückt fru - e und spatt.

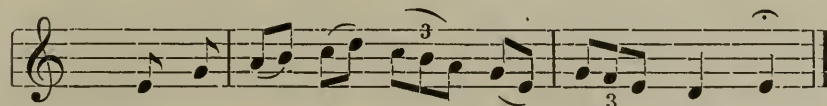
Wickram war, wie ein »selbstgewachsener Moler«, so auch ein selbstgewachsener Musiker, der aufgriff, was sich ihm darbot. Es mögen ihm auch Mensuralnotierungen zu Gesicht gekommen sein, deren Zeichen er in seinem Freudenton verwendete, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Ich lese:



lü - gen und trü - gen man - cher - lei



da - zu die From - men, jung und alt.



wer - den un - ter - drü - cket früh und spat.

Wertvolle Aufklärungen über den ältesten Notendruck gab der gediegene Vortrag des Kgl. Bibliothekars Herrn Dr. Hermann Springer (Berlin):

Die musikalischen Blockdrucke des 15. u. 16. Jahrhunderts.

Ich erlaube mir Ihre Aufmerksamkeit für einige Mitteilungen zu erbiten, die Sie in die frühesten Zeiten der Musikdruckgeschichte, in die Anfänge der Musiktypographie um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts

zurückführen. Ich bin mir dabei wohl bewußt, daß ich mich mit Ihnen auf ein ziemlich abgelegenes Gebiet begeben, das recht wenig Liebhaber hat und das auch nicht gerade im gewöhnlichen Sinne dankbar ist. Die Arbeit auf diesem Felde erfordert eine recht geduldige Detailbetrachtung, und die Ergebnisse stellen oft, oder meist, nur kleine bibliographische Bausteine dar, ohne daß es möglich ist, sie zu greifbaren Gesamtergebnissen zusammenzufassen.

Sie alle kennen die außerordentlichen Fortschritte, die unser Wissen von den Anfängen des Musikdruckes gemacht hat. Das Dunkel, das über der Inkunabelzeit der Musiktypographie lag, hat sich spät genug gelichtet. Lange Zeit blieb Petrucci unangefochten auf dem Ehrenplatze, den ihm Anton Schmid in seinem Buche angewiesen hatte, als vermeintlichem ersten Erfinder des Musikdruckes mit beweglichen Typen. Die Ruhmestitel, die man auf seinen Namen gehäuft hatte, verringerten sich, als man die Musikdruckversuche vor Petrucci's Auftreten näher ans Licht zog. Als Petrucci im *Odhecaton* den Typendruck für Mensuralmusik anwandte, gab es bereits eine Fülle von Choralnotendruckern, die ebenso mit beweglichen Typen hergestellt waren und die rührige Meister, — als erster Ulrich Han in Rom — diesseits und jenseits der Alpen geschaffen hatten. Neben diesen musikalischen Typendruckern ging nun bekanntermaßen die Anwendung des Blockdruckes her. Der Terminus Blockdruck mag vielleicht manchem von Ihnen ungewöhnlich erscheinen, da man ja im allgemeinen meist von Holzschnitt- oder Holztafeldruckern zu reden pflegt. Ich habe mich mit besonderer Absicht für die allgemeinere Bezeichnung »Blockdruck« entschieden, der sowohl die Holzschnitte wie die Metallschnitte einschließt, und werde nachher noch auf diese besondere Frage zurückzukommen haben.

Lange Zeit hat der Notenholschnitt für eine Vorstufe des Musikdruckes mit beweglichen Lettern gegolten, ebenso wie man ja an die Priorität der Xylographie auf dem Gebiete des Bücherdruckes geglaubt hat. Noch Chrysander vertrat die Ansicht, daß der Holzschnitt die Voraussetzung des Musikdruckes mit beweglichen Typen gewesen sei. Ich will Sie indessen hier nicht mit Résumés früherer Forschungen aufhalten, sondern einige kleine Arbeitsergebnisse über die musikalischen Blockdrucke vorbringen, die diese Epoche der Musikdruckgeschichte vielleicht hier und da in etwas veränderter oder neuer Beleuchtung zeigen.

Als früheste Zeitgrenze für das Vorkommen von Holzschnittnoten wird immer noch das Jahr 1480 angenommen. Vogel gibt in seinem Aufsätze im 2. Bande des Jahrbuches Peters an, daß das *Theoricum opus armonicae disciplinae* des Gafurius von 1480 und der zwei Jahre später in Bologna erschienene Traktat des Bartolomeus Ramis die ersten Beispiele von in Holz geschnittener figurierter Musik enthalten. Demgegen-

über möchte ich feststellen, daß sich weder in dem einen noch in dem andern Werke gedruckte Noten finden. Ich habe jene erste Ausgabe des Gafurius in Florenz, den *Ramis de Pareia*, der *Unicum* ist, in Bologna eingesehen. So führt uns denn der älteste Musikblockdruck, den wir kennen, in das Jahr 1487: und ein volles Jahrzehnt früher war bereits der Choralnotendruck mit beweglichen Typen gefunden. 1487 ließ Hugo de Rugeriis in Bologna das *Musices opusculum* des Burtius erscheinen, und das Jahr darauf druckte Johann Pryss in Straßburg die *Flores musices cantus Gregoriani* Hugos von Reutlingen. Diese beiden Werke beginnen die Folge der Blocknotendrucke, die in theoretische Traktate eingeführt sind. In diesen zumeist kurzen Musikbeispielen theoretischer Werke haben wir den ersten und bekanntesten Typus des Notenblockdruckes vor uns. Die Nachweise der Drucke dieser Art, die Riemann in Röder's Festschrift gibt, lassen sich, speziell für das 16. Jahrhundert, leicht vermehren. Ich möchte hier ergänzend ein paar einzelne Beispiele anführen, die noch dem 15. Jahrhunderte angehören und so als eigentliche Inkunabeln erhöhtes Interesse besitzen. So enthält das *Terminorum musicae diffinitorium* des Tinctoris Musiknoten in Blockdruck. Lange Zeit hat man das Werk um 1480 angesetzt, sodaß wir dann hier den allerältesten Blocknotendruck vor uns hätten. Indessen läßt sich diese Datierung nicht aufrecht erhalten. Der Druck ist kaum vor 1495 entstanden. Ausgedehnte Musikbeispiele in Choralnotenschrift enthält der undatierte *Tractatus musices* des Giambattista Sessa, der sicherlich ebenso erst in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Auch die lateinische Grammatik des Franciscus Niger möchte ich hier anreihen. In ihrer ersten Venetianer Ausgabe von 1480 weist sie Mensuralnoten ohne Linien auf. Mantuani, der verdiente Wiener Forscher, hat diesen merkwürdigen Druck sehr eingehend und scharfsinnig behandelt und die interessante Entdeckung gemacht, daß diese Notenbeispiele ohne Linien für ein festgefügtes Liniensystem berechnet und mit beweglichen Typen hergestellt sind. Jakob von Pfortzheim, der bekannte Basler Drucker, hat im Jahre 1500 diese Grammatik des Niger neu herausgegeben und dabei jene Notenzeilen, welche die lateinischen Metra veranschaulichen sollen, in Blockdruck eingefügt. Alle diese Drucke gehören also in dieselbe Kategorie wie die *Margarita philosophica* des Reischius (1490) oder Prasperg's *Interpretatio* und ähnliche Musiktraktate, von denen wohl jede Bibliothek irgend ein Specimen besitzt.

Im Gegensatz zu diesen theoretischen Werken ist die Zahl der liturgischen Frühdrucke in Blockdruckverfahren verschwindend klein. Überall, in Italien wie in deutschen Landen, hatte sich für die Herstellung der liturgischen Bücher das Doppeldruckverfahren schon früh durchgesetzt, und wenn Ratdolt den Holzschnitt für seine *Obsequiale*

von 1487, Emericus de Spira 1493 für ein Meßbuch anwendet, oder wenn Peter Schöffler neben tüchtigen Typendruckern einen vereinzelt Agenda-Druck im Holzschnitt herausbringt, so sind das eben Ausnahmen, die durch besondere Verhältnisse bedingt sein mögen.

Wenden wir uns nun einem dritten und interessanteren Typus zu: dem Blockdruck in Werken weltlicher Musik. Im 16. Jahrhundert gehört der Versuch, weltliche Musik typographisch wiederzugeben, zu den größten Seltenheiten. Da möchte ich zunächst einen bisher nicht beachteten deutschen Druck anführen. In Straßburg druckte Barth. Kistler im Jahre 1497 eine kleine Schrift *Von sant Ursulens Schifflin* und gab darin die Melodie eines Liedes zu Ehren der Heiligen in Holzschnitt-Choralnoten wieder. Das Schriftchen stellt so den frühesten deutschen Liederdruck dar, der mir bekannt ist. Eine andere Ausgabe erschien aus der Presse von Grüninger, und hier hat der Drucker denselben Holzstock für die Noten benutzt, wie ein Vergleich deutlich dartut. Endlich findet man die Melodie des Ursulaliedes später nochmals in dem 1513 zu Nürnberg gedruckten Werkchen *Die Bruderschaft sancte Ursule* wiedergegeben. Damit werden wir schon nahe an die Reformationszeit herangeführt, welche die Liederdrucke in Holzschnitt-Choralnoten so zahlreich auf den Markt brachte. 1498 erschien zu Basel bei Johann Bergmann von Olpe die erste Ausgabe der *Scenica Progymnasmata* Reuchlin's, jener beliebten Schulkomödie, in welcher am Schlusse jedes Aktes die mensurierte Chormelodie in Blockdruck wiedergegeben ist. Ein anderer Blockdruck von weltlicher Musik führt uns bereits über die Schwelle des 16. Jahrhunderts. Der Nürnberger Drucker Hieronymus Hölzel gab 1501 den *Ludus Dianae* des Celtes heraus, ein dramatisches Spiel, das vor Kaiser Maximilian in Linz aufgeführt worden ist, und fügte zwei vierstimmige Chorsätzchen in Blockdruck ein. Weit interessanter aber als diese weltlichen Drucke aus deutschen Landen ist ein italienischer Musikdruck, dessen musiktypographische Bedeutung man bisher nicht nach Gebühr beachtet hat. Im Palaste des Cardinals Riario, des bekannten Kunstfreundes und Mäzens, wurde im Jahre 1492 ein lateinisches Bühnenspiel aufgeführt, das den Tag der Eroberung von Granada in einer Art dramatischer Handlung darstellt und dessen Verfasser Carolus Verardus ist. Das Stück, *Historia Baetica* betitelt, erschien 1493 bei Eucharius Silber in Rom im Druck, und in dieser Ausgabe schließen sich an das Drama italienische Strophen zum Preise von König Ferdinand und Königin Isabella an, denen die Komposition in vier Stimmen beigefügt ist. Dieser Musiksatz ist das älteste Beispiel für die typographische Wiedergabe eines abgeschlossenen Stückes komplizierter Mensuralmusik. Die Mensuralnotenzeichen sind mit tadelloser Klarheit und Eleganz wiedergegeben, und jedenfalls übertrifft dieser Silber'sche Blockdruck in seiner

sauberen und zierlichen Ausführung weitaus die Kontrapunktbeispiele im Gafurius, die Riemann als Typus der besten Leistungen des Holzschnitt-Notendrucks bezeichnet. Wir haben damit die verschiedenen Verwendungsarten überblickt, in denen uns der musikalische Blockdruck in der ältesten Zeit, im 15. Jahrhundert entgegentritt: neben die zahlreichen Notenbeispiele der Theorietraktate treten als weit seltenere Typen gelegentliche liturgische Drucke, vereinzelte Liederdrucke in Choralnoten und endlich Reproduktionen mehrstimmiger Sätze.

Der eben betrachtete Druck Silber's gehörte einer Zeit an, in der Petrucci's Erfindung noch nicht gemacht war. War nun aber der Blockdruck imstande Petrucci's Doppeldruck Konkurrenz zu machen? Stellte man in diesem Verfahren praktische Mensuralmusik größeren Umfanges her?

Hier möchte ich nun an ein Druckwerk anknüpfen, das hier in der Universitätsbibliothek zu Basel als Kostbarkeit bewahrt wird, die *Canzone nove* des Andrea Antico de Montona, die 1510 bei Marcello Silber in Rom erschienen sind, — ein Jahrzehnt nach Petrucci's *Odhecaton. Sculpito in Roma per Andrea Antico de Montona e fatto imprimere in compagnia di Giov. Columba miniatore per Marcello Silber stampatore in Roma nell' anno MDX.*: so lautet die Schlußschrift. Der vielseitige istrische Kleriker, der die Kunst eines Miniators übte und daneben ein geschickter Musiker war, hatte sich mit dem Besitzer einer großen römischen Offizin zusammengefunden. Wie schon die Bezeichnung *sculpito* im Schlußvermerk beweist, sind die *Canzone nove* nicht mit beweglichen Typen, sondern in Blockdruckverfahren hergestellt. Ist es ein Zufall, — so möchte ich fragen — daß an diesem Blockdruck ebenfalls eine römische Presse, und ebenfalls ein Silber beteiligt ist? Der römische Drucker erinnerte sich vielleicht an das gelungene Experiment seines Vorgängers Eucharius. Er suchte nach einem geschickten Mitarbeiter und fand in Antico jemanden, der graphische Kunstfertigkeit mit musikalischer Bildung vereinigte.

Antico's *Canzone nove* bezeichnen nun den Anfang einer Laufbahn, welche für die Geschichte des musikalischen Blockdrucks besondere Bedeutung besitzt. Der erste glückliche Schritt auf dem betretenen Wege führte Antico bald zu weiteren Erfolgen. 1513 sah er sich im Besitz eines Privilegs, das ausdrücklich das Verdienst seines ersten musiktypographischen Versuchs anerkannte, und bald entspann sich zwischen ihm und Petrucci ein hitziger Konkurrenzkampf, von welchem die beiderseitigen Privilegien zwar kein durchaus klares Bild, aber doch eine recht lebhaftere Vorstellung geben. Die Privilegien lassen ahnen, welche Betriebsamkeit die Nebenbuhler entwickelten und wie wenig andererseits solche Verbote und Verfügungen für die Praxis bedeuteten. Wichtig

ist hier besonders die Tatsache, daß Antico das Blockdruckverfahren aus freier Wahl, nicht aus äußerem Zwange angewandt hat.

Im Jahre 1516 brachte Antico sein berühmtestes Werk heraus: den prachtvollen Folioband der *Missae quindecim*. Der selbstbewußte Stolz, mit dem er im Vorwort ausdrücklich auf seine Holzschneidekunst und auf die Bedeutung seiner Arbeit hinweist, ist nicht unberechtigt. Ein Jahr nach den Messen, 1517 brachte Antico in den *Frottole intabulate da suonar organi* das erste Orgeltabulaturwerk zustande. Es ist leider in Privatbesitz und unzugänglich, und in den Beschreibungen des Druckes findet man nichts über die Technik angegeben. Sicherlich müssen wir aber auch hier einen Blockdruck annehmen, und zwar aus inneren Gründen. Die italienische Orgeltabulatur zieht bekanntlich mehrere Mensuralnotenzeichen eines mehrstimmigen Satzes auf ein System zusammen. Das Problem, das zu lösen war, lautete also, mehrere Noten übereinander in demselben Liniensystem zu drucken. Petrucci glaubte es mit seinem Doppeldruckverfahren lösen zu können und hatte sich bereits ein Privileg für solche Drucke verschafft. Der Versuch mißlang und mußte mißlingen. Was Petrucci mit dem Doppeldruck nicht zustande brachte, leistete Antico mit seinem Holzschnitt und schlug damit den richtigen Weg ein, den das Problem erforderte.

Von 1517 ab sehen wir Antico seine Holzschneidekunst mit dem Typendruck vertauschen. Sein Name oder sein Monogramm erscheint in einer Anzahl von Musikdrucken, die in Petrucci's Doppeldruckverfahren hergestellt sind. Um so überraschender ist es nun, daß er gegen das Ende seiner Laufbahn wieder zu dem Blockdruck zurückkehrte, dem er seine ersten Erfolge als Musikdrucker zu verdanken hatte. 1536 erschien *La Courone et Fleur des Chansons à trois*, mit dem Vermerk *Intagliato per Andrea Antico de Montona*. Im selben Jahre und mit derselben Schlußschrift kam das *Primo libro de le Canzoni francesi* heraus und zwar im Verlage von Ottaviano Scotto in Venedig. 1537 erschienen die *Madrigali di Verdelotto, terzo libro* und die *Madrigali a tre voci*, und in beiden heißt es *intagliati per Andrea Antigo*. Und daran schließt sich noch 1539 das zweite Buch der Motetti von Willaert, gedruckt bei Ottav. Scotto *ad instantiam Andreae Antiqui*. Alles dies sind Blockdrucke von tadelloser Vollendung. Wir sehen also Antico jetzt in enger Verbindung mit Scotto's Officin. Und da liegt es denn nahe, Antico's Urhebererschaft auch noch bei einer Reihe anderer Musikblockdrucke Scotto's anzunehmen, in denen sein Name nicht ausdrücklich erscheint. So möchte ich ihm noch die *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto* von 1536 zuschreiben, ebenso das *Secondo libro delle Canzoni francese*, das *Secondo libro* der Madrigale von Verdelot, die *Madrigali a cinque, libro primo*, und noch einige andere unvollständig erhaltene Drucke.

An das Material, das wir soeben rasch überblickt haben, erlaube ich mir nun einige Fragen zu knüpfen, die für unsern Gegenstand allgemein historisches oder methodologisches Interesse haben.

Zunächst eine mehr methodologische Frage, die uns an die Technik des Blockdrucks selbst näher heranzuführt. Riemann hat schon mit Recht auf die Möglichkeit hingewiesen, daß es sich bei den kurzweg als Holzschnittnotendrucke hingestellten ältesten Beispielen um Metallschnitt handelte. Auch Mantuani ist der Meinung, daß vieles zu korrigieren sei, was heute über die Holzschnittdrucke als ausgemacht gilt, und spricht sich sogar dahin aus, daß in der Mehrzahl der Fälle die Holztafel dem Metall werde weichen müssen. Er meint, daß eine strenge Prüfung interessante Resultate ergeben werde, und zwar zu Gunsten der Metallplatte. Da erhebt sich nun mit Notwendigkeit die Frage: Welche Kriterien haben wir, um die Holzschnitte von den Metallschnitten zu unterscheiden? Was man darüber heute in der Literatur findet, scheint weder recht sicher noch ausreichend. Es beschränkt sich eigentlich auf eine Bemerkung in Lorck's »Geschichte der Buchdruckerkunst«, die Riemann zitiert. Darnach soll die Möglichkeit des Unterscheidens namentlich in der Farbe der Drucke liegen, indem die Metallschnitte etwas grauer und weniger gesättigt erscheinen als die Holzschnitte. Als ein zweites Merkmal für Metallschnitte werden die Verbiegungen der Linien bezeichnet, die bei Holzschnitten nicht möglich sind. Von den beiden genannten Kriterien scheint meiner Erfahrung nach nur das zweite brauchbar. Die Technik des Blockdrucks besteht bekanntlich darin, daß der Künstler auf seiner Holz- oder Metalltafel alle die Stellen ausschneidet, die weiß erscheinen sollen. Bei Metall kommt es nun leicht vor, daß die stehengebliebenen Linien sich verbiegen. Charakteristisch für den Holzschnitt ist dagegen ein Abbrechen und Aussetzen der Linien. Weiter spricht für den Metallschnitt das Vorkommen von sehr feinen Linien. Im Metall kann man feinere, dünnere Linien herausarbeiten als im Holz. Zu dem Kriterium der Farbe hingegen möchte ich ein Fragezeichen machen. Es finden sich unzweifelhafte Metallschnitte, deren Farbe das schönste, tiefste Schwarz zeigt. Hier möchte ich aber die weitere Frage aufwerfen: Ist die Tatsache, ob Holzschnitt oder Metallschnitt vorliegt, in druckgeschichtlicher Hinsicht von grundsätzlicher Wichtigkeit? Bedeutet das eine einen Vorzug vor dem andern, eine Weiterbildung der Technik? Blicken wir bei dieser Gelegenheit nochmals auf die Tätigkeit unsers Antico. Ich bin vorhin im Überblick über seine Werke auf die Frage des Materials noch nicht eingegangen und möchte nun bemerken, daß Antico in seiner letzten Epoche in Venedig den Metallschnitt gewählt und mit ihm wahre Prachtleistungen zustande gebracht hat. So ist das zweite Buch der Willaert'schen Motetten von 1539 ein Muster an Sauberkeit und Eleganz. Solche

exakte Arbeit war in Metall augenscheinlich sicherer zu erreichen als in Holz, und dies mag den Meister vielleicht bewogen haben, den Holzschnitt mit dem Metall zu vertauschen. Aber ob Holz oder Metall, die Technik blieb die gleiche. Ein geschickter Meister konnte sicher ebenso bequem in Holz wie in Metall arbeiten, und man kann nicht sagen, daß die Metallschnitte etwa eine wesentliche Vervollkommnung der Technik bedeuten. So kann ich Mantuani nur teilweise beipflichten, wenn er eine strenge Prüfung der Blockdrucke in bezug auf das Material fordert und von ihr besonders interessante Ergebnisse erwartet. In vielen Fällen dürfte diese Prüfung an sich schon kein sicheres Resultat ergeben. Aber abgesehen davon, ist die Frage nach dem Material des Blockdrucks für die Musikdruckgeschichte weniger erheblich. Sie kann sich vielfach mit der Feststellung begnügen, ob Blockdruck überhaupt vorliegt. Für sie ist die Hauptsache die Scheidung der Blockdrucke von den Typendruckdrucken nach Petrucci's Verfahren und andererseits von den einfachen Typendruckdrucken nach Hautin'scher Erfindung, die ja schon früh in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts überall die Herrschaft gewannen.

Auf die Kriterien, die wir für die Unterscheidung der Blockdrucke von den Typendruckdrucken besitzen, will ich hier nicht eingehen. Sie sind ausreichend festgestellt und wohl jedem, der sich mit älteren Musikdruckdrucken befaßt, geläufig. Neues ist darüber kaum zu sagen. Dagegen möchte ich mir erlauben, eine irreführende Meinung über ein einzelnes Musikdruckwerk zu berichtigen, das hierher gehört und in der Literatur eine besondere Rolle gespielt hat. Es ist dies der Druck des Sambonettus in Siena vom Jahre 1515. Dieser Canzonen- und Frottolensammlung war eine historische Bedeutung beigelegt worden, die sie in Wirklichkeit nicht verdient. Eitner hatte das Werk für einen einfachen Typendruck gehalten, und diese ganz grundlose Behauptung hatte Vogel übernommen, der den Druck nun als ältestes Beispiel einfachen Musikdruckes anführt. Riemann hat diesen Irrtum aufgedeckt, aber auch er sieht den Druck als eine ganz besonders merkwürdige Erscheinung an. Seiner Ansicht nach ist nämlich das Werk in Kupferstich oder doch überhaupt in Metalltiefstich hergestellt. Wenn dieser Sambonettusdruck Kupferstich wäre, so würde es allerdings eine Merkwürdigkeit ersten Ranges darstellen. Es ist 1515 gedruckt: der erste wirkliche Notenkupferstich, den wir kennen, der *Diletto spirituale* des Verovio, stammt dagegen aus dem Jahre 1586. Nun kann aber meiner Ansicht nach von Kupferstich keine Rede sein. Eine Prüfung des Druckes ergibt, daß vielfach die Notenzeichen tief in das Papier eingedruckt sind — dies ist aber natürlich nicht bei einer Kupferstichplatte möglich, sondern nur bei einem Reliefschnitt. Auch die Annahme eines Reliefabzuges von einer Tiefstichplatte dürfte abzuweisen sein. Meiner Ansicht nach haben wir in dem Sam-

bonettusdruck einen Metallschnitt vor uns, der nur wegen seines besonders kleinen Formates auffällt und dem keine Sonderstellung in der Geschichte des Notenkupferstichs zuzuweisen ist.

Übrigens hält Riemann auch noch bei den späteren Anticodrukken aus den dreißiger Jahren Kupferstich für möglich, indem er auf den in den Schlußschriften vorkommenden Ausdruck *intagliato* verweist, welcher der eigentliche Terminus für Tiefgravierung im Gegensatz zu der Reliefarbeit des Holzschnittes sei. Aber auch hier ist jeder Gedanke an Kupferstich ausgeschlossen, wenn man die Drucke vor sich sieht, und es läßt sich leicht nachweisen, daß das Wort *intagliare*, *intagliatore* im Sprachgebrauch der damaligen Zeit ganz geläufig auch vom Holzschnitt gebraucht worden ist.

Was ich im Vorhergehenden besonders ins Auge gefaßt habe, war die mit dem Typendoppeldruck Petrucci's konkurrierende Anwendung des Blockdrucks in ausgedehnten Sammelwerken praktischer Mensuralmusik. In Theorietraktaten hat sich der Blockdruck bekanntermaßen bis weit in das 16. Jahrhundert hinein dominierend behauptet: aber für die Musikdruckgeschichte haben doch nur die ältesten Inkunabeln dieser Gattung erhöhtes Interesse. Bei kurzen Musiksätzchen und Notenbeispielen erklärt sich die langdauernde Beliebtheit des Blockdrucks ohne weiteres aus den Rücksichten der Bequemlichkeit und Billigkeit. Wichtiger und minder leicht ist die Beantwortung der Frage: Welche Gründe empfehlen den Blockdruck für umfangreiche Werke praktischer Musik? Und in diesem Zusammenhange bietet sich die weitere Frage dar: Welchen Wert besitzt die Blockdrucktechnik dem Typendruck gegenüber, und wie ist sie in der Musikdruckgeschichte einzuschätzen?

In den Urteilen der Forscher wird der Blockdruck gewöhnlich recht schlecht behandelt. Chrysander erblickt in der Anwendung des Blockdrucks bei umfänglicher Figuralmusik lediglich einen Notbehelf, und auch Riemann sieht in der Blockdrucktechnik nur ein dürftiges und primitives Verfahren. Beide Forscher würden wohl kaum bei diesem Urteile stehen geblieben sein, wenn sie die Leistungen Antico's in vollem Umfange gekannt hätten. Antico's Blockdruck ist zum Teil von solcher Schönheit und Vollkommenheit, daß Eitner ihn für Typendoppeldruck halten und den Leistungen Petrucci's gleichstellen konnte. Das Lob, das er der Ausgabe der Motetten Willaert's von 1539 zugesteht, ist eine ungewollte Ehrenerklärung des Blockdrucks. In der Hand eines fähigen Meisters war er brauchbar und leistungsfähig und mehr als ein »Notbehelf«, mochten ihn Nachlässigkeit und Puscherei auch noch so oft zu minderwertigen Leistungen mißbrauchen.

Antico war der hervorragendste Drucker, der praktische Musik in Holz- oder Metallschnitt herstellte, aber doch nicht der einzige. Ich er-

innere an Jan de Ghaet in Antwerpen, der im Jahre 1515 mehrstimmige Gesänge des Bernardus de Opitiis in rohem Holzschnitt druckt, an das berühmte Liederbuch des Arndt von Aich und an den ersten Druck von Walther's Wittenbergischem Gesangbuch von 1524. Aber diese Blockdrucke sind, von ihrer geringeren Qualität ganz abgesehen, keineswegs mit den Leistungen Antico's auf eine Stufe zu stellen. Bei Jan de Ghaet und bei Arndt von Aich handelt es sich um Drucker, die es vereinzelt einmal mit der Musiktypographie versuchten und die dann erklärlicherweise dem in solchem Falle kostspieligeren und umständlicheren Doppeldruck aus dem Wege gingen. Anders bei den Anticodruckern. Sie rühren aus einer Presse her, welcher der Doppeldruck keine Schwierigkeiten bot. Bei Antico konnte die Scheu vor den Kosten, welche Riemann als Grund für die Bevorzugung des Blockdrucks anführt, nicht mitsprechen. Bei seinen späten Drucken für Scotto in Venedig lag das Typenmaterial für den Doppeldruck bequem bereit. Hier müssen also andere Gründe gewirkt haben — und zwar sicherlich vor allem die Freude an dem Verfahren und der Glaube an die Vorzüge, die es in der Hand eines geschickten Arbeiters entfaltet. Die schlechten Leistungen des Blockdrucks, die wir so häufig finden, beweisen nichts gegen den Wert der Technik, sondern sind nur ein Zeichen mangelnder Geschicklichkeit und Sorgfalt. Die guten Leistungen hingegen waren unter Umständen nicht nur den Doppeldruckern gegenüber konkurrenzfähig, sondern treten in Bezug auf Schönheit und Vollkommenheit neben die Meisterwerke eines Petrucci.

Der Doppeldruck hat trotz des Ruhmes, mit dem man Petrucci, seinen vermeintlichen Erfinder und berühmtesten Vertreter überhäuft hat, doch nur das kurze Dasein eines halben Jahrhunderts geführt. Ihm fehlte es an innerer Lebenskraft und Entwicklungsfähigkeit. Die Doppeldrucktechnik war für die Praxis zu kompliziert und in ihrer Verwendung auf die Einstimmigkeit im Liniensystem beschränkt. Die Herrschaft des Doppeldrucks erlosch mit dem Emporkommen des einfachen Typendrucks, der Linien und Noten in einzelne Stücke zerlegte. Und das Problem, an dem Petrucci's Kraft scheitern mußte, der Druck mehrerer Noten übereinander auf einem Liniensystem — dieses Problem, das für die Musik im Laufe der Zeit das wichtigste wurde, bewältigte der Blockdruck. Er ist die ursprünglichste Form des Tafeldrucks, und der Tafeldruck sollte in der Zukunft als Kupferstich und Lithographie den Sieg davontragen. Und so bildete denn der verachtete Blockdruck im letzten Grunde eine Vorahnung des Weges, der zur Vollkommenheit der modernen Musiktypographie führen sollte. Das Prinzip, das der Blockdruck verkörpert, ist noch heute lebendig. Petrucci's Kunst dagegen erstarrte zur ehrwürdigen, aber unfruchtbaren und toten Antiquität.

Berlin.

Hermann Springer.

Im Prinzip mit der Neumation verwandt ist eine für den Psalmengesang in Anwendung gebrachte Notenschrift, welche der finnische Musikgelehrte Ilmari Krohn (Dozent an der Universität Helsingfors) dem Kongresse vorlegen wollte, durch einen Irrtum aber daran verhindert wurde. Sein Referat sei hier mitgeteilt:

Zweckmäßige Notation von Psalmen und anderen rezitativischen Gesängen.

Die Wiederbelebung des Psalmengesanges seitens der Gemeinden hat bis jetzt wenig Erfolg gehabt; wahrscheinlich liegt der Hauptgrund hierfür in der melodischen Monotonie und im Mangel an rhythmischer Bestimmtheit der üblichen Psalmodie. Keines von beiden ist ein notwendiges Übel. Die allereinfachste Melodik wirkt lebendig, wenn die sogenannten Kadenzöne nicht auf wenige Endsilben eingezwängt, sondern gemäß dem logischen Ausdruck der Worte auf die passendsten Stellen der Verse verteilt werden. Der Rhythmus der Psalmodie erfordert — gleicherweise wie jedes nachdrückliche Aussprechen eines Prosatextes — bestimmte Betonung der Akzente in gleichen Zeitabständen voneinander; dabei ist ein ausdrucksvolles *tempo rubato* durchaus angebracht und entsteht bei vernünftigen Gesänge von selber. Innerhalb der Akzente verteilt sich der Zeitabstand unter die Silben des Textes nach ihrer natürlichen Deklamation; die Gruppierung mehrerer Akzente unter einen Hauptakzent geschieht in durchaus freier Weise, gemäß den logischen Akzenten des Textes, so daß ihrer 2, 3, 4, 5 oder 6 sich beliebig vereinigen. Dadurch entstehen wirkliche Takte, aber mit stets beliebig wechselnder Taktart. Durch die regelmäßigen Zeitabstände von Akzent zu Akzent gewinnt der Gesang eine wohltuende rhythmische Straffheit.

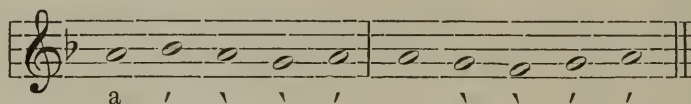
In dieser Weise ausgeführt, dürfte die Psalmodie den berechtigten Anforderungen an Klarheit und Konsequenz gerecht werden und dadurch sich auch für unsere Zeit als lebensfähig erweisen.

Für ihre Ausführbarkeit seitens einer großen Gemeinde ist aber eine anschauliche Notation nötig. Mit unseren gewöhnlichen Noten geschrieben würde für die Silben zwischen den Akzenten eine Menge von Punktierungen, Triolen usw. nötig sein, sowie zur Hervorhebung der Hauptakzente eine stets wechselnde Taktbezeichnung. Statt dessen schlage ich vor, die Akzente durch senkrechte Striche zwischen den Worten oder Silben und die Hauptakzente durch Doppelstriche zu bezeichnen. Für die Melodik genügt die Angabe der ganzen melodischen Formel, etwa in ganzen Noten, am oberen Rande der Seite, sowie das Bezeichnen derjenigen Stellen, wo der Ton wechselt, mit einfachen Intervallzeichen über dem Texte. Am Anfang jeder Zeile könnte der Name der ersten Note durch Buchstaben bezeichnet sein, aber darauf stets nur der Intervallschritt angegeben werden, mit welchem sich der Ton vom vorangehenden

entfernt. Für die Sekunde gebrauche ich den schrägen Strich: / und \, für die Terz den Bogen: (und), und für die Quarte den Winkel: Γ und \sqsupset . Die übrigen, in der Psalmodie selten vorkommenden Intervalle können aus den angegebenen zusammengesetzt werden, z. B. die Quinte: \frown und \smile . Hier und da vorkommende Pausen werden mit waagrechten Strichen bezeichnet.

Diese Notation leitet auch gute Dienste, wenn man gelegentlich eine längere Zeile melodisch reicher ausstatten möchte, als Variante der angewendeten Melodiefornel.

In einer Sammlung von Psalmen für unisono-Chor in finnischer Sprache, mit etwas reicherer Melodik als die übliche Psalmodie, habe ich diese Notation angewendet, und sie hat sich in der Praxis gut bewährt¹⁾. Hier möge als Beispiel der Anfang eines deutschen Psalmen im ersten Psalmentone folgen:



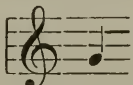
1. War-^a || um | toben die | Heiden | -- Und die || Leute | reden so ver- | geblich | --
2. Die^a || Könige der | Erde | lehnen sich | auf | --
3. Und die^a || Fürsten | ratschlagen | mit ein- | ander | -- || Wider den | Herrn und | Seinen
Ge- | salbten: | -- ||
4. || "Lasset uns zer-^a | reißen ihre | Bände | -- | Und von uns || werfen | ihre | Seile." ||
Helsingfors. Ilmari Krohn.

Pädagogische Gesichtspunkte veranlaßten Chr. Geisler (Kopenhagen) zur Aufstellung einer neuen Gesangstonschrift auf Grundlage der Methode Galin-Chevé:

Neue Notation für Gesangsmusik.

Vereinfachte a cappella-Gesangsmethode für Schule und Volk.

Eine Lösung des Grundgedankens Chev e's.

Es ist eine Tatsache, daß die Notenschrift Verschiedenes leistet, je nachdem sie im Dienste der Instrumentalisten oder der Sanger steht. So bedeutet z. B. diese Note: 1.  fur den Violinisten einen Ton, welcher auf der D-Saite seines Instruments mit dem dritten Finger gegriffen wird, und welcher klingt, wie er notiert ist, fur den Waldhornisten dagegen einen bestimmten Ton seiner »Serie«, dessen Klang aber von der Stimmung seines Instrumentes abhangt: auf dem C-Horn

1) Walittuja Psalmeja, Helsingfors, Kansanvalistus-seura 1903 (Volksaufklarungsgesellschaft).

ein g, auf dem Es-Horn ein b, und zwar sechszehnfüßig, usw. Für den Sänger endlich bedeutet sie zwar auch einen Ton von absoluter Tonhöhe, er sieht sie aber weit eher als eine Intervallenbezeichnung an, indem er, außer der Note — und dies liegt in der Art seines nicht-mechanischen »Instruments« — eines Punktes bedarf, von dem aus er die Höhe des betreffenden Tons bestimmen kann: Verlange ich z. B. unser g von einem Sänger, so wird er wahrscheinlich sagen: »Geben Sie mir irgend einen Ton, z. B. a an«, und von dem aus wird er das g bestimmen. Oder, befindet er sich augenblicklich z. B. in B-dur, wird er in diesem Falle die Sexte der herrschenden Tonika singen und sie mehr als solche ansehen, als ein g an und für sich (im Gegensatz zum Instrumentalisten, der sie eben als ein g und als nichts anderes ansieht), in Es-dur wird er sich den nämlichen Ton als dritte Stufe denken, in F-dur als zweite usw.¹⁾.

Man kann also sagen: Die Notenschrift ist für den Instrumentalisten eine Höhenbezeichnung — und zwar für den Streicher eine absolute, für den Waldhornisten (wie auch für den Trompeter und Klarinettenisten) eine relative — für den Sänger dagegen mehr eine Intervallenbezeichnung.

Während nun die Sache insofern in Ordnung ist, als die Streicher für die vielen Tonarten, deren sie sich bedienen, Verwendung haben, und der Waldhornist, der sie nicht braucht, sie weggeworfen hat und alles in C notiert, stellt sich die Notenschrift dem Sänger gegenüber sehr mangelhaft dar: Ihm genügt, wie aus dem Vorhergehenden klar sein wird, eine Intervallenbezeichnung in ähnlicher Weise wie bei dem Waldhornisten²⁾; statt einer solchen muß er sich aber mit den vielen verschiedenen Tonarten abquälen, die für ihn nur verschiedene Ausdrücke eines und desselben Gedankens sind (denn charakteristisch verschiedene Tonarten gibt es — abgesehen von den alten Kirchentönen — ja eigentlich nicht, nur verschiedene Lagen einer Dur- und einer Molltonart). Eine solche Intervallenbezeichnung ist es ja aber, die Chev  in seiner Ziffermethode erfunden hat, eine Bezeichnung, die, wie bekannt, allen Durtonleitern gemeinschaftlich ist, die auch noch heute als eine solche angewandt wird, so lange die Melodie nicht moduliert. Darin aber, in der Modulations-

1) Ein weiterer Beweis ist die Transponierf higkeit eines jeden Sängers, die, wenn sie bewußt wäre, eine Tüchtigkeit bewiese, die keineswegs ein jeder Sänger besitzt; sie ist selbstverständlich eben nur in der Intervallidentit t sämtlicher Tonarten begründet. Andererseits ist es nicht zu leugnen, daß manche musikalische Menschen die absolute Höhe der Töne im Kopfe haben; solche sind jedoch Ausnahmen, können somit nicht als Regel aufgestellt werden.

2)  brigens könnte ich mir denken, daß eine Notationsver nderung auch für ihn am Platze wäre: Es muß, scheint mir, z. B. unangenehm sein, immer C-dur zu sehen, während man alle möglichen Tonarten hört.

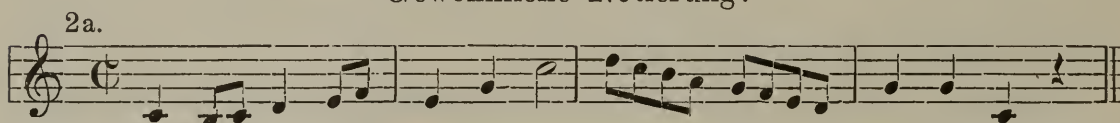
unfähigkeit dieser Methode (jedenfalls in der Unfähigkeit, dieselbe leicht zu vermitteln), sowie auch in der von Chev  angewandten Rhythmenbezeichnung, die Galin'sche, besteht meiner Ansicht nach die Schwäche der Methode und ist der Grund ihres Unterliegens zu suchen.

Auf diese beiden Punkte, die Modulation und die Rhythmenbezeichnung, habe ich mich also konzentriert.

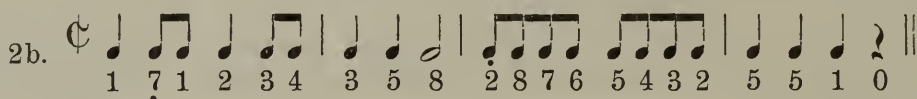
Allein, Chev  hat den Anfang, den guten Anfang gemacht; das darf ihm nicht vergessen werden.

Nun zur Sache: Von der Methode Chev 's gebrauche ich nur die Zifferreihe 1—8 als Bezeichnung der Durtonleiter; alles andere ist neu, d. h. neu in der Art seiner Anwendung. Ich übergehe alles mit Bezug auf die Art und Weise, auf welche ich meine Schüler zur Herrschaft über die Mittel der Methode führe (bin jedoch gern bereit, eine jede gewünschte Auskunft darüber zu geben) und bemerke kurz: Während die Melodie bei mir durch Ziffern bezeichnet wird, wird der Rhythmus durch Notenzeichen angegeben, die über den Ziffern angebracht sind, z. B.:

Gewöhnliche Notierung:



Meine Schreibweise: 1)



Die Melodie wird also durch Ziffern bezeichnet und zwar so, daß die Intervalle immer durch solche Ziffern bezeichnet werden, welche in der Normaltonleiter (1—8) das nämliche Intervall bilden, z. B. ein halber Ton (wenn er kein H lfston ist) durch 3—4 oder 7—8.

Beispiel:

3a.

b.

c.

In diesem Sätzen wird z. B. der neue Halbton fis-g (Beispiel a, Takt 2) durch eine neue 7—8 (Beispiel c, Takt 2) bezeichnet.

1) Töne, welche höher liegen als 8, werden mit einem Punkte über den Ziffern, diejenigen, welche tiefer liegen als 1, mit einem Punkte unter den Ziffern bezeichnet.

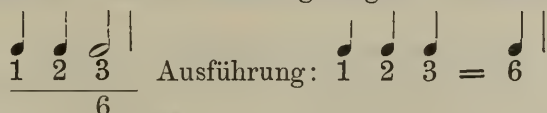
Die (mittelbare) Modulation geschieht auf dem vorhergehenden e, welches in C-dur der dritte, in G-dur der sechste Ton ist, daher die »Umstimmung« von 3 in 6, ($\frac{3}{6}$, Beispiel c, Takt 1¹⁾). Der Rückgang nach C-dur (Beispiel a, Takt 3) vollzieht sich in ähnlicher Weise, indem der Halbton f-e durch 3—4 (Beispiel c, Takt 3) bezeichnet wird; der Übergang findet auf dem g statt, welches in G-dur der achte, in C-dur der fünfte Ton ist, daher die »Umstimmung« von 8 in 5 ($\frac{5}{8}$ usw., Beispiel c, Takt 2).

Was wir hier gesehen haben, enthält also zwei Modulationen: eine nach einer Oberdominanten- oder durch Erhöhung erreichten Tonart (von C- nach G-dur in Beispiel a, oder von F- nach C-dur in Beispiel b) und eine nach einer Unterdominanten- oder durch Vertiefung erreichten Tonart (von G- wieder zurück nach C-dur in Beispiel a, oder von C- wieder zurück nach F-dur in Beispiel b). Es ergeben sich somit für Modulationen dieser Art folgende Regeln: Wenn eine Modulation durch Erhöhung eines Tons geschieht, d. i. in dem Auftreten eines neuen \sharp -Tones oder in der Aufhebung eines \flat -Tones begründet ist, wird sie durch die Einführung einer neuen 7 (der Platz des neu-erhöhten Tons in den Durtönen des Quintenzirkels) vermittelt, also: \sharp und \natural (als Aufhebung eines \flat) = 7; ist der Grund dagegen in einer Vertiefung, d. i. in dem Vorkommen eines neuen \flat oder in der Aufhebung eines \sharp -Tones zu suchen, so geschieht sie durch Einführung einer neuen 4 (der Platz des vertieften Tones in den Durtönen des Quartenzirkels), also: \flat und \natural (als Aufhebung eines \sharp -Tones) = 4. So läßt Beispiel 3 b sich z. B. eben so leicht wie a in c umsetzen.

Eine Bedingung dieser Vermittelung ist es jedoch, daß der vorhergehende Ton, auf welchem, wie schon erwähnt, der Übergang geschehen muß, beiden Tonarten gemeinschaftlich ist (wie in Nr. 3). Über solche Fälle, wo dieses nicht der Fall ist, sowie über andere Ausnahmen werde ich später reden.

Ferner ist die Verwendung dieser Modulationstechnik in der vollkommenen Beherrschung der Intervalle der Durtonleiter bedingt, ohne welche sie praktisch keinen Wert hat²⁾; (ich erinnere daran, daß die Me-

1) Bei der Ausführung wird der »Umstimmungston« in zwei (gleiche) Teile geteilt, um die beiden Ziffern ohne Taktveränderung singen zu können, z. B:



2) Die Schüler der vereinten Kirchenschulen in Kopenhagen, welche von mir unterrichtet werden, singen z. B. ein ganzes Jahr hindurch, in ihren zweiwöchentlichen Gesangsstunden, Übungen und Gesänge, die ausschließlich leitereigene Töne enthalten. In diesem Jahr wird auch die ganze Rhythmik durchgenommen (vgl. des Verf.s Lehrbuch im a cappella-Gesang, Teil I, bei Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig).

thode eine a cappella-Methode ist und daß infolgedessen beim Unterricht kein Instrument gebraucht wird).

Um den Schülern das Prinzip zu veranschaulichen, muß aber die Untersuchung der Durtonleiter und damit die Einübung der chromatischen Tonleiter vorausgehen. Dies geschieht folgendermaßen: Von einem Ton zum nächsten, auf- oder abwärts, ist in der Musik ein Abstand von einem halben Ton. Durch das Singen der Halbtöne zeigt es sich, daß zwischen die Stufen der Durtonleiter, mit Ausnahme von 3—4 und 7—8, ein Ton (dieser wird dabei auf das Wort »und« gesungen) gelegt werden kann (siehe Nr. 5 a). Hieraus folgt: Die Durtonleiter besteht aus zwei Gruppen (Tetrachorden) von je zwei und einem halben Ton, neben einander mit einem Zwischenraume von einem ganzen Tone gelegt:

$$\begin{array}{cccccccc} 4. & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ & \underbrace{\quad \quad \quad} & \underbrace{\quad \quad \quad} & & & & & & \\ & 1/1 & 1/1 & 1/2 & & 1/1 & 1/1 & 1/2 & \end{array}$$

und jetzt verstehen die Schüler, wann und warum die »Umstimmungen« stattfinden, nämlich wenn Halb- und Ganztöne eingeführt werden sollen, welche von der »Normaltonleiter« (1—8) abweichen (vergl. Nr. 3 a—c).

Die chromatischen Töne werden so bezeichnet:

Erhöhungen mit einem Striche über den Ziffern, z. B. $\bar{1}$ ¹⁾
Vertiefungen „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ z. B. $\bar{2}$

Die chromatische Tonleiter mit Vorübung sieht demnach so aus:

Vorübung (1= \bar{c}).

5a.

c

1 2 1 und²⁾ 2 2 3 2 und³⁾ 3 3 4 3 3 4 usw.

8 7 8 8 7 7 6 7 und³⁾ 6 6 5 6 und³⁾ 5 usw.

Chromatische Tonleiter:

5b. c

1 1 2 2 3 4 4 5 5 6 6 7 8

8 7 7 6 6 5 5 4 3 3 2 2 1

1) Bei Benennung derselben wird den Ziffern ein plus oder minus vorangesetzt, je nachdem sie eine Erhöhung oder eine Vertiefung bezeichnen, z. B. $\bar{2} = +2$, $\bar{2} = -2$ usw. (sollte eigentlich $2 + 1/2$ und $2 - 1/2$ heißen; die Bezeichnung würde aber zu umständlich werden). Ferner werden sie, wenn auf Ziffern gesungen wird, auf das Wort »und« gesungen.

2) Wird also auf den Ton cis gesungen.

3) Wird auf b gesungen.

Die Modulation in andere Tonarten geschieht also durch »Umstimmung«; doch unterscheiden wir vorübergehende und bleibende Modulationen, und nur die letzteren (mit wenigen Ausnahmen) werden ausgeführt wie angegeben. Bei den erstgenannten, den vorübergehenden, werden die fremden Töne als Hülfsstöne (oder Ausschmückungen) angesehen und als Wechsel-, Durchgangs- oder Vorschlagstöne ausgeführt, je nachdem sie zur einen oder andern Gattung gehören¹⁾.

Die fremden Töne werden dabei immer, so lange auf Ziffern gesungen wird, auf das Wort »und« gesungen.

Beispiel, Modulationen beider Art enthaltend:

Gewöhnliche Notierung.



Meine Schreibweise.

6a. C
 b. (1=c). $\begin{matrix} 3 & 4 & 4^I & 5 & 2 & 4 & 3 & 5 & 5 & 4^{II} & 5 & 5^I & 6 & 6^{III} & 7 & 8 & 8 & 3 & 4 & 2 & 1 \end{matrix}$
3^{III} 4 2^{IV} 3

Bei I in der vorstehenden Periode, sehen wir einen chromatischen Durchgang; bei II einen Wechselton (beides ausführbar, wenn der Schüler die chromatische Tonleiter kennt und singt); bei III eine mittelbare Modulation und endlich bei IV einen Vorschlagston, über dessen Ausführung übrigens noch etwas gesagt werden soll.

Chromatische Vorschlagstöne nenne ich hier bloß solche, die weder als Intervalle der Durtonleiter, noch der chromatischen Tonleiter angesehen werden können, wie z. B. 7 a (aus dem dritten Takt in Nr. 6), oder in der neuen Schreibweise: 7 b. $\begin{matrix} 4 & 2 & 3 \end{matrix}$ — Sie werden

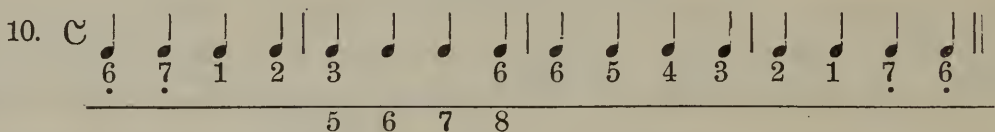
entweder so ausgeführt, daß der Stamm des fremden Tons zuerst (leise) gesungen wird, z. B. im obigen Beispiel so: 8 a. $\begin{matrix} 4 & 2 & 2 \end{matrix}$ — und dann, von ihm aus, die Erhöhung oder Vertiefung desselben; oder so, daß der »Zielton« zuerst gesungen wird, so: 8 b. $\begin{matrix} 4 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$ — und dann der »Vorschlag« als Wechselton zu diesem¹⁾.

1) Auch kann es notwendig sein, einen fremden »Hülfsston« (das Wort buchstäblich genommen) einzuschieben.

Als »Vorschlag« wird auch die übermäßige Sekunde in der natürlichen (»harmonischen«) Molltonleiter auszuführen sein:

9. C 

Die andere Form der Molltonleiter (der »melodischen«) ergibt sich durch die Anwendung von »Umstimmung«, wie folgt:

10. C 

Sehen wir Nr. 10 als A-moll an, ist die Erklärung folgende: Das gis, der Leitton, soll mit 7 bezeichnet werden; dadurch wird fis=6 und e=5. Zurück stehen d c h a; dieselben können aber nicht als 4 3 2 1 bezeichnet werden, denn:

d-c ist ein ganzer Ton, während 4-3 ein halber ist;

c-h ist ein halber Ton, während 3-2 ein ganzer ist;

h-a ist freilich ebenso wie 2-1 ein ganzer Ton, das genügt aber nicht. Dagegen ist es möglich (wie wir es in Nr. 9 und 10 sehen), diese vier Töne durch diejenigen Ziffern zu bezeichnen, mit denen sie in der parallelen Durtonleiter bezeichnet werden, nämlich: $\begin{matrix} a & 1/1 & h & 1/2 & c & 1/1 & d \\ 6 & 1/1 & 7 & 1/2 & 1 & 1/1 & 2 \end{matrix}$ und so ist es geschehen. Die dadurch notwendig gewordene »Umstimmung« findet auf dem fünften Ton, dem e, statt.

Die absteigende Molltonleiter, welche keine der parallelen Durtonleiter fremde Töne enthält, wird einfach als eine von 6 bis 6 gehende Tonleiter der Durtöne (aeolisch) bezeichnet (Nr. 10, Takt 3 und 4).

Und somit ist es denn ermöglicht, 1) durch das Können von nur zwei Tonleitern, nämlich der Durtonleiter und der chromatischen Tonleiter (beide in Ziffernotationen) und 2) durch Versinnbildlichung des Rhythmus durch Notenzeichen (über den Ziffern angebracht) das ganze Gebiet der Vokalmusik zu beherrschen.

1) Über die Bezeichnung 6 für den Anfangston wird später gesprochen.



Möchte meine Arbeit eine freundliche Aufnahme finden und dazu beitragen, den Schul- und Volksgesang zu fördern!

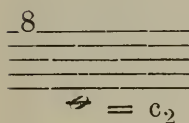
Kopenhagen.

Chr. Geisler.

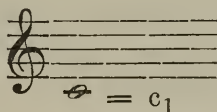
Auf die Verbesserung unserer Notenschrift bezogen sich zwei kurze Mitteilungen der Herren Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors) und Dr. Charles Maclean (London).

Zur Einheitlichkeit der Notenschlüssel.

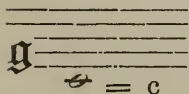
In der Zeitschrift »Die Musik« (Jahrg. III, Heft 13) hat Georg Capellen den Vorschlag gemacht, ausschließlich den -Schlüssel zu gebrauchen und die betreffende Oktavlage jedesmal mit einem Zeichen vor dem Schlüssel anzugeben. Eine Verbesserung dieser Idee hat Lektor Axel Törnudd (Rauma in Finnland) in der finnischen Musikzeitschrift »Säveletär« (1906, Nr. 6) veröffentlicht. Er rügt mit Recht die Schwierigkeit, die Oktavenzeichen, zumal in Partituren, schnell aufzufassen, und macht den Vorschlag, vier verschiedene Varianten des -Schlüssels in Anwendung zu bringen, nämlich:



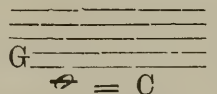
Piccolo-Schlüssel




Diskant-Schlüssel.





Alt- und Tenor-Schlüssel.



Baß-Schlüssel.

Der Piccolo-Schlüssel dürfte ohne weiteres annehmbar sein; er ersetzt das 8^{va} . . . -Zeichen, und beim: *loco* erscheint der -Schlüssel wieder.

Noch willkommener sollte der **g**-Schlüssel sein als Ersatz für die sehr lästigen C-Schlüssel für Bratsche, Violoncell und Posaunen; auch für die Tenorstimmen im Männerchor oder gemischten Chor ist er anschaulicher als der um eine Oktave tiefer zu lesende -Schlüssel.

Am schwersten einführbar scheint mir der Baß-Schlüssel **G**, weil man sich an den -Schlüssel so sehr gewöhnt hat; doch ist auch hier die Berechtigung der Neuerung einleuchtend.

Helsingfors.

Ilmari Krohn.

Herr Dr. Charles Maclean lenkte die Aufmerksamkeit auf Thelwall's **Note-for-Note-System**. Thelwall macht die Alterationszeichen dadurch entbehrlich, daß er ein Siebenliniensystem mit verdickter Mittellinie annimmt, bei welchem von Linie zu Zwischenraum und umgekehrt ein Halbtonschritt vorliegt. Ein praktischer Versuch mit dieser Neuerung ist von der Firma Houghton & Co. in London an einigen Präludien und Fugen von J. S. Bach gemacht worden. Das Notenbild ist sehr schwer übersichtlich.

Der zweiten Sektion war von der Generalversammlung der Antrag des Herrn Prof. Dr. Guido Adler (Wien) zur Beratung überwiesen worden, der Kongreß möge durch eine Resolution auf die dringende Notwendigkeit der Herausgabe eines *Corpus scriptorum de musica medii aevi* hinweisen. Die Diskussion eröffnete der Sektionsleiter Dr. Wolf, indem er den Plan der Herausgabe eines *Corpus* aufrollte.

Er wies auf die Bedeutung hin, welche die Lösung dieser Aufgabe für die weitere Erschließung der Kenntnis mittelalterlicher Musikverhältnisse hätte, wie sie aber kurzer Hand nicht zu bewältigen sei, da es sich nicht darum handeln könne, etwa nur die bereits vorliegenden, aber unzureichend edierten Sammlungen von Gerbert und Coussemaker oder einzelne Autoren neu herauszubringen, sondern auf Grund der Kenntnis des gesamten überlieferten Handschriftenmaterials eine allen Ansprüchen der Wissenschaft genügende Ausgabe aller für die Entwicklung wertvollen theoretischen Schriften zu veranstalten. Die Herstellung eines *Corpus* verlange Jahre emsiger Arbeit und Aufwand nicht unbedeutender Mittel, sei aber, rationell angefangen, durchaus zu leisten. Herr Prof. Dr. Adler stimmt ihm voll bei, Herr Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. d. Schw.) weist auf mögliche Vorarbeiten der Benediktiner von Solesmes hin. Die Sektion betraut auf Vorschlag des Herrn Prof. Dr. Thürlings (Bern) die Herren Adler, Wagner, Wolf mit der Abfassung der Resolution, welche folgenden Wortlaut erhält:

»Die Internationale Musikgesellschaft erklärt es als ein dringendes Bedürfnis der Musikwissenschaft, die Quellenschriften der mittelalterlichen Musik in einer neuen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Art zu publizieren«.

Sektion III.

Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie.

A. Kritisches Referat.

Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft.

Bei der kurzen Vergangenheit, auf die die vergleichende Musikwissenschaft erst zurückblicken kann, ist ihr heutiger Stand notwendigerweise nicht so sehr durch den Besitz gesicherter Kenntnisse als durch noch zu lösende Aufgaben charakterisiert. Die Ergebnisse der bisherigen Forschung und die Probleme, auf die sie geführt haben, sind die Wegweiser unserer Wünsche für die Zukunft; unsere kurze Zusammenfassung wird daher außer wissenschaftlich-theoretischen auch

praktisch-organisatorische Fragen zu berühren haben. Die Ergebnisse, Probleme und Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft lassen sich vielleicht am besten überblicken, wenn wir sie nach vier Hauptpunkten gruppieren und zuerst nach dem Tonsystem, dann nach der Melodik und Vortragsweise, drittens nach dem Rhythmus und endlich nach der Musikpraxis fragen.

Das Tonsystem kann ermittelt werden durch Tonmessungen an Instrumenten mit fester Abstimmung; diese Methode wurde zuerst vor 20 Jahren von A. J. Ellis in größerem Maßstabe, später von I. P. N. Land, C. Stumpf u. a. benützt; zweckmäßig wird sie durch die zuerst von B. J. Gilman versuchte Messung von Phonographentönen ergänzt, mit der auch die Intonation von Gesängen genau festgestellt werden kann. Die bisher wichtigsten Ergebnisse der Tonometrie sind die Auffindung von Distanzleitern und irrationalen Intervallen. Mit der Entdeckung von Leitern, deren Stufen zueinander nicht in konsonanten Verhältnissen, sondern in gleichweiten Abständen stehen, wie der siamesischen und der javanischen Salendroleiter, war ein völlig neues psychologisches Prinzip der Intervallbildung gefunden, dessen Bedeutung für die nichtharmonische Musik der außereuropäischen Völker nicht leicht überschätzt werden kann. Diesem Prinzip verdanken, wenigstens teilweise, wohl auch die merkwürdigen Intervalle ihre Entstehung, deren überwiegende Frequenz und große Konstanz den Europäer, dem sie fremd sind, überrascht: wie die weitverbreiteten neutralen, d. h. mitten zwischen unsern großen und kleinen liegenden Terzen und Sexten; die dem Schwingungsverhältnis 7 : 8 entsprechenden übermäßigen Ganztöne; die von manchen nordamerikanischen Indianerstämmen bevorzugten übergroßen Terzen, die zwischen unserer Durterz und Quarte liegen usw. Schon aus diesen Befunden muß geschlossen werden, daß die außereuropäischen Völker ihre Melodien, die sie ja auch niemals akkordlich begleiten, nicht in einem harmonischen Sinne auffassen wie wir.

Daß Tonmessungen unter Umständen auch für die Ethnologie von Wichtigkeit sein können, zeigt sich darin, daß mit ihrer Hilfe Übereinstimmungen von Instrumenten verschiedener Völkerstämme auch der absoluten Tonhöhe nach gefunden werden können, Übereinstimmungen, die einen sicheren Hinweis auf ethnische Zusammenhänge bieten.

Wenden wir uns nun der Melodik zu, so finden wir eine Anzahl der Eigentümlichkeiten unserer alten Volkslieder auch außerhalb Europas weit verbreitet. Wie die altschottischen, so beschränken sich viele vorder- und hinterindische, chinesische, japanische, javanische, oceanische und nordamerikanische Melodien auf fünf Stufen in der Oktave; ein oder zwei weitere Stufen treten zuweilen als Durchgangs- oder Wechsel-

noten hinzu. Obwohl von einer Tonika in unserem harmonischen Sinne bei exotischen Melodien nicht gesprochen werden kann, so imponiert doch fast immer ein Ton als melodischer Schwerpunkt. Die Melodie schließt oft nicht auf diesem Hauptton, sondern auf seiner Obersekunde, Oberquinte usw.; die von dem Hauptton und seiner Oktave begrenzten Leitern sind oft unseren mittelalterlichen »Oktavgattungen« vergleichbar; die Stufe, die wir als Leitton aufzufassen gewohnt sind, liegt oft einen Ganzton unterhalb des Haupttons. Alle diese Verhältnisse sind Ihnen aus alten europäischen Volksliedern bekannt. Neben dem Hauptton treten meist noch ein bis zwei andere Stufen melodisch hervor, häufig, wie bei uns, die Ober- und Unterquarte; ein Motiv wird zuweilen auf anderen Stufen wiederholt, wobei die Tonschritte bald unverändert bleiben, bald dem Leiternschema entsprechend verändert werden; im einen Falle haben wir es also mit Transposition, im anderen mit wirklicher Modulation zu tun. — Auffallend ist die Bevorzugung der absteigenden Melodiebewegung, namentlich bei Indianern und Südseeinsulanern; bei denselben Volksstämmen begegnen wir auch häufig Motiven oder ganzen Melodien, die sich für europäische Ohren auf den Tönen eines Dreiklangs aufzubauen scheinen und deshalb zur Annahme eines latenten Harmoniegefühls geführt haben. Gegen diese, psychologisch schwer zu fundierende, Hypothese sprechen aber andererseits so viele gewichtige Gründe, daß zu ihrer Stütze noch sehr viel einwandfreies, experimentelles Material herbeigeschafft werden müßte. Wirkliche simultane Harmonien haben sich bisher außerhalb der europäischen Kunstmusik nirgends gefunden; weder das weitverbreitete profanum *organum* noch die Heterophonie mancher orientalischer Orchester können für ein Harmoniegefühl etwas beweisen. Daß wir überhaupt bei der Interpretation exotischer Musik oft mit ganz anderen Faktoren zu rechnen haben als bei uns, zeigt das Beispiel der indischen Rāgas, für die wir weder Wort noch Begriff besitzen. Sie sind etwa als durch die Tradition geheiligte, normativ gewordene Melodieschemata mit bestimmtem Ethos zu bezeichnen und vielleicht den altgriechischen *νόμοι* vergleichbar. —

Von großer Bedeutung sind in der einstimmigen Musik auch die Eigentümlichkeiten der Vortragsweise. Hierher gehören die in der orientalischen Musik so reichlich verwendeten Melismen, die hohe Ausbildung der Glissando- und Legatotechnik sowohl in der Instrumental- wie in der Vokalmusik, die Vorliebe namentlich der Ostasiaten für gequetschte Stimmgebung, das emphatische Atemholen mancher Indianer usw.

Besonderes Interesse, sowohl in musikalischer wie in psychologischer Beziehung, beansprucht der Rhythmus. Wieder in Übereinstimmung

mit unseren älteren Volksliedern finden wir in der exotischen Musik oft Mangel eines durchgängigen rhythmischen Schemas, häufigen Taktwechsel, ja sogar Wechsel des χρόνος πρώτος bei gleichbleibendem Tempo. In vieler Hinsicht zeigt sich die Rhythmik der Exoten unserer modern-europäischen weit überlegen. Drei- oder sechsteilige Trommelbegleitungen zu zwei- oder vierteiligen Melodien; fünfteilige, siebenteilige und noch kompliziertere Taktarten gehören außerhalb Europas zu den Alltäglichkeiten. Das Fehlen der tonalen Mehrstimmigkeit hat bei den orientalischen Kulturvölkern die Entwicklung einer rhythmischen Polyphonie ermöglicht. Dem Melodierhythmus wird von der begleitenden Trommel ein selbständiges rhythmisches Motiv nach Art eines Kontrapunktes entgegengesetzt und oft vereinigen sich mehrere Schlaginstrumente, deren jedes ein anderes rhythmisches Motiv zu der kunstvollen Polyphonie des Ensembles beisteuert. Hervorragend ausgebildet ist die Trommeltechnik, namentlich bei den westafrikanischen Negerstämmen, bei denen die Trommel, ebenso wie in der Südsee, nicht nur ein Musikinstrument, sondern auch ein Verständigungsmittel ist. Die genaue Erforschung der Trommelsprachen, von denen bisher nur wenig Zuverlässiges bekannt ist, wird wohl auch manche wertvolle Fingerzeige für die musikalische Rhythmik geben. Komplizierte Trommelrhythmen kann man auf einer berußten Fläche graphisch registrieren und die Zeitverhältnisse dann sehr genau auswerten, wie es zuerst Ch. Myers in Borneo versucht hat.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf die Erscheinungen der Musikpraxis. Durch die Arbeit der Forschungsreisenden und Ethnologen verfügen wir heute schon über ein reiches Material von Musikinstrumenten, deren Formen und Verbreitungsgebiete historische und ethnische Zusammenhänge aufklären können. Die Herstellungs-, Abstimmungs- und Spielweise der Instrumente, das Zusammenspiel und der Chorgesang, die Gelegenheiten des Musizierens, der Musikunterricht und die soziale Stellung der Musiker sind als Kultursymptome der Beachtung auch seitens des Ethnologen wert, ebenso wie die Tänze und Pantomimen, die, wie amerikanische und englische Forscher gezeigt haben, durch den Kinetographen einem bequemeren Studium zugänglich gemacht werden können.

Fassen wir kurz die Probleme zusammen, die heute für die vergleichende Musikwissenschaft im Vordergrund des Interesses stehen. Es sind dies die Fragen nach der relativen Bedeutung des Konsonanz- und des Distanzprinzips; nach der Entstehung der Leitern; nach der Auffassung melodischer Beziehungen, der Klangverwandtschaft und Tonalität in homophoner Musik; nach der rhythmischen Auffassung und dem Einfluß der Sprache und der Körperbewegung, namentlich des Tanzes,

auf den Rhythmus. Zu diesen psychologischen und ästhetischen kommen die ethnologischen und kulturwissenschaftlichen Probleme auf dem Gebiete der Musikpraxis.

Als Aufgaben und Desiderata, die zum teil unter Heranziehung exakter experimenteller Methoden zu erfüllen sind, ergeben sich hauptsächlich folgende: die Sammlung von Phonogrammen in großem Maßstab und von Musikinstrumenten; Tonmessungen, eventuell mit optischer Registrierung der Schwingungsvorgänge; Übertragung der Phonogramme in Notenschrift, die durch diakritische Zeichen den Eigentümlichkeiten der außereuropäischen Musik anzupassen ist; physiologische und psychologische Versuche und Beobachtungen an Eingeborenen durch speziell geschulte Beobachter und nach einheitlichen Methoden; phonographische und optische (kymographische) Registrierung von Rhythmen, namentlich auch von Trommelsprache; photographische Aufnahmen von Musikern usw., kinematographische von Tänzen; monographische Bearbeitung des in den Museen aufgespeicherten Materials an Instrumenten, sowie der in der ethnologischen Literatur verstreuten Beobachtungen.

Um diese Aufgaben in fruchtbringender Weise zu fördern, bedürfte es des Zusammenschlusses aller an den Problemen unseres Grenzgebietes Interessierten und einer Organisation sowohl der Sammeltätigkeit als der Bearbeitung eines Materials, das mit der Ausbreitung der europäischen Zivilisation rapide zusammenschmilzt und unwiederbringlich verloren geht.

Berlin.

E. von Hornbostel.

B. Verhandlungen und Vorträge.

1. Hr. Dr. v. Hornbostel (Berlin) trägt vor: **»Über das Ton-system und die Musik der Melanesier.**

Der Vortrag wird durch phonographische Wiedergabe melanesischer Musikstücke erläutert, die Marine-Stabsarzt Dr. Stephan 1904 im Bismarck-Archipel aufgenommen hat. Eine Abhandlung über diesen Gegenstand wird nebst den Melodien und Abbildungen untersuchter Instrumente demnächst in dem Werke **»Neu-Mecklenburg«** von Stephan und Gräbner bei D. Reimer, Berlin 1907, erscheinen.

Nach einigen Bemerkungen der HH. P. W. Schmidt und Stumpf über primitivste Gesänge folgt

2. Vortrag des Hrn. Prof. P. W. Schmidt, S. V. D. (St. Gabriel, Niederösterreich): **»Über die Musik westafrikanischer und ozeanischer Neger«.**

I. Über die Musik der Naturvölker im allgemeinen.

Für die Ursprungsfragen ist hier nicht allzuviel zu erwarten, da auch diese Völker bereits eine lange Entwicklung hinter sich haben, und es kein Volk

mehr gibt, das ganz musiklos wäre. Der Nutzen der Beschäftigung mit dieser Musik ist dennoch ein vielfacher: hinsichtlich der Melodik, den Umfang menschlicher Leistungsfähigkeit kennen zu lernen, mehr noch hinsichtlich der Rhythmik, die dort reicher ist als bei uns. Wenn auch Polyphonie nirgends entwickelt ist, so sind doch die Ansätze dazu in der häufigen Verwendung von Akkord-Dreiklängen in der Melodik hervorzuheben. Ebenso fehlen nicht Ansätze und vielfach bemerkenswerte Durchführung von Aufbau der Melodie nach Motiven und Themen.

Zur Verwendung gelangt die Musik a) bei den verschiedenen Arten von Tänzen, die vielfach zugleich die Anfänge dramatischer Kunst in sich schließen, b) in kurzen Intermezzi der Prosaerzählungen (Märchen, Mythen), c) als eigentliches Volkslied.

Hinsichtlich der Entstehung und Überlieferung der Weisen sind zu unterscheiden Völker, bei denen schon eine Art Arbeitsteilung eingetreten und ein eigener Musikerstand entwickelt ist, von solchen, bei denen das noch nicht eingetreten ist und Erfindung wie Überlieferung von allen Gliedern des Stammes geübt wird.

II. Musik der Monumbo, Deutsch-Neuguinea.

a) Material: phonographische Aufnahmen, ausgeführt durch Dr. Pöch, abgehört und in Noten gesetzt durch den Verfasser.

b) Allgemeines über Bau der Melodien, »Tonart«, Vortrag, Text und Verständnis derselben.

c) Die einzelnen Stücke: 1. Signalruf, 2. fünf Gesänge, vorwiegend in Dreiklängen mit Ansätzen zu reicherer Melodik, 3. drei Gesänge feierlicher Rezitation, 4. vier Gesänge reicherer Melodik.

III. Musik der Ewhe-Neger (Anecho-Dialekt).

a) Material: phonographische Aufnahmen gemacht durch Missionar P. Witte S.V.D., abgehört und in Noten gesetzt durch den Verfasser.

b) Allgemeines über den Unterschied zwischen Volksmusik und Musik der berufsmäßigen Erfinder und Sänger, Charakter der Melodie und des Aufbaues in den beiderseitigen Schöpfungen.

c) Die einzelnen Stücke: 1. Volkslieder, 2. Gesänge der »Troubadoure«.

(Teil III ist teilweise erschienen in »*Anthropos*«, internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachkunde, Jahrg. I, S. 65—81 u. S. 194—209, Salzburg, Verlag Zaurith; Teil I und II wird in derselben Zeitschrift erscheinen.)

Auch dieser Vortrag wurde durch Vorführung von Phonogrammen erläutert. Gesänge der Papuas wurden nach Notenaufzeichnungen der Missionare wiedergegeben.

3. Vortrag des Hrn. Dr. L. Laloy (Paris):

Notes sur la musique cambodgienne.

J'ai eu l'occasion, pendant le séjour à Paris de S. M. Sisowath I^r, roi de Cambodge, au mois de juillet dernier, de faire quelques observations sur la musique de ce pays. Grâce à l'obligeance et à la courtoisie de

S. E. Chon-Diet, ministre du roi, j'ai pu en effet avoir accès auprès des musiciens de la chapelle royale, étudier leurs instruments, et enregistrer sur mon phonographe de Dutreih cinq morceaux de leur répertoire. J'aurais voulu faire mieux, et arriver à noter sur un rouleau spécial chaque partie de l'orchestre, ainsi qu'à réussi à le faire M^r le professeur Stumpf pour deux pièces de musique siamoise¹⁾. Je n'ai pu y arriver, les musiciens disposant de très peu de temps et aussi d'une grande nonchalance qu'il était très difficile de vaincre: je dois donc m'estimer heureux d'avoir pu recueillir les cinq rouleaux que je vais avoir l'honneur de faire entendre au Congrès, et dont chacun renferme toute une symphonie, enregistrée d'ailleurs avec toute la clarté et l'exactitude désirables.

La musique des Cambodgiens est en effet polyphonique, comme celle des Siamois et des Javanais. C'est avec la musique siamoise qu'elle présente les plus grandes analogies. Elle emploie les mêmes instruments: le *Roneat*, qui correspond exactement au *Ranat* siamois, le *Kong*, qui se retrouve au Siam sous le même nom, forment la base de l'orchestre. On sait que le premier de ces instruments est formé d'une série de lames de bois ou de fer, le second d'une série de cloches. L'orchestre du Roi de Cambodge comprenait deux *Roneat* à lames de bois (*Roneat-Thoung*), un *Roneat* à lames de fer (*Roneat-Daik*) et deux *Kong*. À ces instruments venaient se joindre deux gongs, un tambour, et un hautbois à cinq anches et à tube très gros, appelé *Sralai-Nâ*, et analogue au *Pi* des Siamois. Je renvoie au travail de M^r le Professeur Stumpf pour la description de ces instruments, en ajoutant seulement que le tambour cambodgien avait deux membranes dont l'une était chargée, avant chaque exécution, d'une masse pâteuse faite avec du riz et du son, de manière à donner exactement l'octave inférieure de l'autre. J'ai tout lieu de croire que les *Roneat* et les *Kong* sont accordés par un procédé, analogue, mais plus durable.

La gamme cambodgienne, en tout semblable à la gamme siamoise, est une gamme de sept notes à l'octave, ainsi que me le firent remarquer les musiciens eux-mêmes. Ces sept notes sont placées à des intervalles sensiblement égaux entre eux, si bien qu'il n'y a en réalité ni tons ni demi-tons, mais une seule espèce d'intervalle, dont la valeur est à peu près égale aux $\frac{6}{7}$ du ton tempéré. C'est là un tempérament d'un genre particulier, qui produit des quartes et des quintes légèrement altérées, et ne connaît qu'une espèce de tierce et de sixte, qui est neutre, c'est-à-dire intermédiaire entre la tierce ou la sixte majeure et la tierce ou la sixte mineure. Tels sont les résultats de mon enquête sur les instruments qui,

¹⁾ Carl Stumpf, *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, 3. Heft. Leipzig 1901.

étant presque tous à sons fixes, se prêtent admirablement bien à ce genre de recherches. Il est très remarquable qu'à l'exécution notre oreille, par un préjugé invincible, croie entendre tantôt une tierce majeure et tantôt une tierce mineure. M^r Stumpf a déjà signalé, à propos de la musique siamoise, cette illusion qui se produit de la même manière pour tous les auditeurs européens, sans doute parce que l'allure de la phrase et le contexte nous imposent une certaine interprétation tonale. Il est donc certain que nous entendons fort mal la musique de ces peuples, puisque nous la rapportons d'instinct à notre gamme diatonique, qui n'a rien de commun avec elle. Il y a en conséquence bien des chances d'erreur, si nous nous risquons de porter sur elle un jugement d'ordre esthétique; c'est cependant ce que je vais essayer de faire, en m'appuyant uniquement sur des caractères extérieurs.

Le rythme est toujours binaire chez les Cambodgiens, ainsi qu'il arrive chez les Chinois et les Javanais. L'exclusion des formes ternaires est même ici plus absolue encore, car je n'ai même pas rencontré de ces groupes accidentels de trois notes (triolet) qu'on peut relever dans les airs publiés par Land¹⁾, von Aalst²⁾ ou C. Stumpf. Ce rythme est toujours très sensible, ce qui permet à l'orchestre de jouer sans chef avec un ensemble et une précision très remarquables. En général, le mouvement d'un morceau va en s'accélérant du commencement à la fin, en même temps que la sonorité, comme si les musiciens se laissaient aller à un enthousiasme grandissant. Ils jouent par cœur, et, d'après M. Chon-Diet, l'orchestre du Roi connaît plus de cent morceaux différents. Quelle est, dans ces exécutions, la part de l'exécutant et celle du compositeur? C'est ce qu'il est assez difficile de déterminer. Il est probable cependant que l'improvisation joue un certain rôle, puisque les musiciens sont capables de prolonger presque indéfiniment chacun de leurs morceaux; une fois lancés, ils ne s'arrêtent qu'au signal qu'on leur donne. Mais cette improvisation est elle-même assujettie à ne pas s'éloigner du thème, exposé dès le début et qui, revenant sous diverses formes, assure l'unité de tous les développements.

Ce thème est une mélodie d'un contour très net, où souvent le 3^e et le 7^e degré de la gamme sont omis, ainsi qu'il arrive dans la musique chinoise. Mais ce n'est là nullement une règle, et dans tous les cas les degrés qui manquent à l'exposition du thème apparaissent aussitôt que commence le développement.

Ce développement est conçu sous la forme de la variation ornée: le thème se recouvre de broderies et de notes de passage; le plus souvent

1) *Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen*. Amsterdam, 1890.

2) *Chinese Music*. Schang-Hai, 1884.

il s'allonge par la répétition de chacun de ses mouvements mélodiques, mais il y a aussi des exemples de condensation, où le thème se réduit à deux ou trois notes caractéristiques, ainsi qu'il arrive chez Beethoven. Ces variations sont conduites, autant que nous pouvons juger, avec un sentiment musical très juste et très délicat: nous ne saisissons certainement pas le sens exact de cette musique, mais elle nous paraît fort bien liée et suivie, et l'on peut dire que l'association des idées musicales est régie à peu près par les mêmes lois au Cambodge qu'en Europe.

Ces variations ne sont pas seulement successives, mais aussi simultanées; chaque instrument exécute le thème sous une autre forme: par exemple, les *Kong* se contentent d'y prendre quelques notes caractéristiques, tandis que les *Roneat* donnent la mélodie entière et que le *Sralaï Nà* y ajoute de multiples agréments. De là un véritable contrepoint, et un jeu de parties indépendantes dont les rencontres sont toujours agréables et plaisantes à nos oreilles. Il faut remarquer aussi que le sentiment de l'harmonie commence à se faire jour: outre les octaves, très fréquentes aux deux *Roneat*, on entend souvent de véritables accords frappés, que ne justifie aucun mouvement mélodique: ce sont des secondes, des quarts, des secondes et quarts, ou des secondes et tierces, d'une sonorité fort jolie, et qui donnent un sentiment de consonance plutôt que de dissonance. Il est probable que si la musique de l'Extrême-Orient continuait à se développer, elle se construirait un système d'harmonie qui lui serait propre: son évolution serait toute pareille à celle de notre musique, quoique divergente.

Régularité et netteté du rythme, simplicité des thèmes et richesse des variations, unité de développement, indépendance des différentes parties de l'orchestre, sentiment naissant de l'harmonie, tels sont les principaux caractères de cette musique. Il me reste à en noter un autre qui la domine tout entière et qui est le caractère symétrique. Tout comme dans notre style classique le plus pur, chaque phrase se compose de deux parties, dont l'une interroge et l'autre répond. D'où vient cette impression? c'est ce que nous ne saurions préciser. Il ne peut être question ici de dominante et de tonique; la musique cambodgienne ne connaît rien de pareil; et cependant le mouvement mélodique est conduit de telle manière que le premier repos nous apparaît avec évidence comme un repos incomplet et provisoire: nous ne sommes pleinement satisfaits qu'après le second membre de phrase. Ainsi le langage musical des Cambodgiens arrive, avec de tout autres moyens que les nôtres, à former ces oppositions symétriques qui ont été jusqu'à nos jours le procédé favori de la musique ornementale.

C'est bien une musique ornementale en effet que la musique cambodgienne: rien ne trahit en elle le mouvement des passions, la chaleur des

sentiments, l'irrégularité de la vie; tout y est net, mesuré, bien ordonné, et soumis aux lois de l'équilibre. Mais si cette musique a en partage les calmes beautés de l'architecture, elle ne possède pas la rigidité un peu froide à laquelle cet art nous a accoutumés: ce sont ici des architectures d'Extrême-Orient, très fouillées et fleuries, où la ligne droite est toujours évitée, où la rigueur du plan disparaît sous la profusion des détails. Le motif, qui revient sans cesse, se présente continuellement sous une autre forme, il n'est même pas pareil à lui-même dans les diverses parties de l'orchestre; et les membres de phrase qui se répondent ne sont cependant pas strictement semblables: leur longueur est différente, et le second est en général plus orné que le premier. Le mouvement même s'accélère, les sonorités s'enrichissent au cours du morceau, si bien qu'il n'y a jamais de « reprise », comme dans notre musique, et que ces symphonies, si bien construites d'ailleurs, semblent entraînées dans leur ensemble par un mouvement lent et continu de transformation. De là un caractère très particulier, et propre à la musique de l'Extrême-Orient, de gravité joyeuse, et, si je puis dire, de sérénité dans l'instable.

Ces courtes remarques gagneraient sans doute à être illustrées ici de quelques exemples. Malheureusement notre système de notation ne convient nullement à la musique cambodgienne, puisqu'il y introduit des tons et des demi-tons qu'elle ignore. J'ai cependant donné, dans le *Mercur Musical* du 15 août 1906, quelques fragments de ces mélodies, telles que mon oreille tout occidentale croyait les entendre: ce sont là des notations forcément très imparfaites et approximatives. Le phonographe est, en ces matières, le seul instrument auquel on puisse se fier, et il faut souhaiter d'en voir se généraliser l'emploi.

Paris.

Louis Laloy.

Die von dem Vortragenden phonographisch aufgenommenen kambodschanischen Musikstücke wurden vorgeführt. Sodann zur Vergleichung eines der von Stumpf und Abraham aufgenommenen siamesischen Orchesterstücke.

Hr. Stumpf (Berlin) bemerkte, daß der Charakter der kambodschanischen und der siamesischen Musik hiernach im allgemeinen der nämliche sei, wie ja auch die Instrumente weitestgehende Übereinstimmung zeigen; daß jedoch die siamesischen Stücke der höheren Kulturstufe entsprechend eine feiner differenzierte Struktur aufweisen.

Hr. v. Hornbostel führt chinesische Stücke nach den Plattenaufnahmen der Beka-Rekord-Gesellschaft vor, um daran die komplizierte Rhythmik mancher exotischen Musikformen zu erläutern; insbesondere Stücke, bei denen die Schlaginstrumente einen vom Gesang ganz abweichenden Rhythmus für sich ausführen.

Hr. Krohn (Helsingfors) vermutet, der Eindruck des Komplizierten möchte davon herrühren, daß der Spieler den Rhythmus nicht völlig beherrsche. Hr. v. Hornbostel erläutert darauf des näheren die mit Regelmäßigkeit

wiederkehrenden rhythmischen Grundmotive, die sich nur dadurch bei der Wiederkehr unterscheiden, daß gelegentlich der oder jener Schlag ausfällt. Er betont nochmals, daß die Rhythmik des Trommlers ganz unabhängig sein kann von der der Melodie.

4. Hr. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors) trägt vor:

Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien.

Das lexikalische Ordnen von Sammlungen volkstümlicher Melodien ist in letzter Zeit eine Frage von nicht geringer Bedeutung für die vergleichende Musikwissenschaft geworden; manche Aufmerksamkeit verdienende Versuche zur Lösung der Frage sind hervorgetreten. Vor wenigen Jahren wurde von Holland aus ein Preis für die Beantwortung dieser Frage gesetzt¹⁾, und von den vier eingekommenen Antworten sind zwei in den Sammelbänden der IMG. veröffentlicht worden²⁾. Von den zwei noch nicht veröffentlichten war die eine von Magister Tobias Norlind in Schweden verfaßt. Soweit mir bekannt ist, hat er darin die Ansicht vertreten, daß die Frage überhaupt noch nicht reif zur genügenden Beantwortung geworden sei; zugleich hat er die Art der Vorarbeiten auseinandergesetzt, die für die Lösung unerläßlich seien. Es mag deswegen wünschenswert sein, daß die genannten zwei noch nicht veröffentlichten Arbeiten bald in die Öffentlichkeit gelangen.

Ich bin gern bereit, zuzugestehen, daß alles bisher in dieser Frage Vorgebrachte noch keine endgültige Lösung bedeutet. Der Wert der bisherigen Versuche besteht einerseits darin, daß die mannigfaltigen Schwierigkeiten der Frage zutage getreten sind, und andererseits doch auch darin, daß einzelnes Zweckmäßige als erprobt angesehen werden kann. Jedenfalls dürfte ein sehr wichtiges, wenn auch negatives Resultat festgestellt werden können, nämlich daß es überhaupt umsonst ist, eine einzige lexikalische Methode allen verschiedenen Melodiensammlungen anpassen zu wollen. Es bleibt vielmehr übrig, für die Sammlungen, je nach der Beschaffenheit der Melodien, sowie auch nach dem je vorliegenden besonderen wissenschaftlichen Zweck, verschiedene Methoden der Anordnung ausfindig zu machen. Diese Gedanken habe ich zuerst von Professor Oskar Fleischer gehört, und in meinen späteren diesbezüglichen Studien habe ich sie durchaus bestätigt gefunden. Somit sehe ich nicht mehr mit Bedauern, daß die verschiedenen Gattungen von finnischen Volksmelodien, die unter meiner Mitwirkung herausgegeben worden sind, nach verschiedenen lexikalischen Methoden geordnet sind, je nach dem jeweiligen Standpunkt meiner Erkenntnis dieser Frage. Da ich nunmehr die Überzeugung habe, daß ein vollkommen zweckentsprechendes System der lexikalischen Anordnung aller Melodiensammlungen erst durch gemeinsame Arbeit mehrerer und nicht in leicht absehbarer Zeit entstehen können mag, liegt im Gegenteil eine Befriedigung darin, daß als Vorarbeiten dazu auch die mannigfachen ausprobierten Methoden, an unseren gedruckten Sammlungen angebracht, vorliegen.

Nun bitte ich, unsere finnischen Sammlungen und die ihnen angepaßten Methoden vorführen zu dürfen.

1) Zeitschrift der IMG. VII, S. 219.

2) Sammelbände der IMG. IV, S. 1 und S. 643.

Der größte Teil der Melodien ist durch die Finnische Literaturgesellschaft gesammelt worden, teils durch Aussenden von Stipendiaten, teils durch Belohnen von eingesandten Sammlungen; die letzteren rühren von Personen mit sehr verschiedenem allgemeinen und musikalischen Bildungsgrade her, doch meist von Volksschullehrern.

Die zuerst im Druck erschienene Sammlung enthält die Tanzmelodien, weil mit ihrem Ordnen am wenigsten Mühe verbunden zu sein schien. Für die Gesamtausgabe sind sie als dritte Serie betitelt¹⁾. Ihre Anzahl beträgt 668, und seit dem Erscheinen der Sammlung sind nur noch geringe weitere Beiträge von Tanzmelodien zugekommen, die als Manuskripte vorläufig aufbewahrt werden. Die meisten dieser Melodien sind auf der Geige gespielt worden, und dieses Instrument ist unter dem Volke nunmehr sehr aus dem Gebrauch gekommen. Die neueren, mit der Handharmonika gespielten Melodien sind bei der Herausgabe ganz außer acht gelassen worden, wahrscheinlich mit Recht.

Die Anordnung dieser Sammlung ist lediglich nach der Art der Tänze geschehen. Zuerst kommen die $\frac{3}{4}$ Takt-Polsken — zum größten Teile wahrscheinlich eine Art Polonaisen — 153 an Zahl; dann folgen die Walzer, an 90 Melodien, und darauf verschiedene $\frac{2}{4}$ Takt-Tänze, zusammen ca. 400 Melodien, die mehr oder weniger alle demselben rhythmischen Typus angehören. Darunter sind sogenannte Quadrille, »Englisch«, »Russisch«, sowie Tänze mit verschiedenen finnischen Benennungen. Zum Schluß folgen noch 15 Märsche. Innerhalb jeder Tanzgattung sind die Melodien älterer Sammlungen denen der jüngeren vorangestellt.

Es ist somit diese Sammlung eigentlich garnicht lexikalisch geordnet, und doch erfüllt ihre Anordnung den Zweck, daß die Tanzgattungen gesondert dastehen und den Vergleich mit ähnlichen Tänzen der Nachbarvölker nahelegen.

Weniger mangelhaft geordnet ist die darauf erschienene Sammlung der geistlichen Volksmelodien, die für die Gesamtausgabe als erste Serie betitelt ist²⁾. Sie enthält ca. 1000 Melodien, von denen ungefähr die Hälfte aus Varianten zu Chorälen des gebräuchlichen landeskirchlichen Choralbuchs besteht und auch die übrigen vielfach zu den Chorälen bezogen werden können. Die Chormelodien Finnlands sind aber zum großen Teile dieselben, wie die in Deutschland allgemein gebräuchlichen. Nun besitzen wir ein im Jahre 1888 erschienenenes Choralbuch, worin die Melodien nach Meterklassen geordnet sind, gleichwie in Joh. Zahn's großem Sammelwerke der deutschen evangelischen Choräle. Es schien deswegen für das Studium unserer geistlichen Melodien am geeignetsten, die zu den

1) Suomen Kansan Sävelmiä, III. Tanssisävelmiä.

2) Suomen Kansan Sävelmiä I. Hengellisä sävelmiä.

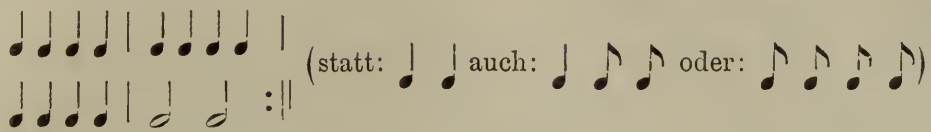
Chorälen in näheren oder fernerer Beziehungen stehenden Melodien nach Reihenfolge der entsprechenden, nach Meterklassen geordneten Choräle zu stellen; nicht aber sind die Varianten selber nach Meterklassen geordnet, sondern je nach den Chorälen, von denen sie melodisch sich ableiten lassen. Die nicht zu den Choralvarianten gehörenden Melodien, teils von weltlichem Charakter, teils mit ernstem religiösen Gepräge, sind ebenfalls nach Variantengruppen geordnet, je nachdem sich dieselben von einer Grundmelodie ableiten lassen.

Die in dieser Sammlung befolgte Anordnung nach Variantengruppen bietet große Vorzüge für das vergleichende Studium der geistlichen Melodien, besonders der Choralvarianten, deren Erforschung ein festes Fundament für das Beherrschen des gesamten Materials ergibt; doch muß eine derartige Anordnung ein vorausgehendes vergleichendes Studium schon voraussetzen, welches auch in den günstigsten Fällen mit den Mängeln der subjektiven Anschauung behaftet bleibt. Denn wer vermag genau zu entscheiden, wo anstatt einer wirklichen Variante nur zufällige Anklänge sich vorfinden? Und andererseits zieht oft die eine Variante die andere mit sich, so daß nicht selten in einer Variantengruppe Melodien von sehr verschiedenem Charakter sich zusammenfinden, deren Verwandtschaft, ohne die vorhandenen Mittelglieder, kaum zu ahnen sein würde. Es fehlen jedenfalls die wissenschaftlich zu begründenden und durch Übereinkommen festzustellenden absoluten Merkmale der melodischen Verwandtschaft. Sicherlich wird jedoch die Erkenntnis jener Merkmale durch jeden Versuch, eine größere Melodiensammlung nach Variantengruppen zu ordnen, wesentlich gefördert, und zwar auch durch das darin Mißlungene, ebensowohl als durch das zweckmäßig Durchgeführte.

Nach den geistlichen Melodien hat die Herausgabe der weltlichen Liedmelodien begonnen, betitelt als zweite Serie der Gesamtausgabe ¹⁾. Die Zahl dieser Melodien beträgt schon über 4000 und jährlich kommen noch weitere Beiträge dazu, meist jedoch nur Varianten der schon gesammelten enthaltend. Bei dieser großen Sammlung, wovon bis jetzt 4 Hefte, mit 618 Melodien, erschienen sind, habe ich den Versuch gemacht, eine wirkliche lexikalische Anordnung zustande zu bringnn. Als Grundlage der Anordnung dient die vierzeilige Liedform, die auch den metrischen Grundtypus des finnischen Volkslieds bildet. Die vier Zeilen verbinden sich zu zwei Zeilenpaaren, in welchen die erstere Zeile vier spondeisch-daktylische Versfüße und die letztere deren drei enthält. Beide Zeilen haben in der Regel weibliche Endung; und da der letzte Versfuß der letzteren Zeile in doppelte Notenwerte ausgedehnt

1) Suomen Kansan Sävelmiä II. Laulusävelmiä.

wird, kommen auf beide Zeilen vier Takteinheiten, (im Wert von $\frac{1}{2}$ Noten):



Die meisten diesem metrischen Grundtypus nicht entsprechenden Melodien lassen sich mit Leichtigkeit auf denselben zurückführen und als Erweiterungen oder Abkürzungen auffassen. Diejenigen Melodien dagegen, die in der dreiteiligen Form sich bewegen oder sonst sich nur gezwungen aus dem vierzeiligen Typus erklären lassen und die in dieser Sammlung die Harmonie der Anordnung in störender Weise beeinträchtigen, bestehen mit geringen Ausnahmen aus sehr modernen Reigenliedern, meist aus schwedischer Quelle herstammend und auch in ihrer ganzen melodischen Haltung dem nationalen Gefühle durchaus fremd anmutend. Leider ist es nun zu spät, auf Grund dieser Beobachtung die genannten fremden Elemente in eine besondere Gruppe abzusondern. Doch wird wohl dieser Umstand nicht der einzige bleiben, der bei der schließlichen Vollendung der Sammlung, durch den dann gewonnenen Überblick auf das Ganze, als ein Mangel oder eine Störung der Anordnung sich fühlbar machen wird. Im großen und ganzen aber scheint die Annahme des vierzeiligen Grundtypus als das Hauptgerüste des Systems auf richtigen Voraussetzungen zu ruhen.

Die Entfaltung des Systems folgt nicht weiter irgendwelchen metrischen Elementen, sondern schließt sich an die melodische Form der die Zeilen abschließenden Kadenz. Da der Grundtypus vier Kadenzarten enthält, erhalten wir durch Bezeichnung der verschiedenen Kadenzarten mit Buchstaben und Ziffern folgende Formel, wodurch die durch die Einteilung entstehenden Gruppen ausgedrückt werden: A1a1—A1a2—A1a3 usw. Dabei stehen aber diese Bezeichnungen nicht in der Reihenfolge der Kadenzarten, so daß die Kadenz der ersten Zeile den ersten Einteilungsgrund abgeben würde usw., sondern es werden die Kadenzarten je nach ihrer Bedeutung für die Gestaltung der ganzen Melodie in Betracht gezogen. Da empfiehlt sich selbstverständlich zu allererst die Schlußkadenz. Dieselbe fällt wohl meist auf die Tonika, doch nicht selten auch auf die Dominante, und sogar — allerdings viel seltener — auf die Sekunde (Dominantquinte) oder auf die Terz. Da die genannten nicht auf der Tonika schließenden Kadenzarten zugleich am gebräuchlichsten bei den vorangehenden Zeilenschlüssen sind, ist der Abschluß der ganzen Melodie mit einer von ihnen im Grunde genommen nichts anderes, als eine Verwechslung der Hauptkadenz mit einer Nebenkadenz — gewiß etwas Effektvolles, aber jedenfalls etwas durchaus Natürliches und leicht Faßbares.

Nach der Schlußkadenz hat selbstverständlich die zweite Kadenz die größte Bedeutung, da sie meistens die Melodie in zwei sich gegenüberstehende Zeilenpaare zertrennt, — in Vorsatz und Nachsatz; den Vorsatz abschließend, bildet sie das Gegenstück zur Schlußkadenz am Ende des Nachsatzes. In der zweiten Kadenz sind meist dieselben Schlüsse, auf Tonika, Dominante, Sekunde und Terz, vorkommend, wie in der Schlußkadenz; doch erscheinen zuweilen auch noch andere Kadenzformen, die am Schluß der ganzen Melodie nur ausnahmsweise, als Anomalie, vorkommen, nämlich auf der Septime (Terz der Dominante) oder Sexte (Terz der Unterdominante). Diese letzteren Kadenzen findet man viel öfter an der ersten und dritten Zeile, deren Bedeutung für die Melodie eine viel untergeordnetere ist. Als seltener Kadenzen sind noch in Moll diejenigen auf die parallele Tonika oder Dominante zu erwähnen; auch ist zu bemerken, daß die Kadenz der Unterdominante (oder deren Terz) nur in Dur, nie aber in Moll vorkommt, woraus man schließen möchte, daß der Sinn für die tonale Bedeutung der Unterdominante ein Erzeugnis der moderneren Musik ist.

An dieser Stelle müßte ich nun zwei Einwänden begegnen. Erstens halten manche dafür, daß man bei Volksmelodien nicht zu bestimmt über Tonika, Dominante und dergleichen der modernen Musiktheorie angehörenden tonalen Verhältnisse sprechen dürfte; um so gewagter ist es, ein ganzes System lexikalischer Anordnung auf solche Verhältnisse zu gründen. Es ist hier nicht Raum für Erörterung der Frage in ihrer ganzen Tragweite. Doch möchte ich behaupten, daß in den finnischen Volksmelodien die tonalen Verhältnisse meistens nicht unklarer vorliegen, als in jeder Liedkomposition, deren Melodie auch ohne Begleitung genießbar sein kann. Allerdings haben wir auch solche Melodien, deren Schlußton entweder als Tonika oder als Dominante aufgefaßt werden könnte; in solchen Fällen ergibt sich die Entscheidung durch Varianten, in welchen die eine oder andere tonale Auffassung durch irgend welche melodische Wendung als die einzig mögliche und vernünftige erscheint. Doch gibt es auch Fälle, wo zweierlei Varianten, mit bestimmter entgegengesetzter tonaler Auffassung vorliegen; dann muß man annehmen, daß die ältere auf die Dominante hinzielende Tonalität in neuerer Zeit dem Bewußtsein verloren gegangen ist und das Hervortreten des Schlußtones als Tonika auf die Umformungen gewisser Melodiegänge entscheidenden Einfluß ausgeübt hat. In diesen an und für sich seltenen Fällen ist es kaum möglich gewesen, denjenigen Varianten, die zwischen den entgegengesetzten unbestimmt schwanken, ihre endgültig richtige Stelle zuzuweisen.

Ein schwerer wiegender Einwand entsteht dadurch, daß die Kadenzen der ersten und dritten Zeile sehr oft nicht bestimmt genug sich abheben,

sondern in die folgenden Zeilen unmerklich hinübergleiten. Auch in der Versifikation der Worte besteht dieselbe Unbestimmtheit, indem anstatt der schwachen Endung des letzten Versfußes ebenso gut ein Auftakt zur folgenden Zeile folgen kann und die verschiedenen Strophen desselben Liedes in dieser Hinsicht selten genau übereinstimmen. Dadurch wird der eigentliche Schlußton der Zeile schwankend, und demgemäß kann auch die tonale Auffassung der Kadenz eine verschiedene werden. Außerdem kommen noch hin und wieder zufällige Durchgangstöne, Wechseltöne oder Antizipationen als Schlußtöne der Zeilen vor, deren Feststellung als solche immerhin einigen Raum für subjektive Deutung läßt. Selten sind aber diese Schwierigkeiten am Schluß der zweiten Zeile vorhanden. Daher mag in Erwägung gezogen werden, ob es nicht zweckmäßiger sein möchte, nur die Kadenz der zweiten Zeile und die Schlußkadenz bei der Einteilung der Melodien zur Geltung zu bringen und statt der Unterabteilungen, die sich aus der Art der ersten und dritten Kadenz ergeben, sofort auf die folgenden engeren Kategorien überzugehen, deren Begründung jetzt noch kurz vorzunehmen ist.

Erstens erscheint an dieser Stelle der Gegensatz von Dur und Moll. Etwaige aus den Kirchentönen herrührende Alterationen kommen hierbei nicht in Betracht, da sie oft nur zufälliger Art sind, an der einen Variante vorkommen, an einer anderen sonst ähnlichen ausbleiben. So gebrauchen unsere Melodien in Moll sehr oft eine erhöhte sechste Stufe, oder auch fehlt diese Stufe ganz und gar. Dagegen finden sich ganz pentatonisch gebaute Melodien nur ausnahmsweise und durchaus nur zufällig vor. — Es bleibt zu erwägen, ob der tonartliche Gegensatz von Dur und Moll doch besser schon vor der Einteilung nach Kadenzen oder im Gegenteil erst als eine noch spätere Unterabteilung hätte angewendet werden müssen. Der Grund zu der hier angegebenen Stellung in der Mitte zwischen den allgemeineren und den spezielleren melodischen Kategorien liegt darin, daß Variantenbildungen mit veränderter Terz, also Umbildung einer Melodie aus Dur in Moll oder umgekehrt, unter Beibehaltung derselben Tonika, nicht gewöhnlich ist, aber doch hin und wieder vorkommt, und es deshalb zweckmäßig erscheint, die größeren nach den vier Kadenzen entstehenden Gruppen zunächst in Dur und Moll zu scheiden. Wenn aber nur die zwei Hauptkadenzen die erste Einteilung begründen sollen und den Kadenzen der ersten und dritten Zeile keine Bedeutung für die Kategorien zuerteilt würde, so möchte ich die Gegenüberstellung von Dur und Moll in solchem Falle doch etwas weiter aufschieben. — Die weiter angewendeten, spezielleren Kategorien beziehen sich in dieser Sammlung erstens auf die melodische Lage der Kadenzen und hernach auf den Ambitus der ganzen Melodie. Hierdurch werden sich ähnelnde Melodien einander oft ganz nahe gebracht und so für das

vergleichende Studium leicht nutzbar gemacht, obgleich bei der Anordnung einzelnes bloß Mechanische und Unfruchtbare der Kadenzen halber sich nicht vermeiden läßt.

Zu allerletzt kommt für die Reihenfolge der einzelnen Melodien innerhalb der kleinsten Kategorien die von Professor Oswald Koller vorgeschlagene Anordnung in Anwendung, wonach die Lage der betonten Töne, vom ersten angefangen, für den Platz der Melodie maßgebend ist. Innerhalb so kleiner Bereiche angewendet, hat diese Einteilung kaum eine weitere Bedeutung, als daß überhaupt in jeder lexikalischen Anordnung auch ein allerletzter Einteilungsgrund noch bestehen muß. Ich will durchaus nicht bezweifeln, daß sie für größere Sammlungen als beherrschendes Gesetz angewendet zu wertvollen wissenschaftlichen Resultaten hat verhelfen können.

Als vierte Serie der finnischen Volksmelodien sollen zukünftig noch die epischen Melodien herausgegeben werden, denen dann noch die Hirtenklänge und allerlei »Arbeitsmelodien« folgen werden. Damit aber die Herausgabe der epischen Melodien nicht durch den Druck der Liedmelodien zu sehr verzögert werden möchte, hat die finnische Literaturgesellschaft meinem jüngeren Mitarbeiter, Magister Armas Launis, jene Arbeit übertragen. Dieser jugendliche Forscher hat neuerdings unter der finnischen Bevölkerung Ingermanlands (Gouvernement St. Petersburg) 200—300 epische Melodien selbst aufgezeichnet und hat darauf seinen Magistergrad mit einer Abhandlung über Volksmusik errungen, als erster in Finnland mit der Musikwissenschaft als Hauptfach beim akademischen Examen. Diese seine Abhandlung behandelt erstens die ingermanländischen Melodien die im ganzen über 600 betragen, und zweitens eine Sammlung lappländischer Melodien, die, über 700 an Zahl, alle von ihm aufgezeichnet sind. Einen wichtigen Teil seiner Arbeit bildet dabei die lexikalische Anordnung dieser Melodiesammlungen, die bei beiden eine verschiedene und bei keiner von beiden die von mir für unsere anderen Sammlungen angewendete ist, obgleich nicht ohne Anregung von dieser Seite. Es ist mir eine besondere Freude, diese selbständigen Arbeiten vorlegen und über ihre Grundzüge kurz berichten zu können.

Die ingermanländischen Melodien sind kurzgehaltene, stets sich wiederholende Rezitative mit geringem melodischen Umfange, in streng taktmäßigem Rhythmus und oft mit Koloratur verziert.

Als erster Einteilungsgrund dient der tonartliche: Dur und Moll, als zweiter die Schlußkadenz: in Dur auf Tonika 78 Mel., Dominante 135 Mel., Sekunde 42 Mel., Paralleltonika 18 Mel., Terz 4 Mel., Septime 9 Mel., und in Moll auf Tonika 167 Mel., Dominante 200 Mel., Paralleldominante 49 Mel., Sekunde 8 Mel. Alsdann wird, gemäß dem rezitativischen Charakter dieser Melodien, die weitere Einteilung durch den

Mittelton — *tonus currens* —, bestimmt, und weiterhin wird auf den metrischen Umfang und schließlich auf den Ambitus der Melodie und die Stellung der betonten Töne Bezug genommen. Nur die große Gruppe der Mollmelodien mit Dominantenschluß ist zuerst noch in zwei Abteilungen geschieden, je nach dem die sechste Stufe erhöht oder natürlich ist. Es ist erstaunlich, in welchem Maße das Entscheiden über Tonalität und Mittelton in dieser Sammlung wohl gelungen ist, trotz den durch den geringen Umfang der Melodien sich darbietenden Schwierigkeiten, die meistens nur durch den Vergleich der Varianten überwunden und in zweifelhaften Fällen in der Abhandlung offen zur Prüfung dargelegt sind. Das Zutreffende der Anordnung wird aber dadurch recht einleuchtend, daß die Varianten sich darin ungezwungen zusammenfinden und das Feststellen der Haupttypen dem Verfasser mit Hilfe dieser Anordnung überraschend wohl gelungen ist. Er schließt mit der Behauptung, daß die ingermanländischen epischen Melodien sich in folgende vier Haupttypen zusammenfassen lassen.

1. Durmelodien mit Dominantenschluß, als Mittelton die Dominante oder deren Sekunde oder Terz.

2. Mollmelodien, schließend auf der Dominante oder Paralleldominante, als Mittelton einer von beiden oder die Tonika oder Sekunde.

3. Durmelodien, mit Schluß auf der Tonika oder Sekunde, als Mittelton einer von diesen oder die Terz.

4. Mollmelodien, mit Schluß auf der Tonika, als Mittelton die Sekunde oder Terz.

Die lappländischen Melodien, die von der Finnischen-Ugrischen Gesellschaft bald im Druck herausgegeben werden, sind von wesentlich anderer Art. Auch sie sind meist ganz kurz gehalten, aber ohne melodischen Mittelton, mit sehr unbestimmten Tonalitätsgefühl, zum größten Teile auf der fünftönigen Durtonleiter sich bewegend, — etwa als Juchezzer des Polarzirkels anzusehen. Ohne eigentlichen Text, wird in ihnen meist der Name einer Person oder einer Sache öfter wiederholt, von bedeutungslosen Naturlauten unterbrochen. Der Name aber gibt ein bestimmtes, zur Charakterisierung des Betreffenden oft mit feinstem Humor angewendetes, rhythmisches Motiv; deswegen ist die Anordnung dieser Sammlung nicht nach melodischen, sondern nach rhythmischen Gesichtspunkten geschehen. Dadurch sind wiederum die Varianten einander nahe gekommen, und die wenigen Melodien, die dabei von ihren Varianten entfernt bleiben müßten, sind eben doch, abweichend von dem System, ihnen zugesellt worden.

Die Kategorien dieser Einteilung sind folgende:

1. Die Anzahl des Auftretens des rhythmischen Motives in der Melodie, vier- oder sechsmal.

2. Die Art, in wiefern das Motiv bei seiner Wiederholung sich gleich bleibt oder verändert, z. B. a b a b oder a b a', b oder a b a b', usw.

3. Die Zahl der Betonungen innerhalb des Motives — entweder ein oder zwei.

4. Schließlich, wie in der ingermanländischen Sammlung, der Umfang der Melodie und die Lage der betonten Töne.

Die beiden Sammlungen von Magister Launis sind jedenfalls ein besonders zutreffender Beweis dafür, wie bei der lexikalischen Anordnung verschiedenartiger Melodiesammlungen ihr individueller Gesamtcharakter in Betracht gezogen werden soll, wenn man einen wesentlichen Nutzen für die vergleichende Wissenschaft dadurch erzielen will. Doch glaube ich, daß es andererseits auch Sammlungen aus verschiedenen Ländern und Zeiten mit ähnlichem Gesamtcharakter gibt, so daß die Frage über die zweckmäßigsten lexikalischen Methoden für Volksmelodien immerhin eine der wichtigsten unter Musikgelehrten gemeinsam zu erörtern und zu erwägen bleiben wird.

Helsingfors.

Ilmari Krohn.

Hr. v. Hornbostel fragt, wieweit die Vergleichung von Varianten Schlüsse über die Entwicklung zu ziehen gestatte.

Hr. Krohn: Unsere Sammlung datiert erst seit etwa 1850, größtenteils seit 1880, so daß daraus noch keine Schlüsse in genetischer Richtung zu ziehen sind. Zunächst ist es unmöglich zu sagen, welche Form die älteste sei. Man kann nur etwa nach der Provenienz aus verschiedenen Gegenden gewisse Unterschiede konstatieren.

Hr. v. Hornbostel würde auch eine Sammlung der Straßenrufe der Verkäufer in großen Städten erwünscht finden.

Hr. Stumpf regt für die schweizerischen Teilnehmer die Sammlung (womöglich phonographische Fixierung) der in den katholischen Gegenden der Schweiz (z. B. Melchthal, Maderanerthal, Niederrickenbach) noch üblichen »Alpensegen« an, wovon seines Wissens bisher nur Texte, nicht die Melodien aufgenommen sind.

5. Hr. H. Schmidt (Hagen i. Westf.) hält seinen Vortrag:

Über die Registerausbildung der menschlichen Stimme. Methode Nehrlich-Schmidt.

Der Vortragende unterscheidet, gestützt auf den Gesangstheoretiker Nehrlich, in jeder Stimme drei Register: Brust-, Mittel- und Falsettregister, bei den beiden letzteren außerdem noch je zwei Unterabteilungen, von denen die tiefer gelegene mehr oder weniger weich (gehaucht), die obere dagegen scharf (gefaßt) klingt. Er verbreitet sich dann des näheren über die Ausdehnungsfähigkeit der Stimme. Hierunter versteht er das Vermögen derselben, die gefaßten Abteilungen nach oben, die gehauchten nach unten ausdehnen zu können. Endlich beschreibt er des näheren den sogenannten lebendigen Ton, der Kraft mit Weichheit oder umgekehrt verbinden muß.

Im zweiten Teil der Arbeit zeigt der Vortragende zunächst, wie die Register und ihre Unterabteilungen hervorzurufen sind. Das wesentliche

Mittel hierzu sind die Vokale, und zwar für die gefaßten Lagen die hellen in ihren verschiedenen Abstufungen: *ä, e, i, ī*, für die gehauchten die dunklen: *ö, o, ŭ, u*. Dann zeigt er, wie die Ausdehnung ermöglicht wird, die zunächst nur um einen Ton, später fortschreitend um zwei, drei und mehr Töne erfolgt. Zu diesem Zwecke rücken die hellen Vokale um entsprechende Stufen nach oben, die dunklen dagegen nach unten. Um endlich den gefaßten Tönen mehr Rundung und Weichheit zu verleihen, soll man mit einem entsprechenden dunklen Vokale beginnen und zum hellen übergehend, die Lippenstellung jenes beizubehalten suchen. Um den gehauchten mehr Schärfe und Helle zu verleihen, verfährt man umgekehrt. Besondere Sorgfalt widmete der Vortragende dem Schwellton, der erst jetzt aufzutreten habe. Hier soll vorerst unter zweckwäßigem Vokalwechsel in den gehauchten Lagen nur das *decrecendo*, in den gefaßten nur das *crescendo* geübt werden.

Im dritten Teil wurden kurz noch einige besondere Vorteile dieses Verfahrens angegeben. Als solche bezeichnete der Vortragende zunächst die Möglichkeit, in kürzester Frist mit größter Bestimmtheit den Charakter einer Stimme feststellen zu können. Die im zweiten Teile angegebenen Übungen wirken nämlich nur dann Gutes, wenn sie an der richtigen Stelle liegen; im andern Falle führen dieselben sehr bald eine Verschlechterung der Stimme herbei. Ein weiterer Vorteil ist die Möglichkeit zielsicheren Eingreifens in der Behandlung kranker Stimmen, seien es nun solche, die mit Detonieren zu kämpfen haben, oder solche, denen es an dem nötigen Umfang oder an Wohlklang in allen bzw. einzelnen Lagen der Stimme fehlt. Was hier in jedem Falle zu tun sei, wurde kurz dargelegt.

6. Hr. Ilmari Krohn (Helsingfors) trägt vor:

Das akustische Harmonium der Universität zu Helsingfors.

1.

Im Sommer 1905 unternahm ich eine Reise nach Deutschland und Österreich, um etliche nach akustischen Prinzipien gebaute Musikinstrumente kennen zu lernen und darauf unserer Universität den Vorschlag zur Anschaffung eines akustischen Harmoniums machen zu können. Es kamen dabei die Erfindungen von Tanaka, Eitz, Stainer und Kewitsch in Betracht. Das Ergebnis dieser Kenntnisnahme war die Bestellung und Verfertigung eines akustischen Harmoniums für die Helsingforser Universität. Die Ausführung wurde von der Firma Teofil Kotykiewicz in Wien zum Preise von 2400 Kronen übernommen, und zwar gemäß Instruktionen meinerseits, deren Art und Zweck hiermit dargelegt werden mag.

Zuerst möchte ich die Gründe anführen, weswegen mir die oben genannten Erfindungen auf diesem Gebiete nicht vollkommen genügt haben. — Bei Tanaka, dessen System das erste und bahnbrechende gewesen ist, schien mir die Anlage der Töne teils mangelhaft, teils nicht den tatsächlichen musikalischen Verhältnissen entsprechend. Für die parallelen

Tonarten *C*-dur und *a*-moll sind nach meinem Dafürhalten — wie ich nachher näher begründen will — 14 Töne der diatonischen Tonleiter nötig, nämlich vom Tone *c* ausgehend in reinen Quinten aufwärts: *g*, *d*, *a*, *e*, *h* und abwärts: *f*, sowie außerdem die reine Naturterz: *e*⁻¹) und von da in reinen Quinten abwärts: *a*⁻¹, *d*⁻¹, *g*⁻¹, *c*⁻¹, *f*⁻¹ und aufwärts: *h*⁻¹ — so daß alle sieben Töne der Tonleiter in doppelter Intonation vorhanden sind, mit der Differenz eines syntonischen Komma. Von diesen Tönen fehlen aber etliche im System Tanaka; dazu kommt aber noch die unzuweckmäßige Intonation der »schwarzen« Tasten, die für *C*-dur und *a*-moll in mannigfacher Weise als alterierte Töne gebräuchlich sind. Als solche sind sie stets als »Leitetöne« desjenigen Tones zu intonieren, zu welchem sie hinüberleiten, die erhöhten aufwärts und die erniedrigten abwärts; sie müssen also zu dem entsprechenden Nachbartone im selben Verhältnis stehen, wie der siebente Ton als Leiteton zur Oktave der Tonika steht, d. h. im Verhältnis von 243 : 256, nicht aber im Verhältnis von 15 : 16. Das erstere ergibt sich aus dem Unterschiede zwischen einer reinen Quarte und einer pythagoräischen Terz, das letztere aus dem zwischen einer reinen Quarte und Naturterz. Nun sind aber im System Tanaka die chromatischen Töne stets als Naturterzen der entsprechenden diatonischen Töne intoniert; sie ergeben zwar wohlklingende reine Dreiklänge, aber sie sind als leiter-eigene alterierte Töne nicht brauchbar.

Die verschiedenen von Stainer angeordneten akustischen Instrumente sind vorzüglich für Experimente und Vorweisungen der verschiedenen Systeme, indem die rein pythagoräische, die temperierte und die »natürliche« Stimmung einander gegenübergestellt sind. Doch versagen auch diese Anordnungen den Anforderungen des oben angedeuteten diatonisch-chromatischen Tonsystems für die zwei Paralleltonarten *C*-dur und *a*-moll.

Die Erfindung von Kewitsch (Harmoniumfabrikant in Berlin) besteht darin, daß zwei Manuale, in temperierter Stimmung, von einander um ein syntonisches Komma abweichen, sodaß zu jedem Akkord die reine Terz vom anderen Manual genommen werden kann, während die Quinte stets temperiert bleibt. Der dadurch erzielte Wohlklang ist anzuerkennen; und der Bau der Manuale, mit möglichst kurzen Tasten und möglichst nah zu einander, ermöglicht ein bequemes Spielen auf zwei Manualen zugleich. Aber die Anwendung der temperierten Stimmung muß schon an und für sich dieses System für die akustischen Zwecke ganz unmöglich machen.

Schließlich ist die Erfindung von Eitz anzuführen, der vier Tonreihen in pythagoräischer Stimmung, um ein syntonisches Komma von einander

1) Das *minus*-Zeichen gilt einem syntonischen Komma.

entfernt, anbringt, und durch eine besondere Vorrichtung die Zahl der Tonreihen sogar bis auf acht verdoppelt. Das alles ist ja wundervoll, und schon bei vier Tonreihen — mit ganz geringer Verschiebung der angewendeten Quintenzirkel — für das oben besprochene diatonisch-chromatische Tonsystem aller Tonarten genügend. Aber die von ihm eigens erfundenen Tastenreihen sind von der gewöhnlichen Klaviatur dermaßen abweichend, daß für die praktische Brauchbarkeit seines Instruments sich ungeheure Schwierigkeiten erheben. Ein Musiker muß vor den langen, dünnen, mehrfarbigen und in quere Linien gelegten »Tasten« geradezu erschrecken.

Es schien mir deswegen am ratsamsten, das System von Eitz, mit geringer Verschiebung und auf vier Tonreihen begrenzt, auf vier Manualen mit gewöhnlichen Klaviaturen anzubringen und diese — wie auf dem Harmonium von Kewitsch — möglichst dicht aneinander zu drängen¹⁾. Die Ausführung konnte mit gutem Grunde Kotykiewicz anvertraut werden, der alle die Stainer'schen Instrumente mit großer Genauigkeit gebaut hat.

2.

Nach diesen vorläufigen Erörterungen möge es gestattet sein, diejenige Auffassung unseres Tonsystems darzulegen, die für die Art des genannten akustischen Harmoniums maßgebend gewesen ist.

Die zu einander gehörenden Paralleltonarten — z. B. *C*-dur und *a*-moll — haben in der Hauptsache ein gemeinsames Tonmaterial, indem sie die meisten Töne von einander entlehnen. Der Unterschied zwischen ihnen besteht wesentlich in der qualitativen Verschiedenheit der Töne, die sowohl in dem Bau der melodischen Linie, als auch in dem Verhältnis der Töne zu den rhythmischen Akzenten sich zeigt; darauf näher einzugehen ist freilich nicht hier der Platz.

So ergibt sich, von der Tonika *c* ausgehend, in reinem Quintenverhältnis die Dominante *g*, und wiederum auf beiden Seiten dieser Haupttöne einerseits die Subdominante *f* und andererseits die Dominantquinte *d*:

$$f-c-g-d$$

Die reine Terz: e^{-1} , die sich ja nicht durch Quintenstimmung von *c* aus ergibt, bildet den Ausgangspunkt einer vervollständigenden Tonreihe, die wiederum durch Quintenstimmung aus ihm abgeleitet ist. Im Anschluß an die bekannte dualistische Anschauung von Hugo Riemann sehen wir den Ton e^{-1} zunächst als Dominante der parallelen Molltonart an, aus

1) Möglicherweise würde auch die Jankó-Klaviatur diesem Zweck besonders gut dienlich sein.

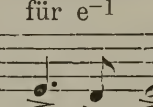
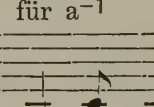
welcher zuerst die Tonika a^{-1} , und dann auf beiden Seiten die Domint-
quinte h^{-1} und die Subdominante d^{-1} sich ableitet:

$$d^{-1}—a^{-1}—e^{-1}—h^{-1}$$

Wenn jede der Paralleltonarten zu ihren »eigenen« vier Tönen sich
noch die anderen vier Töne entlehnt, ergibt sich eine für beide gemein-
same diatonische Tonleiter, die aber nicht sieben, sondern acht Töne er-
hält, indem die Töne d und d^{-1} um ein syntonisches Komma von einander
sich unterscheiden und jedenfalls beide sich in regelrechtem Gebrauch
vorfinden; also:

$$c d^{-1} d e^{-1} f a^{-1} g h^{-1}$$

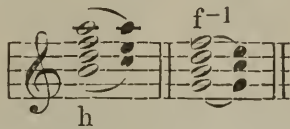
Um für den Gesang eine sichere Intonation dieser Töne zu erzielen,
habe ich folgende Formeln ersonnen, die für die Paralleltonarten gemein-
sam sind und deren auf den ersten Blick scheinbare Kompliziertheit bei
näherem Eingehen sich in einfachem Zusammenhang aufklärt:

<p>1. Grundformel: für $f-c-g-d$</p> 	<p>Besondere Formeln: für c</p> 	<p>für g</p> 	<p>für d</p> 
<p>2. Grundformel: für $d^{-1}-a^{-1}-e^{-1}-h^{-1}$</p> 	<p>Besondere Formeln: für e^{-1}</p> 	<p>für a^{-1}</p> 	<p>für d^{-1}</p> 
<p>für f</p> 			
<p>für h^{-1}</p> 			

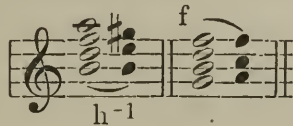
NB. Für eine sichere Intonation ist stets zuerst die Grundformel, dann die be-
sondere Formel des Tones zu singen, zuletzt noch der Ton einzeln, ausgehalten. Es
empfiehlt sich auch stets die 1. Grundformel noch vor der 2. zu singen, wenn diese
zu benutzen ist.

Außer diesen acht Tönen sind noch vier Töne nötig, die als dia-
tonische Leitetöne zu bezeichnen sind. Der Dreiklang der Dominante
in Dur kommt mit der natürlichen Terz nicht zu seiner eigentlichen vor-
wärtstreibenden Wirkung, ebensowenig der Dreiklang der Subdominante
in Moll; bei beiden ist in den weitaus meisten Fällen die durch Quinten-
stimmung zu erzielende »gespannte« oder »gepreßte« (pythagoräische)
Terz notwendig. So erhalten wir die Leitetöne h (aufwärts zur Tonika
in Dur) und f^{-1} (abwärts zur Dominante in Moll), die beide auch

für die parallele Tonart gute Verwendung finden: *h* als Unterseptime der Tonika in Moll, *f*⁻¹ als Dominantseptime in Dur.



In gewissen Fällen sind diese Leitetöne nicht zu verwenden, z. B. wenn der Ton liegen bleiben soll:



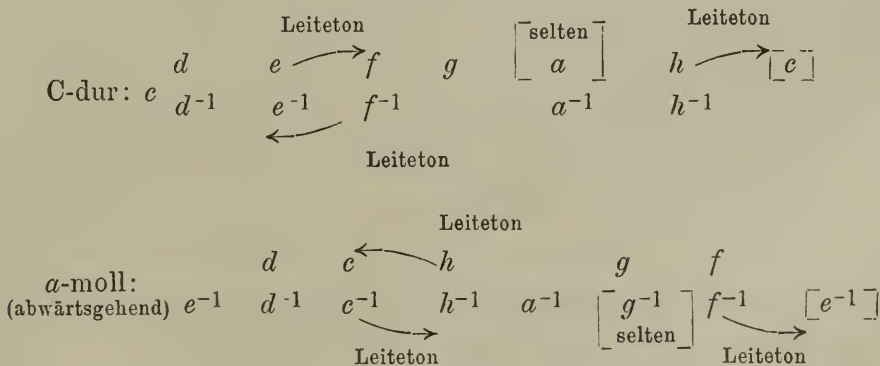
— Analog zu den erwähnten zwei Leitetönen, aber seltener, sind noch die Töne *e* (aufwärts zur Subdominante in Dur) und *e*⁻¹ (abwärts zur Dominantquinte in Moll), welche in der Paralleltonart doch nie verwendet werden können, weil *e*⁻¹ Dominante in *a*-moll, *e* Tonika in *C*-dur ist und das musikalische Gefühl sich dagegen sträubt, Dominante oder Tonika, diese Grundpfeiler des tonalen Gefüges, durch Intonationsschwankungen trüben zu lassen.

Es bleiben noch die selten in Frage kommenden Töne *a* in *C*-dur,

z. B. in der Folge $\begin{matrix} a & h & c \\ f^{is} & g & g \\ d & d & e^{-1} \\ g & c & \end{matrix}$, und *g*⁻¹ in *a*-moll z. B. $\begin{matrix} g^{-1} & & f^{-1} \\ e^{-1} & > & \\ cis^{-1} & & d^{-1} \\ a^{-1} & < & a^{-1} \\ & & d^{-1} \end{matrix}$

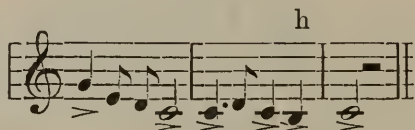
$\begin{matrix} e^{-1} & < & e^{-1} \\ h^{-1} & < & e^{-1} \\ g^{is^{-1}} & > & a^{-1} \\ e^{-1} & > & a^{-1} \end{matrix}$, zu erwähnen, wodurch die diatonische Tonleiter, für die

Paralleltonarten gemeinsam, im ganzen 14 Töne erhält, von denen jede Paralleltonart nur 12 Töne gebraucht, um sich Tonika und Dominante in grundfester Intonation zu bewahren:



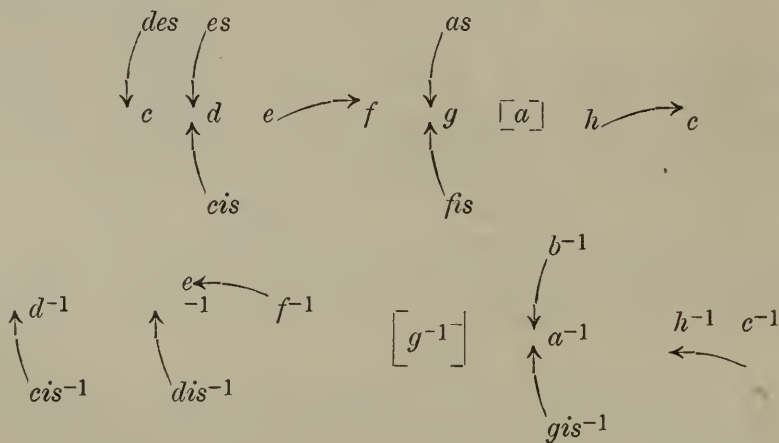
Was die Intonation der Leitetöne betrifft, so genügt für dieselben die Formel des jeweiligen Tones, dessen Leiteton gewünscht wird, der alsdann von jenem Tone aus mit dem Distanzgefühl »als der mög-

lichst nächste« leicht erreichbar ist; außer diesem seinem natürlichen Zusammenhange ist es kaum möglich, einen Leiteton rein und sicher zu intonieren. Ein einziges Beispiel möge hierfür genügen:



Schließlich sind die »leitereigenen« alterierten Töne aufzuzählen, die sämtlich Leitetöne sind und dem Zweck dienen, denjenigen Ton, als dessen Leiteton sie sich ergeben, besonders hervorzuheben und ihm vorübergehend eine höhere Bedeutung zukommen zu lassen, als ihm gewöhnlich eigen ist. Hierin erweisen sich aber die Paralleltonarten von einander sehr verschieden. Die männliche, klare Durtonart verträgt viel mehr Alteration, als die an und für sich schon kompliziertere Molltonart. So finden wir, daß die Durtonart außer ihren speziellen Alterationen noch alle die dem parallelen Moll eigenen entlehnt, aber umgekehrt nur eine einzige Alteration aus der Durtonart auch in Moll Verwendung hat¹⁾.

In Dur kann die Tonika, außer ihrem diatonischen Leiteton von unten, durch Alteration einen Leiteton von oben haben; ebenso erhalten die Dominante und die Dominantquinte ihre Leitetöne von unten und von oben. In analoger Weise erhält in Moll durch Alteration die Dominante einen Leiteton von unten, die Tonika von beiden Seiten und die Subdominante nur von unten. Für C-dur und a-moll ergibt sich folgendes Bild der Leitetöne:



Für C-dur sind also zu gebrauchen: *des*, *cis*⁻¹, *cis*, *es*, *dis*⁻¹, *fis*, *as*, *gis*⁻¹, *b*⁻¹ und für a-moll: *cis*⁻¹, *dis*⁻¹, *fis*, *gis*⁻¹, *b*⁻¹.

1) Allerdings eine um so häufigere und bedeutungsvollere: die erhöhte Sexte (eigentlich Leiteton der Durdominante), das Kennzeichen der dorischen Kirchen-tonart.

3.

Bei Betrachtung des dargelegten tonalen Systems der Paralleltonarten wird ersichtlich, daß zwei Manuale zu seiner Ausführung in Tönen vollkommen und reichlich genügen, außer bei der schwarzen Taste für *cis/des*, wo das System drei Töne benötigt: *des*, *cis*⁻¹ und *cis*. Nun sind allerdings die Töne *des* und *cis*⁻¹ von einander nur um ein Schisma unterschieden und könnten sehr gut einander vertreten, ohne auch das feinste Ohr zu verletzen; aber da für die übrigen Tonarten doch zwei weitere Manuale nötig sind, kann die gegenseitige Vertretung ebenso gut zwischen *des*⁺¹ und *cis* stattfinden, welches auch für das zu beschreibende Harmonium angeordnet ist.

Wenn das tonale System auf alle Tonarten ausgedehnt werden soll, entsteht die sehr wichtige Frage, wie weit sich die Tonarten (eigentlich: Tongebiete), im Quintenzirkel von einander ableiten lassen können, ohne den Zusammenhang mit einer Zentraltonart, z. B. *C*-dur, zu verlieren. Es ist eine anerkannte Tatsache, daß z. B. *A*-dur zu *C*-dur viel näher steht als *D*-dur, ebenfalls *Es*-dur näher als *B*-dur. Doch worin liegt der Grund dafür? Wenn die Entfernung um 2 Quinten einer völligen Entfremdung gleichkommt, — indem die Akkorde mit Dominantcharakter in der anderen Tonart als Subdominantakkorde auftreten, und umgekehrt, — wie kann denn eine Tonart, die um noch eine Quinte weiter entfernt ist, wieder näher treten, sogar in ein sehr empfindbares Verwandtschaftsverhältnis? Unzweifelhaft muß an dieser Stelle eine Verwechslung um ein syntonisches Komma vorliegen, sodaß also nicht *A*-dur, sondern *A*⁻¹-dur mit *C*-dur verwandt ist, indem diese Tonart dieselbe Tonika hat, wie die Parallele von *C*-dur, *a*-moll (die auch eigentlich mit *a*⁻¹-moll zu bezeichnen ist). Ebenso verhält es sich nach der anderen Seite, bei den *b*-Tonarten; nicht *Es*-dur, das sich von *B*-dur noch um eine Quinte weiter entfernt, sondern *Es*⁺¹-dur ist mit *C*-dur verwandt, nämlich als Parallele zu *c*-moll, dessen Tonika wiederum diejenige von *C*-dur ist.

Somit können nur die Tonarten *G*-, *D*-, *F*-, *B*-dur und deren parallele Molltonarten auf denselben zwei Manualen gespielt werden, wie *C*-dur und *a*-moll; für die weiteren *♯*-Tonarten muß noch ein tieferes Manual, für die *♭*-Tonarten ein höheres dazukommen. Mit vier Manualen aber, die jedes um ein syntonisches Komma von einander differieren, und bei denen der »Wolf« an geeigneter Stelle angebracht ist, läßt es sich in allen Tonarten mit akustischer Reinheit spielen. Es würde den Leser langweilen, wollte ich hier noch alle Töne aller Tonarten vorführen und ihr Vorkommen auf den verschiedenen Manualen des Harmoniums der Helsingforscher Universität nachweisen. Es genügt zu erwähnen, daß der »Wolf« im untersten Manual zwischen *his*—*g*, im zweiten zwischen *dis*—*b*,

im dritten *fis—des*, im vierten *e—ces*, angebracht ist, und somit das Instrument nur um wenige Töne vom System Eitz abweicht.

Doch muß ich zum Schluß noch der Konzessionen gedenken, ohne die das Instrument doch nicht möglich gewesen ist.

Erstens ist die Tonart *C-dur* (bzw. *a⁻¹-moll*) als Zentraltonart aufgestellt, von wo aus die Unterbrechung des Quintenzirkels durch ein Terzenverhältnis (bei *A⁻¹-dur* und *Es⁺¹-dur*) bestimmt ist. Wollte man jede beliebige Tonart als Zentrale anwenden können, so würde die Anzahl der Tonarten sich ins unmögliche steigern.

Zweitens ist die schismatische Verwechslung hin und wieder notwendig; in *C-*, *A-*, *Es-dur* kommt sie nur bei einem alterierten Tone vor, in *G-*, *E-*, *F-*, *As-dur* bei drei alterierten Tönen, in *D-*, *H-*, *B-*, *Des-dur* bei vier alterierten und einem diatonischen Leiteton, in *Fis-* und *Ges-dur* sogar bei zwei diatonischen Leitetönen. Dagegen sind die Tonarten *D-* und *B-dur* in doppelter Intonationshöhe vorhanden, nämlich auch als *D⁻¹-dur* und *B⁺¹-dur*, wobei freilich je ein alterierter Leiteton verloren geht, in *D⁻¹-dur*: *c⁻²*, in *B⁺¹-dur*: *h⁺¹*.

Gegen die pythagoräischen Terzen als Leitetöne sind manche Bedenken erhoben worden. Doch hat man auch nichts Bestimmtes an ihrer Statt vorschlagen können; mit den irrationalen Verhältnissen, die sich phonographisch und durch Tonmessung aus dem Vortrage angesehener Violinisten und Sängern ergeben könnten, ist es doch schwer, etwas Zuverlässiges und Einwandfreies vorzubringen, da so vieles dabei von zufälligen Intonationsschwankungen und Trübungen abhängig ist. Dagegen ließe es sich fragen, ob nicht die Naturseptime (4 : 7) eine richtigere Dominantseptime ergibt, als der »pythagoräische« Leiteton von oben zur Durterz; der Unterschied zwischen diesen zwei Tönen ist sehr gering 5103 : 5120 (oder in kleineren Zahlen 255,15 : 256), aber es ist doch nicht unmöglich, daß er sich geltend machen könnte. Dann entsteht aber noch die weitere Frage, ob nicht alle »Leitetöne« um dieses Verhältnis ihrem Haupttone näher gerückt werden sollten, um die im Gehör wurzelnde musikalische Wirkung vollkommen auszudrücken. Jedenfalls aber bereitet der pythagoräische Leiteton, in der melodischen Leiter angebracht, dem Gehör eine so wunderbare Genugtuung, daß man nach allen temperierten und natürlichen Halbtonschritten sich an dem Wohlklang dieses 243 : 256 geradezu erlabt. Ob die durch die Zahl 7 neuhinzukommenden Verhältnisse die Wirkung noch veredeln können, bleibt die Frage; sicherlich aber würde das Rechnen mit diesen Verhältnissen die Anbringung des akustischen Tonsystems auf ein spielbares Instrument wesentlich erschweren.

Was endlich die äußere Ausstattung unseres Instrumentes betrifft, so ist sie vom Fabrikanten Kotykiewicz ebenso sorgfältig ausgeführt, wie die

Stimmungsverhältnisse aller vier Manuale. Die Klaviaturen sind für die Spielart bequem eingerichtet und die alterierten Töne sind durch besondere kreisförmige Zeichen auf den Tasten bezeichnet, die \sharp -Töne in hellblauer Farbe, die \flat -Töne in hellroter.

Helsingfors.

Ilmari Krohn.

Hr. Stumpf: Aus den von mir in Verbindung mit M. Meyer durchgeführten experimentellen Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle (Beiträge z. Akustik u. Musikwissenschaft, Heft II) ergibt sich, daß allerdings gewisse Abweichungen von der sog. natürlichen Stimmung von unserem Gehör bevorzugt werden. Selbst die Oktave nehmen die hervorragendsten Musiker nachweislich zu scharf. Diese Abweichungen haben aber mit dem Prinzip der pythagoreischen Intonation (Quintenzirkel) nichts zu tun, sondern entspringen ästhetischen Ausdrucksbedürfnissen. Sie wechseln deshalb von Fall zu Fall bezüglich der Größe, ja auch der Richtung, und lassen sich nicht ein für allemal auf Instrumenten mit fester Stimmung verkörpern. Ich bin daher der Meinung, daß kein noch so umsichtig ersonnenes enharmonisches Harmonium den praktischen Bedürfnissen voll genügen kann. Abgesehen davon scheinen mir aber auch verschiedene Aufstellungen des Hrn. Vortragenden sehr bestreitbar.

Hr. Laloy hält gleichfalls eine Fixierung der Intonationen für un-tunlich.

7. Hr. Prof. P. Traversari (Quito, Ecuador) legt unter Hinweis auf sein demnächst erscheinendes Werk »*L'Arte in America. Storia dell' arte musicale indigena e popolare*« Notenbeispiele von Musikstücken, sowie Photographien seiner auf Reisen in Chile usw. gesammelten Instrumente vor.

H. Stumpf erklärt, daß ein Teil der vorgelegten Melodien zweifellos nicht alte und einheimische Musik, sondern moderne importierte Weisen seien. Entsprechendes gelte von einem großen Teil der abgebildeten Instrumente.

Hr. Obrist (Weimar) stimmt dem bei. Es könne aber bei den Instrumenten teilweise eine Art Bastardierung vorliegen, eine Vermischung einheimischer und europäischer Instrumente, die ja an sich nicht uninteressant sein würde.

8. Eine Zuschrift des Hrn. Calvocoressi (Paris), in welcher zwei neuere Werke besprochen werden (Herbert Pernot's Sammlung von Volksliedern aus Chios 1903 und M. Pachlicos »Über neuere griechische Musik«, 1905), wird zur Kenntnis genommen.

Eine dem Kongreß übersandte Schrift von M^{me} F. Boyer-Cung, *Note sur l'acoustique et la théorie musicale*, wird vorgelegt.

9. Hr. A. J. Polak (Rotterdam) übersandte dem Kongreß eine schriftliche Mitteilung über seinen Briefwechsel mit dem Direktor der *School of Music* in Tokio, betreffend die Harmonisierung japanischer Melodien. Die Mitteilung lautet wie folgt:

Durch freundliche Vermittelung des Herrn Leon van de Polder, ersten Sekretärs der niederländischen Gesandtschaft in Tokyo, wurde der Direktor der dortigen Musikschule, Herr Takamine Hideo, der Nachfolger Isawa Shuyis, um ein Urteil gebeten über meine Abhandlung »Die Harmonisation indischer, türkischer und japanischer Melodien«, die sich bereits seit Jahresfrist in den Händen der Direktion befand; zugleich wurde ersucht, im Hinblick auf den Kongreß der IMG. im September, mit der Antwort nicht zu zögern.

In einem gleichzeitig überreichten Schreiben, von dem eine wörtliche Abschrift beiliegt, wies ich darauf hin, daß die Japaner, wie wir, das gleiche Intervall nacheinander in verschiedenen tonalen Beziehungen auffassen können. Hieraus folge, daß die Japaner, wie wir, die Intervalle ihrer Melodien unbewußt in einem tonal-harmonischen Klangfarbenwechsel empfinden; dieser unbewußt, doch subjektiv vorhandenen Klangfarbe sei so gut Rechnung zu tragen, wie den objektiv vorhandenen, uns ebenfalls unbewußten Obertönen. Den Kernpunkt meines Schreibens bildeten die folgenden Fragen:

»Is my harmonisation, the progression of my chords a somewhat adequate rendering of the alterations in tone-colouring felt intuitively by the Japanese in singing or hearing their melodies? Leaving aside the unusual of chords, do my chords not mar the general effect of your music, do they wed with it and assist it; is my harmonic interpretation true to the meaning of your music?«

Die amtliche Übersetzung des japanischen Antwortschreibens lautet:

Tokio, 5. July 1906.

To Mr. Leon van de Polder

1st Secretary of Her Netherl. M.'s Legation.

I had the honour to receive your letter transmitting to me at the same time one of your countrymen, Mr. Polak. I received also the work in question in one volume of said gentleman.

With regard to the matter referred to, I beg to state that up to the present, this question has not yet been investigated enough in this school. Not only the different points brought forward by the gentleman above named, but also the questions of the origin, character and interpretation of the Japanese music should be thoroughly investigated. —

I acknowledge that, from a Japanese national and scientific point of view, investigations and researches in that line should naturally be undertaken, and there is a great deal in that line to be done yet by us, consequently to criticize or give any opinion whatsoever at present on the points put to us, is absolutely impossible.

However the work of the said gentleman is from a scientific point of view most interesting and it will be for the Japanese musical circle of the greatest value and use.

I come and pray you to transmit this my answer to your countryman and remain

Yours respectfully

contrasign.:

L. v. d. Polder.

Takamine Hideo,

Director of Tokyo School of Music.

Die letzten Worte der Antwort des Direktors der Tokyoter Musikschule, der höchsten offiziellen Autorität des Landes in seinem Fache, müssen mehr sein, als banale Höflichkeit. Ich erblicke in ihnen eine Bejahung meiner

Frage: »is my harmonic interpretation true to the meaning of your music?«. Denn wäre dies letztere nicht der Fall, so würde meine Arbeit gewiß nicht »für die musikalischen Kreise Japans von größtem Wert und Nutzen« sein.

1. September 1906.

A. J. Polak.

Hr. Laloy bemerkt hierzu, man könne aus dem Schreiben des Herrn Takamine Hideo doch nur entnehmen, daß die Japaner höfliche Menschen seien.

Hr. Stumpf hält es in Anbetracht der Abwesenheit des Herrn Polak für das Loyalste, die Mitteilung ohne Diskussion zur Kenntnis zu nehmen.

Die Anwesenden sind einverstanden.

10. Hr. Gaston Knosp (Paris) übersandte einen kurz motivierten schriftlichen Antrag:

»Qu'il soit formé dans chaque grand centre une, Section exotique' de la IMG., section dont les membres se recruteront tant au sein de l'IMG. qu'au dehors; c'est-à-dire qu'elle recevra tous ceux que la musique exotique et les travaux d'érudition qui s'y rattachent passionnent.«

Der Brief des Hrn. Knosp wurde in der ersten Hauptversammlung durch Hrn. v. Hornbostel verlesen, sodann der 3. Sektion zur Beratung übergeben. Die letzte Hauptversammlung erklärte hierüber nach einem kurzen Bericht des Hrn. Stumpf folgendes:

»Die IMG. hält die Organisation und Zentralisation der Forschungen über exotische Musik für sehr erwünscht und empfiehlt ihren Sektionen und Ortsgruppen, die darauf hinzielenden Bestrebungen zu unterstützen. Den Vorschlag des Hrn. Knosp aber, eine Section exotique zu bilden, welcher sowohl Mitglieder als auch Nichtmitglieder der IMG. angehören sollen und die gleichwohl eine Sektion der IMG. sein soll, muß sie als formell undurchführbar ablehnen.«

Sektion IV.

Ästhetik.

Verhandlungen und Vorträge.

Die Sektion tagte an den Nachmittagen des 25. und 26., sowie am Vormittage des 27. September, im ganzen sechs Stunden. Anfangs präsierte ihr — an Stelle des durch einen Trauerfall in der Familie am Erscheinen leider verhinderten (und von Allen wohl schmerzlich vermißten) Herrn Prof. Dr. Heinrich Rietsch aus Prag — Herr Dr. Jules Ecorcheville (Paris); da dessen Anwesenheit aber später in anderen Sektionen (für Bibliothekswesen und Operngeschichte) dringend nötig erschien, übernahm Hr. Prof. Dr. Arthur Seidl vom zweiten Tage ab vertretungsweise die Führung der Geschäfte. Es wurden zusammen

sechs Vorträge gehalten. Der ursprünglich von Prof. Dr. Max Dessoir (Berlin) mit angekündigte: »Über die Grundsätze einer künstlerischen Vortragsfolge von Musikwerken« mußte, wegen Behinderung des Redners, leider ausfallen; der Vortrag von Prof. Mathis Lussy (Montreux) über «La liberté dans l'interprétation musicale» wurde in der Hauptversammlung gehalten, ein zunächst für die Hauptversammlung vorgesehener (von Dr. Paul Moos) wurde aus besonderen Gründen und Zeitumständen im Einverständnisse mit dem Herrn Vortragenden nach der Sektion verlegt.

Über den »Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik« sprach zunächst Prof. Dr. Franz Marschner (Wien).

Nach einer kurzen Kritik verschiedener Fassungen des Wertbegriffes wurde von ihm folgende Definition aufgestellt und dem Weiteren zugrunde gelegt: Der Wert eines A ist des letzteren Kraft, sich innerhalb des Zusammenhanges der Erlebnisse für diesen geltend zu machen, und zwar im Sinne der Schaffung (Herstellung), also seines Daseins, ferner seiner Förderung (Steigerung), die wieder eine quantitative (extensive) oder qualitative (intensive) sein kann. Nach der Art des Zusammenhanges der Erlebnisse richtet sich die Art des Wertes; der des Ästhetischen beruht auf der Einheit von Außen- und Innenwelt; beim Musikästhetischen ist jene eingeeengt auf die Tonwelt, die Innenwelt aber vertieft, erweitert, erhöht. Aller Zusammenhang zwischen Innen und Außen jedoch wird ermöglicht durch die erkenntnistheoretisch-logische Gesetzmäßigkeit; hieraus ergibt sich die Bedeutung des Technischen, und zwar als dessen Konkretion. — Der Wertbegriff enthält in sich selbst die Vermittlung zwischen Subjektivem und Objektivem; ebenso zwischen Inhalt und Form; er ermöglicht erst ein System der Ästhetik durch Vereinigung der Standpunkte des Schaffenden, des Werkes und des Genießenden.

Die Werte selbst sind Inhalt des Kunstwerkes. Dies wird insbesondere aufgezeigt an dem Heiligen und zwar nach Seite des Symbols, wie nach der des Ausdruckes und seiner Mittel (Dynamik und Agogik u. a. m.). Das Verhältnis und der Zusammenhang der Stilarten ist nicht darstellbar ohne Bezugnahme auf die Werte. (Beispiel: Das für den großen Stil geltende Gesetz der Beschleunigung — gegebenenfalls auch der Crescendierung — bei melodisch-harmonischer Steigerung; der Verlangsamung — gegebenenfalls Decrescendierung — bei Fällung, nachgewiesen an Werken J. S. Bachs.)

Abgesehen von den allgemein ästhetischen Grundwerten (dem Anmutigen, Schönen, Erhabenen; dem Typischen und Charakteristischen u. a.) erfordert die absolute Musik und die Programmmusik auf Grund der Wertmomente eine gesonderte Betrachtung, die eine polar entgegengesetzte Tätigkeit des Assoziativen ergibt. (Bei jener bleibt die Möglichkeit des Bestimmens von Seiten des Aufnehmenden durch eignes, subjektives Erlebnis maßgebend; bei dieser ist die vom Schaffenden zu erzielende größte »objektive« Bestimmtheit.) Der Wertbegriff ermöglicht den Ausgleich zwischen Inhalts- und Formalästhetik; ebenso zwischen naturwissenschaftlicher und geistes-(kultur-)wissenschaftlicher Denkrichtung. — Zum Schlusse werden Rhythmus, Harmonie und Melodie vom Standpunkte des Wertbegriffes an der Hand einiger Beispiele gewürdigt.

Die hierüber eröffnete Diskussion konstatierte gern die im Gegensatz zu den etwas abstrakt gehaltenen Erörterungen Ameseders über dieselbe Materie (vgl. Prof. Dessoir's »Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft«, Heft 2) verständlichere und plausiblere Grundlegung des Begriffes, insofern sie namentlich auf die von Nietzsche ihm gegebenen biologischen Grundlagen mehr zurückgreift, bezweifelte aber die theoretische Verwertbarkeit schon auf der jetzigen Stufe der Entwicklung des Begriffes und glaubte im Übrigen vor allzu raschen Schlüssen und allzu weitgehenden Folgerungen in Anwendung auf die Praxis warnen zu sollen. Es gilt vor allem ein historisches Erkennen auf entwicklungsgeschichtlicher Basis und eine vorsichtige Interpretation der so oft unbesehen hingenommenen Begriffe ästhetischen Denkens: (z. B. »Wissenschaft« für »Kunstvermögen«) im kulturpsychologischen Sinne. Verschiedene Zeiten legen ganz verschiedene Wertinhalte in dieselben Worte. Zumal wäre allgemein auch schärfer darauf zu achten, ob Instrumental- oder Vokalmusik dem Begriffe Tonkunst jeweils zu grunde liegt; es wird mit Recht betont (Dr. A. Schering), daß wir bei musikästhetischen Kontroversen stillschweigend eigentlich immer die sogenannte »absolute« Tonkunst voraussetzen.

An zweiter Stelle bot sodann Dr. Paul Moos (Ulm a. D.) in seinem Vortrage: »Die akademische Musikästhetik der jüngsten Zeit« ein Kapitel aus einer später zu publizierenden größeren Arbeit.

Theodor Lipps als Musikästhetiker.

Im Jahre 1886 erschien das bedeutendste ästhetische Werk aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die »Philosophie des Schönen« Eduard's von Hartmann. Die Zeit erwies sich aber dem Verständnis der in diesem Werke niedergelegten Gedanken nicht günstig. Die Welt war philosophie-, insbesondere metaphysikmüde geworden. Die Reaktion hatte sich eingestellt auf die Übersättigung mit spekulativer Kost, deren Gehalt nicht immer im Einklang stand mit ihren Präntationen. An den deutschen Universitäten gingen die Lehrstühle für Philosophie zum Teil über an Vertreter der Psychologie, an die Stelle der Spekulation trat die exakte Einzelbeobachtung und die wissenschaftliche Geringschätzung aller Prinzipien, die über diesen Rahmen hinausreichen. Die zur Herrschaft gelangte rein empirische Richtung bemächtigte sich aller Zweige der Philosophie, vor allem aber der Ästhetik, auf deren Gebiet sie die Überlegenheit ihrer Methode und Fundamentalanschauung zu erweisen eifrig beflissen war. In den allerletzten Jahren ist nun auch diese neue Richtung zu einem gewissen Abschlusse gelangt. Ihre bedeutendsten produktiven Vertreter haben umfangreiche ästhetische Werke der Öffentlichkeit übergeben. Diese Werke harren zwar zum Teil noch der Ergänzung in später zu publizierenden zweiten Bänden, das vorliegende Material gewährt aber heute schon eine Basis von durchaus genügender Ausgiebigkeit, um über die prinzipiellen Ergebnisse der akademischen

Ästhetik insbesondere der akademischen Musikästhetik der jüngsten Zeit ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Und das Streben nach einem solchen Urteil ist unerläßliche Bedingung für alle, die mit der ästhetischen Wissenschaft in lebendiger Fühlung bleiben wollen. Nur wer zur Klarheit gelangt ist über die Tragweite und Zuverlässigkeit der neuen Prinzipien, darf hoffen, selbst in ersprißlicher Weise weiter zu denken und zu arbeiten. Nun ist aber die ernstliche Beschäftigung mit jenen Werken keine leichte Aufgabe, sie stellt vielmehr hohe Anforderungen an die Auffassungs- und Urteilskraft des Lesers. Es handelt sich um Publikationen, die zum Teil ebenso umfangreich wie schwerverständlich sind. Wer die Lektüre ästhetischer Schriften nicht berufsmäßig betreibt, wird kaum imstande sein, sich hier ganz aus eigener Kraft durchzufinden. Daher ist eine kritische Sichtung des umfangreichen Materials zur Notwendigkeit geworden.

Ich muß es mir versagen, Ihnen eine Arbeit, die ich diesem Zwecke gewidmet habe und später zu publizieren gedenke, ganz vorzutragen. Ihre Zeit und Geduld würden dadurch allzusehr in Anspruch genommen. Ich werde mir daher erlauben, Ihnen einen, dem Rahmen eines Vortrages angepaßten Auszug zu bieten, indem ich nur einen einzigen bedeutenden Vertreter der akademischen Ästhetik der Gegenwart ausführlich behandle: Theodor Lipps. Die Auseinandersetzung mit Lipps darf aber im großen und ganzen zugleich als Auseinandersetzung mit der psychologischen Ästhetik überhaupt gelten. Daß es gerade ein Nichtakademiker ist, der diese Kritik hier vor Ihnen übt und zu üben sich gedrungen fühlt, mag seine Erklärung darin finden, daß nur die volle innere Unabhängigkeit von dem an den Universitäten jetzt vorherrschenden Gedankenkreise ein objektives Urteil ermöglichen konnte. Die Stimme eines abseits Stehenden dürfte vielleicht gerade in diesem Falle einige Aufmerksamkeit verdienen. Doch ist meine Kritik als rein sachliche, rein geistige Auseinandersetzung gemeint, sie hat mit den Persönlichkeiten als solchen gar nichts zu tun und hofft auch, in diesem Sinne genommen zu werden. Sie entspringt dem Wunsche, die moderne Ästhetik auf den eigentlichen Quell ihres besten Vermögens wieder hinzuweisen: auf die spekulative Kraft des deutschen Geistes.

Lipps veröffentlichte im Jahre 1903 den ersten Band seines ästhetischen Werkes, die »Grundlegung der Ästhetik«. Die von ihm hier über die Musik im besonderen geäußerten Anschauungen zeigen sich so eng und unauflöslich verwoben mit seiner allgemeinen Lehre, daß nur derjenige sie zu verstehen hoffen darf, der zuvor die allgemeine Grundlage verstanden hat. Daher schenken wir zuerst dieser letzteren unsere ganze, ungeteilte Aufmerksamkeit.

Lipps betrachtet die Ästhetik als psychologische Disziplin, genauer

gesprochen, als eine Disziplin der angewandten Psychologie (1). Über ihre Bedeutung als normative Wissenschaft äußert er sich in der einsichtsvollsten Weise. Mit Recht hebt er hervor, daß die Erkenntnis des tatsächlichen Sachverhaltes auf allen jenen Gebieten zugleich eine Vorschrift bedeute, wo eine Theorie und eine Technik sich gegenüberstehen: physikalische Einsichten sind zugleich Vorschriften für die physikalische Technik, physiologische Einsichten zugleich Vorschriften für die physiologische Technik, d. h. die ärztliche Praxis. So sind auch sichere wissenschaftliche Ergebnisse der Ästhetik notwendig zugleich Vorschriften für die ästhetische Technik, d. h. für die Kunst (2). Umgekehrt dürfen dann aber natürlich die Normen, die die Ästhetik aufstellt, niemals etwas anderes sein und sein wollen, als ein anderer Ausdruck für die von ihr erkannten Tatsachen und gesetzmäßigen Zusammenhänge zwischen solchen. Normen, die hierüber hinausgehen, sind nicht Normen der Ästhetik, sondern des Ästhetikers (3—4).

So einsichtsvoll Lipps die Stellung der Ästhetik zur schaffenden Kunst kennzeichnet, so kann sein psychologisches Prinzip doch nicht ausreichen, das seiner wahren Beschaffenheit nach zu würdigen, was das eigentliche Wesen alles Schönen ausmacht. Lipps deutet das ästhetisch Wertvolle als ein Lustvolles (6), das ästhetische Wertgefühl als ein Lustgefühl, und zwar als ein Lustgefühl von bestimmter qualitativer Eigenart (8). Es erhebt sich nun die Frage, wann und wodurch solche Lustgefühle entstehen. Dieser sensualistisch gefärbten Frage entspricht eine sensualistisch gefärbte Antwort: Lipps gründet die ästhetischen Lustgefühle zunächst einmal auf die Bequemlichkeit der Seele. Er unterscheidet solche Betätigungen der Seele, welche in höherem, und solche, welche in geringerem Grade ihrem Wesen, ihrer Natur oder einer Seite ihrer Natur entsprechen (9). Einen Grund zur Lust glaubt Lipps nun gegeben in dem Maße, als psychische Vorgänge oder Komplexe von solchen der Seele »natürlich« seien, also ihr Vollzug in der Seele oder ihrer Natur günstige Bedingungen finde. Die Lust gilt ihm als der Ausdruck oder das unmittelbare Bewußtseinssymptom dieses Sachverhaltes, als der Reflex oder Widerschein desselben im Bewußtsein (10). Mit anderen Worten: die primitive ästhetische Lust ist nach Lipps der Ausdruck des Verhältnisses zwischen der Natur des perzipierten und nach Apperzeption verlangenden Vorganges einerseits, und der Natur der Seele, die diese Apperzeption gewährt, andererseits (12). Sie ist der unmittelbare Bewußtseinsausdruck für diejenige Beziehung zwischen der Empfindung und der apperzipierenden Seele, welche macht, daß die Zuwendung mit der besonderen Leichtigkeit sich vollzieht. Diese »Beziehung« kann nun aber nur darin bestehen, daß in der Natur der Seele für den Vollzug der Empfindung oder die Auffassung des Empfindungsinhaltes besonders

günstige Bedingungen liegen, oder, wie schon gesagt, in der besonderen »Natürlichkeit« dieser Betätigung der Seele (12, 18). Auch die Höhe der Lust macht Lipps abhängig von den beiden genannten Faktoren, also von dem Maße des »Entgegenkommens«, das die Natur der Seele dem zu apperzipierenden Vorgang gewährt einerseits, und der psychischen Quantität oder Größe dieses Vorganges andererseits (13). Innerhalb der Lustgefühle unterscheidet Lipps wieder die beiden Arten der Elementar- und Formgefühle (15, 16), von denen er aber später sagt, daß sie auf einen gemeinsamen Grund zurückgehen (28).

Aus den angegebenen Voraussetzungen leitet Lipps zunächst einmal das »Gesetz der Einheitlichkeit« ab. Er unterscheidet hier wieder zwei Arten: das Gesetz der erfahrungsgemäßen oder empirischen und das der qualitativen Einheitlichkeit (19, 20). Das Gesetz der erfahrungsgemäßen oder empirischen Einheitlichkeit scheidet er sogleich selbst wieder aus, da es rein intellektueller Art sei und daher für die ästhetische Lust nicht in Betracht kommen könne. Das Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit dagegen bietet ihm eine allgemeinste Antwort auf die Frage, wann in uns ein ästhetisches Lustgefühl entstehe. Die Antwort lautet: dann, wenn ein Mannigfaltiges uns zur Zusammenfassung in ein Ganzes oder in eine Einheit seiner eigenen Natur zufolge auffordert, mit anderen Worten, wenn ein Objekt der in uns bestehenden Nötigung, ein Mannigfaltiges zu einem einheitlichen Ganzem zusammenzufassen, entgegenkommt (20—24, 26). Auf dieses Prinzip, d. h. auf die Regelmäßigkeit oder qualitative Einheitlichkeit der psychischen Erregung gründet Lipps die Lust an den einfachen Empfindungen, also am einfachen Ton und dem nicht analysierten Klang, dessen Teiltöne uns nicht gesondert zum Bewußtsein kommen, sondern ein qualitativ einheitliches Ganzes bilden (27, 28). Auch das Gefallen an den geometrisch regelmäßigen Gebilden erwähnt Lipps in diesem Zusammenhange (27), wobei er wieder von der Voraussetzung ausgeht, daß Regelmäßigkeit die Auffassung eines Ganzen erleichtere und dadurch Lust erzeuge (18, 19).

Nun ist aber klar, daß aus diesem Prinzip allein die komplizierten Arten des ästhetischen Gefallens nicht erklärt werden können. Lipps greift daher zu Erweiterungen. Er weist selbst darauf hin, daß die bloße Bequemlichkeit der Seele auf die Dauer keine Befriedigung gewähren könne, daß vielmehr, wie jedermann weiß, Gleichförmigkeit oder Einförmigkeit eines Ganzen aus mehr oder minder vielen Elementen das Interesse, also die Lust an den Elementen, und damit auch am Ganzen, mindere. Daraus folgt, daß Mannigfaltigkeit nicht bloß der Lustwirkung der Einheitlichkeit entgegenwirkt, sondern im Gegenteil geradezu ein positiver Faktor derselben werden kann und muß, daß also Verschiedenheit ebenso wohl Lust wie Unlust erzeugt, je nach Umständen (31, 32).

Aus diesen Voraussetzungen zieht Lipps nun aber nicht den so nahe-
liegenden Schluß, daß die unmittelbar hervorgerufene Lust der bezeich-
neten Art überhaupt unzulänglich sei für die Erklärung des ästhetischen
Gefallens selbst auf seiner primitiven Stufe, sondern hält nach wie vor
an seinem sensualistischen Prinzip fest. Er behält die Bequemlichkeit
der Seele bei, nur gibt er ihr eine andere, weniger einfache Gestalt. Er
geht davon aus, daß die Seele freilich eine Einheit, aber auch ebenso-
wohl eine, nämlich qualitative, Mehrheit sei; er faßt die Seele auf als
ein System von Saiten und zieht daraus nun den Schluß, daß es in
ihrer Natur liege, sich ebensowohl als jene Einheit wie als diese Mehr-
heit zu betätigen, daß also die ihr »natürliche« Auffassungsweise
nicht die einheitliche schlechtweg sei, sondern die gliedernde oder
differenzierende (8—9, 32—34).

Es ist unschwer einzusehen, daß Lipps mit dieser Wendung prinzipiell
auf dem zuvor gewonnenen Boden stehen bleibt. Nicht ein vermöge der
Einheit in der Mannigfaltigkeit sich realisierender objektiver Gehalt von
irgend welcher geistigen Beschaffenheit gilt ihm als das ausschlaggebende
Moment, sondern wiederum die Angemessenheit des zu erfassenden Ob-
jektes an die »Natur« der Seele; mit anderen Worten, die möglichst un-
gehinderte und leichte Betätigung der letzteren. Auf dieser Grundlage
erörtert Lipps das »Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit« (29—52)
und das »Prinzip der monarchischen Unterordnung«, d. h. der Zusammen-
fassung des Mannigfaltigen unter ein Element oder einen Teil desselben
(53—90). Es ist für unsere Zwecke nicht erforderlich, uns des näheren
zu beschäftigen mit diesen Erörterungen, welche in ihren Einzelheiten
vortrefflich sein mögen und jedenfalls, wie alles, was von Lipps herrührt,
außerordentlichen Scharfsinn und einen bewundernswerten Reichtum an
Kenntnissen bekunden. Ein solches Eingehen könnte uns für jetzt nur
verwirren und uns den Überblick über die ausschlaggebenden Linien des
von Lipps gewählten Fundamentes erschweren. Wir begnügen uns mit
der jedem Zweifel entrückten Einsicht, daß Lipps bis jetzt ein rein sen-
sualistisches Prinzip vertreten hat.

Lipps gibt das indirekt selbst zu. Er macht darauf aufmerksam, daß
in seinen bisherigen Auseinandersetzungen noch wenig die Rede gewesen
sei von dem ästhetischen Inhalt, d. h. dem in den Formen zum Aus-
druck gelangenden Leben. Er ist davon überzeugt, daß im ästhetischen
Objekt das Sinnliche jederzeit »Symbol« eines seelischen Inhaltes, daß es
also belebt oder beseelt sei, und dadurch erst zum ästhetischen Objekt,
zum Träger eines ästhetischen Wertes werde. Als Grund des ästhetischen
Wertes eines sinnlich Gegebenen betrachtet Lipps immer ein »darin
Liegendes«, ein »Inneres«. Er wirft nun die Frage auf, was unter einem
solchen »seelischen Inhalt« zu verstehen sei (96, 159). Mit dieser

Frage ist er bei einem entscheidenden Punkte seines ganzen Gedankenganges angelangt. Die Antwort, die er gibt, ist in ihrer selbstgewissen Offenheit geradezu verblüffend, sie zeigt mit handgreiflicher Deutlichkeit die Schwäche der rein psychologischen Ästhetik.

Lipps hat ja gewiß recht, wenn er »seelischen Inhalt« und ästhetischen »Wert« gleichsetzt, denn der seelische Inhalt ist ja eben das, was den ästhetischen Wert ausmacht und bedingt. Dabei vermengt Lipps nun aber das ästhetisch Wertvolle mit dem, was wir an uns selbst und an anderen menschlich wertvoll finden. Er stellt fest, daß alles Selbstwertgefühl oder alles Gefühl, in welchem das Wertvolle der eigenen Persönlichkeit sich kundgibt, Lust sei an der Kraft, dem Reichtum oder der Weite und an der inneren Freiheit unseres Tuns, wobei ebenso das aktive Erleiden in Betracht komme, wie das unmittelbare positive Tun.

Lipps schreitet weiter zu der Folgerung, daß wir dasjenige, was wir in uns werten, auch in gleicher Weise werten, wenn wir es in einem anderen finden. Wertvoll sei uns daher alles, was ein fremdes Individuum ist, d. h. alles Positive seines Wesens, also jede Aktivität und jede Möglichkeit einer solchen, jedesmal nach Maßgabe der in ihr liegenden Kraft, ihres Reichtums und der inneren Einstimmigkeit in sich selbst und mit dem Ganzen der Persönlichkeit. Wertvoll sei uns aber nicht nur, was die fremde Persönlichkeit ist und als was sie in ihrem Tun sich erweist, sondern auch ihre Lust, ihre Freude, jede Art ihres Genusses, sofern darin ebenfalls etwas Positives in ihrem Wesen sich kundgebe. Andererseits nicht minder die Unlust, das Leiden, der Schmerz, soweit auch darin eine Kraft, eine Fähigkeit des Reagierens gegen Störungen, kurz, wiederum ein positives Moment der Persönlichkeit zur Aussprache gelange.

Mit diesem Ergebnisse glaubt Lipps allen Ernstes das charakterisiert zu haben, was man den »seelischen Inhalt« des Schönen zu nennen pflegt. Gegenstand unserer positiven ästhetischen Wertung ist somit nach seiner Auffassung »jedes Leben und jede Lebensmöglichkeit, nämlich genau soweit dies Leben wirkliches, d. h. positives Leben ist, nicht Negation des Lebens oder der Lebensmöglichkeiten, Mangel, Schwäche oder Zeichen derselben«. Der »seelische Inhalt« ist ihm gleichbedeutend geworden mit dem »Gehalte an Leben und Lebensmöglichkeiten«, der Sinn alles Schönen und aller Genuß der Schönheit gilt ihm als Eindruck der in einem Objekt liegenden Lebendigkeit und Lebensmöglichkeit; alle Häßlichkeit ihrem letzten Wesen nach als Lebensnegation, Mangel des Lebens, Hemmung, Verkümmern, Zerstörung, Tod (96—102). Das Gefühl der Schönheit bezeichnet Lipps demgemäß als Lebensgefühl, als Lustgefühl an der Kraft, der Fülle, der inneren Einstimmigkeit oder Freiheit der

Lebensmöglichkeiten und Lebensbetätigungen oder als Lustgefühl am ungehemmten Sichausleben. Das Gefühl der Häßlichkeit identifiziert er mit dem Unlustgefühl an der Armut, Schwäche, der inneren Gegensätzlichkeit, der Reibung, dem Widerspruch der Lebensbetätigungen und Lebensmöglichkeiten oder mit dem Unlustgefühl am gehemmten und verkümmerten Sichausleben (156, 202).

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß diese Auffassung, wenn sie sich selbst treu bleiben will, das Schöne gleichsetzen muß dem Lebendigen. Gesunden, seelisch Starken und Zweckmäßigen, obgleich Lipps in Worten gegen eine solche Auffassung sich verwahrt und ausdrücklich immer wieder hervorhebt, daß auch im Leiden positiver ästhetischer Wert zutage treten könne. Lipps gleicht hier einem Formalisten, der zwar immer und immer wieder beteuert, daß er den seelischen Inhalt des Schönen kenne und voll würdige, ihn aber doch in seinen theoretischen Auseinandersetzungen abstreitet. Gewissermaßen gegen seinen Willen muß Lipps behaupten, daß der Mensch nicht schön sei wegen seiner Formen, sondern daß die Formen schön seien als Träger menschlichen Lebens. Demgemäß mißt Lipps der Symmetrie der beiden Gesichtshälften und der beiden Hälften des Körpers ästhetische Bedeutung bei wegen ihrer Zweckmäßigkeit (105). Die Gesamterscheinung des Menschen hält er dann für schön, wenn sie sich unmittelbar verständlich zu einem System innerlich freier Lebensbetätigungen zusammenfüge (154).

Diese Verkennung desjenigen Momentes, welches das eigentliche geistige Wesen alles Schönen ausmacht, wird noch erheblich verstärkt durch die von Lipps aufgestellte Lehre von der Einfühlung, welche den wesentlichen Kern seiner ganzen Ästhetik bildet. Lipps geht davon aus, daß wir geneigt sind, mit dem Jubelnden uns zu freuen, also in seinen Jubel innerlich einzustimmen, und daß wir dies tatsächlich tun, wenn uns nichts hindert, dem, was wir sehen und hören, ganz hingegeben zu sein. Dieser Sachverhalt, dies Sichfreuen mit einem Jubelnden und das Trauern mit einem Klagenden gilt ihm als das Grundphänomen der Einfühlung (107). Nun wissen wir aber aus der Erfahrung, daß nicht alle Ausdrucksäußerungen uns in gleicher Weise zu dieser Art der Einfühlung bewegen, daß vielmehr die einen uns hinreißen, die anderen uns abstoßen. Es erhebt sich daher die Frage, welche Bedingungen ein Ausdruckslaut oder eine Ausdrucksbewegung erfüllen müssen, wenn sie uns zur Einfühlung oder zum inneren Mitmachen bewegen sollen. Lipps antwortet: sie müssen so beschaffen sein, daß wir sie billigen können. Er kommt zu dem Schluß, daß eine Ausdrucksäußerung uns immer nur dann zur Einfühlung bewege, d. h. ästhetischen Wert für uns besitze, wenn das innere Verhalten des anderen unserem eigenen Wesen entspreche, ihm gemäß oder »natürlich« sei, so daß in einem gleichartigen inneren Verhalten eine Kraft,

ein Drang, ein Bedürfnis, vielleicht eine Sehnsucht unseres eigenen Wesens zur Geltung komme.

Es muß vorerst noch dahingestellt bleiben, wie aus solchen Voraussetzungen unser ästhetisches Gefallen an einem Richard III., Othello, Jago, Lear, Franz Moor, Mephisto, Don Juan, Kaspar und Alberich erklärt werden soll und unsere oft atemlose Einfühlung in diese Gestalten, deren inneres Verhalten unserem eigenen, staatsbürgerlich ruhigen Wesen ja völlig entgegengesetzt ist. Ich sage, das muß vorerst noch dahin gestellt bleiben, da wir uns hüten wollen, über die von Lipps aufgestellte Theorie allzu rasch abzuurteilen. Es hat aber nicht den Anschein, als ob Lipps die Möglichkeit finden sollte zur befriedigenden Lösung der sich ihm ergebenden Schwierigkeiten. Im Gegenteil, er geht auf dem einmal betretenen Wege immer weiter. Nicht genug, daß er den einer Gefühlsäußerung innewohnenden Anreiz zur Einfühlung oder ihren ästhetischen Wert abhängig macht von der persönlichen, moralisch gefärbten Wertung des Auffassenden, schließlich betrachtet er die Einfühlung oder das innere Mitmachen nicht nur als Vorbedingung, sondern geradezu als ausschlaggebenden Grund des ästhetischen Genusses: »In der Lust nun«, sagt er, »die mir quillt aus solchem freien inneren Mitmachen eines inneren Verhaltens, das in einer Ausdrucksbewegung für mich unmittelbar liegt, besteht die ästhetische Lust an der Ausdrucksbewegung«. Mit dieser Wendung stellt sich Lipps, ohne es zu wissen oder zu wollen, auf den Standpunkt des Sensationsromans. Der Genuß, der dem Leser eines solchen zuteil wird, entspricht völlig dem, was Lipps als das Wesen des künstlerischen Genusses überhaupt bezeichnet: dem Leser des Sensationsromans quillt die Lust aus seinem, von der Realität des Lebens losgelösten und in diesem Sinne freien, inneren Mitmachen des inneren Verhaltens der seiner Phantasie vorgeführten Gestalten oder aus seiner Einfühlung in diese. Und doch sträubt sich unser gesundes Gefühl dagegen, einem solchen Leser trotz aller Intensität seiner Einfühlung irgendwelchen künstlerischen Genuß zuzubilligen. Unser Gefühl sträubt sich dagegen, weil jener Einfühlung gerade das wichtigste Moment fehlt: das Erfassen eines idealen seelischen Ausdrucksgehaltes, der an die Gefühlsäußerungen der im Roman vorgeführten Gestalten gebunden wäre.

Dies Überspringen des idealen seelischen Ausdrucksgehaltes charakterisiert die ganze Lehre von der Einfühlung, wie sie durch Lipps aufgestellt wurde, und verurteilt sie im Grunde zu dürftiger Trockenheit, so innig vertraut Lipps sein mag mit gewissen Symptomen des ästhetischen Erfassens. Er schildert ebenso treffend wie klar den der philosophischen Ästhetik längst geläufigen Tatbestand der Selbstversetzung des Ich in den ästhetischen Schein. Es ist ihm sehr wohl bekannt, daß wir uns im ästhetischen Akte mit dem angeschauten Objekte identifizieren

und dessen Leben mitleben. Treffend charakterisiert er die Einfühlung in die Formen des menschlichen Körpers (148, 149) und dessen Ausdrucksbewegungen (120). Dabei bleibt er weit davon entfernt, den ästhetischen Genuß aus dem Innewerden der mit der jeweiligen Bewegung verbundenen Körperempfindungen abzuleiten, sondern ist sich dessen bewußt, daß dieser Genuß einen ganz anders gearteten Grund haben müsse (131). Dringend rät er allen denen, welche in die ästhetische Betrachtung irgend wie die Körperempfindungen des Betrachters hineinemengen, sie möchten sich eines besseren Nachdenkens befleißigen (217—219). Denn es gibt ja auch Formen, bei welchen Bewegungsimpulse überhaupt keine Bedeutung mehr haben, wie z. B. die spezifischen Formen des weiblichen Oberkörpers, so daß die Nachahmungstheorie in solchen Fällen offenbar vollständig versagen muß (147).

Trotz dieser Einsicht ist Lipps aber doch nicht im Stande, zum Kern der Sache vorzudringen. Der philosophischen Ästhetik gilt das innere Mitmachen der Bewegung nur als Mittel zu einem höheren, rein geistigen Zweck. Nicht darin besteht ja der ästhetische Genuß, daß die Ausdrucksäußerungen als solche verstanden und innerlich miterlebt werden — das ist nur unerläßliche Vorbedingung. Erst da werden wir zu künstlerisch Genießenden, wo wir den in der Gefühlsäußerung niedergelegten idealen Gehalt ergreifen, der gänzlich verschieden ist von der unmittelbaren Ausdrucksbedeutung des Lautes oder der Bewegung. Daher kommt es, daß eine Bewegung oder ein Laut in ihrer unmittelbaren Meinung sehr deutlich und doch zugleich von abstoßender Häßlichkeit sein können, während andere Ausdrucksäußerungen in ihrer unmittelbaren Bedeutung weniger durchsichtig bleiben und doch voll des höchsten ästhetischen Reizes sind. Nicht darin besteht der künstlerische Genuß, den uns Michelangelo's Moses gewährt, daß wir nur den dargestellten Zorn innerlich miterleben — das wäre blosser Sensation, sondern darin, daß wir des in der Darstellung des Zornes verwirklichten idealen seelischen Gehaltes teilhaftig werden. So sind uns auch die Bewegungen des Laokoon, des Apoll vom Belvedere, der Propheten und Sibyllen von Michelangelo nicht wertvoll um dessen willen, was sich in Worten von ihnen aussagen läßt, sondern wegen des ihnen anhaftenden, in Worten überhaupt nicht faßbaren geistigen Etwas. Die von Lipps aufgestellte Theorie dagegen will von diesem in der sinnlichen Erscheinung unmittelbar gegebenen und untrennbar an sie gebundenen idealen Gehalte nichts wissen, und so bleibt ihr schließlich bei all' ihrem Scharfsinn und all' ihrer Kenntnis des Tatbestandes kein anderer Ausweg, als das ästhetische Erfassen der Bewegung gleichzusetzen dem Verstehen der Bewegung an sich. Trotz aller Anstrengungen, die er macht, kommt Lipps nicht hinaus über die Behauptung, daß wir in einer wahrgenommenen

Bewegung nach dem ihr entsprechenden kinästhetischen Bewegungsbild streben, daß diese Tatsache als Einfühlung bezeichnet werden müsse, und daß in ihr zugleich das ästhetische Verständnis des optisch Wahrgenommenen bestehe (120).

Ebenso dürftig gestaltet sich das künstlerische Verständnis der ruhenden Körperformen bei Lipps. Zunächst weist er mit Recht darauf hin, daß die optisch wahrgenommenen Formen auch Impulse wecken zu solchen Bewegungen, zu denen sie dienen oder für welche sie bestimmt erscheinen, d. h. daß Formen auch Bewegungsmöglichkeiten ausdrücken. Diese Bewegungsmöglichkeiten werden für den Betrachter zu Bewegungstendenzen und sind nur als solche für ihn erlebbar. Daher kann der Betrachter sich auch in ruhenden Körperformen zu Bewegungen aufgefordert fühlen und in diesen Bewegungen erleichtert und beflügelt, oder gehemmt, zurückgehalten, der Freiheit beraubt. So fühlen wir beim Betrachten der Formen eines Rückens unmittelbar die Bewegungsmöglichkeiten, die sie einschließen. Wir vollziehen auch hier eine Art von instinktiver innerer, vielleicht gelegentlich auch äußerer Nachahmung. Diese innere Nachahmung ist aber eben das, was Lipps als Einfühlung bezeichnet und dem geistig ästhetischen Verstehen der geschauten Formen gleichsetzt, während wir in Wirklichkeit so wenig wie zuvor hinausgekommen sind über einen Prozeß von wesentlich motorischer Bedeutung (143—147). Diese wichtigen, ja ausschlaggebenden Punkte hat Lipps übersehen, so unglaublich ein Irrtum von so fundamentaler Art erscheinen mag bei einem Gelehrten von seiner geistigen Kraft und seinem feinen, reich geübten künstlerischen Verständnis. So schwer rächt sich der Übergriff der Psychologie in ein ihrer Kompetenz entrücktes Gebiet und die Selbsttäuschung, welche sie glauben läßt, über die von der philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts geleistete Denkarbeit hinweggehen zu dürfen (107, 109—112).

Ein Gefühl der Leere und Dürftigkeit mag seine Auffassung in Lipps doch zurückgelassen haben. Er weist es selbst von der Hand, daß der Prozeß der »inneren Nachahmung« dem ästhetischen Erfassen eines Objektes gleichgesetzt werde (126, 127), und greift nun zu Ergänzungen, die ihn aber wieder am Ziele vorbeiführen. Er sucht immer aufs neue nach der tieferen ästhetischen Bedeutung, die in der geschauten Ausdrucksbewegung liegt. Da aber seine Theorie, wie wir gesehen haben, den in der sinnlichen Erscheinung unmittelbar gegebenen und an sie gebundenen idealen Ausdrucksgehalt nicht kennt, so bleibt ihm nichts übrig, als die ästhetische Anschauung zu durchbrechen, über die sinnliche Erscheinung hinauszugehen und die tiefere ästhetische Bedeutung hinter dieser zu suchen. So kommt er zu dem Schlusse, daß der eigentliche Inhalt unserer ästhetischen Einfühlung einzig und allein das Streben

und innere Tun sei, die innere Aktivität, die gesamte innere Zuständigkeit oder Weise des inneren Verhaltens, aus welcher die einzelnen Akte des Wollens und Tuns hervorgehen. Mit anderen Worten: zum eigentlichen Inhalte der Einfühlung macht Lipps die Persönlichkeit, die wir in der wahrgenommenen Bewegung mitfühlend erleben (131, 132). Und unter der Persönlichkeit versteht er das psychische Individuum. Auch die körperliche Kraft, Gesundheit, das blühende körperliche Leben scheint ihm nur erlebbar, sofern es eine erhöhte Kraft, Gesundheit, Freiheit des psychischen Lebensablaufes bedinge oder bedeute (156). Nicht der am Sinnlichen unmittelbar haftende, einzig und allein in und mit dem Sinnlichen gegebene Ausdrucksgehalt gilt ihm als der spezifisch ästhetische Wert, sondern das hinter dem Sinnlichen liegende Leben und Sichausleben. Beim ästhetischen Erfassen weiblicher Körperformen sieht er daher »durch die Formen sozusagen hindurch auf ein Leben«. Auch dem Ausdrucksgehalte des menschlichen Auges glaubt er dadurch gerecht zu werden, daß er ihn als ein »jenseits« der sinnlichen Formen liegendes deutet, anstatt den Nachdruck gerade darauf zu legen, daß auch dieser Ausdrucksgehalt — im Leben, auf der Bühne und in der bildenden Kunst — jederzeit an sinnliche Faktoren gebunden bleibt, ohne sie gar nicht denkbar ist und mit ihrer Änderung unbedingt mitverändert wird (157, 158).

Dies Zurückverlegen des ästhetischen Gehaltes hinter den Sinnen-schein hat die erneute Einmischung von außerästhetischen Gesichtspunkten zur Folge. Wenn es nicht der in der sinnlichen Erscheinung der Bewegung unmittelbar gegebene Ausdrucksgehalt ist, den wir als ästhetisch Genießende ergreifen, sondern die hinter der Bewegung steckende und sie verursachende Persönlichkeit, so fragt es sich aufs neue, welche Beschaffenheit diese Persönlichkeit aufweisen muß, wenn sie uns ästhetisch wertvoll sein soll. Lipps antwortet darauf mit seiner Theorie von der sympathischen und negativen Einfühlung, die ihn, wie wir sogleich sehen werden, auf einen Standpunkt von unbegreiflicher Naivität zurückgelangen läßt. Er erinnert daran, daß uns der Anblick des Hochmuts im Leben verletze. Diese Wirkung gründet er auf die negative Einfühlung, welche darin bestehe, daß ein inneres Verhalten im Widerspruch mit unserem eigenen Wesen sich uns aufdränge. Zur positiven oder sympathischen Einfühlung dagegen fühlen wir uns nach Lipps angeregt bei solchen Äußerungen, welche unserem eigenen Wesen gemäß sind. Indem Lipps nun die moralisch-sittliche Auffassung vermengt mit der ästhetischen und für den Augenblick die jedermann bekannte Tatsache außer Acht läßt, daß auch in der Darstellung von sittlich verwerflichen Eigenschaften und Taten höchste Schönheit sich verwirklichen kann, kommt er zu dem unbegreiflichen Ergebnis, daß der Gegenstand der sympathischen Ein-

fühlung schön, derjenige der negativen dagegen häßlich sei. Ausdrucksbewegungen gelten ihm als schön oder häßlich, je nachdem das, was sie ausdrücken, uns erfreulich oder unerfreulich berühre, d. h. je nachdem sie uns zur positiven oder negativen Einfühlung bewegen. So sieht sich Lipps nun aufs neue gezwungen, im Widerspruche mit der alltäglichen künstlerischen Erfahrung das Gefühl der Schönheit dem Gefühl der positiven Lebensbetätigung gleichzusetzen, die wir in einem sinnlichen Objekte erleben, das Gefühl der Häßlichkeit dagegen dem objektivierten Gefühle der Verneinung unserer selbst oder dem Gefühle der erlebten und objektivierten Lebensverneinung (139—142).

Diese Zurückführung des ästhetisch Wertvollen auf außerästhetische, moralisch-sittlich und gesundheitlich gefärbte Momente wendet Lipps nun auch an auf das ästhetische Verständnis der ruhenden Körperformen. Wie er die Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit der Geberde, ihr Anziehendes oder Abschreckendes, auf Grund des Eindruckes eines bestimmt gearteten inneren Verhaltens zustande kommen läßt, so behauptet er von den ruhenden Bildungen des Gesichtes, daß ihr ästhetischer Wert bedingt sei durch den Umstand, ob das ihnen zu Grunde liegende innere Verhalten uns eine positive oder negative Einfühlung ermögliche. Ein sogenanntes »regelmäßiges« Gesicht wird ihm auf diese Weise zur Resultante von inneren Zuständen, die uns sympathisch berühren, während er den gemeinsamen Ausdruck der Verschlagenheit, Borniertheit, des Hochmuts ohne weiteres mit Unschönheit identifiziert (142, 143). — Um das ästhetische Verständnis der ruhenden Körperformen des Weiteren noch zu erklären, nimmt Lipps, wie wir zuvor schon erwähnten, auch die innere Nachahmung zu Hilfe (143—147). Wo von innerer oder äußerer Nachahmung unter keinen Umständen mehr die Rede sein kann und auch die Beziehung auf ein inneres Verhalten nicht mehr möglich ist, wie bei den spezifischen Formen des weiblichen Oberkörpers, da muß er sich mit Wendungen von mehr oder weniger allgemeinem Charakter zu helfen suchen (147—151).

Die Verkennung des in der sinnlichen Erscheinung unmittelbar gegebenen, unauflöslich an sie gebundenen seelischen Gehaltes einerseits und die Zurückführung des ästhetischen Gefallens auf die Bequemlichkeit der Seele andererseits hat für die von Lipps aufgestellte ästhetische Theorie noch weitere verhängnisvolle Folgen. Es ist eine alte Regel, daß der ästhetische Sensualismus nach einiger Zeit in Formalismus umzuschlagen sich genötigt sieht, da er das, was er nicht im ästhetischen Objekte selbst gegeben findet, durch das auffassende Subjekt ergänzen lassen muß. Dieser Erscheinung begegnen wir nun auch bei Lipps. Er vermengt die Selbstversetzung des Ich in das ästhetische Objekt mit dem im ästhetischen Objekte selbst objektiv gegebenen seelischen

Ausdrucksgehalte und behauptet nun, daß dasjenige, was wir in der sinnlichen Erscheinung über das unmittelbar Wahrgenommene hinaus finden, immer nur unsere eigene Persönlichkeit sei, die wir in das Schöne hineingezogen fühlen (158). Er behauptet, daß das »darin Liegende«, das Innere, welches den ästhetischen Wert eines sinnlich Gegebenen bedinge, immer nur wir selbst seien, daß wir also im ästhetischen Wert uns selbst genießen. Anstatt den Akt der Einfühlung dem Erfassen des im ästhetischen Objekte selbst liegenden Gehaltes gleich zu setzen und in diesem letzteren das allem Schönen gemeinsame Merkmal zu sehen, verlegt Lipps wiederum das ganze Schwergewicht in das auffassende Subjekt, da er die Einfühlung als den gleichartigen Grund und die Bedingung aller Schönheit bezeichnet [159, 166].

Diese Verlegung des Schwergewichts in das auffassende Subjekt und die einseitige Betonung der Einfühlung führt bei Lipps zu Konsequenzen, die weit über das rein ästhetische Gebiet hinausgehen. In Lipps wohnt die Neigung, den Machtbereich der Einfühlung als einen möglichst weitreichenden erscheinen zu lassen, die Einfühlung als den zentralen Prozeß alles ästhetischen, ja psychischen Erfassens überhaupt zu deuten. Dieses Streben verleitet ihn dazu, die ästhetische Betrachtungsweise des in der Außenwelt Gegebenen zu vermengen mit der real-praktischen und wissenschaftlichen, und in diese letzteren das hinüberzuspielen, was eben nur für die erstere Geltung haben kann. Wir müssen hier wohl unterscheiden: das Niederfallen eines Steines zur Erde ist für uns das eine Mal nichts weiter als ein in der objektiven Wirklichkeit sich vollziehender Vorgang, der diese oder jene Folgen hat, und über dessen Ursachen wir mehr oder weniger tief nachdenken können. Diese Art der Betrachtung ist die real-praktische oder die wissenschaftliche, welche das objektive Geschehen auf seine objektive Ursache zurückführen will. Ein andermal aber erscheint uns der fallende Stein als ein in fliegender Hast und Eile zur Erde »strebender«, es liegt in ihm für uns ein seelisches Etwas, ein Tun und Wollen, welche dem Steine als solchem nicht eigen sind, sondern im Momente des Erfassens ihm von uns geliehen, in ihn hineinverlegt, ihm »eingefühlt« werden. Diese Art der Betrachtung ist die ästhetische, welche eine Bereicherung des Objekts durch das erfassende Subjekt bedeutet und eine innige Verschmelzung dieser beiden. Wir können uns das noch deutlicher machen am Beispiele des fest in der Erde wurzelnden Felsen. Die real-praktische und die wissenschaftliche Auffassung sehen in diesem Felsen nichts weiter als die objektiv gegebene Masse mit den ihr innewohnenden Kräften; die ästhetische Auffassung dagegen findet diese Masse beseelt, sieht in ihr etwa ein kühnes Aufstreben zum Himmel oder ein trotziges Sichrecken oder ein finsternes Drohen. Der Eindruck dieser Kühnheit, dieses Trotzes und

dieser drohenden Gesinnung ist nicht in dem Felsen allein gegeben, sondern kommt nur zustande durch dessen Wechselwirkung mit dem auffassenden Subjekte: die sinnliche Erscheinung des Felsens ist so beschaffen, daß das ästhetisch auffassende Subjekt sich unwillkürlich dazu gedrängt fühlt, dem Felsen die seelischen Eigenschaften der Kühnheit, des Trotzes und finsternen Unwillens zu leihen, diese Eigenschaften in ihn »einzufühlen«.

Auch diese wichtigen Unterscheidungen erscheinen bei Lipps verwischt. Er hat ja gewiß recht, wenn er sagt, daß das »Widerstreben« des Objektes ein Erlebnis ist, das sich uns erst ergibt, wenn wir auf die Aufhebung der dem Objekte natürlichen Verhaltensweise hinarbeiten, daß es sich aus diesem unserem Verhalten zu dem Objekte ergibt, und daß wir ohne jenes niemals zu einem Gefühl des Widerstandes oder Widerstrebens eines Gegenstandes und demnach auch nicht zum Begriff eines solchen gelangen würden (172, 173). Dies alles ist gewiß richtig. Lipps geht aber viel weiter. Die Tatsache, daß wir die Eigenschaften der Objekte nur kennen aus unserer Wahrnehmung und daß wir unsere eigenen Gefühle bei der ästhetischen Auffassung leihend in die Objekte hinübertragen, diese Tatsache wird ihm unter der Hand zu der abstrakt-idealistischen Übertreibung, daß die den Objekten innewohnenden Kräfte überhaupt nur in uns, den Auffassenden, vorhanden seien und nur vermöge der von uns vollzogenen Einfühlung auf die Objekte übertragen scheinen — mit anderen Worten: die Unterscheidung zwischen der ästhetischen und außerästhetischen Auffassung des natürlichen Geschehens ist in der theoretischen Darstellung, die Lipps gibt, aufgehoben. Ganz gewiß kennt ja Lipps den wahren Sachverhalt in Wirklichkeit ebenso gut wie wir, seine Kritiker. Ausdrücklich unterscheidet er den geläuterten Kraftbegriff der Wissenschaft von dem des täglichen Lebens (170). Ohne daß er selbst es weiß und will, wächst ihm aber seine eigene Theorie über den Kopf. Seine einseitige Vorliebe für die Einfühlung treibt ihn tatsächlich dazu an, deren Einfluß und Wirkung viel zu weit auszudehnen.

Lipps hält eben doch daran fest, daß die sinnliche Wahrnehmung selbst uns nirgends in der Welt etwas anderes zeige als einfaches Dasein und Geschehen, daß wir nirgends in ihr eine »Kraft« bemerken, ein »Wirken« und »Gewirktwerden«, daß wir nirgends die »Tätigkeit« sehen, von der wir sagen, daß sie das Geschehen hervorbringe oder in ihm sich verwirkliche. Alle diese Eigenschaften des objektiven Geschehens verlegt Lipps in das auffassende Subjekt. Die »Kraft« deutet er als die Kraft oder Intensität unseres Wollens, Strebens, Sichbemühens; das Wirken, die Tätigkeit erscheint ihm als unsere Aktivität, unser Tun, unser strebendes Fortgehen zum Ziel. Alle jene Worte müßte er für sinnlos halten, wenn sie nicht diese Weisen, wie wir uns fühlen, diese Inhalte

des Selbstgefühls, zu ihrem Inhalte hätten (170). Unter Aufgebot großen Scharfsinns und komplizierter Überlegungen kommt Lipps so zu dem Ergebnis, daß das Streben des Steines, zu sinken, ebensowohl unser Streben sei, wie das Streben, ihn hoch zu halten. Beides deutet er als dasselbe Streben, als eine und dieselbe innere Spannung, Anspannung, Anstrengung, Bemühung, kurz als ein und dasselbe innere Erlebnis, nur von verschiedener Seite her betrachtet. Niemals kann er den »Widerstand« an dem Objekte selbst entdecken als seine Eigenschaft oder als eine Bestimmtheit, die ihm an sich zukäme (171, 172). So wird ihm die »Kraft« des Steines zu unserem Kraftgefühl, das wir auf den Stein beziehen; sie wird ihm zu dem Kraftgefühl, das wir haben, wenn wir unsere psychische Spannung mit ihrer Intensität vom Standpunkte des Steines aus betrachten (177); die Aktivität und Passivität des Steines ist für Lipps an sich nichts anderes mehr als ein eigenartiges Gefühls-erlebnis (178); sogar die Schwere, Härte und Festigkeit deutet er als Kräfte, Strebungen, Aktivitäten, die wir in den Felsen einfühlen (184).

Es ist nur eine weitere Konsequenz eben dieses Gedankenganges, wenn Lipps auch die Einheit der uns in der Außenwelt gegebenen Dinge oder den Dingbegriff des gewöhnlichen Lebens zurückführt auf die Einfühlung. Er stellt sich selbst die Frage, wo denn jenes Einziges sei, das wir mit einem bestimmten Baume meinen. Einen Augenblick scheint es nun, als ob Lipps eine kleine Anleihe machen wolle bei der verachteten Metaphysik. Er bekennt sich zu der Meinung, daß das, was sich zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten betätige, eine Wille sei oder ein Analogon desselben, und daß dem Willen Allgegenwart eigne an verschiedenen Orten (197). An diese verheißungsvolle Voraussetzung knüpft Lipps nun aber nicht den Schluß, daß dem in jenem bestimmten Baume verkörperten Willen eine von uns unabhängige Sonderexistenz zukomme; er sucht die Lösung des Rätsels nicht in der Tatsache, daß wir uns an jenem Einzigem stoßen und es mit Händen greifen können, sondern wiederum in der Einfühlung, und zwar in der Einfühlung unseres eigenen Ichs. Die Einheit des Dinges wird ihm zur Einheit des Ichs. Das eine, ungeteilte Ich findet er in dem Ding. Er findet sich in dem Ding, sein Mannigfaltiges umfassend oder umschließend (194). Um nun aber die objektive Einheit des Dinges auch außerhalb des Aktes der Einfühlung wenigstens in einer gewissen Weise zu wahren, greift Lipps zu der absonderlichen Ausflucht, daß dem Ding auch in der rückschauenden Betrachtung die Einheit oder Individualität bleibe, die wir nun einmal in dasselbe eingefühlt haben (195). Das Ding wird ihm zu einer Einheit an sich, d. h. abgesehen davon, ob er es jetzt zur Einheit zusammenschließt, indem er diese unmittelbar erlebte Einheit oder einen Abglanz ihrer, die er in dasselbe eingefühlt hat, ihm auch in seinen Gedanken läßt (196). Die

von ihm in den Baum hinein verlegte Einheit seiner Persönlichkeit, das ist ihm in Wahrheit »der Baum« (197). Diese Art der Einfühlung bezeichnet Lipps nicht als eine, sondern als die Einfühlungstatsache, in ihr glaubt er die Einfühlung wie er sie auffaßt, vollendet (194, 195). Es entgeht ihm, daß die von ihm gegebene Deutung der dem Dingbegriffe des gewöhnlichen Lebens eigenen felsenfesten Überzeugung von der objektiven Einheit der uns in der Außenwelt entgegentretenden Objekte in keiner Weise gerecht wird, sondern im Gegenteil jene vom naiven Menschen geglaubte und gewußte Einheit zu einem subjektiv-bedingten Scheine verflüchtigt.

In der gleichen Weise dehnt Lipps seine Einfühlung auf das Verhältnis von Ursache und Wirkung aus, wobei er wiederum die ästhetische Beseelung dieser beiden vermengt mit der rein verstandesmäßigen, praktischen Auffassung. Wir müssen hier genau so unterscheiden wie zuvor: der Bach treibt das Mühlrad, der Hammer zerschlägt das Eisen, der untere Teil des Felsens trägt den oberen. In der einfachen Konstatierung dieser Tatsachen ist die rein verstandesmäßige Verknüpfung von Ursache und Wirkung gegeben, d. h. die Annahme einer in der Ursache liegenden objektiven Kraft, welche die Wirkung zur Folge hat. Nun sprechen wir aber vom »Eifer« jenes Baches, von der »Bösartigkeit« jenes Hammers, vom »Trotz« jenes Felsens. Erst diese Art der Auffassung ist die ästhetische, sie leiht dem Objekte Eigenschaften oder fühlt Eigenschaften in das Objekt ein, die nur in uns, den Auffassenden, vorhanden sind. Bei Lipps dagegen erscheint unsere Auffassung von Ursache und Wirkung überhaupt bedingt durch die Einfühlung. Die Kausalbeziehung zwischen dem Stoß, den eine Kugel auf eine andere ausübt, und der Bewegung der letzteren nennt Lipps ein in die Zeitfolge eingefühltes Tun (183). Wenn der untere Teil des Felsens den oberen trägt, so deutet Lipps auch dieses Tragen als ein in den Felsen eingefühltes Tun, als unsere auf Überwindung der Schwere gerichtete und darin sich verwirklichende Aktivität, oder als die von uns erlebte erfahrungsgemäße Nötigung, um des unteren Teiles des Felsens willen den oberen an seiner Stelle verharrend zu denken (184, 190). Die Tätigkeit der Ursache ist nach Lipps unser inneres Hinzunehmen der Wirkung, unser Tun, das nun als ein in der Ursache liegendes Tun erscheine (185). Sogar die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile eines Ganzen, welche uns eine bestimmte sukzessive Apperzeption und Zusammenfassung aufnötigt, bezeichnet Lipps als unser in das Objekt eingefühltes Tun, das nun an das Objekt gebunden, darin liegend, kurz als ein Tun des Objektes erscheine (187).

Jedoch nicht diese Vermengung der praktischen und ästhetischen Auffassung des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist es, die uns hier

in erster Linie zu beschäftigen hat, sondern der Umstand, daß Lipps gerade die Tatsache der ästhetischen Beseelung nicht ausreichend zu begründen vermag, so daß er an dieser entscheidenden Stelle seiner Ästhetik wiederum nichts anderes in der Hand behält als einen leeren psychologischen Prozeß. Als den allgemeinsten und letzten Grund der beseelenden Verknüpfung von Ursache und Wirkung, ja der Naturbeseelung überhaupt, bezeichnet er die sukzessive Apperzeption der Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung (185), d. h. den Vollzug der uns vom Objekte aufgenötigten apperzeptiven Bewegung (186) und deren Einfühlung in das Objekt (187), wobei unser in das Objekt eingefühltes apperzeptives Tun durch die Kausalbeziehung bedingt sei und durch sie Richtung wie qualitativ bestimmten Inhalt bekomme (188—190). Dieser Prozeß der beseelenden Einfühlung in Naturobjekte vollzieht sich nach Lipps überall in gleicher Weise: »Der Ausgangspunkt«, sagt er, »ist immer jene allgemeine oder leere Einfühlung des apperzeptiven Tuns überhaupt. Diese wird zur Einfühlung des apperzeptiven Tuns, das ich im kausalen Denken vollbringe. Damit gewinnt jene Einfühlung einen bestimmteren Inhalt. Das eingefühlte Tun wird zu einem Tun in bestimmter Richtung, nämlich der durch die erfahrungsgemäße Kausalbeziehung geforderten, und es wird damit zugleich zur Einfühlung von bestimmt gearteten Kräften, ... nämlich solchen, wie sie jedesmal in der Einfühlung desjenigen apperzeptiven Tuns, das den Namen kausales Denken trägt, unmittelbar liegen. Mein Tun wird von diesen Kräften erfüllt. Es bestimmt sich, nachdem es zunächst nur ein Tun überhaupt war, als Tun, in dem solche bestimmte Kräfte ... sich auswirken« ... (191, 192).

Wer sich die Mühe nimmt, diesen von Lipps statuierten komplizierten Prozeß näher zu betrachten, wird finden müssen, daß er immer nur zu sich selbst zurückkehrt und eines tieferen seelischen Gehaltes ermangelt: das Objekt nötigt uns auf Grund der erfahrungsgemäßen Kausalbeziehung zu einem bestimmt gearteten apperzeptiven Tun, und dieses Tun übertragen wir nun wieder auf das Objekt. Es ist klar, daß auf diesem Wege aus der rein kausalen Beziehung als solchen gar nicht herausgekommen werden kann. Was unser apperzeptives Tun nach Lipps bis jetzt erfüllt, ist weiter nichts als die Aneinanderreihung von bestimmt gearteten Ursachen und Wirkungen: der Bach treibt das Mühlrad vermöge der ihm eigentümlichen und eigenartigen Kraft. Wie kommen wir aber dazu, ihm zugleich die seelische Eigenschaft des Eifers zuzusprechen? Diese wichtigste und entscheidende Frage kann Lipps zunächst nur beantworten dadurch, daß er in dem soeben skizzierten psychologischen Prozeß durch einen Sprung das Wirken der Ursache ohne weiteres gleichsetzt einem »Streben« oder »Tun«, also dasjenige als gegeben nimmt, was erst zu

erklären wäre. Eben darum handelt es sich ja, den Grund zu erkennen, warum wir in der einen Verknüpfung von Ursache und Wirkung eine heftige und stürmische Gemütsart zu finden glauben, in der anderen eine sanfte und milde. In dieser schwierigen Lage hilft sich Lipps nun dadurch, daß er zu einem längst überwundenen Irrtum zurückkehrt.

Um diese Sachlage ganz verstehen zu können, müssen wir uns zunächst noch einmal das folgende klar machen: nicht jeder Bach dünkt uns »eifrig« in Ausübung seiner Pflicht, nicht jeder Hammer »böartig«, nicht jeder Fels »trotzig-kühn«. Um das scheinbare Verbundensein dieser seelischen Eigenschaften mit den an sich unbeseelten Objekten zu erklären, nimmt die philosophisch-metaphysische Ästhetik an, es liege in der sinnlichen Erscheinung jener Objekte ein Etwas, genauer gesprochen, ein geistiges Etwas, das uns zur leihenden Einfühlung von bestimmten seelischen Eigenschaften nötigt. Die philosophische Ästhetik nimmt an, daß jenes in der sinnlichen Erscheinung des Baches, des Hammers, des Felsens liegende geistige Etwas in rein geistige Analogie tritt mit den seelischen Eigenschaften des Eifers, der Böartigkeit, der trotzig-kühnen Kühnheit. Diese vom ästhetisch Auffassenden vollzogene rein geistige Analogie hat alsdann zur Folge, daß der Auffassende den Ausdruck jener seelischen Eigenschaften in den betreffenden Objekten zu finden glaubt, also den der Kühnheit im Felsen, daß er mit diesem geliehenen Ausdruck seelisch verwächst und sich vermöge dieses Verwachsenseins nun selbst innerlich aufrichtet.

Also stellt sich dieser ganze Prozeß dar in der Deutung der philosophischen Ästhetik. Lipps dagegen, der das in der sinnlichen Erscheinung liegende und unauflöslich mit ihr verbundene geistige Moment in seiner ästhetischen Theorie nicht kennt oder jedenfalls nicht anerkennt, kann jene rein geistige Analogie nicht verstehen, sondern muß die jeweilige Gefühlsbedeutung der jeweiligen sinnlichen Erscheinung dahin auslegen, daß das betrachtete Objekt tatsächlich im ästhetisch Auffassenden bald Gefühle strebsamen Fleisses, bald solche des Stolzes und der Kühnheit hervorrufe, und daß diese tatsächlich hervorgerufenen Gefühle alsdann wieder auf das Objekt übertragen werden. Diese in ihrer Derbheit längst veraltete Auffassung kommt bei Lipps zustande dadurch, daß er das letzte Moment des Prozesses als das erste setzt. Während in Wahrheit das rein geistige Ergreifen der rein geistigen Gefühlsanalogie das entscheidende Moment bildet, welches alsdann erst das innerliche Sichaufrichten des ästhetisch genießenden Subjektes im Felsen zur Folge hat, setzt Lipps gerade das innerliche Sichaufrichten an den Anfang des Prozesses und läßt es behaftet sein mit dem »affektiven Moment«, das ihm in uns nach Aussage unseres Erlebens notwendig zugehöre; er verbindet es mit der »inneren Gesamtverfassung«, welcher es in uns natur-

gemäß entstamme — mit anderen Worten: Lipps glaubt, wie schon gesagt, daß im ästhetisch Genießenden durch sein Sichaufrichten in und mit dem Felsen tatsächlich das Gefühl des Stolzes, der Kühnheit entstehe, welches affektive Moment im Akte der Einfühlung alsdann auf den Felsen übertragen werde (190, 191, 192, 133, 134, 144). Frägt man nach dem Grunde des Sichaufrichtens in und mit dem Felsen, so hat Lipps keine andere Möglichkeit, als auf jenen leeren psychologischen Prozeß zu verweisen, den wir zuvor charakterisiert haben, also auf jene Einfühlung unserer sukzessiven Apperzeption, von der wir erkannten, daß sie über die bloße Kausalbeziehung nicht hinausführen könne. Die Einfühlung unserer sukzessiven Apperzeption vermag weder unser inneres Verwachsen mit dem Felsen zu erklären, noch das Sichaufrichten mit ihm, folglich auch nicht das Entstehen eines Gefühls, das an das Sichaufrichten gekettet wäre. Lipps hat sich mit seinem ganzen Deutungsversuche in einem fruchtlosen Kreise bewegt, aus welchem herauszukommen nur dadurch möglich ist, daß man mit der philosophischen Ästhetik rückhaltlos und unumwunden ein der sinnlichen Erscheinung des Felsens anhaftendes geistiges Moment anerkennt, welches vermöge rein geistiger Analogie Gefühlsbedeutung gewinnt und nun erst vermöge eben dieser Gefühlsbedeutung das Gefühl des ästhetisch Auffassenden zu sich herüberzieht und ihn zu einem innerlichen Mitmachen der im Objekte liegenden Gefühls- und Bewegungsanalogie zwingt. Solchermaßen allein entsteht unser Eindruck, daß in dem Felsen Kühnheit liege oder ein Streben nach oben, und unser inneres Miterleben dieser in Wirklichkeit gar nicht vorhandenen seelischen Eigenschaften.

Und auf diesem Fundamente können auch erst die scharfsinnigen Erörterungen ihrem wahren Werte nach gewürdigt werden, mit welchen Lipps selbst so treffend die Tatsache der ästhetischen Einfühlung charakterisiert: sein Hinweis auf ihre psychologische Notwendigkeit (165, 166, 189) und auf unser völliges Verwachsen mit dem angeschauten Objekte, wobei unter Ausschaltung des realen Ichs unser ideelles Ich zu einem idealen wird (128, 175, 182—202, 213, 216).

Gelegentlich könnte man sogar glauben, daß Lipps sich der von uns vertretenen Auffassung annähern wolle; so, wenn er das einen Platz »beherrschende« oder von ihm »eingeeengte« Denkmal erwähnt und dabei zu dem Schlusse kommt, das Herrschende und Eingeengte sei hier der in der Masse liegende Wille (200). Hätte Lipps gesagt: der in der Masse liegende Wille vermöge der in ihm verkörperten und ausgedrückten Idee, so würde er sich damit ganz auf den Boden der philosophischen, konkret-idealistischen Ästhetik gestellt haben. — Eine unmittelbare Annäherung ist auch gegeben in dem, was Lipps aussagt über die Stimmungen in der Natur. Er findet diese Stimmungen in der unmittelbaren Be-

trachtung an die Elemente der Natur gebunden, bezieht das Stimmungsgefühl aber doch weder auf das Einzelne noch auf das Ganze, sondern auf etwas, das auch von dem Ganzen verschieden sei. Dies »Etwas« scheint ihm das Ganze in unsagbarer Weise zu umweben und zu umspielen. Er kann es nicht fassen, analysieren, definieren. Es ist für ihn da nur in Gestalt des Gefühls und des begleitenden Bewußtseins, daß es auf etwas Allgemeines, im wahrgenommenen Ganzen Waltendes, aber eben Unsagbares, nicht Bestimmbares ziele, nicht diesem oder jenem gelte, was in der Landschaft lebt, sondern dem allgemeinen Pulsschlag des Lebens im Ganzen der Landschaft (222, 223). Man glaubt Lipps hier die Zunge lösen und für ihn aussprechen zu müssen, daß jenes unsagbare Etwas eben ein rein geistiges Etwas sei, nämlich die im Ganzen der Landschaft verkörperte und ausgedrückte Idee, welche vermöge rein geistiger Analogie mit gewissen Stimmungen eben diese Stimmungen in uns anklingen macht.

Für die eigentliche, von Lipps vertretene Auffassung bleiben aber die gelegentlichen metaphysischen Anwandlungen dieser Art ohne Bedeutung. Lipps hält darum doch im Prinzip an seinem soeben erörterten Gedankengange fest, und sein in den fundamentalen Voraussetzungen wurzelnder Irrtum hat zur Folge, daß auch der letzte Abschluß, den er seiner Lehre von der Einfühlung durch den Begriff der Freiheit zu geben sucht, sich dürftig gestaltet (204, 205).

Diese ganze, teils formalisch, teils sensualistisch geartete Lehre wendet Lipps in vollem Umfange an auf die ästhetischen Sondergebiete, so auch auf den Rhythmus. Wir müssen es uns versagen, diesen Teil seiner Ausführungen jetzt zu erörtern und gehen sogleich über zu dem Kapitel, welches er »Anfangsgründe der Musikästhetik« betitelt.

Das Wesen der Konsonanz und Dissonanz gründet Lipps im Gegensatze zur Klangverwandtschaftstheorie Wundt's und zur Verschmelzungstheorie Stumpf's unter Wiederaufnahme des Euler'schen Prinzips auf die Theorie der Tonverwandtschaft. Lipps vertritt die Meinung, daß die physikalischen Rhythmen in die Tonerregungen oder Tonempfindungsvorgänge »irgendwie hineinklingen«, zum mindesten in der Art, daß die rhythmischen Verhältnisse dabei erhalten bleiben (457). Der Gedanke erscheint ihm natürlich, ja fast selbstverständlich, daß die gesetzmäßige Beziehung zwischen Einfachheit und minderer Einfachheit der Schwingungsverhältnisse einerseits und zwischen Konsonanz und Dissonanz der Töne andererseits nicht Zufall sei, sondern daß die Konsonanz und Dissonanz der Töne durch die Einfachheit bzw. mindere Einfachheit der Schwingungsverhältnisse bedingt werde. Nun lehrt aber die Erfahrung, daß die Oktave, welche wir als die vollkommenste Konsonanz im formal-abstrakten Sinne betrachten müssen, nicht zugleich das höchste Lust-

gefühl in uns hervorruft, welches wir beim Zusammenklange von zwei Tönen haben können. Erfreulicher ist uns der Zusammenklang eines Tones mit seiner Terz, obgleich dieser Zusammenklang eine minder vollkommene Konsonanz heißen muß im rein formalen Sinne. Daraus folgt, daß schon zur Erreichung des höchsten Konsonanzgeföhles an sich oder der höchsten sinnlichen Lust an der Konsonanz, ganz abgesehen von ihrer Verwendung durch den Künstler, ein Moment der Fremdheit, der Gegensätzlichkeit oder relativen Dissonanz erforderlich ist (450, 451, 463, 464). Wir sind daher unbedingt zur Annahme genötigt, daß in den Empfindungen der konsonanten Töne ein Gemeinsames sich findet, das in ihnen sich differenziert (455, 456).

Auf dieser einleuchtenden Grundlage erklärt Lipps die Lust am »Klange«, der im Gegensatz zum einfachen Ton ein absolut einheitliches, zugleich aber mehr oder minder reiches System von »Tonrhythmen« bildet (459—461), den Charakter des Dur- und Molldreiklangs (465—466), der Tonika, Dominante und Unterdominante (467—468, 470—474). Bei seiner Einführung des F von C aus stößt Lipps aber auf ein irrationales Moment. Er glaubt den inneren Zusammenhang und natürlichen Fortgang von C zu F gegeben, indem er F auffaßt als die natürliche Septime von G . Nun unterscheidet sich aber F als natürliche Septime von G um eine Schwingung von F als Quart zu C . Diese Schwierigkeit sucht Lipps zu umgehen durch Aufstellung der Regel, daß wenig unterschiedene Töne für einander eintreten können, oder daß ein und derselbe Ton nacheinander als ein Ton und als ein wenig davon verschiedener Ton funktionieren könne (473, 474).

Es hätte nahe gelegen, an dies Versagen der abstrakten Rechnung den Schluß zu knüpfen, daß es sich beim musikalisch-künstlerischen Hören überhaupt nicht mehr um das Erfassen von rationalen und irrationalen Schwingungsverhältnissen handeln könne, sondern daß die Schwingungsverhältnisse nur das dienende Mittel sind für einen anderen, höher gearteten Zweck, nämlich für die Verwirklichung seelischen Ausdrucksgehaltes, dessen geistiges Verstehen und Erfassen von dem der zugrunde liegenden Schwingungsverhältnisse absolut verschieden bleibt. An diesem naheliegenden Schlusse geht Lipps für diesmal aber vorbei, er findet von seiner so überzeugenden Grundlage aus nicht den unmittelbaren Weg zur geistigen Bestimmung des Kunstwerkes. Infolgedessen trägt seine Auffassung der Musik in ihren Grundzügen ein durchaus formalistisches Gepräge. Was sie aussagt, gilt ebensowohl von der Melodie des Kontrapunktschülers wie von derjenigen eines Bach, Beethoven, Wagner. Lipps findet nämlich schon im einfachen, einzelnen Klang das Ganze der Musik repräsentiert, denn in jedem musikalischen Ganzen sieht er zunächst nur ein rhythmisches System, das in einem Moment gegeben sei, wie der

Akkord, oder in der Zeit entstehe, wie die Melodie (462, 463). Demgemäß nennt Lipps die Melodie ein in der Folge von Tönen oder Klängen entstehendes oder sich aufbauendes System von Tonrhythmen (468), ein rhythmisches Ganzes (475); das Werden der Melodie setzt er gleich dem Werden der Einheit des rhythmischen Systems aus dem Widerstreite heraus und durch ihn hindurch (470, 475). So erscheint die Melodie als eine bloße Differenzierung der Tonika, als die sukzessive Ausgestaltung des in der Tonika liegenden »Grundrhythmus« in ein mehr oder minder reich differenziertes System von »Tonrhythmen« (86, 87, 469). Da die Musik in Wirklichkeit aber mit Klängen operiert, welche in sich selbst einheitliche Systeme von Tonrhythmen sind, so handelt es sich, näher besehen, um Systeme von Tonrhythmen, die in ihrem Zueinanderhinzutreten das einheitliche, auf einer einzigen Basis (der Tonika) ruhende System ergeben. Dies System von Systemen bereichert sich weiter, indem zur Melodie die Harmonie tritt, oder nebeneinander hergehende Melodien sich zu einem Ganzen verbinden. Außerdem bleibt noch zu bedenken, daß, damit die Melodie in der Zeit entstehen kann, zu den Systemen von Tonrhythmen, woraus die einzelnen Klänge bestehen, noch der Rhythmus im großen hinzukommen muß, d. h. die gesetzmäßige Folge, Ordnung, Gliederung der Töne (477, 478).

Diese Art der Auffassung läßt die Musik als ein höchst kompliziertes Aggregat von Tonrhythmen oder Tonschwingungen erscheinen, welche unmittelbar nur der physikalischen Rechnung Anhaltspunkte bieten. Nun ist die Musik aber, wie Lipps selbst sagt, nicht nur Körper, sondern auch Seele; sie ist mehr als Ton und Tonverbindung, Melodie, Harmonie und Rhythmus von Tönen. Sie ist, wie alles Schöne, Ausdruck eines Lebens (478), die innere Geschichte unseres Ichs (481). Durch welche Möglichkeit kann ein unentwirrbar kompliziertes System von Tonrhythmen zum seelischen Ausdruck werden und was ist dessen Wesen? Also lautet die fundamentale Frage der Musikästhetik, welche Lipps nun zu beantworten unternimmt. Es bleibt ihm aber auf Grund seiner Voraussetzungen wiederum nur ein formalistischer Ausweg übrig. Da er im aufgeführten musikalischen Kunstwerk objektiv nur ein kompliziertes System von Rhythmen gegeben sieht und den in diesen Rhythmen sich verwirklichenden objektiven seelischen Ausdrucksgehalt übergeht, so muß er das, was er in den Tönen selbst nicht finden kann, nachträglich auf sie übertragen, in sie »einfühlen« lassen.

Diese angebliche Einfühlung trägt ein kompliziertes Gepräge und setzt sich aus verschiedenartigen Elementen zusammen. Zunächst weist Lipps darauf hin, daß wir im realen Leben inneren Erregungen nicht in Farben, wohl aber in Lauten unmittelbaren Ausdruck geben, daß uns daher der Ton, auch der musikalische, in unmittelbarer Weise als die Farbe

Ausdruck eines Inneren zu sein scheine. Es ist nicht zu bezweifeln, daß diese Wendung bei Lipps einen unvermittelten Sprung bedeutet vom bloßen Tonrhythmus zum Ausdruckscharakter des Tones, daß Lipps hier also plötzlich als gegeben nimmt, was nach Möglichkeit zu erklären seine wichtigste Aufgabe wäre. Jedoch abgesehen von dieser Gewaltsamkeit ist mit der — an sich berechtigten — Erwähnung des unmittelbaren Zusammenhanges der Laute und Töne mit inneren Erregungen für die Deutung des musikalisch-künstlerischen Gehaltes noch gar nichts gewonnen, da die musikalischen Töne ja von den Ausdruckslauten des gewöhnlichen Lebens durch eine unüberbrückbare Kluft geschieden bleiben, so daß jener naturalistische Hinweis nur ganz im allgemeinen ein innigeres Verwachsensein des Tones mit den Innenzuständen des Menschen besagen kann. Der musikalisch-künstlerische Gehalt und seine Wirkung auf den Hörer bleiben immer noch zu erklären, und da hierzu die Ausdrucksbedeutung der Laute des täglichen Lebens unmöglich ausreicht, greift Lipps wieder zu seiner uns wohlbekannten apperzeptiven Bewegung, welche für die Außerachtlassung des in den Tönen vom Künstler niedergelegten seelischen Ausdrucksgehaltes entschädigen soll, während sie doch selbst ohne Voraussetzung jenes objektiven Gehaltes, als an bloße Systeme von Tonrhythmen gebunden, höchst dürftig bleiben muß. Indirekt räumt Lipps das selbst ein. Er sagt von jener apperzeptiven Bewegung nur aus, daß sie entstehe, indem wir auffassend von Klang zu Klang fortgehen; daß sie zunächst unsere Bewegung sei, unser apperzeptives Tun, welches jedoch an die Klänge und ihre Folge gebunden bleibe und demgemäß als etwas in der Folge der Klänge liegendes, als eine in ihr selbst sich abspielende Bewegung erscheine. Um nun diesem psychischen Vorgange, der sich bis jetzt noch herzlich mager anläßt, etwas mehr Fülle zu geben, nimmt Lipps noch eine doppelte Ergänzung zu Hilfe. Zuerst erwähnt er den Stimmungscharakter, welcher in dem einzelnen Ton oder Klang liege und welcher danach strebe, sich »auszustrahlen« in die Seele überhaupt oder die ganze Seele nach sich zu »rhythmisieren«. Die im einzelnen Ton oder Klang liegende Stimmung führt aber offenbar wieder nicht hinaus über die elementaren Vorbedingungen des musikalischen Kunstwerks. Es ist daher eine weitere Ergänzung nötig, und diese glaubt Lipps zu finden in der an die Rhythmik jener apperzeptiven Bewegung gebundenen »allgemeinen psychischen Resonanz«, worunter er aber in Wirklichkeit nichts anderes versteht, als das, was man sonst als außerästhetische Assoziation zu bezeichnen pflegt: »Es liegen in uns, der Möglichkeit nach, unendlich viele Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken, in deren eigener Natur es liegt, in gleichartiger Weise in uns abzulaufen und uns zu erregen, wie es die Töne und wie es das Ganze der Bewegung in den Tönen tut. Und weil sie dazu bereit

sind, so werden sie anklingen, lauter oder leiser, reicher oder minder reich, je nach der erregenden Kraft, welche die gehörten Töne und die in ihnen liegenden Arten der seelischen Bewegung haben.«

Diese drei Faktoren nun — unsere an die Tonfolge gebundene aperzeptive Bewegung, die Stimmungskraft des einzelnen Klanges und die vermöge der außerästhetischen Assoziationen zustande kommende allgemeine psychische Resonanz — läßt Lipps verwachsen zu einer gemeinsamen Stimmung, von welcher wir anzunehmen haben, daß sie an die Töne geknüpft sei und von uns in den Tönen erlebt werde. Auf diese Weise wird die »Kraft« der Töne oder Klänge zur Kraft unseres Wollens oder Tuns, das wir in eigenartiger Weise in die Töne einfühlen. Auf diese Weise finden wir, nach Lipps, in den Tönen Leidenschaft und Stille, Sehnsucht und Friede, Jubel und Klage, ernstes Wollen und fröhliches Spiel, Kampf und Versöhnung. Das ist es, was Lipps unser in die Töne eingefühltes Ich nennt und die von diesem Ich in dem Tonganzen erlebte innere Geschichte (478—481).

Wenn wir nun die von Lipps aufgestellte ästhetische Theorie im ganzen überblicken, so werden wir willig und freudig anerkennen, daß sie einem außergewöhnlich scharfsinnigen und kunstbegeisterten Kopfe entspringt. Trotzdem werden wir uns aber doch wohl nicht der Einsicht verschließen dürfen, daß sie der Wirkung des Schönen auf Herz und Gemüt nicht gerecht wird und daher das dringende Bedürfnis nach tieferem, innigerem Verständnis des in aller Schönheit sich offenbarenden Geistes zurückläßt.

Nachdem ich mir die Freiheit genommen habe, an einem hervorragenden Vertreter der akademischen Ästhetik unserer Zeit rückhaltlose Kritik zu üben, und Sie, meine Herren, auf das aufmerksam zu machen, was mir als Irrtum erscheint, bleibt mir nun noch übrig, den Weg anzugeben, der nach meinem Dafürhalten aus dem Irrtum herausführt. Schon zu Anfang meines Vortrages habe ich seine Richtung bezeichnet und wiederhole nun: der Fels, der uns festen Halt gewährt in der verwirrenden Brandung der ästhetischen Meinungen des Tages, das ist die »Philosophie des Schönen« Eduard's von Hartmann. Vor 4 Jahren habe ich in meinem Buche »Moderne Musikästhetik in Deutschland« den Versuch unternommen, die denkenden musikalischen Kreise darauf hinzuweisen, was sie an Hartmann's Werk besitzen. Ich wollte den Zugang zu ihm erleichtern, damit auch philosophisch wenig geübte Leser der darin niedergelegten Offenbarungen wenigstens in einem gewissen Grade teilhaftig werden. Ich kann das damals Ausgesprochene hier nicht wiederholen und brauche es auch nicht zu tun. Aber mit verstärktem Nachdruck will ich meinen Hinweis erneuern. Es wird vielfach gesagt, die Lehren Eduard's von Hartmann seien veraltet, überwunden, gehören einer

vergangenen Periode an. Demgegenüber behaupte ich, daß sie jung und frisch sind wie am ersten Tag und in ihren Grundzügen jung bleiben werden, so lange es denkende Menschen gibt. Die Klarheit und umfassende Kraft seines Geistes allein gibt die Möglichkeit ruhigeren Überblicks über unser ganzes Gebiet. Wo die psychologische Ästhetik über Eduard von Hartmann und die philosophische Ästhetik überhaupt spottet, da handelt sie in einer verhängnisvollen Selbsttäuschung. Sie glaubt zu schieben und wird doch selbst geschoben. Sie ist das Opfer eines gewaltsamen, alle Schranken durchbrechenden Rückschlages, dessen Heftigkeit zu widerstehen sie nicht die Kraft besaß, so daß sie nun ihren Herrn und Meister verkannte.

Gestatten Sie mir, dies gerade vor dem erlesenen Kreise aussprechen zu dürfen, der mehr als jeder andere berufen ist, die Erkenntnis der in der erhabenen musikalischen Kunst sich offenbarenden Idee zu fördern. Möge mir dieser Kreis die Offenheit meiner Sprache verzeihen, möge er sich mit mir erneut dem größten ästhetischen Denker zuwenden, den Deutschland, ja die Welt, in den letzten 50 Jahren besaß, und der tausendfache Belohnung gewährt durch die unermesslichen Schätze seines Geistes. Eduard von Hartmann's Philosophie des Schönen ist der Inbegriff aller ästhetischen Weisheit der Gegenwart. Nichts anderes, nichts besseres kann der nach Wahrheit Strebende tun, als dies Buch mit Hingebung lesen, sich um sein Verständnis bemühen, — und wenn er es verstanden hat, ist er dem Weltgeist einen Schritt näher gekommen.

Ulm a. D.

Paul Moos.

Hierauf sprach Prof. Dr. Stephan Witasek (Graz)

Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses.

Der Zufall, der bei der Abwicklung unseres Programms die Hand mit im Spiele hat, hat es gefügt, daß ich meine Ausführungen mit den Worten »*Audiat et altera pars*« beginnen möchte. Nicht nur deshalb, weil ich, wenn auch nur in bescheidenem Maße, selbst mitgearbeitet habe an der heutigen »akademischen« Ästhetik, sondern vor allem, weil ich mich tatsächlich gerade zu den Grundpositionen meines geehrten und gelehrten Herrn Vorredners in schärfstem Gegensatze stehen sehe. Und da ich im Prinzipiellen dieses Gegensatzes zwar durchaus Theodor Lipps folge, in der Durchführung des Einzelnen jedoch eigene Wege gehe, so werden Sie den Vorteil, das, was eben in strenger Kritik bekämpft worden ist, nun auch aus dem Munde eines überzeugten Anhängers dargestellt zu erhalten, nützen können, ohne wesentliche Wiederholungen mit in den Kauf nehmen zu müssen.

M. H.! Wer vom Studium der allgemeinen Ästhetik herkommt und sich dem Gebiet der speziellen, und zwar der Musikästhetik zuwendet,

der wird, wenn er sich den gegenwärtigen Zustand dieses Gebietes näher besieht, mit Befremden eine gewisse Rückständigkeit bemerken.

Diese Rückständigkeit liegt in dem das Feld beherrschenden Problem. Um die Frage: »Form- oder Inhaltsästhetik« tobt heute noch der Kampf. Die eine Frage hält die Geister gefangen, sie gilt für den Pol der Musikästhetik, um den sich alles dreht. Um andere Gegensätze wird vielleicht lauter gestritten. Der Fall Wagner ist nahezu ausgefochten. Es war auch mehr das vielköpfige Volk als die wenigen Köpfe der Denker, die da in Aufregung gerieten — fast so wie jedesmal, wenn in der Musik ein Großer kam. Auch der Kampfbrut: »Programm Musik — absolute Musik« tönt mehr in den Vorhallen der wissenschaftlichen Musikästhetik, und darum lauter. Tiefer aber wurzelt der Gegensatz zwischen Form- und Inhaltstheoretikern, nicht erst zu reden davon, daß ja auch jene beiden Tagesfragen zum guten Teil von daher ihre Antwort holen müssen.

Hanslick's ein halbes Jahrhundert altes Buch ist erst kürzlich wieder in neuer Auflage erschienen, es hat an Aktualität nicht gar zu viel verloren; und wenn seine Gegner vergessen sind, so ist's nicht etwa, weil ihre Position verloren gegeben wäre. Das jüngste Buch über »Musik-ästhetische Probleme«, das ich kenne, (von Hugo Marcus, Berlin 1906) setzt gleich mit der Betonung des »Formalcharakters« der Musik ein. Die heute recht verbreitete »Musikästhetik« von William Wolf stellt sich ausdrücklich und bestimmt auf eine Seite, Hugo Riemann's Autorität nimmt auch Partei (»Die Elemente der musikalischen Ästhetik«, Berlin 1900, S. 22 u. ff.), und die Geschichte der »Deutschen Musikästhetik« von Paul Moos beteiligt sich nicht nur mit energischer Kritik am Streite, sondern disponiert geradezu den Stoff nach diesem Gegensatz; ähnlich auch R. Wallaschek im historischen Teil seiner »Ästhetik der Tonkunst«.

Ich finde darin im Vergleich zum heutigen Zustande der allgemeinen Ästhetik eine Rückständigkeit. Wohl hat sich ja auch diese seit Kant und Herder mit dem Gegensatz von Form- und Inhaltsästhetik auseinanderzusetzen gehabt und reichlich auseinandergesetzt. Aber heute ist sie damit fertig. Robert Zimmermann, meines Wissens der letzte konsequent einseitige Parteigänger, war eigentlich schon langē tot, als er (1898) starb. Aber auch die Schar der Jünger Friedr. Theod. Vischer's, des glänzenderen Gegenpols, ist zu einem ganz versprengten Fähnlein geworden. Eduard v. Hartmann, der seit kurzem auch zu den Toten zählt, ist zwar noch lebendig in vielen Einzelgaben seines reichen Geistes und wird es für alle Zeiten bleiben, der Grundgedanke seiner Ästhetik aber und seine Metaphysik des Schönen — das Schöne sei die sinnliche Darstellung der Zwecke des Absoluten, die Idee sei dem ästhetischen Scheine immanent, das wichtigste Element des ästhetischen Genusses

sei ein unbewußtes Erfassen und Verstehen des idealen geistigen Gehaltes — diese Grundgedanken haben heute nur mehr wenig Geltung. Übrigens steht er schon nicht mehr einseitig in einem der beiden Lager, er bahnt bereits die Verständigung — und das Verständnis der Sache — an.

Die heutige Ästhetik vollends hat den Gegensatz überwunden, aus Thesis und Antithesis endlich die Synthesis gewonnen. In Karl Groos' vortrefflichem Überblick über die gegenwärtige Lage der Ästhetik (im zweiten Bande der Festschrift f. Kuno Fischer: »Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts«, Heidelberg, 1905) ist nicht mehr von ihm die Rede; er vollzieht eine andere Gruppierung: Metaphysische, kritische und psychologische Ästhetik. Das Problem, das in dieser Gruppierung liegt, bedeutet einen entschiedenen Fortschritt gegenüber jener anderen älteren, die vor einem Menschenalter noch hätte angewendet werden müssen. Einen Fortschritt vor allem natürlich deshalb, weil jener Gegensatz nunmehr in der Hauptsache geklärt und als ein Gegensatz nicht außer-, sondern innerhalb alles Ästhetischen erkannt worden ist. Und diesen Fortschritt verdanken wir in erster Linie der heute allenthalben herrschenden empirischen Behandlung der Ästhetik, die als solche zunächst eine psychologische ist und sein muß.

Es ist befremdlich, daß die Musikästhetik diesem Fortschritt noch nicht gefolgt ist. Man sollte meinen, sie sei in der Hauptsache nur die Anwendung, Exemplifikation oder konkretere Gestaltung der Lehren der allgemeinen Ästhetik auf dem speziellen Gebiet der Musik. Dazu kommt, daß gerade das musikalisch Schöne der ästhetischen Untersuchung vergleichsweise besonders klare Verhältnisse darbietet, so daß es eher geeignet erscheint, die Entwicklung der Gesamtästhetik zu fördern und zu führen, als hinter ihr zurück zu bleiben. Daß es so gekommen ist, hat meines Erachtens zweierlei Gründe, einen mehr persönlichen und einen mehr sachlichen. Der persönliche gilt im besonderen Maße allerdings nur für die Vergangenheit, wirkt jedoch in seinen Folgen natürlich auch heute noch nach. Er liegt darin, daß merkwürdig oft die philosophischen Autoren, die für den Gang der Entwicklung bestimmend wurden, nicht Musiker waren, bisweilen geradezu gänzlichen Mangel an Musikverständnis bekundeten, andererseits die theoretisierenden Musiker ebenso oft der philosophischen, geschweige denn psychologischen Bildung ermangelten. Vischer z. B. hat über der Kenntnis der physikalischen Tatsache von den Tonschwingungen und Schwingungszahlen seinen musikalischen Tatsachenverstand schon ganz verloren, sonst könnte er nicht das Zählen aller Art in der musikalischen Produktion und Reproduktion eine so große Rolle spielen lassen und dabei auch noch das Taktieren mit dem unbewußten Zählen der Schallschwingungen verwechseln. Übrigens hat er seinen Mangel

wenigstens eingesehen und die Sorge für den Abschnitt der speziellen Musikästhetik seines Werkes einem Musikalischen, Karl Köstlin, übertragen. Andere aber waren nicht so vorsichtig, und da passiert denn manches, was dem erfahrenen Musiker ein bedenkliches Kopfschütteln entlockt. Den Gegenfall finden wir — um von den ganz Großen, Wagner, Liszt, zu schweigen, etwa bei Ambros und Hausegger; sie sind durch und durch Musiker, aber nichts weniger als Psychologen. Fast jeder Abschnitt ihrer Schriften bekundet das. Solch unglückselige Fügung mußte unglückselige Folgen haben. — Das zweite Entwicklungshindernis der Musikästhetik möchte ich geradezu ein tiefwurzelndes historisches Verhängnis nennen. Die Betrachtung der Musik wäre berufen gewesen, der ganzen Ästhetik den Pfad zu weisen. Es ist anders gekommen. Sie mußte sich führen lassen von der Theorie der andern Künste, und geriet dadurch auf Irrwege. Die Ästhetik der Poesie und der Skulptur ist von allem Anfang an, schon in der griechischen Philosophie, früher und eingehender behandelt und für maßgebender erachtet worden als die der Musik. Was sich an den sogenannten nachahmenden Künsten ergab, das wurde für das Wesen aller Kunst genommen, und ebenso sollte die untergeordnetere Bedeutung der Form gegenüber dem Inhalt der Poesie sich auch an der Musik bewähren. Die Anwendung wollte aber nicht ohne weiteres gelingen. Da kam der Ästhetik die Philosophie zu Hilfe, doch nicht die Philosophie der Tatsachen, die nüchterne empirische, die sich erst später ernstlich darauf besonnen hat, daß auch das Schöne eine Tatsache, wert und bedürftig wissenschaftlicher Untersuchung, ist, sondern die herrschende, die spekulative und idealistische, die sich den höchsten Werten von Anfang an in konservativer Ehrfurcht zugewendet hielt, die sich im Schwunge der Gedanken oft bis zu den höchsten Höhen der Erkenntnis, intuitiver, symbolischer Erkenntnis, erhob, oft aber auch mit Flügeln der Phantasie über die Tatsachen und ihre Rätsel hinweg ging. Ihr war es schließlich ein Leichtes, einen würdigen Inhalt der Musik zu finden. Plato freilich ist noch nicht so weit. Er geht umgekehrt vor: da Musik ohne Worte nichts Bestimmtes ausdrücke, der Hörer also nicht wisse, was sie nachahme, so verwirft er sie ganz. Aber die idealistische Philosophie entwickelte sich. Schelling, Schopenhauer finden in der Musik die Offenbarung der höchsten Weltwahrheiten. Dazu kam die Nachwirkung ethischer und metaphysischer Überzeugungen besonders des Mittelalters, die in ihrer schroffen Unterscheidung von sinnlichem und geistigem Genuß mit ihrer schroff entgegengesetzten Wertung beider z. B. bei Kant sehr deutlich fühlbar ist. Man hält es für eine Entwürdigung der Musik, daß ihr Genuß am Formalen, Sinnlichen hängen sollte, und auch heute noch meinen Viele es der hohen Würde dieser Kunst zu schulden, daß man zum Erfassen ihrer Schönheit eines jenseits aller Erfahrung stehenden, rezeptiven künst-

lerischen Sinnes bedürfe und es Sache philosophischer Spekulation sei, ihren immanenten, übersinnlichen, idealen Gehalt zu deuten. — Dem gegenüber konnte die Reaktion nicht ausbleiben, und auch der Formalismus schoß über's Ziel hinaus. Die Schlagworte kamen, der Kampf wurde aussichtslos, oft wurde in beiden Lagern vom Wesentlichen ganz Verwandtes behauptet. Hanslick, Schasler, Ambros hätte man in manchen Punkten unschwer vereinen können, im Eifer übersah man es, und es gab kein Weiterkommen mehr.

Indes hat die allgemeine Ästhetik einen großen Schritt nach vorwärts getan. Ich glaube, daß sie dies der zu neuer Blüte gediehenen wissenschaftlichen Psychologie verdankt, die sie sich geschickt zu nutze zu machen wußte.

Ich bin überzeugt, daß auch die Musikästhetik über den toten Punkt hinwegkommt, wenn sie sich der gleichen Führerin anvertraut.

Wie sie meines Erachtens zu diesem Ende vorgehen müßte, das will ich nun in Kürze skizzieren.

Das Erste ist, daß sie sich zunächst — und wohl für lange — aller Metaphysik enthält; nach solcher Vergangenheit freilich keine leichte Forderung. Den Kunstbegeisterten muß Schopenhauer gar zu leicht verlocken, der die Musik zur sinnlichen Erscheinung des Wesens aller Dinge macht. Noch vor kaum zehn Jahren hat diese Musikmetaphysik eine energische Erneuerung erlebt (von R. Louis), und wie sie durch Nietzsche und Wagner zu einer Macht geworden, ist bekannt. Aber wo es nicht gerade Musikästhetik ist, mit der sich Metaphysik verbindet, sondern allgemeine Ästhetik, da ruht sichtlich kein Segen mehr auf dem Bündnis. Eduard von Hartmann's Werk trägt Früchte, soweit es in der Erfahrung wurzelt; der metaphysische Teil seiner Ästhetik liegt brach. Und mit Recht. Die einzig mögliche Metaphysik gedeiht erst auf dem späten Boden fertiger Erfahrungskenntnis. Auch die Musik liegt zunächst innerhalb der empirischen Wirklichkeit, ist also zunächst empirisch zu ergründen.

Wo nun das Stück Wirklichkeit liegt, das den Gegenstand der Untersuchung abzugeben hat, das brauchen wir nicht erst lange zu suchen. Wir finden es unwidersprochen im individuellen, konkreten, empirischen Bewußtsein eines jeden, der Musik erlebt. Und nur das kann höchstens die Frage sein, ob wir uns fürs erste besser an das Bewußtsein des Musikaufnehmenden, -Hörenden, -Genießenden halten, oder an das des schöpferischen, produzierenden Künstlers. Aber Gründe naheliegender Art führen uns auch da bald zur Entscheidung. Die ungleich leichtere Zugänglichkeit des Zustandes des Musikgenießens, seine relativ große Klarheit und Einfachheit und seine das Wesen des Musikalischen durchaus charakterisierende Eigenart lassen diesen für den Anfang als geeignetere Grundlage der Untersuchung erscheinen. So ist es also unsere Auf-

gabe, den psychischen Zustand des Musik genießenden Hörers zu analysieren.

Zu dem Zwecke versetzen wir uns mit unserer Phantasie in diese uns allen wohlbekannte Verfassung, betrachten sie, so gut es geht, und suchen auseinander zu legen, was darin enthalten ist.

Es schadet nichts, daß dieser Zustand in verschiedenen Fällen immerhin recht verschieden beschaffen sein kann; nicht nur bei verschiedenen Personen, sondern auch an ein und derselben zu verschiedenen Malen. Um mich kurz auszudrücken: Der Sanguiniker genießt anders als der Cholerische, und das Tannhäuser-Vorspiel wirkt anders als etwa die Orchestereinleitung zur Kyrie eleison-Fuge der *H-moll*-Messe, die Eroika anders als die Pastorale. Aber diese Verschiedenheiten sind uns für den Anfang nicht hinderlich, sondern willkommen. Denn vor allem gilt es, das dem musikalischen Genuß allgemein Charakteristische aufzufinden, und dazu ist gerade Abwechslung im überhaupt Zugehörigen vorteilhaft. Ausgeschieden muß nur alles das werden, was bloß nach musikalischem Genuß aussieht, in Wahrheit es aber nicht ist, also der Zustand des musikalisch oder ästhetisch Unfähigen, der Zustand des bloßen Kritikers, oder der des mit seinen Interessen durchaus der Technik Zugewandten, und manches andere. Solches wird sich aber leicht fernhalten lassen, nötigenfalls zur Beleuchtung von der Gegenseite mit Nutzen herangezogen werden können. Das Gleiche gilt von der unter Umständen ziemlich erklecklichen Menge der psychischen Umwelt, die natürlich auch beim musikalischen Genießen nicht fehlen kann und durch vielerlei nicht zur Sache gehörige Empfindungen und Wahrnehmungen (des Tast-, Temperatur-, Gesichtssinnes usw.) und sich anschließende Gedanken ausgemacht wird.

Gehen wir also an die Arbeit. Der erste Anblick gewährt das Bild einer organisch ineinander geschlossenen Einheit, eines psychischen Komplexes, dem man hohe Zusammengesetztheit, Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit der Elemente sofort anmerkt.

Aber schon nach nicht allzu schwieriger Betrachtung des Vorhandenen können wir den ersten Schritt zur Ordnung und Orientierung in der Fülle des Mannigfaltigen tun. Wir finden nämlich, daß die Bestandstücke, die psychischen Einzelheiten des Komplexes, teils intellektueller, teils emotionaler Natur sind, also teils dem Vorstellungs- und Verstandesleben (im weitesten Sinne des Wortes) zugehören, teils dem Gemüte. Wir hören und wir bewundern, wir erklären, beurteilen als schön und wir fühlen uns lusterfüllt, gehoben, geläutert, frei.

Vielleicht hätten wir den beiden noch eine dritte Gruppe von Elementarem an die Seite zu stellen? Wir finden doch — wenn auch nicht bei jedem musikalischen Genießen in gleichem Maße — noch gewisse Tätigkeiten in uns vor: mehr oder weniger gespanntes Aufmerken,

Analysieren, d. i. Heraussuchen einzelner Klanggebilde aus der gesamten Klangmasse, Zusammenfassen von Tönen und Tonfolgen zu Tongebilden höherer Zusammengesetztheit, u. a. m. — Solcher Tätigkeiten sind mancherlei und oft in bedeutender Intensität hineinverwoben in den psychischen Zustand des Genießenden, und manchmal machen sie ein ansehnliches Maß von geistiger Arbeit aus. Aber wir werden uns doch nicht entschließen, sie den beiden vorgenannten Gruppen zu koordinieren. Wenn sie auch vielfach zur Erlangung des ästhetischen Genusses unerlässlich sein mögen, so gehören sie doch nicht dazu. Sie sind vielmehr nur die Vorbereitung, man könnte fast sagen die Fortsetzung des Weges in den Konzertsaal, und wenn auch mancher gerade an diesen Tätigkeiten sein Vergnügen hat, so ist dieses Vergnügen doch nicht identisch mit dem ästhetischen Genuß. Und davon abgesehen, die Koordination mit jenen beiden Gruppen wäre schon deshalb unstatthaft, weil diese die fertigen psychischen Gebilde enthalten, die Tätigkeiten aber nur die Entwicklung, ihr Hervorrufen und Werden bedeuten. Mit den daseienden psychischen Gebilden aber haben wir es zu tun.

Wenn wir nun daran gehen, diese einzeln zu untersuchen, so werden wir nicht darauf vergessen, daß es eine künstliche Isolierung ist, in die wir sie da versetzen, und daß sie in Wirklichkeit real miteinander zusammenhängen, ein organisches Ganze bilden, das nicht aus gegeneinander selbständigen, lose aneinandergereihten Elementen besteht, sondern auf selbst wieder realen Zusammenhängen beruht, die für das Ganze charakteristisch sind, die daher auch selbst wieder Gegenstand der Untersuchung sein müssen, und die verloren gehen, wenn man den ganzen Komplex in seine Bestandteile auseinandernimmt. Die Bestandteile sind aber eben da, müssen auch wissenschaftlich erkannt werden, und das kann nicht für alle gleichzeitig geschehen, so daß die Isolierung methodisch notwendig ist.

Von den beiden nunmehr auseinander gehaltenen Gruppen psychischer Elemente, der intellektuellen und der emotionalen, enthält wohl die emotionale die für den Zustand des musikalischen Genießens ausschlaggebenden Momente. Denn was der Intellekt beistellt, das ist in der Hauptsache das Hören des Musikstückes. Dies kann aber sehr wohl einmal in ganz gleicher Weise verwirklicht sein, ohne dass musikalischer Genuß eintritt, nämlich dann, wenn die emotionale Seite der Seele nicht genügend anspricht. Wir hätten also unsere Untersuchung mit dem Emotionalen als dem Wesentlichen zu beginnen. Doch bemerken wir dabei bald, daß dieses Emotionale durch das Intellektuelle bestimmt, auf das Intellektuelle aufgebaut, von ihm abhängig ist, und deshalb ist es zweckmäßiger, zuerst das Intellektuelle, die Grundlage des ganzen Bewußtseinszustandes, klar zu legen.

Auch da können wir zunächst etwas beiseite schieben, was für das Wesentliche nicht in Betracht kommt. Zum intellektuellen Verhalten gehört es nämlich, wenn der Genießende (während des Genießens) dieses seines Genußzustandes eingedenk ist, eine psychische Regung, die sich in Urteilen wie: »das ist schön«, »das gefällt mir« usw. mehr oder minder reich ausdrückt und darstellt. Man hat sich heute auf mancher Seite daran gewöhnt, solche Urteile als »Werturteile« zu bezeichnen; ich glaube, daß diese Bezeichnung sehr unzweckmäßig und mißverständlich ist. Aber nicht dafür interessieren wir uns an dieser Stelle. Für uns ist es nun viel wichtiger, festzuhalten, daß diese Urteile nur ein unwesentliches Akzidenz des Genußzustandes sind, keineswegs, wie manchmal geglaubt worden ist, identisch mit ihm oder seine höchste Entwicklung. Sie sind nichts weiter als die Wahrnehmung des fertigen vorhandenen Genießens, das gerade so gut auch ohne sie sein kann und auch tatsächlich oft genug ohne sie bleibt. Mit ihnen haben wir also nichts mehr zu tun.

Immer deutlicher hat sich inzwischen der Grundstock der intellektuellen Gebilde im musikalischen Genußzustande aus dem anfänglichen Gewirr herausgehoben. Jetzt stehen wir dicht vor ihm.

Wir erkennen nun auch, woraus er besteht. Im Einzelnen besehen sind es Tonempfindungen, zahlreiche Tonempfindungen, die sich in mächtigem Gefüge zu einem großen Ganzen aufbauen. Dieses große Ganze selbst aber ist nichts anderes als das gehörte Tonstück, genauer die Wahrnehmungsvorstellung des Tonstückes, selbst wieder ein hochzusammengesetzter psychischer Komplex.

Diese, wie gesagt hochzusammengesetzte, zeitlich unter Umständen weit ausgedehnte Wahrnehmungsvorstellung des gehörten Tonstückes ist also das erste Greifbare und Festzuhaltende, was uns unsere Analyse ergeben hat.

Das Ergebnis mag vorerst dürftig und selbstverständlich erscheinen. Aber abgesehen davon, daß es uns doch den ersten festen Boden unter den Füßen gibt, daß es uns doch die erste Orientierung leistet und den Ausgangspunkt für alles Weitere bietet, ist es schon deshalb nicht überflüssig, es ausdrücklich festzulegen, weil, so seltsam es auch klingen mag, von der Musikästhetik, besonders der idealistischen, dieses Nächstliegende, Selbstverständliche und Wichtigste nicht selten geradezu vergessen worden zu sein scheint. Die entferntesten und abstraktesten Gedankengänge der philosophierenden Phantasie und der Erinnerung werden zusammengeholt und ins Bewußtsein des Musikgenießenden geschoben. An dem Greifbarsten aber, Festen, Sicherem: daß dieses Bewußtsein in erster Linie und in weitestem Ausmaß vom Gehörten, das ist also der Wahrnehmungs-Vorstellung des Tonstückes, ausgefüllt ist, daran ging man

vorüber. Und das war trotz all dem verhängnisvoll; einfach deshalb, weil man dadurch die nahen Zusammenhänge übersah, in die jene Tongebilde-Vorstellungen mit den übrigen Bewußtseinstatbeständen verwoben sind, Zusammenhänge, die zum Kern der Sache gehören.

Nun wollen wir uns diesen intellektuellen Grundstock etwas näher ansehen. Ich sagte, es sei zunächst eine große Anzahl von Tonempfindungen, die wir da vorfinden. Das ist genau genommen nicht richtig. Denn das Erste, was sich uns darbietet, wenn wir nach dem vorhandenen Intellektuellen sehen, sind nicht die einzelnen Töne, sondern die Tongebilde, Melodien, Harmonien, die musikalischen Motive, Perioden, Sätze, das Tonstück. Damit ist unser Geist zunächst beschäftigt, das stellt er vor, nicht Töne oder eine Ansammlung einzelner Klänge. Zu den einzelnen Tönen und den Tonempfindungen kommen wir eigentlich erst von den Tongebilden aus auf dem Wege der Analyse. Die Tongebilde, die Tongestalten sind das, was im Vordergrund unseres Bewußtseins steht, und zwar in dem Maße, daß wir auf die Einzeltöne geradezu vergessen.

Die Frage drängt sich auf: Was soll das heißen? Ist unser Geist mit Melodien und Harmonien beschäftigt, so ist er es doch auch mit Tönen; und zwar mit diesen nicht mehr und nicht weniger als mit jenen, denn es stecken ja die Töne in der Melodie und in ihrer Gesamtheit sind sie die Melodie?

Das ist zum Teil richtig, im Wesentlichen falsch. Wohl sind die Töne in der Melodie enthalten, und wenn wir die Melodie vorstellen wollen, so müssen wir auch die Töne vorstellen; aber die Töne in ihrer Gesamtheit sind »mehrere Töne«, sind eine Ansammlung von Tönen ohne inneren Zusammenhang. Die Melodie ist dem gegenüber etwas wesentlich Neues. Das ist auch dem populären Denken geläufig. Von einem Unmusikalischen sagt man, er höre zwar Töne aber keine Musik, und auch der Musikalische kommt beim ersten Anhören eines komplizierten Tonstückes nicht zum Erfassen der darin liegenden Tongestalten. Andererseits kann man sich leicht überzeugen, daß ein und dieselbe Reihe von Tönen verschiedene Melodien, und verschiedene Töne die gleiche Melodie geben können. Die Erklärung für alles das liegt darin, daß der Hörer, um eine Melodie-Vorstellung zu erhalten, die Tonempfindungen noch in bestimmter Weise zusammennehmen, zusammenfassen muß. Für das Zustandekommen der Tonempfindungen sorgt das Sinnesorgan; das geht unwillkürlich und gleichsam ohne unser Hinzutun. Aber wenn es zur Melodie kommen soll, ist es mit der bloßen Ansammlung der Tonempfindungen noch nicht getan, die Tonempfindungen regen in unserem Geiste noch eine eigene Tätigkeit an, die bald schwerer, bald leichter, meist ganz unvermerkt von statten geht, und deren Ergebnis eine auf und aus den Tonempfindungen aufgebaute neue Vorstellung, die der Ton-

gestalt, der Melodie, ist. Diese Gestaltvorstellung enthält die einzelnen Tonvorstellungen zwar in sich, außerdem aber noch etwas mehr, ein Plus, das der Geist, angeregt von den Tonvorstellungen, mit deren Hilfe aus sich herausproduziert hat. Die Gestaltvorstellung ist also etwas Neues, etwas, das neben den Tonvorstellungen als etwas Besonderes, Eigenartiges angesehen werden muß.

Es darf jedoch nicht angenommen werden, daß der Melodievorstellung deshalb eine Ausnahmeposition zukommt. Sie ist nur ein ganz spezieller Fall der Vorstellungsproduktion, die überall im psychischen Leben eine große Rolle spielt. Ja, sie ist sogar nur spezieller Fall, Repräsentant nur einer einzigen Klasse produzierter Vorstellungen, nämlich der der Gestalten. Die räumlichen Gestalten sind psychologisch ganz nahe verwandt mit ihr, und auf dem Tongebiete ist der Akkord, die Harmonie, ein Gebilde ganz gleicher Art. Zum Erfassen eines Tonwerkes genügt es aber bekanntlich nicht, nur die Einzelmotive für sich vorzustellen; die Motive müssen zu Perioden, die Perioden zu Sätzen zusammengeschlossen werden, und Motive, Perioden, Sätze sind wiederum Gegenstände produzierter Vorstellungen, allerdings solcher bereits höherer Ordnung. Die ganze musikalische Formenlehre ist die Lehre von den musikalischen Gestalten, den Tongestalten, die die Vorstellungsproduktion im Laufe der Kunstentwicklung hervorgebracht hat. Es wäre eine dankbare Aufgabe, die musikalischen Formen einmal unter diesem Gesichtspunkte psychologisch zu untersuchen.

Die produzierten Vorstellungen also sind psychologisch von den durch die Sinneswahrnehmung gelieferten Vorstellungen streng zu unterscheiden. Sie sind Vorstellungen, die die Seele auf Grund des der Sinnesempfindung entstammenden Materiales aus Eigenem hervorbringt. Eine Klasse dieser produzierten Vorstellungen ist die der Gestalten, und von den Gestalten sind die Tongestalten eine Gruppe¹⁾.

Nun kehren wir zu unserer Analyse zurück. Wir finden uns am Ende eines Abschnittes. Wir haben nämlich die Analyse des intellektuellen Anteils an dem zu analysierenden Bewußtseinszustande so weit geführt, als es für unsere Zwecke erforderlich ist. Sie ließe sich freilich noch viel weiter führen. Die Tonkomplexe und die Einzeltöne zeigen ja eine Mannigfaltigkeit verschiedenster Art und hohen Grades. Aber alles, was da zur Sprache kommen könnte, ist für uns irrelevant. Wir halten fest: In der intellektuellen Hälfte des Zustandes musikalischen Genießens finden wir vor allem Vorstellungen von Tongestalten, d. h. Vorstellungen

¹⁾ Die Lehre von der Vorstellungsproduktion ist einer der wichtigsten Abschnitte der Psychologie. Wer zum vorliegenden Gegenstande Näheres einzusehen wünscht, sei auf meine »Grundzüge der allgemeinen Ästhetik« (1904, S. 39 ff.) verwiesen, wo auch die grundlegende Literatur genannt ist.

der zuvor charakterisierten Eigenart, und wenn wir diese in ihre Bestandstücke zerlegen, so kommen wir, natürlich unter Verlust der Tongestalten, auf einzelne Tonempfindungen. Etwas Weiteres, Wesentliches läßt sich im allgemeinen und sicher auf keinen Fall mehr auffinden.

Freilich wird sich von mancher Seite Widerspruch gegen diese Behauptung erheben. Nichts weiter sollte vorgestellt werden im musikalischen Genuß als dieses Tonmaterial, nichts weiter dabei gedacht werden? Mancher Metaphysiker, Gehaltsästhetiker, Symbolist oder Programm-Musiker wird sich mit Entrüstung dagegen verwahren. Viele halten es beim Anhören instrumentaler Musik für ihre Aufgabe, das, was sich ihnen in Klängen darbietet, in „bestimmtere“ Vorstellungen zu fassen und nach einem äußeren oder inneren Geschehen auszudeuten. Dabei könnten sie sich aus der älteren Ästhetik auf die Autorität eines Hegel berufen; in neuerer Zeit sind solche Ideen geradezu populär geworden und haben durch die Entwicklung der Programmmusik scheinbar die Sanktion der künstlerischen Praxis erhalten. Berlioz, Wagner, Liszt, R. Strauß stehen für sie ein. Und wenn jemand begeistert verkündet, beim Anhören von Musik sehe er das Wesen der Welt vor seinem geistigen Auge sich enthüllen, so wird er von diesem Glauben nicht so leicht ablassen wollen.

Alle diese Einwendungen haben ein gewisses Maß von Berechtigung. Geistige Vorgänge, die für solche der eben bezeichneten Art ausgegeben werden können, kommen vor. Es gibt aber zweierlei Wege, auf denen sie zu stande kommen. Entweder sie sind den rein musikalischen Erlebnissen nur äußerlich, zufällig, vielleicht sogar absichtlich und willkürlich angehängt. Dann fallen sie außerhalb unserer Betrachtung. Oder, und das ist ein überaus seltener Fall: sie wachsen tatsächlich organisch und mit innerer Notwendigkeit hervor aus dem rein musikalischen Erlebnis. Das geschieht dann aber — von den ganz seltenen Ausnahmen gewisser gelungener Tonmalereien abgesehen — nur auf dem Umwege über die emotionale Wirkung der Musik, wird daher besser im Anschluß an diese besprochen.

Ein näheres Eingehen auf die Probleme der Tonmalerei, Programmmusik und der Philosophie in der Musik ist an dieser Stelle nicht möglich, das wäre ein Thema für sich.

Damit ist die Analyse des intellektuellen Anteils am Genußzustand tatsächlich abgeschlossen, und wir wenden uns also der Betrachtung des emotionalen Anteils zu.

Zwei Gefühlstatsachen sind es, die sich da sofort unserer Aufmerksamkeit aufdrängen.

Die eine, nächstliegend genug, die, daß wir »genießen«, ästhetisches Gefallen an etwas empfinden, lustvoll affiziert sind, kurz ein Lustgefühl haben. Sie ist der Kern, das Wesentliche am ästhetischen Zustande, und

es ist meines Erachtens ein Mißverständnis, wenn dies von mancher Seite geleugnet wird mit der Bemerkung, das ästhetische Bedürfnis wurzele in dem Verlangen nach dem Erleben von inneren Werten (Volkelt, »Ästhetik« I, 589). »Genießen« und ein »Lustgefühl haben« ist, letzteren Ausdruck nur nicht unnatürlich eng verstanden, eben gleichbedeutend.

Die andere, daß wir, zunächst kurz und ungenau, in der Musik den Ausdruck eines emotionalen Innenlebens finden und die ausgedrückten Stimmungen gleichsam miterleben.

Daß wir es da zunächst mit Gefühls-Tatsachen zu tun haben, ist außer allem Zweifel.

Daß wir es ferner mit zweien, und zwar mit zweierlei Gefühls-tatsachen zu tun haben, ist gleichfalls leicht und sicher zu erkennen.

Bis hierher geht die Untersuchung ohne Schwierigkeit. Mit den nächsten Schritten jedoch betreten wir ein höchst gefährliches Terrain, wo größte Vorsicht geboten ist. Wir werden am sichersten vorwärts kommen, wenn wir die zwei Gefühlstatsachen immer im Vergleich miteinander charakterisieren.

Das Erste, was wir da gewahren, ist folgendes: Die eine der beiden Gefühlstatsachen ist — sofern das Musikstück ästhetisch wertvoll ist — stets Lustgefühl; die andere, das Aufnehmen des Stimmungsgehaltes der Musik, kann bald Lust, bald Schmerz sein. Auch klagende Musik gewährt ästhetische Lust, und dies um so mehr, je ausdrucksvoller sie ist, d. h. je mehr sie uns zum Miterleben des Seelenschmerzes veranlaßt.

Das Zweite ist, daß die beiden Gefühlstatsachen gleichsam in verschiedenem Verhältnisse zu unserem eigenen Selbst stehen. Das Genußgefühl, d. i. das Gefühl des Gefallens, der ästhetischen Befriedigung ist wirklich und wahrhaftig unser Gefühl, der Hörer ist selbst wirklich lusterregt. Die Stimmung aber, die er miterlebt, ist gleichsam nicht seine Stimmung. Drückt die Musik Schmerz, Trauer, Verzweiflung aus, so ist der Hörer, auch wenn er diese Affekte noch so sehr miterlebt, also den Gefühlsgehalt der Musik in sich aufnimmt, doch nicht selbst in Wirklichkeit schmerzerfüllt, traurig oder verzweifelt. Er erlebt einen Gefühlszustand, der wohl in allem ein getreues Abbild, ein Widerschein, ein Erleben des wirklichen Gefühles ist, dem aber, man könnte sagen, der Stachel des Schmerzes, oder, wenn es Lust ist, die Freude der Lust fehlt. Mit Recht bezeichnet man ihn als Phantasiegefühl, oder als Scheingefühl, die wirklichen Gefühle im Gegensatz dazu als Ernstgefühle; denn die beiden verhalten sich ganz ähnlich zueinander wie die Phantasievorstellung zur Wahrnehmungsvorstellung, das Urteil (die Überzeugung) zur Annahme oder Fiktion.

Die Ästhetik spielt schon seit langem mit dieser ungemein wichtigen Unterscheidung; Hegel und Schopenhauer deuten sie an, Hand und

Hanslick machen von ihr, wenn auch nicht ganz einwandfreien, Gebrauch, Hartmann hat sie voll erfaßt und ausgenutzt. Die Psychologie, deren Sache sie ja doch zunächst wäre, ist erst vor ganz kurzem auf sie aufmerksam geworden, hat ihr dann aber auch sofort eine entsprechende Behandlung zuteil werden lassen¹⁾.

In dritter Gegenüberstellung erkennen wir folgendes: Die beiden Gefühlstatbestände stehen nicht koordiniert nebeneinander. Die Musik gewährt uns Genuß, weil sie ausdrucksvoll ist: das Ernstgefühl tritt ein auf Grund der Phantasiegefühle, die Phantasiegefühle sind in irgend einer Weise Ursache des Ernstgefühls.

Damit hängt viertens zusammen, daß sich das Ernstgefühl, also die ästhetische Lust oder das Genußgefühl, als die Reaktion des Hörers auf das Musikstück darstellt, während die Phantasiegefühle — als sog. Einfühlungsgefühle — in die Musik hineinverlegt werden. Der Genuß ist unser, die Klage liegt in der Musik, und der Ausdruck der Klage ist Ursache des Genusses.

Wie ist das nun aber zu verstehen, daß Klage, Schmerz, Trauer, oder auch Sehnsucht, Jubel, Triumph »in der Musik liegen«?

Das beruht auf zweierlei Tatsachen, die wir wieder gesondert betrachten müssen.

Die eine besteht darin, daß die Musik die Gefühle und Stimmungen, die sie ausdrückt, als Phantasiegefühle oder Phantasiestimmungen in uns hervorruft.

Es ist dies auf den ersten Blick eine überaus merkwürdige und verwunderliche Tatsache. Sehnsucht, Traurigkeit, Jubel und ähnliches sind Gefühle, die sich dem Menschen normalerweise aus seinem Schicksal ergeben. Daß Töne, und nichts als Töne, solche Gefühle erzeugen, ist gewiß ein psychologisches Paradoxon. Näher besehen ist aber auch die Sachlage in beiden Fällen durchaus nicht die gleiche. Die auf normalem Wege, also durch die Ereignisse und Schicksale des Lebens, hervorgerufenen Gefühle (der Sehnsucht, der Traurigkeit) beziehen sich auch auf diese Ereignisse, haben sie, wie man zu sagen pflegt, zum Gegenstande: man hat Sehnsucht nach der Wiederkehr einer geliebten Person, ist traurig über einen Verlust. Bei den durch Töne hervorgerufenen entsprechenden Gefühlen ist das anders. Da hat das durch die Töne hervorgerufene Gefühl nicht auch die Töne zum Gegenstande. Man hat da nicht Sehnsucht nach den Tönen, ist nicht traurig über die Töne. Solche Gefühle haben, wenn man es recht besieht, überhaupt keinen

1) Meinong: Über Annahmen, Leipzig 1902; Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904; Saxinger: Über die Natur der Phantasiegefühle . . . in »Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie«, Leipzig 1905, (XI); Schwarz, Über Phantasiegefühle, Archiv f. syst. Philos. 1905, 1906 (XI u. XII).

Gegenstand. Die eigentümliche, dem Gefühl durchaus charakteristische Zuständlichkeit der Seele ist wohl da, ist dieselbe wie beim normalen Gefühle, dem Ernstgefühl; aber es fehlt eine Begleittatsache, die intellektuelle Voraussetzung des Gefühles. Unter »intellektueller Voraussetzung« versteht man nämlich die Vorstellungs- und Urteilstatbestände, die als psychische Erreger des Gefühls fungieren und ihm gleichzeitig den Gegenstand, auf den es sich bezieht, zur Verfügung stellen. Eine Voraussetzung also, wie sie für das wirkliche Gefühl der Trauer oder Sehnsucht charakteristisch und unerläßlich ist, fehlt bei den durch musikalischen Ausdruck hervorgerufenen Gefühlen zweifellos. Sie können demnach, wenn sie überhaupt als Trauer, Sehnsucht u. dergl. gelten sollen, nur als die diesen Ernstgefühlen entsprechenden Phantasiegefühle aufgefaßt werden.

Aber auch so bedarf ihr Zustandekommen als ein von der Norm auffallend abweichendes noch der Erklärung. Meines Wissens hat es bis heute noch niemand unternommen, eine solche Erklärung an einem konkreten Beispiele bis in's Einzelne durchzuführen. Es fehlen dazu auch noch die Vorarbeiten. Es müßte das musikalische Formenmaterial nach der Art seines Ausdrucksgehaltes geordnet werden. Ansätze dazu finden sich beispielsweise in den verdienstlichen Arbeiten von Riemann: »Die Ausdruckskraft musikalischer Motive« (Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft I, 1) und von H. v. Wolzogen: »Musikalisch-dramatische Parallelen« (Leipzig 1906). Eine sehr schöne Sammlung des Einzelmateriales läßt sich auch dem Buche von Rietsch: »Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts« entnehmen, in dem anschaulich gezeigt wird, wie die Triebfeder der Entwicklung in einer durch die verschiedensten Mittel der Technik zu erzielenden hohen Anpassungsfähigkeit des Tonmateriales an den gewollten Ausdruck liegt. Das sind nun alles Ansätze zur Untersuchung des Einzelnen. Die allgemeine Richtung aber, nach der sich jede Erklärung bewegen wird, ist doch auch so schon mit genügender Sicherheit in einem Gedanken zu erkennen, den die Musikästhetik schon oftmals auszunutzen gesucht hat: die zeitlichen, dynamischen und tonalen Verhältnisse der Motive sind ein zwar stilisiertes, immerhin aber ungemein deutliches Abbild der zeitlichen, dynamischen und qualitativen Verhältnisse der Gefühle, so daß sie in dem ohnedies bereits emotional angeregten Bewußtsein die ihnen entsprechenden Phantasiegefühle auslösen. Ob die sog. Ton- und Klanggefühle (*vide* Stumpf »Tonpsychologie«, a. v. O.) bereits darin inbegriffen sind oder als ein Neues unterstützend hinzutreten, soll hier unentschieden bleiben.

Das Zweite ist nun folgendes. Die Phantasiegefühle werden durch die Melodien hervorgerufen. Indem aber ein sehr wichtiges Charakteristikum des jeweiligen Gefühles, seine Bewegungsverhältnisse, den Tongestalten

selber auch anhaftet, so werden wir hier noch mehr als in sonstigen Fällen dazu veranlaßt, das Gefühl in seinen Erreger zu projizieren. Noch mehr als sonst wird sich vollziehen, was im gewöhnlichen, von Psychologie unberührten Leben immer eintritt, nämlich: daß wir den Gegenständen Eigenschaften zuschreiben, die sich näher besehen als „Widerschein“ der Gefühle entpuppen, die die Gegenstände in uns erwecken. Insbesondere wenn wir verweilen bei der Betrachtung eines Gegenstandes, der sich dadurch auszeichnet, daß er unser Gefühl in bestimmter Weise erregt, und seine Eigenschaften an unserem Auge vorüberziehen lassen, dann betrachten wir auch aufmerksam die Qualität des Gefühles, das er erregt, und ohne darauf zu achten, daß es sich da um Subjektives und nicht um Objektives handelt, verbinden wir diese Qualität mit den übrigen Eigenschaften zum Gesamtbilde des Gegenstandes. Psychologisch ausgedrückt heißt das: Wir nehmen das durch den Gegenstand erregte Gefühl aufmerksam in uns wahr, betrachten es, haben also eine anschauliche (Wahrnehmungs-)Vorstellung von ihm, und setzen diese Vorstellung mit den Vorstellungen der übrigen Eigenschaften des Gegenstandes in Komplexion. So geschieht es auch den ausdrucksvollen musikalischen Gestaltungen gegenüber. Wir betrachten die Gefühle, die sie in uns erregen, und verbinden die so entstehende Wahrnehmungsvorstellung des Gefühles mit der Wahrnehmungsvorstellung der Tongestalt zu einem einheitlichen Komplex, so daß es für uns tatsächlich den Anschein gewinnt, als läge das Gefühl in der Melodie.

So entsteht die »gefühlserfüllte Form«, die ausdrucksvolle Melodie.

Diese ist nun Gegenstand des ästhetischen Lustgeföhles. Das heißt mit andern Worten: das ästhetische Lustgeföhle hat zur »Voraussetzung« die Vorstellung der ausdrucksvollen Tongestalten. In dieser Vorstellung ist die Vorstellung des durch den musikalischen Ausdruck in uns erregten Geföhles mit enthalten. Diese Phantasiegeföhle sind also im weiteren Sinne mit Voraussetzung und Gegenstand des ästhetischen Genußgeföhles.

Nun kommt es bisweilen vor, daß diese Phantasiegeföhle ihrer Qualität nach so deutlich bestimmt sind, daß sie sich gleichsam aus sich heraus eine intellektuelle Voraussetzung erzeugen, soll heißen, das geistige Bild, den Gedanken von irgend einem zum Geföhle passenden Ereignisse hervorrufen. Das ist aber dann, wie man leicht sieht, eine durchaus sekundäre Wirkung, die zwar noch nicht gerade als unmusikalisch, wohl aber als unwesentlich bezeichnet werden kann.

Damit ist die Analyse des Genusses an musikalischem Ausdruck erledigt. Man geht aber fehl, wenn man behauptet, daß es anderen als Ausdrucksgenuß in der Musik nicht gibt. Die »tönend bewegte Form« spielt daneben ihre ganz wesentliche Rolle. Es ist freilich richtig: Man findet nicht allzuleicht musikalische Gebilde, die jeglichen Ausdrucks-

gehalten bar und dabei doch noch ästhetisch wirksam wären. Aber abgesehen davon, daß man sie doch auch findet, so entgeht es dem aufmerksamen Beobachter keineswegs, wie auch in absichtlichster Ausdrucksmusik neben dem Genuß am Ausdruck mehr oder minder deutlich spürbar auch Genuß an der reinen Tongestalt als solcher einhergeht, wie dieser Genuß gerade bei Schöpfungen jener Meister bisweilen besonders deutlich wird, die es noch verstanden haben, tiefen Ausdruck mit schöner Form zu verbinden, und wie andere Tonwerke hinwiederum den Ausdrucksgenuß fast vermissen lassen und doch noch ein ganz erkleckliches Maß ästhetischen Genusses — eben durch die bloße Form — gewähren.

Das ästhetische Gefühl des musikalischen Genusses hat also zu seiner Voraussetzung keineswegs nur die (anschauliche) Vorstellung der musikalisch ausgedrückten Gefühle und Stimmungen, sondern auch die der Tongestalten; schließlich wird man kaum fehlgehen, wenn man auch den Akt- und Inhaltsgefühlen des einfachen Tones einen gewissen Anteil daran beimißt. —

Und damit ist nun auch überhaupt die Analyse des musikalischen Genußzustandes in ihren Grundzügen erschöpft. Die Hauptergebnisse lassen sich mit wenigen Worten zusammenfassen. Kern des ganzen Zustandes ist ein Lustgefühl, eben jenes Gefühl, das den ganzen Zustand zum Zustande des Genießens macht. Dieses Lustgefühl ist durch Voraussetzung-Relation mit zweierlei anschaulichen Vorstellungen verbunden, die gleichfalls einen wesentlichen Bestandteil des Gesamtzustandes ausmachen: der Wahrnehmungs-Vorstellung von den vorgeführten musikalischen Gebilden, und der mit ihr in einen einheitlichen Komplex zusammengenommenen Wahrnehmungs-Vorstellung von den durch den Ausdrucksgehalt der Tongebilde im Hörer hervorgerufenen Phantasiegefühlen. — Das ist alles. Von den philosophischen Ideen, den Selbstdarstellungen metaphysischer Wesenheiten, dem nur durch geheimnisvolle unbewußte Funktionen zu erfassenden Gehalte des musikalisch Schönen findet die psychologische Analyse nichts. Sie hat es auch nicht nötig, zu derartigen Spekulationen und Konstruktionen ihre Zuflucht zu nehmen, weil sie mit ihren eigenen Mitteln den ganzen Inhalt und Aufbau des musikalischen Genußzustandes zu verstehen vermag, Mitteln, die der spekulativen Ästhetik verschlossen waren. —

Nun blicken wir zurück auf den Ausgangspunkt unserer Erörterungen, den Gegensatz von formalistischer und inhaltlicher (idealistischer) Ästhetik. Wo sind die Gegensätze geblieben? Wir haben ihrer während der psychologischen Analyse nahezu vergessen und gewahren nun, daß nach der tatsächlichen Lage der Dinge kein Raum mehr für diesen Gegensatz bleibt. Beide Richtungen haben recht, beide unrecht; ohne daß wir Kompromissen das Wort reden wollten, können wir sagen: in ihrer

Vereinigung treffen wir das Richtige — vorausgesetzt, daß es der Psychologie überlassen wird, die zum Vergleich erforderlichen gegenseitigen Zugeständnisse zu bestimmen.

Es ist zunächst sowohl die »Form«, als auch der »Gehalt«, was in der Musik ästhetisch wirksam ist. Und zwar ist dabei unter Form des musikalischen Kunstwerkes alles das zu verstehen, was durch die Sinnesempfindung aufgenommen und unmittelbar durch Vorstellungsproduktion daraus gewonnen wird, also die Tongestalt mit allen ihren Teilen und Bestandteilen; unter Gehalt alles das, was der Hörer aus subjektiver Reaktion zur Bereicherung des Kunstwerkes hinzubringt, also vor allem der Bestand an Phantasiegefühlen, die infolge des musikalischen Ausdrucks in die Tongebilde hineingelegt werden.

Die Gehaltsästhetik hatte vollkommen recht, wenn sie es nicht gelten lassen wollte, daß über das Wesen des musikalischen Genießens nur das abstrakte, apriorische Denken und nicht die Erfahrung Aufschluß geben könne (Zimmermann, »Ästhetik« II 31), daß es für die Musik kein Naturschönes gebe (Hanslick), daß sie nichts weiter sei, als »tönend bewegte Form« und, wenn auch noch so ausdrucksvoll, doch von den Gefühlen nur die Bewegungsformen erleben lasse. Andererseits kann sie den Einwänden ihrer Gegner insofern stattgeben, als ihre wesentlichsten Lehren durch die psychologische Analyse einen guten empirischen Sinn erhalten, sie es daher nicht mehr nötig hat, zu fragwürdigen Spekulationen und Phantasien ihre Zuflucht zu nehmen. Die Musik hat tatsächlich eine »innere« Beziehung zum Gefühl (Laurencin), und der Gefühlsgehalt des Tongebildes ist tatsächlich in gewissem Sinne objektiv gegeben (Lazarus, Stade). Die musikalische Schönheit aber auf Rechnung eines immanenten, übersinnlichen, idealen, nicht bestimmbaren geistigen usw. Gehaltes zu setzen, der nur im Unbewußten, oder nur durch einen jenseits aller Erfahrung stehenden künstlerischen Sinn erfaßt werden könne, sie gar zu irgend welchen metaphysischen Wesenheiten in Beziehung zu setzen, dazu liegt nicht der geringste Anhaltspunkt noch Anlaß vor.

So schlichtet die Psychologie mit sicherer Hand einen alten Streit, der schließlich in nutzlosem Scheingefecht die Kräfte vergeudet. Möchte doch aus diesem und manch anderem Beispiel die Lehre gezogen werden, daß psychologische Probleme mit den Mitteln der Psychologie, und zwar der wissenschaftlichen, zu behandeln sind. Möge endlich insbesondere die Bearbeitung der Einzelfragen des musikalischen Ausdrucks nach psychologischer Methode in Angriff genommen werden. Dann wird für die Musikästhetik eine neue Zeit des Fortschritts kommen.

Graz.

Stephan Witasek.

In zwei scharf ausgeprägten Persönlichkeiten standen sich hier somit die beiden gegensätzlichen Grundströmungen unserer heutigen Musikästhetik —

die spekulativ-metaphysische und die induktiv-psychologische Richtung — mit gediegenen Vertretern höchst anregend, weil ungemein markant, gegenüber. Gewann hierdurch, was in der Debatte ausdrücklich auch mit wärmstem Danke anerkannt wurde, der Verlauf dieser unvergeßlich-interessanten Sitzung ganz unwillkürlich Wert und Bedeutung gleichsam eines gehaltreich-tief-schürfenden »Korreferates«, das ja durch seinen natürlichen Widerspruch und den Zwang für den Dritten: seinen eigenen Reim sich nun darauf zu machen, stets höheres Leben zugleich erzeugt, so wurde, wenn auch nicht eben volle Einigung der kämpfenden Geister, so doch — dank der respektvoll-wertschätzenden Urbanität der beiden Gegner — eine Art von allseitiger Verständigung dahin erzielt: daß im psychologischen Vorgang ein besonderes Moment enthalten sei, darinnen Stoff und Geist, Sinnliches und Seelisches organisch in Eins zusammengehen; daß damit aber auch die Möglichkeit einer Überwindung des alten, unfruchtbaren Widerstreites zwischen Gehalts- und Formal-Ästhetik, oder wenigstens der Einseitigkeit idealistischer bzw. reinsensualistischer Auffassung der ästhetischen Werte, als wissenschaftlicher Fortschritt zugleich in erfreuliche Perspektive gerückt erscheine. Schon vordem hatte ein Diskussionsredner, Herr Prof. Dr. Siebeck aus Gießen, eine fein modifizierende bzw. klar rektifizierende Anmerkung zu dem Moos'schen Vortrage über den Lipps'schen Standpunkt angebracht, die den scharfsinnigen Ästhetiker und geistreichen Verfasser der »Musikalischen Einfühlung« in jedem Worte verriet. Und zum Schlusse warf Prof. Dr. Seidl die Frage auf: ob, da jenes fruchtbare Moment sich vor Allem in der das Kunstwerk gestaltenden, schöpferischen Psyche des Meisters als jene unmittelbar lebendige Einheit von Gehalt und Form doch konkretisiere, welche das genießende Subjekt günstigsten Falles »mit-schöpferisch« nur reproduzieren könne, — ob angesichts dieses Tatbestandes unsere moderne Ästhetik nicht besser daran täte, psychologisch vom genießenden gleich zum schaffenden Subjekte zurückzugehen und dem ernststen Rufe eines Friedr. von Haugsegger nach einer mehr als bisher auf das »Jenseits des Künstlers« eingehenden »Ästhetik von innen« zu folgen? Es wäre nachgerade wohl an der Zeit, als unumgängliche Grundlage zu einer solchen das in Biographien, Memoiren, Konfessionen, Skizzenbüchern, Briefen, Aussprüchen usw. weit-schichtig-reichhaltig schon jetzt bereitliegende Material an Selbstzeugnissen oder -Beobachtungen der »Schaffenden« offiziell von einer Stelle aus umfassend zu sammeln, systematisch-kritisch zu sichten und methodisch-wissenschaftlich von berufenen Fachgelehrten in solchem Sinne bearbeiten zu lassen.

Es folgte (am andern Tage) ein Vortrag von Dr. Hermann Abert (Halle a. S.) über »**Die spätantike Musikästhetik und ihre Bedeutung für das Mittelalter**« (vorgelesen, in Abwesenheit des verhinderten Verfassers, von Hrn. Domorganisten Dr. Matthias aus Straßburg i. Els.).

Abert suchte die Aufmerksamkeit der Musikforschung auf die bis jetzt ziemlich vernachlässigten musikästhetischen Theorien der letzten antiken Philosophenschulen zu lenken, die in der Geschichte der musikalischen Ästhetik eine sehr wichtige Rolle zu spielen berufen sind, insofern als die Ideen der Kirchenväter über Wesen und Aufgabe der Tonkunst stark von ihnen beeinflußt erscheinen. Vor allem kommt in Betracht die neupythagoreische, die jüdisch-alexandrinische und die neuplatonische

Philosophie. Dem Grundgedanken dieser Theorien entsprechend wird hier zum ersten Male das religiöse Musikideal an Stelle des antiken politischen proklamiert und die ganze sinnliche Wirkung der Musik perhorresziert. Die Musik gewinnt ihre wahre Bedeutung nicht durch das, was sie vernehmen, sondern nur durch das, was sie ahnen läßt. So bildet sich auf der einen Seite eine asketische Musikanschauung, auf der andern Seite eine Musiksymbolik heraus, die an die alexandrinische Einreihung der Tonkunst in das Quadrivium der Wissenschaften anknüpft. Beide Richtungen wurden, in christlichem Sinne umgedeutet, ins Mittelalter übernommen. Der Hauptvertreter der asketischen Richtung ist Philo von Alexandrien, derjenige der Symbolik des Neupythagoreismus. Den letzten Versuch, die Musikästhetik im klassischen Geiste der Antike zu regenerieren, machte der Neuplatoniker Plotinus; Ref. geht auf dessen Theorie vom Musikalisch-Schönen, die auch der sinnlichen Schönheit der Musik ihr Recht werden läßt, etwas näher ein. Aber schon bei seinem ersten Nachfolger Porphyrius tritt jene asketische Musikanschauung wieder in den Vordergrund; mit allem Nachdruck hebt er hervor, daß alle weltliche Musik als verderblicher Sinnenkitzel zu verwerfen sei. Wir sind auf dem Standpunkte der Kirchenväter angelangt. Bei den späteren Neuplatonikern gelangt daneben die Neigung zu symbolisch-mystischer Ausdeutung der musikalischen Elemente immer mehr zum Durchbruch; auch die Auffassung von der Musik als einer magischen Kunst, geeignet zur unmittelbaren sympathetischen Beeinflussung der Gottheit, macht sich stärker bemerkbar.

Ref. ging sodann auf die nahen Beziehungen dieser Theorien zur Musikauffassung der frühesten christlichen Kirche ein, die sich, auf die Autorität der Kirchenväter gestützt, bis auf die Schwelle der Neuzeit bemerkbar machen. Auf ästhetischem Gebiet führt die Brücke unmittelbar vom Altertum ins Mittelalter hinüber, und es wird sich somit kein Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Ästhetik mehr einer genauen Kenntnisnahme der spätantiken Philosophie entziehen können. —

Durchaus stand man bei diesen wertvollen Ausführungen erkenntlich dankbar unter dem Eindrücke, daß hiermit — und noch mehr mit dem bezüglichen Buche des gleichen Autors — in verdienstlicher Weise ein wichtiges und aufschlußreiches Gebiet der Forschung in Angriff genommen ist, das vielleicht allzu lange schon einer umsichtigen Bearbeitung harren mußte; eine Debatte verbot sich, aus naheliegenden Gründen des Taktes gegenüber dem persönlich abwesenden Verfasser.

Zuletzt sprach Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau) zur Beantwortung der alten Streitfrage:

Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?

Der ausgezeichnete Ästhetiker Heinrich von Stein zu Berlin pflegte seinen Schülern einzuschärfen: »Niemals unnützlich, um eines rein persönlichen Meinungsstreites willen, die kostbaren Kräfte an ein doch gänzlich unfruchtbares Polemisieren nur verzetteln, sondern allem Widerspruche, dem Negativen eines kritischen Angriffes, stets lieber den positiven Wert eigener, im besten Sinne ‚persönlicher‘ Arbeit entgegensetzen!«

— So »persönlich« nun auch vielleicht meine nachfolgenden Ausführungen zunächst berühren mögen: getreulich folge ich mit ihnen im Grunde doch jener so ernstern Ermahnung meines unvergeßlichen Lehrers, indem ich auf eine, September 1905 in der Zeitschrift dieser hochansehnlichen »Gesellschaft« erschienene, Notiz über meine Lehrtätigkeit am Leipziger Kgl. Konservatorium dadurch »reagiere«, daß ich vor einem so kompetenten Kreise von engeren Fachgenossen diesen Vortrag halte, d. h. in positiven Erörterungen zur vielbestrittenen Möglichkeit einer Ästhetik auch an Konservatorien mit Ihrer Erlaubnis mich hier ergehe. Besagte Notiz nämlich hatte den folgenden Wortlaut:

»Prof. Dr. Arthur Seidl, der Dozent für Musikgeschichte am Leipziger Kgl. Konservatorium hat, wie wir einer Zuschrift entnehmen, die Vorlesungen über Musikgeschichte auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik ausgedehnt. Ferner fanden einige Führungen durch das Leipziger Kunstmuseum (besonders Klinger's »Beethoven«) statt. Das letztere betrifft eine Neuerung, die sicher warm begrüßt werden darf, denn es kann nur nützlich sein, wenn angehende Musiker auch zu den Schwesterkünsten der Musik wenigstens einige Beziehungen erhalten. Im übrigen werden aber einige Zweifel laut, ob nicht die Musikgeschichte durch das Kultivieren der Ästhetik (Seidl ist bekanntlich in erster Linie Ästhetiker) in den Hintergrund geschoben wird, da von einer Vermehrung der Stundenzahl nichts gemeldet wird. Solange die Musikästhetik auf keine positiveren Resultate wie bis dahin zurückblicken darf und vor allem die Konservatoristen nicht über eine bessere allgemeine Bildung verfügen, die für ästhetische Fragen jeglicher Art Grundbedingung ist, wird man sehr gut tun, daran zu halten, den Zöglingen einen möglichst klaren Begriff von der Entwicklung der von ihnen studierten Kunst zu geben. Vorläufig können Musikgeschichte und Musikästhetik nur getrennt behandelt werden, vor allem für Konservatoristen, die für beide Gebiete auch kaum die notwendigsten Vorkenntnisse mitbringen.«

Meine erste Erwiderung auf diese kritischen Ausstellungen war, daß ich — in aller Ruhe und Stille, selbstverständlich auch ohne jeden Honoraranspruch meinerseits (was aber die vornehme Gesinnung des Direktoriums trotzdem nicht ohne Honorarerhöhung akzeptierte) — die mir bis *dato* zur Verfügung gestellten 2 Vorlesungsstunden dortselbst vorigen Sommer auf 3 vermehrte und daß ich in dieser dritten die längst von mir geplanten »freien Übungen für Vorgeschriftene« alsbald einrichtete. Meine zweite Antwort bildet, wie gesagt, dieser Vortrag, mit dem ich meine eigenen Beobachtungen und praktischen Erfahrungen in diesem Betrachte nunmehr ganz allgemein zur Kenntnis zu geben mir gestatte. Es hieße dessen innerste Tendenzen darum auch vollständig verkennen, wollte man ihm lediglich den Charakter einer Rechtfertigungsrede gegenüber jener Notiz beizumessen suchen und darüber in nachstehenden Ausführungen über meine Leipziger Wirksamkeit, deren Erlebnisse und Ergebnisse, die positiven Anregungen und unmaßgeblichen Vorschläge etwa übersehen zu einer Reform, der ich bei diesen meinen Bestrebungen

»mit heißem Bemühen« eben diene. Denn — weit über den Rahmen einer solch persönlichen Meinungsdivergenz, aber auch einer bloßen Zweckmäßigkeitfrage hinaus — gilt es hier denn doch einer Sache, die gewichtig und bedeutsam genug erscheint, um zu weiterhin interessierender, kunstpädagogischer Betrachtung unmittelbar hinzuzuführen und aus der anspruchslosen Schilderung einer individuellen Tätigkeit mittelbar zugleich allgemeinere Prinzipien alsbald abzuleiten.

Tatsächlich dreht es sich hierbei um eine tiefergehende Kern-, eine alte Streitfrage innerhalb unserer engeren Fachwelt, und ich darf wohl sagen: ich habe jenen Einwand der gestrengen Herren »Historiker« wider mich, den nun einmal eingeschworenen, vielleicht allzu freizügigen »Ästhetiker«, schon längst eigentlich erwartet, so daß ich mich aufrichtig freue, hierdurch gleich auch die willkommene Gelegenheit zu finden, zu ihm grundsätzlich ein für allemal Stellung nehmen zu können. Handelt es sich allerdings doch gegen bisher um einen grundwesentlichen Unterschied in der ganzen Methode, kurz gefaßt: um einen natürlichen Gegensatz überhaupt zwischen der Gelehrtenbildung des Universitätsbetriebes und der Künstlererziehung unserer Kunstschulen; zwei Gebiete, die miteinander wirklich nicht vermengt werden dürfen, wenn kein pädagogisches Monstrum dabei herauskommen soll. Daher ich denn auch dieser besonderen Voraussetzung seinerzeit mit dem Kennworte »Gemütsbildung — »Gemüt« nämlich als die organische Verbindung und psychologische Synthese gedacht von Gefühl und Geist¹⁾ — in meinen Ausführungen zur Reform der »Musikalischen Erziehung« (»Wagneriana«, II) bereits grundsätzlich Rechnung zu tragen und meinerseits streng anthropologisch beizukommen versucht hatte. »Ästhetik« heißt nämlich für mich nicht nur »Geschmackslehre« — und »Geschmack ist der Sinn für Form«, oder aber (nach Benedetto Croce) »reproduzierendes Intuitionsvermögen«. Es ist auch nicht nur die »Lehre von den Empfindungswerten« (mit »Gefühlsanalyse« und Ergründung der »seelischen Grundtatsachen des Schönen«) im engeren, sondern zweifellos selbst »Ausdruckswissenschaft« (mit »Eindrucksforschung« und »Phantasiekunde«) des gesamten Lebens im

1) Ich will hier nicht zurückgreifen auf den alten K. Chr. Fr. Krause, der unsrer modernen Psychologie vielleicht »veraltet« erscheinen möchte, wenn er gelegentlich die Summe von Erkennen, Empfinden und Wollen, d. h. das bestimmte Verhältnis dieser drei zu dem Ich als dem ganzen Wesen, »Gemüt« nennt. Aber ein Schiller (mit dem Ausspruche, daß »das Gemüt eigentlich die Menschheit im Menschen ausmache« — »Briefw. m. Goethe«, 31. VII. 1798 u. a. St. seiner »Briefe über d. ästh. Erz.« von der »Gemütsbildung« bzw. der »vermittelnden Rolle« des Gemütes [der Schönheit] in unserem Geistesleben), wie ganz ähnlich auch wieder Wagner, sollten darin füglich doch nicht immer übersehen werden. Ich lege einigen Wert auf diese Feststellungen, indem ich hierzu überdies noch auf H. Spitzer's Studie »Apollinische u. dionysische Kunst« (»Zeitschr. f. Äst.« 1906, I) hinzuweisen mir erlaube.

allerweitesten Verstande, ein Schauen: »Weltschau« und »Lebensgefühl« zugleich, im tiefsten Wesen und höchsten Sinne des Wortes¹⁾. Es wird danach allein schon ersichtlich sein, daß: diese »Ästhetik«, zugunsten der »Historie«, zurückdrängen oder gar völlig verbannen zu wollen, von Kunstakademien und Tonkünstlerbildungsanstalten geradezu den Selbstmord verlangen hieße. Ich für meinen Teil verstehe unter »Ästhetik« somit in letzter Instanz auch das Flüssigmachen alles Lebens-, Strebens- und Wissenswerten für eine phantasievolle Seelenwelt, den geistesregen Gemütsbereich und das künstlerische Gefühlswesen; Einfühlung unseres Ichs in das Ausdrucksleben der großen Künstler²⁾, wie Einführung in die waltenden Zeitideen, stete Beziehung des Lernstoffes zum Leben, »persönlich«-lebendige Anregung und beispielgebende Unterweisung: dies alles von seiten des Lehrers — selbsttätige Aneignung und mitschöpferisch-genießende Verarbeitung, auch durch gediegene Lektüre, selbständige Referate wie planmäßige Aussprachen darüber: auf seiten der Schüler. Also nicht so fast Ansichten, als vielmehr Einsichten sind zu geben — Anschauung, nicht Schulmeinung zu vermitteln, und jedenfalls mehr Erkenntnis zu wecken als Kenntnisse nur eben zu häufen —: derart wäre mein (zugegeben: hochgestecktes) Ziel solcher kunstpädagogischen Spezialmethode. [Und darum verpöne ich persönlich jede ängstliche Leisetreterei *in rebus aestheticis aut philosophicis*, die ja immer aus gewissen heiklen Gebieten, fatalen Büchern oder unbequemen Autoren die unsere Jugend so sehr lockenden »verbotenen Früchte« gerade macht. Im Gegenteil ist mir ein stetes Verantwortlichkeitsgefühl des zuständigen Führers oberstes Gesetz; dieses soll herrschen und den Blick zu einer wahrhaft freien Überschau, zu einer charaktervollen Toleranz allenthalben hübsch offen halten, um den Zöglingen die Rätsel und Probleme ihrer Kunst wie des Lebens

1) Im Vorworte zu Fr. v. Hausegger's denkwürdigen »Gedanken eines Schauenden« stehen die prächtigen Sätze: »Die Erweckung der Persönlichkeit des Kunstgenießenden durch die Identifizierung mit der im Kunstwerk zum Ausdruck gelangten Persönlichkeit des Künstlers — diese ist von höchster ethischer Bedeutung.« »Die Fähigkeit, uns unserer jenseits des begehrenden und rechnenden Ichs liegenden Persönlichkeit bewußt zu werden, wird durch das künstlerische Schauen geweckt; sie löst das reinste und höchstgeartete Glücksgefühl aus. Dieses wiederum einer möglichst großen Allgemeinheit zugänglich zu machen, durch Heranbildung der Fähigkeit des künstlerischen Schauens, nicht nur der Kunst, sondern auch dem Leben und der Welt des Tages gegenüber, wäre Aufgabe einer im eudämonistischen Sinne gestalteten Erziehung des Menschengeschlechtes.«

2) Man sieht, ich gebrauche hier den Begriff »Einfühlung« prinzipiell anders als die Schulmeinung, indem ich zwischen »Einfühlung« und »Beseelung« noch scharf unterscheide und nur letztere auf das sogen. »Einfühlungs«-Gebiet der psychologischen Ästhetik anwende. Durch »Beseelung« leihen wir der sonst toten Außenwelt Kräfte unserer Seele und bereichern sie; durch »Einfühlung« dagegen nehmen wir an einer anderen Seelenwelt »pandynamistisch« (Herder!) teil und bereichern uns damit.

klären, das Wirre daran vielmehr entwirren zu helfen. Und zwar muß das geschehen gerade durch eine ruhig-beherzte Stellungnahme zu eben jenen Problemen, Rätseln und Fragezeichen, durch mutiges Anpacken und planmäßiges Auseinanderlegen just des Komplizierten, damit der zu unterrichtende, sich entfaltende Geist, erst einmal darauf aufmerksam geworden, sich nirgends ohne Mentor verwahrlost-verlassen fühle. Ein-sichtsvoll und mit immer reiferem Urteil mag er dann künftig, auch wenn er selbständig-frei geworden (nicht »freigelassen«!) ist, — da in rein objek-tiver Betrachtung, da gelegentlich auch kritisch dazu Stellung fassend, sich selber durch schwieriges Terrain hindurch und in der Welt zurecht-finden. Sogar das fachtechnische Fremdwort bleibt hier nicht unbedingt auszuschließen und ist nicht weiter vom Übel, wenn nur die genetische Erklärung der Herkunft des betreffenden Begriffes richtig, sinnvoll er-läuternd, gleich immer nachfolgt, um selbst dem Latein unkundigen und mit Griechenbildung nicht Ausgestatteten die erwünschten Mittel und Wege zur freien Auflösung alsbald auch des Fremdartigen, zur Ergänzung seiner eigenen Sprachkenntnisse wie zur Beantwortung offener Fragen, mit an die Hand zu geben. Ein Unterschied z. B., wie der zwischen *natura naturans* und *natura naturata*, oder von Makro- und Mikro-kosmos, auch Progonen- und Epigontum u. dgl. mehr läßt sich selbst vor Ungeschulten, nicht besonders Vorgebildeten sondern nur eben Auf-merksam-Interessierten, unschwer da entwickeln, und gar niemals bleibt hierbei zu vergessen, daß auch der sprachschöpferische Ausdruck des Kunstgenießens, die gewandte Wortbildung und verständliche Formulierung für dunkle Gefühlsvorgänge usw. — so gut als die Untersuchung über den »Ausdruckswert musikalischer Motive« — zur Ausdruckslehre als solcher mit gehört!¹⁾]

Als ich diesen und ähnlichen Gedanken: von der »Ästhetik« als »Gemütsbildung«, »Persönlichkeits«-Erziehung und »Kultur der Seele« im besten Sinne, ehemals Worte lieb mit besonderen Vorträgen über »Musikalische Erziehung«, die ich ab 1889 in deutschen und österreichi-schen Städten wiederholt öffentlich zum besten gab, da schrie es mir von allen Seiten laut entgegen: »Jugendphantastik, eitel Ideologie — mit dem Leben schlechterdings nicht zu vereinbaren und in der Praxis gar niemals durchzuführen!« (Einzig nur Friedrich von Hausegger machte hiervon eine wohltuende Ausnahme und trat mir in der Folge lebhaft zur Seite.) Ich bekenne es heute freimütig: ich erschrak nicht wenig über diesen heftigen Widerspruch — sollte ich mich denn so weit von allem realen Boden der Wirklichkeit mit meinen Ideen entfernt, ins Uferlose hinaus verirrt haben? [Und doch ließ mir's damit fortan keine

1) Die mit [] hier eingeklammerten Stellen wurden zu Basel, aus Zeitrücksichten, vom Vortragenden nicht mit verlesen.

Ruhe mehr, denn ich trug nicht nur das Ideal davon lebendig in mir, ich fühlte auch — durch alle meine eigenen Studien lebendig hierzu angeregt und ganz systematisch darauf hingeleitet — den persönlichen Beruf ebenso bestimmt nachgerade in mir: *ad oculos et aures* den Leuten einmal zu demonstrieren, wie ich's meinte; einmal auch durch die Tat zu beweisen, daß es alles bei innerem Berufe und gutem Willen dazu wohl durchführbar wäre, wenn ich nur erst selber hintreten dürfte und ein »persönlich« *document humain* hiervon zu geben imstande wäre.] Während der letzten beiden Jahre habe ich nun also, zu meiner großen Freude auf Grund meiner damaligen Reformideen, an einem so ansehnlichen Institute wie dem Leipziger in diesem Sinne zu wirken die ehrenvolle Gelegenheit erhalten. Und ebenso freimütig betone ich nun: ich habe mir selbst und anderen — insonderheit einer erfreulich zahlreichen und auch zumeist anhaltend aufmerksamen Hörschar — das tatsächliche Zeugnis inzwischen liefern dürfen, nach allerlei Ergebnissen die glatte Bestätigung schon heute gewonnen, daß ich damals ganz richtig gesehen, und wie es sehr wohl angeht mit dem, was und wie ich's ehemals schon heischte. In der Tat bin ich mir nunmehr durchaus bewußt, meine angeblichen »Ideologien« — allen Unkenrufen zum Trotz! — mittlerweile in jeder Weise »praktikabel« gestaltet zu haben; und nur aus solcher freudigen Überzeugung heraus durfte ich es füglich auch wagen, mit diesem Thema vor Sie hinzutreten. [Höchstens nur in einem einzigen Punkte mußte ich meine Meinung von anno dazumal, die noch keine »Anschauung« speziell des real Gegebenen war, etwas zurückstecken mich bequemen. Ich könnte es nämlich heute nicht mehr gut verantworten, mit derselben nachdrücklichen Akzentuierung, wie ehemals noch, die Behauptung kühnlich aufzustellen, daß im Konservatorien gemeinhin allzuwenig Eigentrieb nach geistiger Fort- und Ausbildung vorhanden sei — also, daß man auf gar steinigtes Erdreich bei ihm mit allen solchen Bestrebungen säe. Im Gegenteile bin ich, nach meinen konkreten Eindrücken nunmehr auf diesem Felde, ehrlich sogar überrascht, wie viel brauchbarer geistiger Fond und guter Wille, welche Summe von lebendigem Wissensdrang und eifriger Lernabsicht doch bei ihm — und oft selbst beim Fremdländer — vorausgesetzt werden darf, ohne damit etwa nur »auf Sand gebaut« zu haben. Genau so, wie ich es als Forderung ehemals aufstellte (und damals auch noch näher ausführte): daß angelegentliche Rücksprachen, Nachlektüre des dargebotenen Literaturnachweises, selbständige Arbeiten aus dem Kreise des Behandelten, kritische Referate über Gehörtes und geordnete Diskussionen zu allem dem, nach und nach zeigen müßten, wie der Stoff einverleibt und ob die geistige Nahrung auch richtig verarbeitet, wirksam verdaut und in entsprechendes Leben wieder umgesetzt worden sei: ganz in demselben Grade, als ich das leitend in Vorlesung und Seminar mit günstigem Re-

sultate persönlich seither durchzuführen vermochte, kann ich heute auch nicht mehr mit Hektor Berlioz schlankweg es aussprechen: »*Le musicien lit peu.*«]

Doch, ich will mich nicht zu sehr in Fernerliegendes hier verlieren, vielmehr, ohne weitere Abschweifung mich auf mein eigentliches Thema nunmehr ganz strenge einschränkend, im nachfolgenden aus meinem Tatsachen- und Ergebnismaterial die allgemeineren Prinzipien zu entwickeln versuchen.

[Vor allem wünsche ich mich mit Ihnen nun dahin zu verständigen, daß man ganz ebenso gut wohl sagen könnte: Ästhetik lasse sich auf unseren Universitäten nicht lehren, — wie dies gewisse Kreise von den Konservatorien mit einer gewissen Hartnäckigkeit eben zu behaupten lieben. Wenigstens wäre gar nicht abzusehen, warum ein Satz, wie derjenige Richard Münnich's (»Zur Musikästhetik«; Zeitschrift der »IMG.« VI, 7), nicht ganz genau auch auf die Universitäten alsbald seine Anwendung finden sollte: »Zwar in mancherlei Schriften angestrebt und sogar vielfach als Unterrichtsgegenstand an Konservatorien eingeführt, ist die wissenschaftliche Musikästhetik tatsächlich doch noch immer gezwungen, vor Problemen Halt zu machen, die innerhalb der Gesamtheit der Aufgaben, vor die wir durch die Entwicklung der Tonkunst gestellt sind, noch zu den elementarsten gerechnet werden müssen . . .« Denn, wenn schon dort — auf den wissenschaftlichen Hochschulen — dieses »Problematische«, »Unfertige« der genannten Disziplin deren Lehre trotzdem nicht zu hindern braucht, warum sollte es dann für künstlerische Hochschulen so gar störend sein? Konsequenter scheint mir da doch Prof. Dr. Hermann Kretzschmar empfunden zu haben, wenn er — an sich schon ein ausgesprochener Gegner der Ästhetik als Unterrichtsgegenstand für Konservatorien — in seinen ebenso schätzenswerten wie ausgezeichneten »Musikalischen Zeitfragen« die Verwunderung des Auslandes (über die so seltene Erscheinung der »Ästhetik« in den Leseverzeichnissen der Musikwissenschaft, selbst auf deutschen Universitäten) mit folgenden Ausführungen beantwortet: »Wird der Grundsatz, daß die Musikwissenschaft zuerst der Musik wegen da ist, überhaupt anerkannt, so gilt es vor allem, die gesunkene musikalische Bildung zu heben. Dazu ist aber die Musikästhetik kein ausreichendes Mittel. Ihr fehlen die sicheren Grundlagen; sie hat keine allgemein anerkannten Ergebnisse aufzuweisen (NB.: hier scheint der hochverdiente Gelehrte doch Wissen mit Technik zusammenzuwerfen; denn, welche »Wissenschaft« überhaupt vermöchte das, da sie ja alle von heute auf morgen immer wieder neue Erkenntnisse zu gewärtigen haben und in stetem Wandel befangen sind), die Mehrzahl ihrer vermeintlichen Gesetze ist aus engem Kreise abgelesen. Sie erzeugt zudem nicht Freiheit, sondern vergrößert, wie sie heute ist,

die Befangenheit der Geister (den Beweis hierfür ist uns der geschätzte Herr Verfasser schuldig geblieben); sie leidet selbst an dem Mangel der Bildung, den sie beheben möchte. (Dieser *circulus vitiosus* wäre freilich sehr schlimm — das Schlimmste so ziemlich, was ihr jemals zustoßen könnte!) Die bei den Musikern überhaupt vorhandene Neigung, nachzudenken, die Gründe künstlerischer Wirkungen aufzusuchen, an Gewohnheit und gegenwärtige Praxis mit Kritik heranzutreten, muß vor allem durch positives Wissen, durch die Bekanntschaft mit bereits erprobten künstlerischen Ideen (urteilt aber nicht jede Zeit nach ihrem eigensten Empfinden und darum wieder anders über die Meister, selbst die Größten, der Vergangenheit?) und mit historischen Tatsachen gefördert werden. Das alles sucht die Musikgeschichte zu vermitteln. Indem sie aus der Vergangenheit Kunstwerke vorlegt (tut sie das wirklich oder spricht sie nur urteilend, aburteilend oder wertend, darüber?), die von denen unsrer Zeit in Formen, Ideen und Lebensbedingungen (gerade die umgekehrte Reihenfolge der Begriffe würde mir hier richtig dünken, und damit stünden wir bereits inmitten der Kulturgeschichte als solcher, deren winzigen Teil eine Historie der Tonkunst lediglich vorstellt) sich auf's mannigfaltigste unterscheiden, vermehrt sie das Begriffsvermögen (ob auch die Urteils- — Einbildungskraft?), erweitert den Horizont der heutigen Generation und kommt als angewandte Ästhetik zu viel wirksameren und sichereren Belehrungsergebnissen als die abstrakte.« Da aber müssen wir nun wieder R. Münnich durchaus Recht geben, wenn er so kurz als unzweideutig einfach sagt: »Musikgeschichte ist nicht Musikästhetik, und empirische Musiktheorie noch lange keine Psychologie.« Einerseits sei es »für den Aufbau der Musikästhetik von größter Wichtigkeit, eine strenge Scheidung vorzunehmen zwischen den Fragen, deren Beantwortung der rein historisch fundierten Musikwissenschaft möglich ist, und solchen, die lediglich der Psychologie angehören«. Andererseits »wäre es falsch, aus dem heutigen Stande auf eine Unmöglichkeit der Musikästhetik überhaupt für künftige Zeiten zu schließen«, wie es »auch falsch wäre, wegen dieses ihres Unvermögens eine wissenschaftliche Disziplin gering zu achten, die in den tonpsychologischen und musikethnologischen Forschungen (einer vergleichenden Wissenschaft) unserer Zeit begonnen hat, auf die Gewinnung eines sicheren Fundamentes hinzuarbeiten« . . .

D. h. ich muß mich Ihnen mit meiner Auffassung hierüber nun schon vollends verständlich zu machen suchen, indem ich es klar und deutlich hier ausspreche: Richtig besehen kann und darf man, dort wie da, an den Konservatorien so gut und schlecht wie an den Universitäten, die Ästhetik mit zum Lehrgegenstand erheben. Ich bin nämlich der arg ketzerischen Meinung des Dubois-Reymond'schen »*Ignorabimus*« auch

in den sog. »exakten« Naturwissenschaften. Ich behaupte sogar, daß keine Wissenschaft etwas Fertiges, absolut zuverlässig Fundiertes bringt, das nicht morgen schon durch irgend eine neue Entdeckung wieder umgestoßen oder doch in Frage gestellt sein könnte; daß vielmehr schlecht-hin alles in lebendigem Flusse stetig begriffen ist. Und ich glaube daher gleich Vielen, daß es mit der letzten Wahrheit selbst für diese nun einmal beschränkte Welt wohl noch sehr gute Wege hat und bis auf weiteres schon eher bei der regen Lessing'schen Wahrheitsuche sein Bewenden haben wird. An dieser Wahrheitsuche aber soll alles, was nur irgend bildungsbedürftig, lichterhungrig und empfindungsfähig ist, sein gutes Anteil haben, von ihr soll sich kein irgend entwicklungsfähiger Kulturmensch meines Erachtens ausgeschlossen sehen. Und das zumal hindert mich denn auch, einem Kretzschmar, so wenig ich den ausgezeichneten Kern und die ernste Meinung in seinen Darlegungen jemals unterschätzen möchte, ohne weiteres meinerseits beizupflichten. Denn nicht auf eine rein staatliche Nutzbarmachung kann es hier abgesehen sein oder auf äußere Zweckbestimmung lediglich dabei ankommen: wie etwa die, daß die gesunkene (was noch obendrein sehr fraglich!) Musikbildung zu heben sei. Vielmehr, es gilt den souveränen, hohen Selbstzweck der freien Kunst, als einer der köstlichsten Blüten am Baume der Kulturmenschheit; und höchstens kann es sich darum noch handeln, den Künstler nach seinen besten, positiven und rein-menschlichen Qualitäten auszubilden, um ihn eben aus einem Techniker allmählich zum ebenbürtigen Kulturträger zu entwickeln, als welcher dieser glückesbaren Welt Idealgüter zu bringen und Lebenswerte in »schenkender Tugend« mitzuteilen hat.]

Der längeren Rede kürzerer Sinn wäre also der: Auch auf dem Universitätsboden erscheint es doch völlig ausgeschlossen, dem Hörer in einer beschränkten Anzahl von Kollegien Ästhetik als eine völlig abgeschlossene Systematik und fertige Normativwissenschaft etwa beizubringen oder gar erfolgreich als Lebens- und Schaffensregulativ dauernd bzw. für seine Zukunft bestimmend einzupflegen — die Zeiten eines Baumgarten, Kant, Carrière u. a. mit ihren wohlalberundeten »Systemen« sind nun einmal längst vorbei; die Ästhetik steckt seit Fr. Th. Vischer, dem letzten großen Systematiker, wohl nicht mehr »in ihren Anfängen«, und Ihnen brauche ich nicht erst zu sagen, wie es eben etwas völlig davon Verschiedenes schon ist, was heute seit einem G. Th. Fechner gewonnen erscheint oder, am erfolgreichsten zumal von einigen unserer namhaftesten Psychologen, auf diesem Gebiete noch emsig erarbeitet wird: etwas »wesentlich anderes« in der Tat, als »jenes angenehm-geistreiche, wohl auch begeisterte und begeisternde, Reden über das Schöne und die Kunst, das junge Mädchen und ideal angelegte Jünglinge sich unter Ästhetisieren so gerne vorzustellen pflegen«. Im Gegenteile be-

greift das in unseren Tagen den strengen Aufruf beinahe schon in sich zur regen Mitarbeit an ernstesten Selbstprüfungen, schwierigen Beobachtungen und tiefschürfenden Untersuchungen, die leicht auch als nüchterne, freudlose Seziertätigkeit erscheinen könnten, ja als haarspaltende Tüfteleien gelegentlich empfunden werden mögen von solchen, die an feinere Selbstbeobachtung und radikale Selbstzucht im Denken noch nicht gewöhnt sind, die für intime Selbstzeugnisse und differenzierte Seelendokumente kein natürliches Aufspürorgan haben (ich beziehe mich hier auf Dr. R. Streiter's Rezensionartikel zu Konrad Lange's »Illusionsästhetik«, in der Beilage Nr. 131 zur »M. Allg. Ztg.«, Jahrg. 1902).

Und doch wollte ich nun also dieses Unmögliche gleichsam möglich zu machen suchen, und »jungen Mädchen wie ideal veranlagten Jünglingen« der Konservatorien mit solchem Neuen erfolgreich beizukommen wissen? — Um Sie dieses scheinbare »Wagnis« von vornherein recht verstehen zu lassen und Ihnen auch zu zeigen, daß diese Absicht selbst gar nicht einmal so kühn ist, als sie im ersten Augenblicke vielleicht erscheint, dazu bedarf es allerdings einer weiteren kleinen Verständigung: Ich darf Sie wohl darauf hinweisen, wie die neueren Bestrebungen zu einer edleren Popularisierung ästhetischer Bildung für das Volk — bis zur »Kunst im Leben des Kindes« herab — uns doch eigentlich gezeigt haben, daß der ästhetischen Lehre und ihrer Verbreitung nach unten keinerlei Grenzen gezogen sind. So hat z. B. auch Jacques-Dalcroze's bewährte Methode gymnastischer Erziehung etwas wie die Elementarstufe »angewandter« Ästhetik, einer künstlerischen Anleitung der Jugend zur alten organischen Einheit von Körperbewegung, Musik und Poesie, bereits ergeben. Und ferner muß ich Sie hier zugleich an den alten Imanuel Kant einmal erinnern, der es bekanntlich vorzog, selbst seine jungen Universitätshörer nicht »die Philosophie«, sondern lieber »das Philosophieren« zu lehren¹⁾. So bestrebe denn auch ich mich allenthalben grundsätzlich, angehende Künstler und werdende Kulturmenschen nicht etwa ein abgeschlossenes »System der Ästhetik«, sondern nach Kräften ein gesundes Ästhetisieren, d. h. ein korrektes »ästhetisches Verhalten« und zuverlässig artistisches Empfinden bzw. künstlerisches Betrachten zu lehren. Das beste in Wahrheit, was man gerade ihnen zu geben vermag, wäre ja doch die »ästhetische Erziehung« des gesamten, inneren wie äußeren Menschen (im gut Schiller'schen Geiste); eine Erziehung, die den freien Schöpfungen der Zukunft nicht von vornherein schon durch allerhand Tabulaturregeln, dogmatische Verordnungen, Gesetzesparaphen und Polizeiverbote mit allem Mißtrauen gleichsam entgegentritt,

1) Auch Friedrich der Große fand schließlich, daß es beim Unterrichte doch mehr darauf ankomme, die Schüler zu selbsttätigem Urteile anzuregen bzw. zu befähigen, als ihr Gedächtnis mit totem Wissenskrume fertiger Ergebnisse vollzupropfen.

noch auch eine sach- und sinngemäße, wirklich vorurteilslose Kunstbeurteilung, das so wichtige »Gefühlsverständnis« aller Kunst (statt einer unfruchtbar-impotenten Kritik), *a limine* gleich unterbindet, sondern vielmehr das gesamte »ästhetische Anschauen« gründlich in die Schule nimmt, immer wieder neu in seinen psychologischen Grundlagen prüft und planvoll nach Möglichkeit regelt, indem sie zugleich das Augenmerk scharf auf die elementaren Voraussetzungen, individuellen Vorgänge und typischen Phänomene im ästhetischen Eindrucke bzw. seinem Gefühlsprozesse richten lehrt. Denn nachgerade heißt es doch auch, junge Künstler durch geeignete Kultur dieses Augenmerkes vollauf befähigt zu machen, um eine gewichtige Umfrage wie z. B. diejenige Friedrich's v. Hausegger über das »Jenseits des Künstlers« mit einiger Sicherheit und Aussicht auf wissenschaftlichen Erfolg auch ihrerseits einmal mit Vorbildung und Verständnis beantworten zu können. Das aufnehmende Subjekt, zumal des Kunstgenießens, hierdurch erst zum selbsttätigen Mitschöpfer machend, aus einem bloßen Kritiker vor allem den wahrhaft »artistischen« Menschen zum echten Ästhetiker alsbald erlösend, setzt solches Verfahren diesen alsdann in die Lage, frisch-freimütig, mit warmem Frohlocken und in heiliger Begeisterung, nicht in nüchterner Skepsis oder mit zerfressendem Neide, zu sehen, zu hören und zu empfinden, wo der andere nur eben historisch beurteilt, spezialistisch registriert, naserümpfend bekrittelt und womöglich sauertöpfisch ewig nur nörgelt¹⁾. Mit einem Worte nunmehr: Es gilt, alle ästhetischen Kräfte erst einmal locker, wirklich »klar« zu machen; und zwar dies durch eine wahrhaft voraussetzungslose, ebenso lebendige als auch in letzter Instanz wieder leben lassende, also »tolerante« Behandlung der ästhetischen Grundprobleme, ihrer noch ungeklärten Vorstudien wie zeitgemäß formulierten Hauptfragen. Auch gilt es dies zunächst ganz ohne Heranziehung der speziellen, auf die Bacon'schen »*Eidola*« (d. h. also auf eine ganze Menge vorgefaßter Meinungen, alter Vorurteile und landläufiger Anschauungen) so leicht nur wieder festlegenden, kunsthistorischen Disziplin — bezüglich deren ich allerdings so ungefähr auf dem Nietzsche'schen Standpunkte vom »Nutzen«, aber auch »Nachteile der Historie für das Leben« stehe. — Ganz gewiß! Eine Art von Regulativ, Kontrolle oder Korrektur, und Reservoir wiederum für eine spätere Stufe mag nicht nur, sondern muß geradezu, die historische Kenntnis dem intuitiven Erkennen dann immer sein; kein Irrtum folgenschwerer, als wenn man etwa meinte, der ergänzenden

1) Für den Historiker sollen, nach guten Quellen und berühmten Mustern, eine »unbarmherzige Nüchternheit« und »kühler Tatsachensinn« oberstes Gesetz und ganz besonderer Vorzug sein; für den berufenen Ästhetiker dürfte hingegen, nach keinem Geringeren als Goethe, der »parteiische Enthusiasmus« gerade charakteristisch und — noch dazu fruchtbar sein!

historischen Vorlesungen dabei völlig entraten zu können, oder wenn am Ende gar einer annähme, ich wüßte hier nicht sehr wohl zu trennen und ließe ohne jede Unterscheidung alles in einen großen Mischmasch, »Ästhetik« genannt, zuletzt aufgehen, in ihm mehr oder weniger hübsch die Historie nur eben mit an- und ausklingen. Das wäre ja nur wieder allerälteste Methode, veraltet-überholte Schule und Schablone seligen Angedenkens! Aber allerdings kann ich mir keine Musik-»Historie« ohne organischen Zusammenhang mit der Literaturentwicklung und schon gar nicht außerhalb der großen allgemeinen Kulturgeschichte denken, wenn jene nicht völlig steril und öde in trockenem Sande schließlich nur verlaufen soll. Und den einzigen Stützpunkt, absolut zuständigen Wissensquell und allgemeinen Wesenskern, auch hinsichtlich der ästhetischen Disziplin, den sog. lebendigen, ewig-verjüngenden Bildungsgrund in ihr für den schaffenden Künstler — den bestreit' ich, bei der steten Fluktuation selbst ihrer Ergebnisse, hiermit doch einmal ganz entschieden. Man kann im Gegenteil — extrem gesprochen und *cum grano salis* natürlich verstanden — geradewegs den Satz aufstellen: Jedes große, echte und markante Kunstwerk, in dem wahre Produktivität lebt, webt und wirkt, bringt eine andere, seine eigene Ästhetik mit sich, also auch einen neuen Beitrag zum ästhetischen Erfassen mit auf die Welt, zu dem es unermüdlich immer wieder frisch Stellung zu nehmen, welche geheime Ästhetik es für sich erst wieder besonders zu ergründen gilt. Hier bedeutet denn der »Historismus« als solcher einfach den Tod jeder neuen Ästhetik, die berüchtigte »chinesische Mauer« gegen alles ungewohnte Wesen und ein Die-Welt-mit-Brettern-Verschlagen; wie stets bei allen »unerhörten« Fällen: den »Totengräber« des Lebens. Unterliegt doch nun einmal der aufs Typisch-Monumentale vornehmlich gerichtete »historische Sinn« gar zu leicht der Gefahr, immer nur in der Vergangenheit, statt in der Zukunft, seine Ideale und wertvollen Formen sich zu suchen; zudem überall nur wieder Ähnlichkeiten mit Früherem, Vertrautem und bereits Bekanntem zu entdecken, über diesen aber dann gerade die spezifischen Eigenwerte, die aparten Nuancen zumal zu übersehen und das Positiv-Wertvolle just der individuellen Eigenheiten leichtlich zu verfehlen, auf welche eben der geschulte Ästhetiker ein wachsames Auge haben soll, um auch bei Anderen wieder das Verständnis dafür entzünden zu können! Den Blick aber in weitherziger, wahrhaft freier Umsicht stets offen halten für die unendlichen Möglichkeiten des Weltwerdens, und aus der Vergangenheit lieber einmal auf die Gegenwart schließen, statt immer nur umgekehrt aus dieser zu jener — ein bequemer *laudator temporis acti* — gleichsam beleidigt sich zurückziehen, dafür die Zeichen der Zukunft sich ausdeuten und Werdenes, statt (mit »Fricka«) immer nur Gewordenes erkennen: das scheint mir hier die große, wichtige und hohe Aufgabe. Kurz, es erscheint endlich

wieder an der Zeit, ein bitterböses Wort hinfällig zu machen, wie dasjenige Henrik Ibsen's: daß die Ästhetik den Tod der Kunst, wie die Theologie den der Religion bedeute. . . .

Wir wollen dabei einen kurzen Augenblick Halt machen. — Ich gebe also ohne weiteres zu: Nicht um fertige Ästhetik, ein abgerundet System dieser Wissenschaft *in abstracto* handelt es sich bei meiner Methode für Konservatorien, sondern um das »ästhetische Verhalten«, Untersuchungen des Seelenlebens und Kunstgenießens, wie Prüfung seiner Gefühlswerte; um die künstlerische Schulung und ästhetische Erziehung des Menschen durch das Instrument der Gemütsbildung *in concreto* — nur um diese kann es sich hiermit handeln. Ich gebe nun auch weiterhin gerne zu, daß sich solche Methodik natürlich nicht für alle Bildungstufen in gleicher Weise nach ihrem vollen Umfang eignet und daher auch nicht an allen Musikinstituten, die sich leider heute »Konservatorien« nennen, gleich gute und glückliche Anwendung findet. Zum mindesten wäre doch eine Durchführung des von Karl Nawratil in der Zeitschrift der »IMG.« (II, 4) vertretenen Dreistufensystems, d. h. die durchgehende Gliederung des gesamten musikalischen und also auch dieses Lehrganges in Elementar-, Mittel- und Hochschulklassen, gewiß sehr zu empfehlen und eine entsprechende Anpassung alsbald jener Methodik auf diese Stufen zuversichtlich von größtem Nutzen. Für den Lehrgang und die Themata, wie ich sie nach Leipziger Praxis im nachfolgenden noch geben werde, bildet allerdings der dortselbst so ziemlich klar ausgeprägte und fast durchwegs in der Organisation festgehaltene Hochschulcharakter des Ganzen die stillschweigende Voraussetzung; habe ich es dort doch vielfach mit Damen, die zum Teil Gymnasialbildung genossen haben, bzw. mit Hörern zu tun, die nebenher auch die dortige Universität mitbesuchen, so daß also schlimmsten Falles nur die Mittelstufe gelegentlich gestreift wird. Immerhin liegt aber auch da ein dreijähriger Lehrkurs vor und ein dementsprechender Bildungsgang nach streng geregelterm Turnus zugrunde, bei dem sich gar wohl aufbauen läßt. — Nicht nur zugestanden endlich, sondern sogar direkt gefordert: eine schärfere Trennung grundsätzlich zwischen Universitätsgeist (Gelehrtenschule) und Konservatorium oder Kunstakademie (Künstlerbildungsstätte) womöglich auch schon in dem betreffenden Dozenten und seiner besonderen Lehrweise, Betrachtungsart wie Gruppierung des Stoffes! Ein akademischer Historiker z. B. mit dem Lehrauftrag für Ästhetik im Nebenamte kann hier kaum viel ausrichten, wie denn selbst mit dem Spezialistentum der Universität auf künstlerischem Boden nicht wohl allzuweit zu kommen ist. Immer und immer wieder glaube ich es mit allem Nachdrucke betonen zu müssen: ein Tonkünstler ist des trockenen Kathedertons bald satt; Künstler sind nun einmal Phantasie menschen, die wollen sich zwar wohl unterrichtet, gefördert und

geleitet, aber auch überall lebendig in ihrem seelischen Zentrum erfaßt und phantasievoll angeregt sehen¹⁾, und sie brauchen ihrerseits ja doch wahrlich auch keine »Gelehrten«, Philologen oder Juristen mit einer Paragraphenbildung zu werden. Darum auch darf nicht etwa das »Schule«-Bilden und die Fortzuchtung der jeweiligen Professoren-Richtung durch eine Jüngerschar hübsch nach der »bequemen Meisterweis« das große Hauptmoment bilden; auf alle Fälle ist die Hebung jeder Armut an Phantasie und Gemüt, die planvolle Beseitigung jener für den Künstler doppelt empfindlichen »Not um Ideen« (von der Kretzschmar so treffend spricht) mit allen Kräften anzustreben; eine positive Kultur aller Produktion, die Auslösung des individuellen Talentes und womöglich die Freimachung genialer Kräfte bleibt das hohe »Ziel aufs innigste zu wünschen«. Geheimnis und Leben jeder guten Schule besteht nun einmal darin, daß sie »Eigenarten« bildet und »Selbständigkeiten« erzieht, nicht eben nur Sklaven *in verba magistri* züchtet; Hörer, nicht »Hörige« zu gewinnen, das ist die im Grunde so dankbare Aufgabe. —

Statt aller weiteren Überflüssigkeiten will ich nun an der Hand einer kleinen Musterkarte dessen, wie ich's nach bestem Wissen und Gewissen meinerseits treibe, ein anschaulich Bild zu entwerfen suchen davon, was alles an Gebieten und Themen sich wohl berühren und behandeln läßt, d. h. von meiner Leipziger Methode berührt worden ist oder noch behandelt werden wird. Zur Vermeidung von Mißverständnissen schicke ich sogleich voraus, daß die speziell musik-historischen Vorlesungen als solche, auf die ich mich hier nicht weiter einlassen kann, deren von

1) Stadtschulrat Dr. Kerschensteiner in München, einer unserer produktivsten Köpfe in Sachen ästhetischer Kultur und künstlerischer Erziehung, sprach auf dem Fortbildungsschultag, Anfangs Oktober 1906, u. a. die nachstehenden prächtigen Worte, die auch für uns hier ihren guten Sinn haben: »Der junge, dreizehn- bis achtzehnjährige Knabe ist für Belehrungen über Dinge, die seinem praktischen Leben fern liegen, nicht oder nur ganz oberflächlich zugänglich. Worauf er aber eingeht, und zwar der Tüchtige mit seiner ganzen Seele, das sind Dinge, die seinem berechtigten Egoismus entgegenkommen. Sein berechtigter Egoismus ist, in seinem Berufe tüchtig zu werden, im Leben vorwärts zu kommen. . . . Jedermann weiß aus eigener Erfahrung, daß ihm eine sonst ganz gleichgültige Sache in dem Augenblick interessant wird, da sie Berührungspunkte mit Dingen aufweist, die ihn sonst stark beschäftigen. Unsere ganze Erziehungskunst wird also darauf auszugehen haben, dasjenige, was wir dem Zögling mit Rücksicht auf staatsbürgerliche Erziehung beizubringen wünschen, möglichst unauffällig mit dem zu verknüpfen, wonach er aus eigenen Trieben trachtet. Der Irrtum der meisten öffentlichen Schuleinrichtungen ist, daß sie meinen, den Schüler zu bilden, wenn sie ihm von allen möglichen Dingen Kenntnisse beibringen. Das Nächste und Wichtigste jeder Schule ist, das unbedingt Notwendige zu lehren, dies aber so gründlich wie möglich. Das andere wird sich dann schon von selbst finden.« Und wie sagte doch selbst ein Goethe? »Übrigens ist mir alles verhaßt, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren, oder unmittelbar zu beleben« (»Briefw. m. Schiller«, 19. XII. 1798).

der Ästhetik abgesondertes Vorhandensein ausdrücklich zu konstatieren ich aber ganz besonderen Anlaß habe, bisher brachten bzw. noch bringen werden: »Wesen, Wahrheit und Wert der Geschichte« (als Einleitungsvortrag und Programm zum Ganzen gedacht); sodann »Vom Theater und Drama der griechischen Antike über das *drama per musica* der Renaissance und Gluck's Opern-Reformbestrebungen zum Musikdrama Rich. Wagner's« (alias: »Zur Geschichte, Theorie und Ästhetik des musikalischen Dramas«) — dieser Vortrag als allgemeiner Rahmen angenommen, der Hauptkreis sozusagen, in den sich nach bewährter Pädagogik alles übrige in konzentrischen Kreisen mit der Zeit dann einzuzeichnen hat; es folgen mit Vorliebe weiterhin Geschichtsbilder in Einzeldarstellungen — als z. B.: »Spezialgeschichte der deutschen romantischen Oper vom Singspiel Joh. Ad. Hiller's bis auf Wagner's Lohengrin«; »Geschichte und Theorie des Melodrams«; »Die Entwicklung des Liedes« (diese mit tunlichster Heranziehung zugleich des ausgezeichnet-anregenden Buches »Die deutsche Liedweise« von Prof. Dr. H. Rietsch); »Geschichte der Instrumentalmusik und ihrer Formen« (mit besonderer Berücksichtigung der programmatischen Tonkunst, Tonmalerei usw.), »Beethoven«, »Schumann und der musikalische Fortschritt« u. dgl. mehr. Ferner behandle ich noch in den der »Literaturkunde« speziell gewidmeten Vorlesungen u. a. besonders: »Parzival-Parsifal«, »Der arme Heinrich«, »Die Sage von Tristan und Isolt«, »Der Nibelungen-Mythos«, »Don Quixote«, »Götz«, »Faust«, »Merlin«, »Dante«, »Sakuntala«, »Prometheus«, »Hiob«; selbst zu einer »Schiller-Feier«, einem »Nachruf auf Ibsen« u. dgl. findet oder fand sich Zeit wie passende Gelegenheit. (Doch dies alles, lediglich zur Klärung der Frage, ganz nebenbei hier mit angeführt.)

Was nun in Sonderheit die ästhetischen Vorträge als solche anlangt, sowie die »freien Übungen für Vorgesrittene« (bei beschränkter bzw. ausgewählter Teilnehmerzahl) und allenfalls die noch von mir eingerichteten Führungen durch's Leipziger Kunst-Museum in Sonderheit betrifft — so kann ich Schüler eines Konservatoriums natürlich noch nicht mit den alleräußersten Spitzen der modernen und modernsten Psychologie und selbst der ästhetischen Theorien — oder sagen wir richtiger: »Hypothesen« — *dernier cri* beunruhigen noch erschrecken. Ich kann Ihnen darum auch nicht etwa versprechen, daß ich sie mit den kritischen Begriffsspaltereien und technischen Etiquettestreitigkeiten eines Unterschiedes von »Wirkungswert«, »Eigenwert« und »ästhetischer Dignität«, von »Wertgefühl«, »ästhetischem Gefühl« und »wertästhetischem Gefühle« bzw. »Verhalten« schon gleich zu allem Anfang bediene, sie in die geheimnisvolle Analyse der »Werthaltungsdisposition« einweihen und in das große Wirrsal von »Vorstellungsgefühlen«, »Urteilsgefühlen«, »Einfühlungs«- und »Anteilsgefühlen«, »unter«- bzw. »übermerklichen

Gefühlen«, »Genuß«-, »Akt«- und »Inhaltsgefühlen«, »Elementar«-, »Vorstellungs«- oder »Denk-Gegenstand« usw. bis in alle subtilen biologisch-, sprach- und kultur-psychologischen Details hineinziehen werde. Das hieße zum Teil wohl höchst unpädagogisch vorgehen und würde mich allerdings viel zu weit abführen, ja die künstlerisch gerichteten unter meinen Hörern, auf deren Interesse es mir vor allem doch ankommen muß, sehr vermutlich in hellen Scharen aus meinem Lehrsaale, zu dem sie sich glücklich eingefunden haben, wieder hinaustreiben; liest es sich doch in den betr. Büchern oft schon unlebendig-abstrakt genug. Jedenfalls kann solche Abschreckungs- und Verscheuchungs-Methode ganz unmöglich »Zweck der Übung« sein, darüber müssen wir uns schon zu allem Anfange gleich mit einander verständigen. (Ich weiß freilich, es gibt auch andere, davon sehr abweichende, Ansichten hierüber.) Sehr wohl aber vermag ich sie auf die notwendige Unterscheidung aufmerksam zu machen von »Empfindung« und »Gefühl«, »Vorstellung« oder »Wahrnehmung«, »Phantasiegefühle«, »Ernst«-, »Scheingefühle« und »unbewußte Vorstellungen«, auf die Wichtigkeit der »Apperzeption« und »Konzentration« für eine gesunde Kunstaufnahme, und kann ihr Auge bereits einstellen auf »Funktions«- oder »Affektionswert« bzw. schärfen für »Einfühlung« und »Beseelung«, »Assoziationen« und »direkte Faktoren«, die Probleme der Illusions-Theorie, der Affektenlehre, des Emotionalismus und Formalismus, Ausdruck wie Eindruck, »Stimmung«, »Symbol«, und was dgl. Dinge mehr sein mögen. So gehe ich denn immerhin schon sehr weit bei meinen Ausführungen zur Sache in diesem meinem Lehrgange, dem man doch die Wissenschaft nicht vordringlich anmerken soll, obgleich er nirgends und in keinem Punkte irgend unwissenschaftlich berühren, noch des streng wissenschaftlichen Rüstzeuges jemals entbehren darf. Vor allem ergibt sich da zunächst schon — sagen wir: aus einer mehr kritisch gehaltenen, historischen Übersicht so etwa über die letzten 25 Jahre ästhetischer Entwicklung, allerlei erwünschte Veranlassung, auf einige dieser großen Hauptfragen eindringlicher hinzuweisen, mit den Elementar-begriffen und gewissen Hauptproblemen *ex fundamento* vorerst einmal den Neuling bekannt zu machen. Der große bedeutsame Fortgang aus dem 17. Jahrhundert bis in unser 20. herein: nämlich von den ehemaligen »Nachahmungs«-Theorien über die »Affektenlehre« zur heutigen »Ausdrucks«-Formel, und der grundwesentliche Unterschied zwischen »bildenden« und »redenden« Künsten kann markant genug dabei eingeführt und gemeinverständlich festgelegt werden; ferner das Problem von Form und Inhalt in aller Kunst, der Gegensatz von Schön und Erhaben, sowie die in einem beherzten »Jenseits von Schön und Häßlich« »zwischen den Künsten« stehende »Voraussetzungslosigkeit« ästhetischer Betrachtungsweise liegen allbereits auf diesem Wege. Dann aber auch lassen

sich Sonderfragen und Spezialthematata gut herausgreifen und für sich betrachten, wie: »Einheit in der Mannigfaltigkeit«, »Symmetrie oder Gleichgewicht?«, und »Goldener Schnitt«, Tonspiel oder Tonsprache, Gedanke oder Idee in der Musik, Melodie als architektonische Kadenz, als plastische Potenz und als psychologische Evolution; Überwindung aller »Schönrederei« auf dem Wege streng exakter Forschung in den empirischen Untersuchungen und faktischen Feststellungen (der akustisch-physikalischen, physiologischen oder psychologischen, der ethnologischen Sphäre wie einer »vergleichenden Musikforschung«). — d. h. Ästhetik »von außen« und »von unten«, und wiederum »Ästhetik von innen«, von welchen allen meines Erachtens gleich viel zu lernen bleibt; in Sonderheit die Tatsachen der Klang-Analyse und Klangfarbe, psychologische Wertung von Dissonanz und Konsonanz (von Helmholtz über Stumpf bis Lipps), das Phänomen der »Doppelempfindungen«, die merkwürdige Herkunft der Begriffe »Hoch« und »Tief« in Anwendung auf die Tonwelt, sowie die alte Frage einer »Charakteristik der Tonarten« (oder aber »der Tongeschlechter«? — Oktavengattungen nämlich, nicht Oktavenreihen!); endlich die aufschlußreichen Steinfried'schen Beiträge zu einer »Histologie (Gewebelehre) der Tonkunst«, sowie deren letzte, in Ur-Typen des melodischen Ausdrucks und musikalische Elementarmotive: der Freude, des Sehns, der Frage, der Bejahung und Behauptung usw. zusammenfassende Ergebnisse (ergänzt noch durch Elie Poirée — Kurt Mey — H. von Wolzogen): das Alles und noch gar manch Anderes dazu, vermag mit alten Vorurteilen ästhetischer Schönrederei gar wohl aufzuräumen und die jungen Köpfe zur Aufnahme schwierigerer Dinge wohl zu bereiten. Ich fahre im übrigen sodann fort mit freier Lektüre und Erklärung ausgewählter Kapitel aus der neueren Ästhetik, deren modernen Grenzfragen wie Nachbargebieten. So z. B. kann ein regsamer Künstlergeist aus einem so anschaulichen Kapitel wie dem von Prof. Max Dessoir über »musikalisches Genießen« (Vortrag, gehalten auf dem Hamburger Kunst-Erziehungstag 1905) ganz erheblich profitieren und sich zum allgemeinen seiner Kunst recht entscheidende Anregungen auch für sein Teil erholen, wie andererseits desselben Forschers dankenswerte Ausführungen: »Grundsätze einer künstlerischen Vortragsfolge von Musikwerken« für den Musiker später, in seiner Eigenschaft als verantwortlichen Dirigenten, Kammermusikleiter oder Konzertsolisten, von unschätzbarem Werte sein dürften. Desselbigen gleichen kann ein Kapitel aus Th. Billroth's »Wer ist musikalisch?«, ein geeigneter bezüglicher Abschnitt aus Fr. v. Hausegger's tief anregenden »Gedanken eines Schauenden« oder von W. Caspari's instruktiven Untersuchungen über die Musikästhetik des 18. Jahrh. mit eingehend kritischer Besprechung höchst wirksame Aufklärung schaffen; und ganz ausnehmend müssen den

angehenden Tonkünstler Dr. Rahmer's neue Studien aus dem Grenzgebiete zwischen Medizin und Kunst interessieren bzw. zu fruchtbarem Nachdenken hinleiten über so manches, von dem sich unsere Schulweisheit sonst nichts träumen läßt. Aber auch über Benedetto Croce, aus Mario Pilo, von dem Streite Liebermann-Thode oder dem Paul Marsop'schen Fragezeichen »Zurück zu Mozart«? läßt sich so manches in klärender Aussprache zum allgemeinen Besten geben und allerlei individueller Nutzen, richtig besehen, daraus ziehen. Mit H. Siebeck's Grundanschauungen mache ich bekannt und Heinr. v. Stein's »seelische Grundtatsachen des Schönen« oder »Ästhetik der Klassiker« spreche ich gewissenhaft kritisch durch. Ja, selbst die Nationalökonomie — mit Karl Bücher's »Arbeit und Rhythmus« oder Friedr. Naumann's »Volkswirtschaftlichem Wert der Kunstpflege« — kann gelegentlich hier aus- helfen, mit eingreifen, den Blick ganz gehörig nach allen Seiten hin weiten und für die sogen. »sozialen Funktionen der Kunst« zugleich zu wecken ganz ausgezeichnet imstande sein. Doch freilich, von den altehrwürdigen Requisiten: »Kunst ist ein bedeutendes Können im Gebiete des Schönen«; »Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen in Natur und Kunst« oder »Die Musik hat es zu tun mit dem Klang in Rhythmus, Melodie und Harmonie«; »Programm- und Kammermusik bedeutet eine höchst bedauerliche Verirrung der Tonkunst und gar Tonmalerei ist durchaus verwerflich«, oder das Wort von den (*soi-disant*) »ewigen Formen« der Kunst usw. — von solchen längst überholten Sätzen und abgestandenen Redensarten ältesten, vormärzlichen Styles vernimmt man nichts mehr in derartigen, zeitgemäß reformirten Vorlesungen. Wohl aber läßt sich am Faden eines Themas wie: »Die Kunstlehre der Meistersinger« in weiterem Fort- und Ausspinnen gar anschaulich, zur lebendigen Kombination der Musik- und der Literar-Historie, speziell aus der R. Wagner'schen Schöpfung wiederum ein ganzes Grundgerüst allgemeiner, gemeingefäßlicher Ästhetik unschwer schon aufrichten, das nach allen Seiten hin die weitest gehenden Perspektiven und reichhaltigsten »Anschauungen« zu eröffnen vermag, je mehr es selber durchaus eben im Konkret-Anschaulichen, Unmittelbar-Verständlichen sich hält.

Besonders aber aus einer gemeinsamen Lektüre und Durchsprechung von originalen Künstlerschriften, Selbstbiographien wie theoretischen Niederschriften, darf für den Phantasiemenschen im werdenden Künstler ein ganz beträchtlicher Lebens-Gewinn erwartet werden und für eigenen Ausbau einer »Weltanschauung« wie »persönlicher« Lebenskunst sicherlich alsbald erwachsen: vornehmlich z. B. aus Schiller's Vorrede zur »Braut von Messina«, dem »Briefwechsel mit Goethe« und den Briefen namentlich über »Don Carlos«, »Die ästhetische Erziehung des Menschen«, sowie anderen theoretischen Schriften, als der Betrachtung zu »Egmont« oder den

Rezensionen über »Matthisons Gedichte«, »Bürger« u. a. m. Ich weiß sehr wohl, daß mir da — in der Ausdehnung und Erweiterung, wie ich sie dem Gedanken gerne geben möchte — lange nicht Alle beitreten werden; gar zu Viele gibt es (leider) noch unter uns, die grundsätzlich dafür halten, daß gerade die Künstler-»Offenbarungen«, welchen das »systematische« Verfahren und ein »exaktes« Denken zumeist abgehe, vom rein wissenschaftlichen Standpunkt aus mit größter Vorsicht nur zu genießen, wo nicht gar mit Mißtrauen aufzunehmen oder gänzlich bei Seite zu lassen seien. Allein, ganz abgesehen davon, daß man hier die kongeniale Tiefe der gottbegnadeten »Intuition« ganz entschieden doch unterschätzt, ja anscheinend wieder einmal völlig den alten Wahrheitsatz vergißt: wie Gleiches im letzten Grunde stets nur von Gleichem erkannt werden könne, ganz abgesehen davon kann ich persönlich (mit Fr. v. Hausegger's »Jenseits des Künstlers«) nun einmal nicht lassen von der unerschütterlichen Überzeugung: daß die Psyche des echten, großen Künstlers den unabweislichen Durchgangspunkt bildet und die natürliche Brücke schlägt zu einer Psychologie des artistischen Verstehens überhaupt wie des ästhetischen Genießens ganz im allgemeinen, damit aber auch zu jeder Kunstwissenschaft, wenn diese auf die Dauer nicht etwa straucheln will. Und sogar ein solch kritisch-wissenschaftlich gerichteter Schriftsteller und spekulativer Ästhetiker wie Paul Moos legt ja im Vorworte zu seinem ersten Buche von dem »Ästhetiker Richard Wagner« den gewichtigen Satz nieder — kommt meiner Auffassung damit also gleichsam zu Hilfe: von dem »in den ästhetischen Reflexionen seiner großen Denker« vorliegenden reichen »Schatze des deutschen Volkes«, um den es in späteren Zeiten alle Völker der Erde noch einmal beneiden werden. Zu den Großen seiner Denker in ästhetischen Reflexionen zählen aber hoffentlich nicht nur die Philosophen Kant, Schopenhauer, Schelling, Schleiermacher, Hegel, Herbart und — nicht zu vergessen! — Ed. v. Hartmann, sondern auch noch die Dichter Klopstock, Lessing, Herder, Schiller, Goethe und Kleist, ein Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig so gut als E. T. A. Hoffmann, K. M. v. Weber, L. Spohr, C. Loewe und Rob. Schumann — ja, selbst die H. v. Bülow, Peter Cornelius, Alex. Ritter mit einbezogen und die Fremdländer Berlioz und Liszt nicht mehr ganz ausgeschlossen: wie man sieht, ein wahre »Fülle der Gesichte«. Und hier zumal ist denn schließlich der gegebene Ort, um den von mir gemeinten grundwesentlichen Unterschied zwischen Gelehrtenschule und Künstlerbildungsanstalt noch einmal zusammenfassend auf eine ebenso knappe als präzise Formel zu bringen, indem wir es geradewegs nun aussprechen: Die »Philosopheme« eines Kant, Schopenhauer, Feuerbach usw. als Bildungslektüre in die Hand unserer Universitäts-Studenten, die Kultur- und Künstlerschriften hingegen eines Herder,

Schiller, Wagner als seine natürliche »geistige Nahrung« dem Konservatoristen! *Hic Rhodus — hic salta*, zumal er ja aus diesen letzteren Drei, nur eben in einer seiner Denkungs- und Empfindungsart gemäßen Färbung, jene ersten Drei ohnedies indirekt mit kennen lernt. . . .

Gehen wir dann, durch solche Studien und gemeinsame Arbeiten nicht wenig gekräftigt, gefördert und belebt, zusammen allsommerlich einmal (selbstverständlich bei erwirktem freiem Eintritt) in's lokale Kunst-Museum, so kann es sich nicht um ein hastiges Durcheilen der vielen Säle, um Vollzähligkeit, Beschreibung, Schilderung, nüchterne Inhalts-Erklärung lediglich der zahlreichen Gemälde dieser ansehnlichen Gallerie handeln; es gilt da vielmehr — nach dem segensreichen Prinzipie Lichtwark's — erst einmal richtig sehen und Bilder wirklich künstlerisch betrachten zu lernen: somit eine induktiv-ästhetische Belehrung, die intensive Betrachtung jedesmal nur einiger weniger, aber für Art wie Richtung charakteristischer Hauptwerke; *multum — non multa*, »Sammlung« — statt der üblichen, schon durch die Hängekommissionen leider immer wieder geförderten »Zerstreuung«, kurz: Stimmung (als »unsres Auges bestes Teil«, wie Paul Heyse so treffend sagt); Intuition, Vertiefung, Ästhetik eben — an Stelle alles vorlauten Schwatzens, rascher Urteile und schnellfertiger Kritik. Denn, wie ermahnt doch schon Winckelmann? In den Eindruck einer Kunstschöpfung sich erst längere Zeit ganz und gar gewissenhaftest versenken, um erst dann, aus der hierdurch in uns geweckten und angeregten Seelen-Stimmung heraus, ein Urteil zu gewinnen! Eine Kritik, die sich danach noch meldet, die ist echt und eine solche auch sicherlich nicht zu verachten; alles vorherige, abschließend-absprechende Reden aber bleibt je und je unberechtigt und ist als oberflächliche Krittelei zudem direkt vom Übel. Man sieht doch, bei einigermaßen gesund organisierten Augen, nicht zuerst die Sonnenflecke und dann erst das strahlende Licht des Gestirnes!

Betrachtungen über Farbensymbolik, Linien- und Raum-Ästhetik, Zeichnung und Farbe, malerische wie plastische Motive, Komposition, Impression, Studie, Skizze und technische Fragen, in Sonderheit der Hinweis und die Nutzenanwendung auf die von Meyer-Dessoir feinsinnig betonte sechsfache Möglichkeit einer Beurteilung von Kunstwerken liegen hier unmittelbar nahe und werden also dabei nicht fehlen. Und ganz nebenher mag dann noch so manches an lebendigen Berührungspunkten und wichtigen Parallel-Fragen der Schwesterkünste: z. B. der Vergleich zwischen Programm-Malerei und Programm-Musik, technische Analogie und Divergenz, Instrumenten-Kunde und Musikgeschichte aus Bildwerken usw. zwanglos mit abfallen. Mit einem Worte gesagt: Respekt vor der Kunst und Solidarität mit dem Künstler auch von der anderen, fremden »Fakultät« sozusagen, als dem Vertreter beglückend »schenkender Tugend«,

der Selbstzucht und Besinnung, Weihe, Erhebung wie Erbauung — das ist's, was diese Führungen an beschaulichem Orte gereinigt-geheiliger Tempelstimmung ganz allgemein mit bezwecken. Und, daß das »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!« — zuletzt von einem jeden Werke echter großer Kunst (nicht nur seiner eigensten — »Musikanten«-Sphäre) allenthalben gilt, das soll hier auch dem Tonkünstler als ein inneres, nachwirkendes Erlebnis aufgehen und ihn selber auf seinem spezielleren Arbeitsgebiete dann auch wieder zur höchsten Leistung, zur Sammlung, Anspannung und Läuterung seiner »persönlichsten« Kräfte mit anspornen. Freilich, »Erleben ist nicht bloß ein Anstoß von außen, es muß auch eine innere Gabe und Begabung sein!« — hier liegt zugleich die natürliche Grenze; aber so viel bleibt sicher, daß ein Solcher, der hier nicht nur gafft und schwatzt, sondern in dankschuldiger Ehrfurcht »erlebt«, auch einem Bayreuth dann ganz anders gegenüber stehen und für seine Wunder reif werden wird.

Vereinigen wir uns aber hinwiederum zu unseren »freien Übungen« (im »Seminar«, wenn ich schon so sagen darf), so erscheinen hier 1) selbständige Referate (bezw. daran anknüpfende geregelte Diskussionen) über einzelne Formfragen, wie auch über verschiedene Bearbeitungen ein und desselben Themas, Gegenstandes oder stofflichen Vorwurfes seitens verschiedener Meister in verschiedenem Materiale durch verschiedene Künste oder mit verschiedenen Kunstgattungen, nicht wenig geeignet, das Stilgefühl des Einzelnen durch einläßlichere Stilvergleichen entsprechend zu beleben (z. B. auch des durchgreifenden Unterschiedes von epischer und dramatischer Behandlungsweise läßt sich überaus lehrreich dabei gedenken); sogenannte Regie-Übungen (»Tristan«, »Freischütz«, »Fidelio«, »Kätzchen v. Heilbronn«, »Götz v. Berlichingen« u. a.) bringen 2) mit der Dramaturgie so recht eigentlich »angewandte« praktische Ästhetik mit hinzu, und der letzte Titel 3): »Erklären und Bestimmen von Tonwerken« (die — NB.: mit verdecktem Autornamen vorgetragen — unter Beteiligung der ganzen Korona systematisch nach besonderer Form, Jahrhundert, Schule und Meister abgefragt werden, erraten, aber auch begründet werden müssen) ergibt unschwer ganz von selbst die organische Verbindung endlich von historischen Kenntnissen und ästhetischem Erkennen. Ich habe diese Lehrweise von Meister Anton Springer übernommen und aus dem Bereiche der bildenden Kunst auf das Musikalische methodisch zu übertragen gesucht; es ist aber, so viel ich höre, auch die Methode Prof. Dr. Guido Adler's an der Universität in Wien. Ebenso bleibt natürlich auch für Befolgung der so ungemein wertvollen Anregungen Prof. Dr. Hermann Kretzschmar's zur Förderung »musikalischer Hermeneutik« hier, wenn irgendwo, der geeignetste Platz und der denkbar bestgegebene Rahmen.

An Referaten zu 1) waren da bisher verteten — zunächst im unmittelbaren Anschluß an meine eigenen Vorträge über die »Faust«-Dichtung und »Faustmusiken«: »Ästhetik und Kritik der neuen ‚Faust‘-Oper Cyrill Kistler's«; »Vorzüge und Mängel von Boito's Mefistofele« (Referent: ein Italiener, der zugleich seine deutschen Sprachkenntnisse daran zu bewähren hatte); »Die metrischen Formen im Goethe'schen Faust (I und II)«; — die glänzende, nahezu tadellose und stilistisch einwandfreie Leistung einer Schülerin! Ferner sollte »eine eingehende Beantwortung der Fragen: a) Welche Partien des Goethe'schen Faust-Gedichtes müssen, b) welche können in Musik gesetzt bzw. mit Musik ausgestattet werden und c) bei welchen bedeutet ein Hineinmusizieren die Zerstörung dichterischer Eigenwerte, damit aber eine Versündigung an dem Geiste der Dichtung wie den Absichten ihres Schöpfers — eine Beantwortung dieser drei Grundfragen sollte zugleich die allgemeinen Prinzipien entwickeln zu einer ästhetisch-wirksamen und dramaturgisch-zulässigen, wirklich guten Faust-Musik für die bühnentechnische Inszenierung.« (Ich bemerke hierbei, daß letzere — zweifellos die schwerste und am weitesten ausgreifende — Aufgabe auf den ersten Anlauf natürlich noch lange nicht völlig gepackt wurde, aber doch dank verständnisvoller Auffassung und intelligenter Debatte schon ein ganz erklecklich Maß von brauchbaren Richtpunkten wie interessanten Anregungen zeitigte, welche alle ohne Zweifel fruchtbar nachwirken und, durch ihren Antrieb zu weiterem Nachdenken, ungleich ersprißlichere Ergebnisse mit der Zeit gewiß noch zu Tage fördern werden.)

Das war also die erste, mit dem letzten Thema schon in die zweite überleitende Gruppe von Referaten bzw. Diskussionen; unter No. 2) — den dramaturgischen Übungen, behandelten wir bis jetzt — zunächst in einem kurzen Schüler-Korreferate: die »Vorgeschichte des Wagner'schen Tristan-Drama's bis zum Aufgehen des Vorhangs«¹⁾; sodann kamen — teils mit Verlesung, teils durch Besprechung — die folgenden Angelunkte der Handlung zur Erörterung: der Trank (im Epos, im Drama) und seine Auffassung (nach Wagner's Dichtung) beim Liebespaar, Marke, Brangäne und Melot; König Marke's richtige Maske; Charakteristik und Psychologie Melots (nach Hans Pfitzner); »Blaue Streifen stiegen im Westen (oder aber soll es heißen: »im Osten«?) auf«; Dramaturgie der »Handlung« des zweiten Aktes — und die »Tristan«-Literatur. Endlich

1) Man wundert sich vielleicht über meine Anordnung eines »Korreferates« bei einem im Textbuche doch so klar auf der Hand liegenden Tatbestand, wie der Vorgeschichte eines Dramas; indessen haben sich gerade hier, wie von mir auch erwartet, alsbald gar feine Unterschiede in der Auffassung zwischen beiden Referaten ergeben, so daß die Besprechung dieser Abweichungen nur um so lebendiger damals gleich in den Kernpunkt der Sache mit einzuführen vermochte.

an 3) Stelle waren folgende Tonstücke einstweilen gewählt und zum Vortrage gelangt: Mozart's »Idomeneo«-Ouvertüre (keiner der Hörer kannte sie mehr!), Händel's Einleitung zum »Samson«, Sibelius' »Notturmo« für Pianoforte, Klavier-Trio von Gyrowetz, Klavier-Etüde von Domenico Scarlatti, Adagio aus der »Serenade« für Bläser-Sextett von Mozart, je ein Tanzlied (vokal) aus dem »Venuskränzlein« und eine Suite (instrumental) aus dem »Banchetto musicale« von dem Thomaskantor Joh. Herm. Schein (Ausgabe Prüfer, Bd. I); R. Wagner's »Jugend-Phantasie« für Klavier . . . — Nummern und Stücke, die sich selbstverständlich mit der Zeit nach allen Seiten hin erweitern und in typischen Beispielen noch beliebig vermehren lassen. An die letztgenannte Komposition knüpfte sich auch eine naheliegende Erörterung über den »Doppelschlag bei Wagner«; ich fand dabei zugleich willkommene Gelegenheit, mit der in meinen »Wagneriana«, Bd. I niedergelegten Kapellmeister-Enquête über »Doppelschlag von oben und von unten bei Wagner« bekannt zu machen und nebstbei die Entwicklung dieser Formpartikel von Mozart über Weber, Schubert, Schumann bis zur »Götterdämmerung«: aus einer Spielform und Verzierungs-floskel des galanten Rokokko zum beredsamen, breit-ausladenden Affekt-Ausdrucke der Neuzeit, zu erörtern. Zu der gleichfalls noch für jenes Sommersemester geplanten Gegenüberstellung der Esdur-Nokturnen von Field und Chopin, zum Zwecke instruktiver Stilvergleichung und einläßlicher Formstudien, reichte in letzter Stunde leider nicht mehr die zubemessene Zeit. Es wird nachgeholt, wie anderes vervollständigt werden; und zu wünschen bliebe bei alledem höchstens noch eine stete Mitwirkung bezw. stärkere Heranziehung jeweils auch der Orchester-Schule, Chorgesang- und Kammermusik-Klassen der betr. Anstalt, um den Wechsel der Gattungen *originaliter* möglichst reich gestalten und eine tunlich allseitige Übersicht so mit der Zeit zur Anschauung bringen zu können. Im übrigen soll auch nicht ganz verschwiegen sein, daß ich selbst, als Leiter dieser »Übungen«, mich von jedwedem Unfehlbarkeitsdünkel so vollkommen frei fühle, daß ich meiner »Autorität« nicht das geringste zu vergeben glaube, wenn ich mich dabei auch einmal mit auf die Hör- und Schulbank setze. Wenigstens habe ich gar nichts dawider, wenn gelegentlich einer aus meinem Hörerkreise selbständig Ausgewähltes und Vorbereitetes zum Vorspielen mitbringt, das ich zusammen mit seinen zuhörenden Kommilitonen selber erst bestimmen, d. h. erklären, nach seinem Sonderstyl analysieren und auf seinen mutmaßlichen Autor erraten muß. »*Docendo discimus!*« — darf es auch hier mit Fug und Recht wieder heißen, und umgekehrt.

Selbstverständlich wurde nirgends versäumt, die betr. Literatur und Quellenkunde zu dem Gegebenen sorgfältigst heranzuziehen und pünktlich mit darzubieten. Zudem waltete meinerseits durchgängig als oberster

Leit- und Grundsatz: die natürliche Neigung zum Kritisieren nach allen Kräften strenge hintanzuhalten, ja womöglich ganz auszurotten und an deren Stelle eine wahrhaft ästhetische Anschauung zu setzen — kurz: den Ästhetiker, nicht den Kritiker, mit allen mir zu Gebote stehenden Lehrmitteln im Schüler zu entwickeln. (Daher auch: »Ästhetik und Kritik« usw., »Vorzüge und Mängel« usw. in meinen Themen stets grundsätzlich vorangestellt, um dazu förmlich zu zwingen, zunächst die Tugenden und dann allenfalls erst die Fehler zu sehen bzw. auf die besonderen Nuancen, deren natürliche Folge oft die betr. Schwächen sind, ein genaues Augenmerk zu haben.) Und wie Alfred Lichtwark seinerzeit in einem höchst lesenswerten Büchlein: »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken«, einen katechetischen Niederschlag gleichsam seiner Hamburger Übungen mit Lehrern und Schülern veröffentlichte, insonderheit hier ein Beispiel gab des von ihm damit befolgten, ebenso neuen als produktiven Verfahrens einer »Erziehung zur Farbe«: so behalte ich mir gerne vor, vielleicht über kurz oder lang einmal auch diese meine Unterrichtsweise: nämlich durch Vortrag, Frage- und Antwort-Spiel das richtige Hören anzuleiten, an der Hand typischer Beispiele in Form eines besonderen »Katechismus« für weitere Kreise anregend zu publizieren . . .

An mehreren Stellen in dem offiziellen Bericht über die Verhandlungen des Hamburger Kunsterziehungstages 1905 konnte man nun freilich — und zwar zumeist genau da, wo das gestellte Problem so recht eigentlich erst zum Austrage kommen sollte — den Satz vorfinden: daß das nun eben ganz »Personalfrage« sei; d. h. also mit anderen Worten: die Ausführung des Gedankens, die praktische Lösung der theoretisch vorgesteckten Aufgabe steht zuletzt bei der Individualität des Lehrers. Wozu dann aber all diese feierlichen »Kongresse«? — könnte man da wohl fragen. Ich selbst habe mich das zuletzt immer wieder gefragt, und ich wäre auch wohl kaum auf den verwegenen Gedanken gekommen, Sie hier mit meinen Darlegungen in solch unverantwortlicher Weise zu langweilen, wäre ich nicht auf so liebenswürdige Art ganz spontan von der geschätzten Sektions-Leitung hierzu eingeladen worden. Denn auch ich kann zu guterletzt ja doch nur bekennen: Es kommt eben wohl sehr auf die richtige Persönlichkeit hierbei an und läuft ganz auf individuelle Begabung zu einem Lehramt in diesem vielverästelten Unterrichtszweige just hinaus. Aber das Eine glaube ich nach allem Vorgesagten nun jedenfalls behaupten zu dürfen: So ziemlich jeder (er sei nun Sänger oder Instrumentalist, bereite sich für die Bühne, den Konzertsaal oder das Leben vor, er liebe oder studiere Musik, werde Musiklehrer oder Musikforscher, Musikschriftsteller oder Musikkritiker usw.) — etwas Reelles wird er für sich von dieser Methode mit davon

tragen und Bereicherung für Seele und Leben gewiß mit nach Hause zu nehmen vermögen. Sogar einer »Prüfung«, sollte eine solche einmal angeordnet werden, würden meine Hörer sehr wohl auch standzuhalten wissen; nur der pedantischen Methodik und geisttötenden Systematik eines »Flachsmann als Erzieher« würde ich mich allerdings nicht gut unterwerfen können, vielmehr würde ich, nach meinem besonderen Naturell, es unbedingt schon mit einem Kuno Fischer dabei halten, der einmal erzählte: »Wer mich regelmäßig hört, hat dadurch allein schon bewiesen, daß er Interesse an dem vorgetragenen Gegenstande nimmt, und er wird zuversichtlich auch im späteren Leben, schon aus dieser lebendigen Anteilnahme heraus, zu ihm wieder zurückkehren. Ob er dann in der erregten Stunde des Examens wirklich jede Frage glatt zu beantworten vermag, ist für mich von geringerer Bedeutung.« Ich glaube in der Tat, auch das bildet in letzter Instanz wieder den (gleichsam naturnotwendigen) Unterschied zwischen »Ästhetiker« und »Historiker«, da denn dieser als Examinator schon über ein paar in der Hast vergriffene Geschichtszahlen oder vergessene Nomenklaturen gelegentlich schier in Krämpfe verfallen kann!

So wäre ich denn glücklich am Ende meiner Darlegungen angelangt. Und nun das pädagogische Ziel und Ideal solcher modern-verjüngten Bestrebungen? »Gemüts-Kultur«, nochmals sei es gesagt, so etwa nach dem R. Dehmel'schen Motto: »Neue Ziele — neue Gefühle! Neue Zügel — Flügel!« Flüge fürs Leben und den Kampf ums Dasein, zu »neuen Zielen« mit »neuen Gefühlen«, sollen sie ja werden — die Phantasie-menschen, angehenden Ton-Künstler und derzeitigen Konservatoriums-Zöglinge alle. Denn, trotz aller solcher Riegel oder Zügel, die ihnen unsre Pädagogik anlegen muß, wenn anders sie es gut mit ihrer geistig-seelischen Entwicklung meint — niemals werden wir hierbei doch vergessen wollen des unvergänglich goldenen Wortes:

»Der Tonsetzer hat seine Regeln,
Der Tondichter nimmt sich seine Freiheiten.«

Und wahrlich, Gott sei Dank, daß dem nun einmal so ist! Denn nach dem Dichter des Neuen richtet und gestaltet sich ja doch stets eine vernünftige Ästhetik — gar niemals umgekehrt. Die gesunde Basis also für jene »Freiheit« im höheren, edleren Sinne, die — wie jede echte Bildung — erst wahrhaft frei macht und zuguterletzt gleich weit entfernt bleibt von einem dreist-frivolen »Sich-herausnehmen« als von trauriger »Flügel lähmung«, die aber auch der lichthungrigen Welt eine neue Freiheit zu höherer Vollendung idealen Menschenwesens in Perspektive zu stellen berufen erscheint, wo denn schon die köstlich freie Entfaltung der »Persönlichkeit« einmal glückt: sie gilt es im ästhetischen Gesamt-Unterrichte just der Kunstakademien beherzt anzubahnen. Und der

umsichtig-feinfühlig Führer hierzu, er wäre unwillkürlich zugleich einer jener »Lehrer im Ideal«, nach denen der alte Kant schon für die Universitäten laut gerufen, und die — so meine ich unmaßgeblichst — Konservatorien heute und immerdar erst recht brauchen können.

Dessau.

Arthur Seidl.

Ein ganz kurzes Nachwort zu diesem Thema zeitigte unter Anerkennung der Tragweite der vorgetragenen Forderungen und ausdrücklicher Wertschätzung der hiermit gegebenen Anregungen den Wunsch nach deren unverkürzter Drucklegung, um anhand solchen Wortlautes späterhin eingehender darüber sich aussprechen zu können; zugleich sollte der Vorstand der »IMG.« formell ersucht werden, in Ansehung der Bedeutung des Gegenstandes eine besondere Debatte hierüber womöglich auf die Tagesordnung des nächsten Kongresses zu setzen.

Sektion V.

Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert.

A. Kritische Referate.

1. Über den Stand der altgriechischen Musikforschung.

Auf dem Gebiet der Erforschung der altgriechischen Musik ist es seit der Jahrhundertwende wieder einigermaßen still geworden, nach dem die Auffindung wirklicher aufgezeichneter Melodien, wenn auch nicht aus altklassischer, so doch aus gutgriechischer Zeit im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts das Interesse aufs lebhafteste erregt hatte. Mußte doch das ganze Gebäude, das Männer wie Böckh, Bellermann, Westphal errichtet hatten, auf grund der neuen Funde abermals revidiert werden. Mit freudigster Schaffenskraft beteiligte sich Karl v. Jan an allen dadurch hervorgerufenen Diskussionen, bis er 1899 aus voller Arbeit abgerufen wurde. Bei manchen hatte die Kunde von Delphi die überschwänglichsten Hoffnungen geweckt; schien es doch, als ob die alten Griechen die führende Rolle, die sie auf dem Gebiete der bildenden Kunst als ewig mustergiltige, immer noch lebendig wirksame Vorbilder haben, nun auch auf dem Boden der Musik antreten würden. Am weitesten ging darin wohl R. v. Krolík in einer 1900 erschienenen Schrift »Altgriech. Musik«, dem eine Umgestaltung unsrer Musik durch die Berührung mit der antiken vorschwebt, Befreiung von der Alleinherrschaft des vierstimmigen Satzes, Rückkehr zu den sieben Tonarten, Wiederherstellung der antiken Benennung der Kirchentöne usw.

Aufführungen wurden an verschiedenen Orten veranstaltet, sowohl von den schon länger bekannten Meromedern und der Kircher'schen Bindarmelodie als auch von den neugefundenen Melodien. Besonders Thierfelder und Oskar Fleischer bemühten sich um Zurechtstufung des doch ziemlich spröden Materials zum Zweck praktischer Vorführungen. Es konnte auch berichtet werden von großem Eindruck, den solche Aufführungen auf ein Laienpublikum gemacht hätten. Damit ist freilich nicht bewiesen, daß die antike Musik in ihrem eigensten Wesen uns lebendig berührt, denn zunächst war es nur die Wirkung des Ungeübten, Fremdartigen, die man empfand, und ein etwaiges Wohlgefallen war wohl mehr dem sinnlichen Eindruck der modernen Zutaten zu verdanken. In richtiger Erkenntnis der Sachlage mißt O. Fleischer (im I. Jahrgang der Zeitschr. der internat. Musikgesellschaft) der polyphonen Unterlage nur den vorbereitenden Zweck bei, das moderne Ohr erst an die in der nackten Melodie verborgene Harmoniefolge zu gewöhnen. Er gibt zu, daß nur die Funde tatsächlich eine Enttäuschung gebracht haben und sucht deren Ursachen zu ergründen. Offen und ehrlich erzählt Macrau in seinem Aristoxenus, daß bei einer Aufführung in Dublin der griechische Hymnus allen anwesenden Musikern weit unverständlicher war als die verschiedentliche Musik wilder Völker. Wenn Macrau dann in demselben Buche eine Bearbeitung des meromedischen *Hymnus ad musam* gibt, als Beispiel, wie man ein griechisches Musikstück behandeln müsse, um es genießbar zu machen, und wenn darin 1) die Tonart aus Moll in Dur, 2) das Tongeschlecht in das uns allein geläufige Diatonische verwandelt, 3) Harmonien untergelegt und endlich 4) die Melodie selbst an vielen Stellen verändert wird, wo sie uns zu fremdartig berühren würde — so hat er damit wohl gewissermaßen einen indirekten Beweis dafür liefern wollen, daß es unzulässig sei, griechische Musik, so wie sie ist, uns Modernen vorzuführen.

Er wird diese neuesten Versuche, nur ein letztes Glied in der Reihe der jahrhundertelangen Bemühungen, nur mit der griechischen Musik auseinanderzusetzen. Die Renaissance hatte die Aufgabe gestellt, das klassische Altertum wieder zu beleben. Die Musik der Tragödien war verstummt, es galt diese wesentliche Lücke auszufüllen, und in diesem Geiste ist die Oper entstanden. Während aber die moderne Oper bald ihre eigenen Wege einschlug, gingen nebenher immer die Versuche, die antiken Tragödien selbst mit einer kongenialen Musik zu versehen und uns so ihre volle Wirkung wieder herzustellen. Einen interessanten Überblick über dieses Gebiet gibt Hermann Seeliger in einem Programm (Landshut 1905), aus dem wir mit Staunen sehen, wie viel griechische Tragödien komponiert worden sind, von denen der größte Teil der Vergessenheit anheimgefallen ist. In den letzten Jahrzehnten sind besonders

Engländer auf diesem Gebiet tätig gewesen, Stanford, Macfarren, Barry u. a. Je nachdem man sich zur Aufgabe stellte, eine moderne Musik zu schaffen, die uns in die rechte Stimmung für die Worte des antiken Dichters versetzt, oder eine Musik, die auch in Äußerlichkeiten sich möglichst an die Überlieferung hält, sind die mannigfaltigsten Abstufungen denkbar, von Mendelssohn's *Antigone* auf einer Seite bis zu Abdy-Williams' 1900 aufgeführtem *Agamemnon*, wo die griechischen Akzente berücksichtigt, die antiken Tongeschlechter angebracht und Flöten verwendet werden, die nach dem Muster der in Pompeji gefundenen hergestellt sind. Daß auch nach den Funden antiker Musik die Aufgabe, Musik zur Antike zu schaffen, ihren Reiz nicht verloren hat, beweist die *Orestie* von Schillings und Weingartner's *Orestes*.

Aber diese Betrachtungen liegen etwas abseits von unserm Thema, da es sich ja dabei nicht um griechische Musik handelt. In dieser aber bezeichnen die erhaltenen Melodiennur den kleinsten Teil des Forschungsgebietes, den größeren beansprucht die Literatur historischen und theoretischen Inhalts. Auch hier sind die letzten sieben Jahre reich genug an Ausbeute gewesen. Nicht nur sind manche einzelne verzweifelte Stellen, die der Bemühungen der Gelehrten zu spotten schienen, mit Erfolg immer wieder behandelt worden. Hier sind es besonders Franzosen, die derartige problematische Notizen ebenso scharfsinnig wie lichtvoll zu behandeln verstanden, ich nenne z. B. Ruelle und Laloy, welcher letzterer sich besonders (in der »Revue de philologie« 1900) um die Aufhellung der rätselhaften Skalen verdient gemacht hat, die Aristides Quintilianus, wahrscheinlich auf Grund alter Platokommentare, überliefert.

Vor allem aber sind mehrere größere zusammenfassende Aufgaben, die das vergangene Jahrhundert uns hinterlassen hatte, in diesem Zeitraum in fest zugreifender Arbeit erledigt worden. So harrte die Schrift *de musica*, die unter Pltarch's Namen überliefert ist, die problemenreichste durch die Fülle historischer Notizen, die uns zum großen Teil kaum verständlich sind, da die beim Leser vorausgesetzten Kenntnisse und Begriffe im Laufe der Jahrhunderte geschwunden sind, schon längst einer umfassenden Bearbeitung. Volkmann's Bearbeitung war längst veraltet Westphal schuf Grundlegendes in der Quellenuntersuchung und begann eine kommentierte Ausgabe, die aber Fragment geblieben ist. Nunmehr haben sich zwei bewährte Forscher, Henri Weil und Theodor Reinach, beide in Paris, zusammengetan und im Jahre 1900 als Frucht dreijähriger Arbeit eine sorgfältige Ausgabe hergestellt, die den Text vielfach verbessert zeigt — besonders oft ist durch Umstellung, Ordnung und Zusammenhang hineingebracht worden. Denn die Verfasser halten die Schrift, die ja im wesentlichen aus Exzerpten zusammengewebt ist, für ein Jugendwerk Pltarch's, das nach seinem Tode in unfertigem, noch

ungeordnetem Zustande vorgefunden und veröffentlicht worden sei. Die Frage, ob die Schrift wirklich von Pltarch herrührt, ist immer noch schwebend, sie ist aber auch für unsere Stellung zu den darin behandelten Gegenständen gleichgiltig. Ferner ist dem Text eine angenehm zu lesende französische Übersetzung beigelegt und ein ausführlicher Kommentar, der mit sorgfältiger Kritik und zugleich in musterhafter Klarheit alles zusammenstellt, was zur Aufklärung aller in der Schrift angezeigten Fragen dienen kann. Jedenfalls ist mit dem Kommentar ein Abschluß für lange Zeit geschaffen.

Auch eine andre Hauptquelle unsrer Kenntnis antiker Musiktheorie ist uns zugänglicher geworden, es ist das der Aristoxenus »Harmonik«, durch die Ausgabe von Macrau, in Oxford 1902 erschienen. Marquard's Ausgabe war in vielfacher Beziehung überholt durch Westphal's Forschungen, der ja die Erforschung dieses Autors zu seiner Lebensaufgabe gemacht hatte. Aber Westphal legte die Ergebnisse seiner Forschungen in außerordentlich breiten, mit vielen unsicheren Hypothesen beladenen Büchern nieder, die durch Umfang und hohen Reiz schwer zugänglich waren. Durch Macrau haben wir einen handlichen, auf der Höhe der Zeit stehenden Text, dem ebenso wie bei Marquard eine Übersetzung beigegeben ist, mehr frei umschreibend und leichtfließend als die Marquard'sche, die sich wortgetreu den schweren Perioden des Textes anschließt. Dankenswert ist auch der Kommentar, während die Einleitung, in der der Verfasser seine Hypothese über die Entstehung des griechischen Tonsystems entwickelt, mehr interessant als überzeugend ist.

Eine Schrift, die durch die Fülle der Fragen, die sie anregt, und der Erkenntnisse, die sie uns bringt, mit dem Buch de musica auf einer Stufe steht, das ist die Sammlung von musikalischen Problemen, die unter Aristoteles' Namen auf uns gekommen ist. Auch hier ist in den letzten Jahren ein bedeutender Fortschritt zu verzeichnen. Nachdem v. Jan in seinen *Musici scriptores* eine sorgfältige Bearbeitung der Probleme gegeben hatte, haben sich Gevaert und Vollgraff zu einer neuen Ausgabe zusammengetan, die in Paris 1899 und 1900 erschienen ist. Darin zeigt das Korpus der Probleme ein ganz andres Gesicht, als noch bei v. Jan, in dem eine methodische Anordnung, die Reinach und Eichthal schon früher vorgeschlagen hatten, an Stelle des bisherigen wüsten Durcheinanders getreten ist. Reinach und Eichthal sind wiederum durch Gevaerts Ausgabe zu neuen Studien über die Probleme (in der »Revue des Études grecques« 1900) angeregt worden. Das wesentlich Neue ist nicht sowohl die andre Anordnung der Probleme als Ganzes, sondern die getrennte Behandlung von Frage und Antwort, die oft in ihrer Zusammenstellung unnötiges Kopfzerbrechen verursachten. Denn erstens waren in der Überlieferung oft Frage und Antwort auseinandergeraten und an unpassende Stellen

vorworfen, und es gilt, Zusammengehöriges wieder zusammenzufinden, um sofort Klarheit zu schaffen. Zweitens gehört oft die Antwort einer viel späteren Zeit an und ist dann die Frage von dem sie beantwortenden bisweilen ganz falsch verstanden. Die getrennte Behandlung der zwei Fragen: Wie ist das Problem gemeint? und Wie hat er den verstanden, der die Lösung beigibt? erspart manche unnötige Textänderung. Die eigentliche philologische Arbeit an der Gevaert'schen Ausgabe ist von Vollgraff, der marchalische Kommentar von Gevaert, die Übersetzung die 1875 von August Wagener begonnene, von den beiden Herausgebern neubearbeitet und vollendet. Sie ist deutlich und ersetzt durch ausführliche Umschreibung der Begriffe oft einen halben Kommentar, legt aber bisweilen mehr in den Text hinein, als darin steht. Gevaerts Kommentar aber ist vor allem durch die vielen Bemerkungen interessant, die er auf Grund seiner Kenntnisse und Erfahrungen als praktischer Musiker macht.

Von einem weiteren Gesichtspunkt aus, nämlich von der Frage, welche Stellung die Musik als Ganzes im Geisterleben der Nation und den Systemen der Philosophen einnahm, trat Hermann Abert an die Musik der Griechen heran in seiner Abhandlung über »Die Lehre vom Ethos« 1899. Ethos ist ein schwer zu übersetzender Begriff, es kann an seelische Disposition, Stimmung, Charakter und ebenso auch an sittliche Wirkung dabei gedacht werden. Die letztere haben ja die Alten ungleich höher eingeschätzt, als wir Modernen zu tun pflegen, und nichts nur das Ethos der Musik im allgemeinen, sondern auch das der einzelnen Tonarten zum Gegenstand der ernstesten Erörterungen gemacht. Aber legt zum ersten Male eingehend dar, wie neben dieser musikalischen Ethik auch eine ihr schroff entgesetzte rein formalistische Ästhetik bestand, die, wahrscheinlich von den Sophisten stammend, von den Epikureern und dann den Skeptikern aufgenommen wurde. Die Entzifferung herkulanischer Papyrusrollen hat uns erst mit dieser Richtung bekannt gemacht. Durch das Übergewicht Plato's erklärt es sich, daß diese Theorie in Vergessenheit geriet und die ethische Betrachtungsweise bis tief ins Mittelalter hinein herrschend blieb.

Eine sehr wichtige und noch immer nicht in allen Einzelheiten gelöste Frage ist die nach dem Zusammenhang der griechischen und der altgriechischen Musik. Denn bei aller Kontinuität der Entwicklung empfinden wir doch deutlich den schroffen Gegensatz, der zwischen einer antiken Melodie und einer altchristlichen in ihrem Eindruck auf uns besteht. Man kann der Frage von zwei Seiten näher treten. Einmal von der musikalisch-technischen, durch Vergleichung der beiderseitigen Melodien. Auf diesem Wege war schon Gevaert vorgegangen und hatte einen sehr engen, unmittelbaren Zusammenhang angenommen. Ihm schließt

sich Möhler an, der in einem Aufsatz von 1898¹⁾ den altgriechischen Kirchengesang als Zweig der griechisch-römischen Musik behandelt und bisweilen Rückschlüsse aus der Kirchenmusik auf die letztere zieht. Beide Männer, Gevaert und Möhler, stehen noch zu sehr unter dem Einfluß Westphal'scher Hypothesen. Westphal hat aber vieles aus unserm modernen musikalischen Empfinden unberechtigterweise in die griechische Musik hineingetragen, und so ist es ein Trugschluß, wenn man von dieser modernisierten Antike aus Zusammenhänge zwischen antiker und christlicher Musik zu beweisen sucht.

Zu einem andern Resultat kommt H. Abert in seinem Buche »über die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen« (Halle 1905). Er sieht ganz ab von einer Analyse der Melodien und gewinnt seine Resultate vielmehr aus den reichlich fließenden Schriftquellen. Hier werden geschieden die Theoretiker und die Kirchenväter. Erstere geben wenig für unsre Frage her, denn sie pflanzen einfach die antike Theorie schematisch weiter fort und pressen die neugewordene Musik in diese Theorie hinein. Dagegen standen die Kirchenväter in fortwährendem unmittelbarem Zusammenhang mit der musikalischen Praxis des Gottesdienstes. Ihre eingehende Beschäftigung damit beweist, welche Wichtigkeit sie der Musik beimaßen, und in der besonderen Hervorhebung ihrer moralischen Wirkung stimmen sie mit der Antike überein. Besonders mit den späteren Philosophenschulen der Neupythagoreer und Neuplatoniker decken sich ihre dahingehenden Betrachtungen fast gänzlich. Dagegen von der Entwicklung der Musik selbst ergibt sich aus den Kirchenvätern das Bild, daß die antike Kompositionstechnik völlig in den Hintergrund tritt und sich von der Psalmodie aus ein gänzlich Neues entwickelt, das erst die späteren Theoretiker wieder mit der Antike in Zusammenhang zu bringen suchen. Also wird — wenigstens für die abendländische christliche Musik — die historische Kontinuität mit der antiken geleugnet, nur im Osten lebten die antiken Traditionen fort und wirkten später auch auf das Abendland ein.

Um zum Schluß noch von zusammenfassenden Darstellungen der antiken Musik zu sprechen, so ist mit Freuden zu begrüßen das Erscheinen des ersten Teils von Riemann's »Handbuch der Musikgeschichte« 1904. Denn bisher war man, um sich im Zusammenhang zu unterrichten, angewiesen auf die Darstellungen von Westphal oder Gevaert oder die kürzere Zusammenfassung von Möhler in der Sammlung Göschen. Aber Westphal hatte so viel Willkürliches in seinen Konstruktionen, daß das Vertrauen zu dem ganzen Gebäude schwand und man leicht von der

1) Supplementheft IX der römischen Quartalschrift für christl. Altertumskunde und Kirchengeschichte.

antiken Musik den Eindruck bekam, daß das ein Gebiet sei, wo nirgends fester Grund und Boden zu finden und alles den vagsten Vermutungen überlassen sei. Gevaert aber stützt sich auf Westphal'sche Aufstellungen wie auf feste Tatsachen und auch Möhler macht sich nicht frei davon, so adoptieren z. B. beide noch die Lehre von den Terzenschlüssen, die lediglich ein Theorem Westphal's ist. Riemann's Darstellung bringt ebenso besonnen und zurückhaltend wie klar und übersichtlich das, was wir wirklich wissen, und man fühlt wieder festen Boden unter den Füßen. Von besonderem Interesse ist seine Theorie über die Entstehung des enharmonischen Systems, dessen Urform er mit dem pentatonischen System des Orients gleichsetzt, aus dem nur durch eine Verschiebung in die dorische Skala die enharmonische Reihe mit dem Zweitonintervall entsteht. Die Theorie ist plausibel, wenn man ihr auch keine absolute Beweiskraft zuschreiben wird. Ferner weist Riemann die bei der Umschreibung der Transpositionsskalen in die unsrigen seit Bellermann übliche Erhöhung um einen halben Ton — derzufolge also als dorische Grundoktave nicht *e* bis *e* ohne Vorzeichen, sondern *f* bis *f* mit fünf *b*, also *B-moll*, erscheint — als unbegründet zurück und umschreibt unsre lydisch überlieferten Tonstücke dementsprechend in *Cis-moll* statt, wie bisher üblich, in *D-moll*.

Endlich ist noch einer Behandlung antiker Musikgeschichte zu gedenken, da sie von einem der geistreichsten und phantasievollsten der gegenwärtigen Vertreter klassischer Altertumswissenschaft ausgeht, von Wilamowitz-Möllendorf, in seiner Ausgabe von Timotheou Bevern 1903. Der unerwartete Fund einer kitharodischen Nomos aus bester Zeit, wenn es auch nur der Text ist, gibt wegen des engen Zusammenhanges dieser Literaturgattung mit der Musik dem Herausgeber Gelegenheit, die Entwicklung der Kitharodie von Terpander's Zeiten durch die Jahrhunderte hindurch noch einmal zu verfolgen. Das Verhältnis zwischen Gesang und Rezitation, der Einfluß der verschiedenen Instrumente — Kithara oder Flöte — auf den Vortrag, die gegenseitige Beeinflußung der verschiedenen Gattungen, all das kommt zur Sprache, es ist also ein Überblick über die ganze ältere mit Musik zusammenhängende Literatur in anregendster Form. Freilich macht Wilamowitz mit Nachdruck auf das Anekdotische, Unzuverlässige so mancher Tradition aufmerksam. Besonders wo es sich um den zeitlichen Ansatz gewisser Neuerungen handelt, verfahren schon die Alten selbst ziemlich willkürlich und folgten dabei oft mehr einem gewissen Parteinteresse als zuverlässigen Überlieferungen. So erneuert auch diese Auseinandersetzung in uns das Gefühl der Unsicherheit, in dem wir uns gerade den klassischen Zeiten gegenüber befinden, aus denen soviel von Musik berichtet wird und doch kein einziger Ton wirklicher Musik zu uns herüberklingt.

2. Über den gegenwärtigen Stand der mittelalterlichen Musikforschung.

Das Interesse für das Mittelalter besteht von jeher unter den Musikgelehrten. Suchte man zuerst in der Vergangenheit das Heilmittel für eine zerfahrene kirchenmusikalische Praxis, so vermochte die alte Kunst bald auch solche anzuziehen, die lediglich von wissenschaftlichen Neigungen getrieben waren und insbesondere erkannten, daß die Grundlagen des spätern und der heutigen Musikübung in die mittelalterliche Kunst hineinreichten. Augenblicklich ist eine stattliche Zahl Gelehrter verschiedener Nationen in der Durchforschung des umfangreichen Gebietes tätig.

Auf den Wunsch des Vorstandes unserer Gesellschaft soll ich Ihnen über den gegenwärtigen Stand der dahingehörigen Forschung berichten. Ich tue es in aller Kürze, und indem ich auch auf dasjenige hinweise, was nach meinem Dafürhalten noch zu leisten ist.

Ich wende mich zuerst zu den **Quellenveröffentlichungen**. Was die theoretischen Quellen angeht, so liegen bekanntlich die meisten Schriften über Musik aus dem Mittelalter, freilich nicht alle, in den Sammlungen von Gerbert und Coussemaker vor. Die Klage über den Mangel an Kritik und Akribie in beiden Sammlungen ist alt; niemand kann sie in der Tat benutzen, ohne auf Schritt und Tritt ihrer Unzulänglichkeit gewahr zu werden. Andererseits ist mir nicht unbekannt, daß die Neuedierung der mittelalterlichen Musiktraktate nach modernen, philologisch-kritischen Grundsätzen erwogen worden ist. Leider ist es bei der Beratung geblieben und ein praktisches Resultat bisher nicht zustande gekommen.

Unsere deutschen Bibliotheken sind nicht arm an Material dazu. Sogar kleinere Büchereien — ich nenne beispielsweise nur die Amploniana in Erfurt — erfreuen den Besucher durch interessante Funde. Was in auswärtigen Bibliotheken vorhanden ist, ließe sich durch Reisen oder durch die Mitwirkung der nichtdeutschen Mitglieder unserer Gesellschaft und ihrer Freunde nutzbar machen. Jedenfalls muß die Herstellung eines *Corpus scriptorum musicorum medii aevi* endlich einmal in die Hand genommen werden. Wenn etwa auch nicht der gesamte handschriftliche Apparat zu der Neuausgabe herangezogen werden könnte, so läßt sich dennoch ein brauchbarer und kritischerer Text herstellen, als wir ihn jetzt besitzen. Auf Einzelheiten will ich hier nicht eingehen. Mittlerweile muß man die Initiative des Grazer Verlegers Meyerhoff dankbar begrüßen, der die teuern, für einen gewöhnlichen Sterblichen fast unerschwinglich gewordenen Bände in anastatischem Neudruck und zu einem annehmbaren Preise liefert.

Besser sind wir in bezug auf die praktischen Quellen gestellt. Die Schätze der einstimmigen liturgischen Musik des Mittelalters liefern der englischen *Plain-song and Mediaeval Music Society*, besonders aber der *Paléographie Musicale* des Dom Mocquereau Stoff zu wertvollen Neuausgaben. Es liegt im Plane dieser monumentalen Publikation, nach und nach die hervorragendsten Träger liturgisch-musikalischer Praxis aus der alten Zeit zu veröffentlichen. Hier ist also für organischen Fortschritt der Quellenkunde in bester Weise gesorgt.

Die neueren Forschungen haben ergeben, daß die Länder deutscher Zunge bis weit über das Mittelalter hinaus im liturgischen Gesange von der lateinischen Praxis vielfach abwichen.¹⁾ Solche Gegensätze erlauben interessante Rückblicke auf die künstlerischen Neigungen der verschiedenen Völker. Die deutsche Praxis läßt sich z. B. an der Hand des Cod. 807 der Grazer Universitätsbibliothek aus dem 12. Jahrhundert studieren, um nur dies eine sehr wichtige Denkmal zu nennen.²⁾ Ich meine daher es wäre sehr zu begrüßen, wenn unsere Gelehrtenkörper auch die Veröffentlichung solcher Dokumente betrieben, die unsere Kenntnis der vaterländischen Kunstpflege im Mittelalter zu bereichern imstande sind.

Ebenso dringend erscheint mir die Herausgabe wenigstens eines Teiles der schier zahllosen spätmittelalterlichen monodischen Schöpfungen mit lateinischem Text, die sich dem Forscher als Sequenzen, Tropen, Hymnen aller Art, Kondukten usw. darbieten. Von der Menge dieser Schätze mittelalterlicher Musik, die durchaus nicht alle für die Liturgie bestimmt waren, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß die bis jetzt veröffentlichten Texte solcher Stücke in den *Analecta hymnica mediæ ævi* von Dreves und Blume 48 (!) Bände füllen. Ein schier unerschöpflicher Schatz monodischer Musik liegt noch in den Bibliotheken verborgen; sein Studium wird sicher den Respekt, den der Historiker von den musikalischen Leistungen des Mittelalters hat, um ein Erkleckliches erhöhen.

Vielen Eifer wendet man neuerdings den Quellen der weltlichen Monodie des Mittelalters zu. Die Singweisen der Troubadours, Trouvères, Jongleurs und Minstrels, aber auch die noch erhaltenen der Minnesänger werden aus den alten Liederbüchern veröffentlicht und dem Studium zugänglich gemacht. Sie kennen die verdienstlichen Ausgaben von P. Meyer und Gaston Raynaud, Aubry, Koller, Schatz, Müller, Holz, Saran, Bernoulli, Runge, Rietsch, Mayer und andere. Desgleichen erstehen die Reste der früheren mehrstimmigen Musik allmählich aus dem Dunkel der Archive; ich denke hier zumal

1) Vergl. meine Neumenkunde S. 280—286.

2) Ein Faksimile daraus vergl. in der Neumenkunde S. 188.

an die Publikationen von Wooldridge, Stainer, an die Trienter Codices und die durch Wolf und Ludwig erschlossenen Werke des 14. und 15. Jahrhunderts.

Den Meisterwerken der klassischen Vokalperiode des 16. Jahrhunderts endlich wenden die deutsche und österreichische Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler alter Tonkunst andauernd ihre Sorge zu. Werke von Isaac, Handl, Hassler, Senfl und Lasso sind so neuerdings herausgegeben worden. Die Palestrina-Ausgabe wartet seit Jahren auf ihren Abschluß durch den letzten Band.

Alles zusammengenommen, ergeben die Quellenpublikationen der letzten Zeit ein recht erfreuliches Bild.

Was nun die **Darstellungen zur mittelalterlichen Musik** betrifft, die Forschungen selbst, so erachte ich es als ein gutes Zeichen, daß der Löwenanteil augenblicklich Studien über die mittelalterliche Notation zufällt. Bevor zur systematischen Durchackerung des Gebietes geschritten werden kann, müssen zuerst die Zugänge und Wege gebaut sein, sonst wird man viel Arbeit und Mühe umsonst auf sich nehmen. Zwar stehen unter den Vertretern der mittelalterlichen Notationsforschung die Anschauungen in manchen Dingen noch schroff gegenüber; doch wird eine Einigung mit der Zeit sich wohl einstellen. Die Bedeutsamkeit aller dieser Probleme aber erhellt ja am besten aus der verhältnismäßig großen Zahl von Vorträgen, die darüber für unseren Kongress angemeldet sind. Der Überblick, der Ihnen von anderer Seite darüber vorgelegt wurde, befreit mich von der Notwendigkeit, in Einzelheiten einzutreten.

Ebenso wichtig sind Untersuchungen zur Geschichte, Theorie und Formenlehre der mittelalterlichen Musik. Hier stellen sich dem Forscher zahlreiche Probleme entgegen, neue sowie alte, aber noch immer nicht in befriedigender Weise gelöst. Wie vieles z. B. der Westen dem Osten in Sachen der Musik verdankt, das wird immer offener. Und so müßte z. B. der Nachweis des griechisch-syrischen Ursprungs zahlreicher Formen des liturgischen Gesanges der lateinischen Kirche im frühen und im spätern Mittelalter in die durch die Aufstellungen Strygowski's und anderer hervorgerufenen Diskussion über die Einwirkungen der Kunst des christlichen Orients auf den Occident mit in die Wagschale gelegt werden. Wie aber die abendländische Praxis sich zu den aus dem Orient eingeführten Formen verhält, dieselben sich im Laufe der Zeit assimilierte und so die Grundlage zur Weiterbildung der Kunst legte, das ist in hohem Maße interessant zu verfolgen, und die Forschung wird diese Dinge nicht aus den Augen verlieren dürfen, denn sie belehren uns vortrefflich über die Eigenart und die Bedürfnisse der abendländischen Musik.

Untersuchungen zur frühmittelalterlichen Musik führen den Forscher immer wieder auf einen Punkt, wo die Verbindung mit dem Osten greifbar

wird. Daß das Tonsystem der mittelalterlichen Theoretiker ursprünglich mehr eine theoretische Konstruktion war, als aus der Praxis herausgeschöpft, weiß man schon längst. Die Nachweise Jacobsthal's über das Vorkommen nichtdiatonischer Tonstufen in der Praxis des frühen Mittelalters sind durch Forschungen weiterer in eine noch viel umfassendern Sinne bestätigt worden.¹⁾ Die Zukunft wird hier noch manches Neue bringen. Ebenso verlangt die mittelalterliche Tonarten- und Rhythmuslehre nach neuen, weitausgreifenden Untersuchungen, die in die Praxis des Ostens hineingeführt werden müssen. Zum Glück wird auf diesem Gebiete so eifrig gearbeitet, daß man wünschen möchte, alle Perioden der Musikgeschichte erfreuen sich ähnlicher Wertschätzung von Seiten der Forscher. Es genüge hier an die Arbeiten von Gastoué, Thibaut, Dechevrens, Houdard, Gaisser, Fleischer, Riemann u. a. zu erinnern. Dankenswerte Beiträge zum vorreformatorischen deutschen Kirchenlied hat jüngst noch Emil Michael im 4. Bande seiner Geschichte des deutschen Volkes veröffentlicht; überhaupt verdiente der Gegenstand eine neue ausgreifende Behandlung nach seiner liturgischen, wie nach der musikalischen Seite; nach den Materialsammlungen Meister's, Bäumer's u. a. hätte eine neue pragmatische Darstellung eigentlich schon längst geliefert werden müssen.

Nicht ebenso rege war bisher das Interesse für die weltliche Monodie des späteren Mittelalters, wenn man von der Notenschrift und den damit zusammenhängenden Fragen absieht. Doch haben Riemann und besonders Rietsch der deutschen Liedweise eindringende Forschungen gewidmet. Mancher wertvolle Beitrag liegt weiter in den [Einleitungen der schon erwähnten Neuauflagen der alten Lieder vor oder den sie begleitenden Untersuchungen. Doch wird man sich, glaube ich, hüten müssen, dabei auf Dinge wie z. B. dem Ambitus der Melodien ein zu großes Gewicht zu legen. Von Arbeiten nicht deutscher Gelehrten erwähne ich diejenige von Aubry über die ältesten Troubadourlieder.

Ein lebhafter Austausch von Forschungsergebnissen zur mehrstimmigen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts fand jüngst statt zwischen F. Ludwig und Joh. Wolf, den beiden hervorragendsten Kennern dieser Periode. Während freilich Wolf mehr den notenschriftlichen Problemen nachging, hat Ludwig mit vielem Erfolg seine Forschungen besonders dem noch so wenig bebauten Gebiete der Formenlehre der Mensuralmusik zugewendet. Ganz in letzter Zeit ist Lederer mit Untersuchungen zur Heimat der ausgebildeten Mehrstimmigkeit hervorgetreten, die freilich nur teilweise veröffentlicht sind, nicht in allem Beifall gefunden haben. Von Nichtdeutschen hat Wooldridge in den 2. von ihm bearbeiteten Bänden der *Oxford History of Music* zahlreichen Problemen eine neue ausführliche Behandlung angedeihen lassen, etwas älter sind die Unter-

suchungen Stainer's über Dufay und seine Zeit. Ganz zuletzt versuchte hat dann Riemann in zahlreichen mehrstimmigen Stücken des 14. und 15. Jahrhunderts die Zuhilfenahme instrumentaler Begleitung nachzuweisen, und damit einem Gedanken Ausdruck gegeben, der, wenn er verfolgt wird, zu wichtigen Resultaten führen kann. Tüchtige Leistungen bieten noch die Einleitungen zu den Denkmälern deutscher Tonkunst; wenn auch einige an äußerem Umfang über das für derartige Zwecke übliche Maß um ein bedeutendes hinausgehen, und andere das leichtbegreifliche Interesse für ihren Helden in eine Überschätzung seiner historischen Bedeutung verkehren, so müssen dennoch manche darunter geradezu als Muster gewissenhafter und opferwilliger archivalischer Arbeit gelten.

So besitzt eine jede Periode mittelalterlicher Musik ihre Freunde; im allgemeinen scheint sie sogar die größte Zahl von Musikforschern zu reizen. Sicher ist ihr Studium besonders geeignet, zur historischen Auffassung in musikalischen Dingen zu erziehen. Es ist gewiß interessant, mitten in der Praxis der modernen Musik zu stehen und der wirbelnde Kreis von Erscheinungen, die sie zusammensetzen, vermag das Interesse auch eines wissenschaftlich gebildeten Mannes zu sättigen. Aber tiefer geht die Erkenntnis dessen, der aus der Gegenwart in die geschichtliche Entwicklung zu fliehen vermag, um über dem Zeitgeschichtlichen das Bleibende, ganze Zeitläufe Bestimmende, dem persönlichen Geschmack wie dem Streite der Parteien Entrückte zu suchen.

Ohne Zweifel hat unter den Ländern, in denen die Erforschung der musikalischen Vergangenheit ihre Vertreter besitzt, Deutschland die große Errungenschaft der modernen wissenschaftlichen Arbeit, die historische Auffassung der Personen und Ereignisse, am frühesten und auch am reinsten in die Musikforschung aufgenommen. Die liebevolle Beschäftigung mit den der modernen Musikentwicklung vorausliegenden Zeiten möge uns dies Vorrecht erhalten!

Freiburg i. d. Schw.

Peter Wagner.

B. Verhandlungen und Vorträge.

Die 5. Sektion hatte sich der 2. Sektion angeschlossen. Zunächst verlas Herr Masson (Paris) anstelle des abwesenden Herrn Amédée Gastoué (Paris) dessen Vortrag:

Sur les origines de la forme «*sequentia*» du VII^e—IX^e siècles.

La forme *sequentia* n'a été jusqu'ici étudiée, dans de nombreux documents du moyen âge occidental, qu'à partir du texte fameux de Notker, dans la préface de son *Liber hymnorum*. Ce texte nous reporte vers le milieu du IX^e siècle.

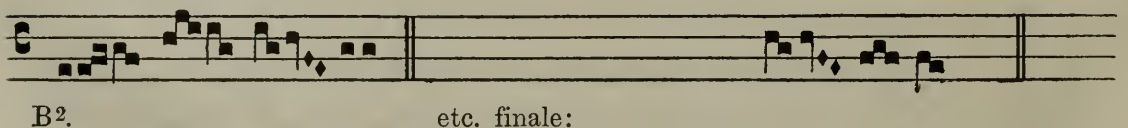
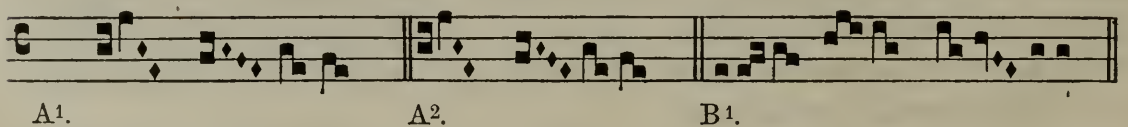
Nous y voyons que la séquence, sorte de pièce liturgique ou extraliturgique des liturgies latines occidentales, qui n'est depuis longtemps chantée qu'avec des paroles, était primitivement une vocalise; c'est la difficulté de se souvenir de ces mélodies insaisissables qui porta des moines neustriens, de Jumièges, à ajouter, à mettre sous les notes de la vocalise, des mots et des phrases, de manière à ce qu'à chaque mouvement de la cantilène réponde une syllabe. Le genre fut importé à l'abbaye de Saint-Gall vers l'an 860, et y reçut, surtout sous l'impulsion de Notker Balbulus, sa forme classique, et un nouveau développement.

La séquence, (latin *sequentia*)!, fut ainsi nommée par ce qu'elle est une »suite«, *sequentia*, développement mélodique, ajouté à une mélodie déjà vocalisée. La séquence fut surtout, en effet, ajoutée aux alléluias de la messe, ainsi qu'aux répons de l'office diurne et nocturne.

Elle est caractérisée par l'alternance de deux chœurs, qui se répondent tour à tour des phrases en écho. Chaque phrase, dont la longueur n'est pas déterminée, pas plus que le rythme, qui est très libre, est donc dite deux fois, une fois par un chœur, une seconde fois par un autre. Après un certain nombre de ces phrases, une finale, non reprise, est dite par les deux chœurs réunis, et conclut le chant. Telle est la forme schématique

de la *sequentia*: $\begin{Bmatrix} A^1 \\ A^2 \end{Bmatrix} \begin{Bmatrix} B^1 \\ B^2 \end{Bmatrix} \begin{Bmatrix} C^1 \\ C^2 \end{Bmatrix}$ etc. + Finale.

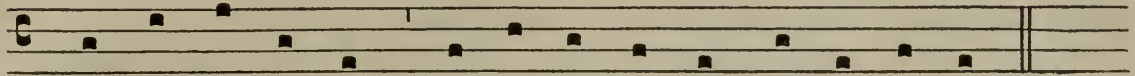
Un exemple, emprunté à une pièce fort ancienne, fera parfaitement comprendre cette disposition. C'est une séquence de l'alléluia du premier dimanche de l'aveug, écrit sur le mode *tetrardus plagal*, correspondant à la forme d'octave antique *iastienne relachée*, ayant sa finale sur la note nommée »ton mixolydien« *g*, ou *sol*.



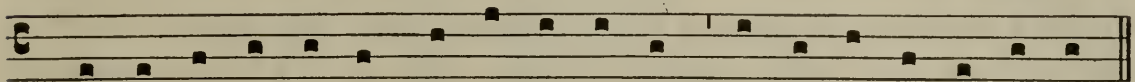
Lorsqu'on écrit des paroles sous ces vocalises, ou lorsqu'on composa des paroles avec une mélodie nouvelle de même forme, la prose était évidemment indiquée. Mais, comme la phrase mélodique devait deux fois se répéter, il était nécessaire, au moins dans les plus parfaits exemples, d'avoir dans les deux parties de la phrase littéraire même coupe, même concordance de mots et de syllabes. Cette concordance fut obtenue par la correspondance régulière des accents toniques entre les deux

parties de la phrase, sans se préoccuper d'ailleurs du groupement intérieur des neumes musicaux, propre à la mélodie pure.

La séquence précédente reçut donc des paroles dont voici le début;



A¹. Sá - lus æ - tér - na | in - de - fí - ci - ens | mún - di úí - ta.
 A². Lúx sem - pi - tér - na | et re - démp - ti - o | ué - re nós - tra.



B¹. Con - dó - lens hu - má - na | pe - rí - re saé - cla | per ten - tán - tis nú - mi - na.
 B². Qui sólvens uín - cu - la | a - dís - ti í - ma | pró - pri - a cle - mén - ti - a.

On voit qu'à part une seule exception, les vingt-quatre accents de ces phrases se répondent, ainsi que la coupe elle-même des phrases.

Il y a donc, à côté de la forme musicale pure, la séquence, une forme littéraire, la prose, prosa, calquée sur un même plan.

Que les séquences de ce genre aient mélodiquement, dans les églises d'Occident, précédé les paroles, c'est un fait incontestable.

Un second fait, c'est que ces pièces, soient vocalisées, soit chantées, constituent une addition aux pièces liturgiques anciennes; elles n'ont jamais eu que droit de tolérance vis-à-vis des pièces officielles dont elles constituaient un développement.

D'où deux thèses opposées ont été soutenues sur l'origine des séquences, représentées toutes deux par mes excellents confrères et amis M. Pierre Aubry, archiviste-paléographe, et M. le D^r Peter Wagner, professeur à l'Université de Fribourg en Suisse.

Pour l'un, la séquence tirerait son développement du chant latin lui-même, par imitation sans doute de la réponse que le chœur fait aux chantes dans le chant vocalisé de l'alléluia.

Pour l'autre, cette forme est un développement non organique de l'alleluia, et par conséquent vient du dehors, est un emprunt à un art étranger: cet art ne peut être que celui de Byzance.

Les deux opposants, toutefois, ils me permettront de le leur dire, n'ont jamais apporté de preuves positives en faveur de leurs opinions adverses, mais plutôt des raisons négatives, qui, selon le point de vue envisagé, les ont amenés aux conclusions provisoires qu'ils ont formulé.

Je veux profiter du Congrès de la Société Internationale de Musique pour développer sur cette question des conclusions nouvelles, déjà esquissées dans un important travail de *Paléographie musicale byzantine* dont nos confrères auront la primeur.

Le disposition parallèle des phrases de la séquence ne se retrouve, ni pour la musique, ni pour les paroles, dans le chant grégorien ni la versification latine, qu'elle soit tonique ou métrique.

Le répertoire romain ancien renferme cependant deux pièces où nous pouvons trouver une analogie avec cette forme.

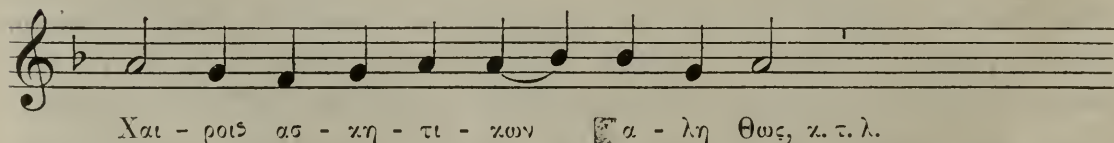
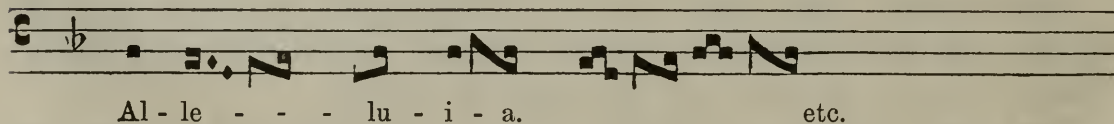
L'une est précisément un alleluia, chanté avec le verset *Oportebat*, au troisième dimanche après Pâques: on pourra le lire dans le *Liber Gradualis* de Solesmes, édition de 1895, page 241. Le chantre ayant dit alleluia A¹ le chœur le répète, A², puis poursuit une vocalise, formée de deux membres de phrases répétés chacun deux fois, B¹ B², C¹ C², et terminée par une finale unique. A part qu'il n'y a pas alternance des chœurs, on a donc bien là une petite mélodie semblable à celle d'une séquence.

On ne saurait cependant conclure de là à un développement direct qui ait formé la séquence sans paroles. En effet: 1^o l'alleluia *Oportebat* est unique dans sa forme; 2^o il ne fait pas partie du fonds grégorien, mais n'y a été introduit que vers le XI^e siècle, deux cents ans après l'apparition du genre *sequentia*; 3^o il est d'une tonalité inusitée dans les anciens chants romains, sur la forme harmonique *fa la do*, finale *la*, avec *si* ♮ constant, et cadence intérieure sur *ré* grave; dans les anciens manuscrits. (Les livres actuels le transposent une quarte plus bas.) Son origine est donc évidemment étrangère.

Nous en retrouvons en effet le thème, et presque la mélodie, avec sa même modalité, sur le tropaire byzantine *Χαίροις, ἀσκητικῶν ἀληθῶς*, qu'on pourra lire dans Christ et Paranikas *Anthologia graeca*, Leipzig, 1871, p. 74 et CXXXIV. La ressemblance est indéniable.

Mais tandis que l'alleluia latin offre un chant vocalisé, le tropaire byzantin a une mélodie syllabique ou à peu près; les deux chants sont exactement, vis-à-vis l'un de l'autre, en tant que style, dans la situation de la séquence sans paroles et avec paroles que j'ai citée plus haut:

alle.



Il faut remarquer que le texte byzantin est écrit dans la prose rythmée, habituelle aux chants de cette liturgie, ordonnée d'après les concordances des accents toniques, presque toujours sur une forme préexistante.

La seconde pièce du répertoire romain à laquelle j'ai fait allusion est la belle antienne de procession *Adorna*, pour la fête du 2 février. Mal coupée dans les livres en usage, j'en ai donné un texte critique dans mon *Cours théorique et pratique* de chant grégorien, p. 78.

Ce chant est d'abord composé de phrases parallèles, quand au sens et à la mélodie. Le schema s'en peut représenter ainsi:

$$\begin{array}{l} \{A^1 \text{ (Adorna)} \\ \{A^2 \text{ (et suscipe)} \\ \{B^1 \text{ (amplectere)} \\ \{B^2 \text{ (quae est)} \\ \{C^1 \text{ (ipsa thronus)} \\ \{C^2 \text{ (ipsa enim)} \\ \{D^1 \text{ (nubes)} \\ \{D^2 \text{ (adducens)} \end{array}$$

puis vient une longue phrase finale.

Au premier abord, l'analogie avec la forme séquence n'apparaît pas bien nettement: le texte, en effet, ne présente pas entre les deux parties de chaque phrase la régularité du nombre de syllabes et de place des accents qui caractérise la prose; par suite, la mélodie ne se reproduit donc pas identiquement, comme dans les phrases des séquences.

Mais tout s'explique: le texte latin chanté dans une procession établie vers l'an 700 par un pape d'origine syrienne, Serge, n'est en effet qu'une simple traduction et une adaptation d'un texte grec de la liturgie byzantine, écrit en prose rythmée: *Κατακόσμησον*. S'il était démontré que la mélodie conservée à Rome depuis cette époque est la mélodie byzantine originale (et toutes les raisons internes portent à le croire), nous aurions là un spécimen authentique de séquence ou de prose grecque.

L'enquête que nous avons faite sur l'origine de la séquence nous amène donc vers Byzance, soit que nous étudions le parallélisme des paroles, leur régularité de syllabisme et d'accentuation, soit que nous en envisagions la forme et la disposition mélodique et même tonale. Rien de tout cela n'existe dans les pièces latines antérieures au IX^e siècle.

Il ne reste donc plus qu'à chercher si l'on peut trouver dans le répertoire byzantin un *confirmatur* décisif.

De fait, nous l'y trouvons. Prenons le fameux tropaire écrit au VIII^e siècle par l'abbesse Cassie, pour la fête de Noël, *Ἀυγούστου μοναρχήσαντος*, dont j'ai relevé la notation dans un certain nombre de manuscrits d'écoles différentes, du X^e au XV^e siècle. Cette pièce offre tous les caractères de la séquence, schema:

$$\begin{array}{lll} \{A^1 & \{B^1 & \{C^1 \\ \{A^2 & \{B^2 & \{C^2 \text{ Finale.} \end{array}$$

Dans chaque partie, nombre des syllabes, coupe de la phrase, nombre des accents, mélodie, se correspondent exactement deux à deux. Pour qu'il n'y ait même aucune incertitude sur la mélodie, — et ceux qui ont étudié le chant byzantin savent que cela arrive souvent, — les bons manuscrits écrivent, entre les deux demi-phrases qui se répondent, l'abréviation du mot *ἴμοιος*, «semblable».

On en trouvera tout le détail dans mon étude déjà annoncée sur la *Paléographie musicale byzantine*.

En résumé, on peut tenir la forme séquence comme d'origine byzantine; elle ne constitue pas, il est vrai, un genre à part, dans cet art liturgique, mais elle n'est qu'une des formes multiples des tropaires. Nous avons trouvé, de son existence au VII^e siècle, des présomptions; au VIII^e, un témoin irrécusable. Nous ignorons cependant si cette forme, où la musique et les paroles vont de pair, a donné lieu, dans l'art byzantin, à des mélodies purement vocalisées.

Toutefois, si la séquence, comme l'ont nommée les latins, est d'importation byzantine et orientale, son développement, sa constitution en un genre spécial, paraissent bien dus à nos musiciens occidentaux du IX^e siècle, qui ont su lui donner une ampleur et une forme, d'une musicalité très pure, ignorées des byzantins.!

On pourrait, aux faits précédents, ajouter le curieux témoignage de deux ordres romains, écho peut-être du souvenir qu'on avait encore au XII^e siècle, de l'origine des séquences et des proses. Le jour de Pâques, tandis que le pape mangeait l'agneau béni, les chanteurs de la *Schola Cantorum* exécutaient le célèbre tropaire byzantin *Πασχὰ ἱερὸν*. Sous quel nom désignait-on ce chant? *Prosam graecam*, dit Cenci de Sabellis; *hanc sequentiam graecam*, dit Benoît.

Pour les chanoines de Saint-Pierre de Rome, le tropaire pascal byzantin n'était qu'une prose ou une séquence grecque.

Paris.

Amédée Gastoué.

Die Abwesenheit des Autors verbot eine Diskussion. Herr Prof. Dr. Peter Wagner betonte nur, daß er mit den Ausführungen einverstanden sein könnte, da er den gleichen Gedanken des griechischen Ursprungs der Sequenz bereits früher zum Ausdruck gebracht hätte.

Ein Kapitel aus der Renaissance-Bewegung behandelte Herr P. Masson (Paris) in seinem Vortrage:

L'humanisme musical en France au XVI^e siècle:

La musique «mesurée à l'antique»¹⁾.

Je désirerais attirer votre attention sur un mouvement artistique considérable et encore mal connu, qui semble être particulier à l'art musical

1) Les exemples musicaux contenus dans cet exposé ont pu être exécutés devant

français du 16^e siècle, je veux parler de la musique «mesurée à l'antique». Ce genre de musique a son origine dans les mêmes préoccupations humanistes qui en Italie donnèrent naissance à l'opéra et qui firent des poètes de la Pléiade française les collaborateurs des musiciens. Il est peut-être la manifestation la plus curieuse de ce qu'on peut appeler *l'humanisme musical*, puisqu'on s'y propose d'imiter les rythmes mêmes du lyrisme antique. Les humanistes allemands avaient déjà tenté, au début du 16^e siècle, de mettre en musique, en respectant le mètre, les vers des poètes anciens et notamment d'Horace. Mais l'originalité radicale des tentatives françaises, de musique «mesurée à l'antique», c'est qu'elles sont faites sur des vers français, sur les fameux *vers mesurés*, construits eux-mêmes selon les règles de la métrique ancienne. Ces vers furent surtout écrits en vue de la musique, si bien que l'expression «vers mesurés» désigne souvent les œuvres musicales elles-mêmes. Pour restaurer l'antique union de la poésie et de la musique, le poète Jean-Antoine de Baïf, l'apôtre des vers mesurés, fonda en 1570, avec le musicien Thibaut de Courville, *l'Académie de Poésie et Musique*, spécialement destinée au développement du cyrisme mesuré à l'antique. Les musiciens de l'académie, auteurs de musique mesurée¹⁾, furent, avec Courville, Jacques du Faur, l'illustre Claude Le Jeune, et, vers la fin, Jacques Mauduit. Après la disparition de l'Académie (1584) Eustache du Caurroy, surintendant de la musique du roi Henri IV, cultiva aussi ce genre de musique. Enfin, dans les premières années du 17^e siècle, la publication posthume des œuvres de Claude Le Jeune par sa sœur Cécile donna un nouvel et dernier éclat à ces curieuses tentatives²⁾. Me réservant de traiter ailleurs la partie historique du sujet, qui excéderait le cadre de cette communication, je me bornerai à examiner ici, avec quelque précision, certains des problèmes que soulève l'étude technique de ces œuvres.

L'originalité de la musique mesurée réside dans son rythme. Les musiciens des vers mesurés n'ont pas prétendu innover dans le domaine de la polyphonie proprement dite, mais seulement y introduire les mètres de l'antiquité grecque et latine. C'est le grand mérite que la préface du «Printemps»³⁾ reconnaît à Claude le Jeune «qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau où elle avoit esté si longtemps gisante, pour l'apariier à l'Harmonique». C'est donc le rythme de ce genre de musique qui fera l'objet de cette courte étude. Ce rythme suppose une sorte de *prosodie* musicale, calquée sur la prosodie des syllabes et il exprime ainsi par la musique la structure *métrique* du vers.

le congrès, grâce à l'extrême obligeance de Mademoiselle Marguerite Babaian, qui a bien voulu se charger de cette tâche ingrate.

1) Pour plus de commodité, il nous arrivera souvent, au cours de cet exposé de dire *musique mesurée* tout court, au lieu de *musique mesurée à l'antique*.

2) Les œuvres de musique «mesurée à l'antique» ont été en partie publiées par M. Henry Expert dans sa belle collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* (Paris, Leduc, 1894 et suiv.).

3) Reproduite en fac-simile dans l'édition Expert. La première édition du «Printemps» fut publiée en 1603, après la mort de l'auteur, par sa sœur Cécile Le Jeune.

Pour ce qui est de la prosodie, rien n'est plus simple qu'une telle transcription. Bien plus, la copie a plus de précision que le modèle: le rapport ($1/2$) de la brève à la longue, si peu net et si souvent insaisissable dans les vers mesurés, est au contraire rigoureusement exprimé par les notes de la musique proportionnelle dans le *tempus imperfectum*. La musique peut donner aux syllabes la quantité rigoureuse qui leur manquait et ainsi les objections qui valaient contre la prosodie flottante des vers mesurés ne portent plus dès qu'on a mis ces mêmes vers en musique en respectant la durée idéale de leurs syllabes.

Dans cette transcription, quels sont les deux types de notes choisis pour représenter la longue et la brève? Les musiciens humanistes allemands, dans leur adaptation musicale des odes d'Horace, exprimaient la syllabe longue (-) par la semibrève (\circ) de la musique proportionnelle et la syllabe brève (-) par la minime ($\overset{\circ}{|}$). Dans la musique mesurée française, l'usage est différent: la syllabe longue est rendue par la minime ($\overset{\circ}{|}$) et la syllabe brève par la semiminime ($\overset{\circ}{|}$). C'est du moins l'immense majorité des cas. Il faut noter toutefois quelques exceptions intéressantes. Il arrive, mais rarement, que la syllabe longue soit exprimée par une semibrève (\circ) et la syllabe brève par une minime ($\overset{\circ}{|}$), comme dans les compositions des humanistes allemands. Quelquefois aussi, la longue et la brève, unies sous la forme du trochée (- -) sont traduites dans la

musique par le groupe $\overset{\circ}{|}$ ³, de sorte que la longue vaut $2/3 \circ$ et la brève $1/3 \circ$. Enfin, on trouve la longue et la brève exprimées par des valeurs encore plus réduites, la longue par la semiminime ($\overset{\circ}{|}$) et la brève par la fusa ($\overset{\circ}{|}$) que l'on allait appeler plus couramment du nom de «crochue» ou de croche. Il arrive parfois que des valeurs différentes se trouvent dans un même vers. Ainsi, dans l'hexamètre suivant de Le Jeune¹⁾, la longue est traduite tour à tour par une minime et par une semiminime:

Ser - re - le, lâ - che - le, brû - le - le, gla - ce - le, fais en à ton gré

Mais en somme ce sont là des exceptions, où l'on peut voir soit l'impatience du musicien soumis au rythme poétique, soit parfois une intention expressive. Il reste que généralement, dans la musique mesurée française, la longue est rendue par la minime, c'est-à-dire par notre blanche et la brève par la semiminime, c'est-à-dire par notre noire.

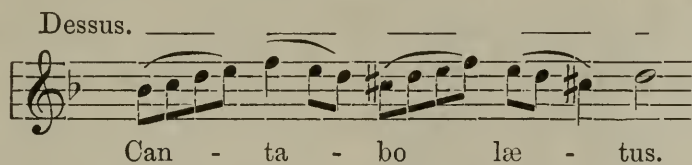
Comme les vers mesurés sont uniquement composés de longues et de brèves, l'invention rythmique serait nulle chez le musicien s'il était condamné à se servir seulement de blanches et de noires. En réalité, il

1) *Le Printemps* éd. Expert, fasc. II, p. 76).

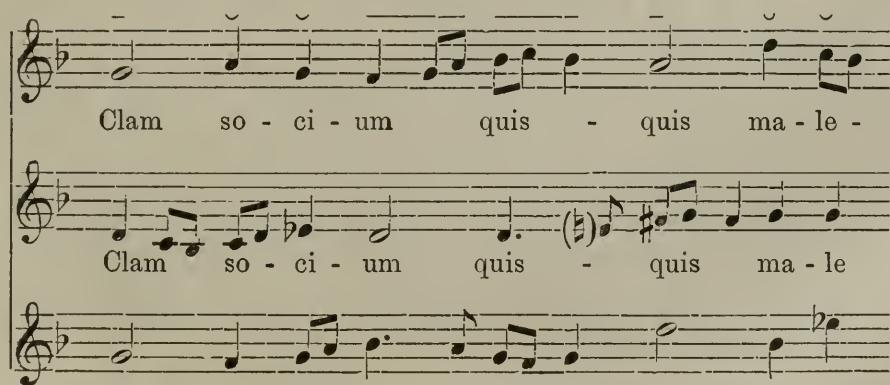
remplace souvent blanches et noires par leur monnaie: il peut faire chanter sur une même syllabe plusieurs notes de valeur moindre, dont l'ensemble doit valoir exactement la durée d'une blanche ou d'une noire. C'est ce que Mersenne¹⁾ appelle assez joliment «*crispaturae vocum*», les frisures des voix. Non seulement ces fioritures ajoutent à l'intérêt du discours musical, mais elles arrivent parfois à produire de véritables effets expressifs. Dans le passage suivant de *Le Jeune*²⁾; le choix des ornements produit une délicieuse impression d'envol:



Ce n'est pas non plus par hasard, apparemment, que l'on trouve³⁾ à la partie de dessus, sur les mots *cantabo lætus*, cette floraison de notes qui fait songer aux «jubilations» grégoriennes:



La mélodie nue et vigoureuse s'opposant brusquement à ces ornements compliqués peut produire des effets saisissants. A la façon dont la phrase suivante⁴⁾ est traitée, il semble que l'auteur ait voulu opposer aux démarches tortueuses des médisants le geste rude et lourd de Dieu:



1) *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, col. 1568.

2) *Le Printemps* (éd. Expert, fasc. I, p. 13).

3) *Le Jeune Pseaumes* (éd. Expert, fasc. II, p. 51). Si j'ai cité cet exemple et le suivant, qui sont composés sur des paroles latines, c'est qu'ils m'ont paru plus faciles à détacher. Mais il n'y a aucune différence de style dans la transcription musicale.

4) *Le Jeune. Pseaumes* (éd. Expert, fasc. II, p. 54).

die - tis im - pe - tit il - lum Ex - cin - dam

die - tis im - pe - tit il - lum Ex - cin - dam

Le musicien assujetti à l'observation de la prosodie retrouve ainsi une partie de sa liberté par la faculté d'orner plus ou moins le chant des différentes voix. Mais sous ces arabesques, la prosodie est respectée et les longues sont presque toujours exprimées par des blanches, les brèves par des noires.

Si cette prosodie musicale est relativement simple, la métrique soulève des questions autrement délicates. Comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec la mesure de la musique? Cette mesure est, presque sans exception la mesure binaire, qui, battue plus ou moins lentement, est représentée dans la notation de la musique proportionnelle par un demi-cercle sans barre ou barré. Il y a donc deux battues (*tactus*) dans cette mesure. L'unité de battue varie selon qu'on adopte la mesure de *tempus* ou la mesure de *prolatio*. La mesure de *tempus* a la durée d'une brève (♩) et chacune des deux battues vaut donc une semibrève (♭). La mesure de *prolatio* a la durée d'une semibrève (♭) et chacune des deux battues vaut donc une minime (♩). Cette dernière façon de battre la mesure est de plus en plus courante au 16^e siècle, surtout en France¹⁾ et l'examen des textes montre aisément que c'est celle qui était employée dans la musique mesurée à l'antique.

La mesure vaut donc une ronde, décomposée en deux battues valant chacune une blanche. Nous savons d'autre part que la syllabe longue est traduite par une blanche, la syllabe brève par une noire. Cela posé, comment le mètre du vers va-t-il se loger dans les mesures de la musique? Pour les vers dactyliques, anapestiques, ioniques, il n'y a pas de difficulté puisque chaque pied métrique représente en musique une mesure juste ou une mesure et demie.

Exemple de vers dactyliques (- ~ ~ = ♩ ♩ ♩ = | ♩ ♩ | = | ♭ |):

Les Ro - di - ens a - do-royent le sou - leil: les Per-ses le saint feu.

1) v. Glarean, ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ (p. 203—204); Salinas, *De Musica* (p. 242). Mersenne, *Harmonie universelle*, (Traité de la composition ff. 323 et suiv.).

Moy je n'a - do - re que Toy: C'est que je n'ay - - me que Toy.

Exemple de vers ioniques (~ ~ - - = ♩ ♩ ♩ ♩ = | ♩ ♩ | ♩ = | ♩ | ♩²):

Mil - le dou - ceurs, mil - le bons motz, mil - le plai - sirs, Mil - le

jen - tilz a - mou - reux jeux se fe - royent là Mil - le bai -

zers, mil - le doux am - bras - se - ments, là nous nous don - rions.



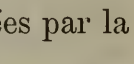
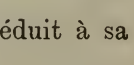
Ici le mètre poétique se laisse aisément loger dans la mesure musicale. Mais il n'en est pas de même pour les mètres iambiques, surtout s'ils admettent des pieds de substitution, pour les mètres logaédiques, et, d'une manière générale, pour les vers composés de pieds inégaux. Car ces pieds inégaux ne cadrent plus exactement avec les mesures de la musique, qui, elles, sont égales. Comment le musicien va-t-il traiter de pareils vers? C'est la vieille querelle entre les *musiciens* et les *métriciens*³), les premiers voulant allonger ou raccourcir les syllabes pour les faire entrer dans leurs mesures, les seconds soucieux avant tout de conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique. Les compositeurs qui mirent en musique les vers mesurés, semblent avoir eu à cœur d'être des métriciens. Avec un respect absolu du rythme antique ou de ce qu'ils croyaient tels, ils observèrent toujours exactement le rapport de la longue à la brève. Des lors les pieds métriques ne remplissent plus exactement les mesures musicales, commencent dans l'intervalle des battues et non plus en même temps qu'elles, et ainsi chevauchent souvent de mesure en mesure par une longue suite de syncopes. Mais on peut affirmer que

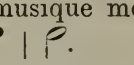
1) Maudit, *Chansonnettes* (éd. Expert, p. 13 et 14). Les barres en pointillé, les seules qui soient marquées dans le texte, indiquent la séparation des vers. La mesure finale n'a rien d'anormal, et l'on en trouve d'autres exemples dans la musique du 16^e siècle. Le rythme des quatre parties vocales étant identique, on comprend que, pour l'analyse rythmique, il suffise d'en citer une seule.

2) Maudit, *ibid.* (p. 30 et 31).

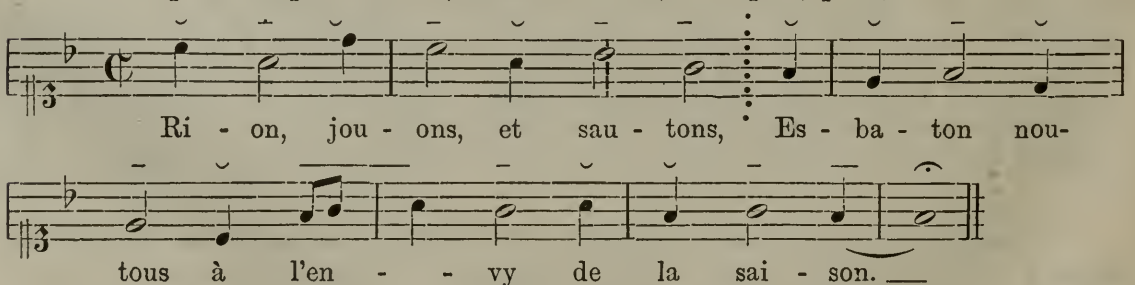
3) v. Salinas, *De Musica* (p. 239).

ce mouvement de syncope ne produisait pas pour les gens du 16^e siècle l'effet qu'il nous produit maintenant. De nos jours, nous battons trop souvent la mesure avec l'idée d'un temps fort et d'un temps faible: sous l'influence de la musique de danse et de la musique instrumentale qui en est en grande partie dérivée, notre mesure est presque devenue un *rythme*, et il n'est pas étonnant que nous puissions être déconcertés en présence de mélodies dont le rythme réel ne coïncide pas avec le rythme idéal de notre mesure. Mais la mesure du 16^e siècle était tout autre chose que la nôtre: c'était un simple cadre, à peu près indifférent à son contenu, une pure division de la durée, uniquement destinée à assurer l'ensemble des voix et à déterminer la vitesse de leurs mouvements. Elle n'exigeait pas que le rythme réel de la mélodie fût enfermé entre ses barrières imaginaires, et les notes pouvaient les enjamber sans façon.

Sans doute, au 16^e siècle comme de nos jours, les notes syncopées étaient un peu moins faciles à chanter que les autres, car, dès l'instant qu'on bat une mesure, même sans y marquer d'oppositions d'intensité, il est plus naturel de faire coïncider les notes avec les battues. Aussi les musiciens des vers mesurés le font-ils le plus souvent quand le mètre du vers le permet. Et, même dans les suites de syncopes, il arrive naturellement, après un intervalle plus au moins court, que le mètre ramène une note qui coïncide de nouveau avec la battue¹). Mais la mesure finale ne comporte pas toujours cette coïncidence, qu'on attendrait là plus que partout ailleurs. Parmi les airs mesurés, on en trouve plus de 20 pour 100 dont la dernière note ne coïncide pas avec une battue de la mesure. La dernière mesure présente alors la forme  ou  qui, à la faveur du point d'orgue final, peut être interprétée  ou ). Le plus souvent, de pareilles finales sont amenées par la

1) C'est le type le plus fréquent des phrases de musique mesurée. Réduit à sa plus simple expression, il se présente ainsi: .

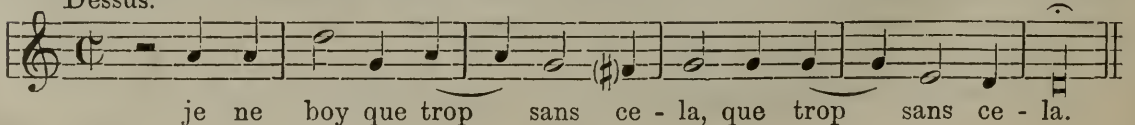
2) Voir par exemple Mauduit, *Chansonnettes* (éd. Expert, p. 18):



Ri - on, jou - ons, et sau - tons, Es - ba - ton nou -
tous à l'en - - vy de la sai - son.

et comparer avec la finale suivante de Le Jeune, *Mélanges* (éd. Expert, fasc. I, p. 45).

Dessus.



je ne boy que trop sans ce - la, que trop sans ce - la.

nécessité naturelle du mètre. Mais il y a quelques cas où le musicien les provoque spontanément, par l'addition d'un silence, sans doute pour obtenir quelque effet particulier, par exemple pour donner un air de variété à la répétition de mètres identiques. C'est ainsi qu'un mètre cadrant parfaitement avec la mesure musicale peut y être logé tour à tour de la manière la plus simple et ensuite à contre-temps ou *vice-versa*¹⁾.

Ces difficultés ont conduit quelques modernes à adopter pour ce genre de musique une mensuration spéciale. C'est ainsi que M. Vincent d'Indy, citant une pièce de musique mesurée dans son *Cours de composition musicale*²⁾, y introduit force changements de mesure et interprète chaque péon (- - - -) comme un triolet de noires suivi d'une blanche ($\overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}}$). Tout en rendant hommage à la haute autorité et à l'intuition artistique de M. Vincent d'Indy, il nous semble qu'il serait historiquement plus exact, du moins dans une édition critique, de conserver à cette pièce la mensuration binaire qui y est formellement indiquée et de l'interpréter ainsi en gardant strictement pour chaque note la valeur marquée:

La bel' A - ron-de mes-sa - gè - re de la gay - e sai - zon
 Est ve - nû, je l'ay veù E - le vo - le mou - che-
 lé - tes, el - le vo - le mou - che-rons.

Est-ce à dire que je veuille faire sentir fortement la battue qui tombe sur l'*A* de Aronde ou sur l'article *la* de «la gaye saison?» Je ne pense pas qu'on me prête de pareilles intentions. J'estime même qu'étant donné notre vif sentiment du temps marqué, on pourra employer, pour l'exécution, une mensuration plus commode, soit à la façon de M. Vincent d'Indy³⁾, soit tout simplement comme M. Henry Expert, en battant rapidement

On est obligé de supposer un expédient de ce genre, si l'on veut mettre la musique mesurée d'accord avec la règle énoncée par Zarlino (*Institutioni harmoniche*, p. 246): «... essendo necessario che ogni Compositione incominci & finisca ancora nella Positione della mano: cioè nel principio della Battuta...».

1) Toutefois, dans certains de ces cas, il semble que l'emploi des silences ait donné matière à quelques fautes d'impression.

2) Premier livre, p. 204.

3) En faisant toutefois quelques réserves sur le traitement binaire des péons.

un temps pour chaque noire¹⁾, bien qu'il soit préférable de conserver, autant que possible, à la mesure elle-même sa physionomie historique. Mais dans une édition critique la mensuration binaire donnée par les textes me paraît, jusqu' à preuve du contraire, devoir être maintenue²⁾.

Je ne puis traiter ici la question de savoir jusqu' à quel point cette musique se rapproche de la musique de l'antiquité. Il est bien entendu que l'harmonisation à quatre parties est une chose peu antique. Quant au rythme, il faut reconnaître que les mètres à pieds égaux sont exactement reproduits par la musique mesurée tels qu'on les trouve dans les vers des poètes anciens. Mais pour les mètres à pieds inégaux, comme on n'est pas d'accord sur la façon dont il faut les interpréter même dans les vers antiques, les avis seront naturellement partagés: ceux qui admettent en métrique l'emploi courant des valeurs irrationnelles et la réduction des pieds inégaux à des durées égales contesteront sur ce point l'exactitude de l'imitation humaniste; au contraire, ceux qui veulent maintenir, dans l'interprétation des mètres anciens, l'inégalité de rythme donnée par la notation prosodique, trouveront l'imitation exacte, tout en reconnaissant que les musiciens humanistes sont peut-être allés un peu loin dans le sens de l'inégalité³⁾. Pour moi, je me rangerais volontiers à l'avis des premiers et je suis disposé à croire que les musiciens humanistes, en transcrivant avec une naïve exactitude les longues et les brèves des logaèdes et des vers iambiques impurs, ne reproduisaient pas toujours exactement le rythme des chants antiques. On aurait mauvaise grâce à leur en faire un reproche, puisque cette naïveté dans l'imitation se trouve être une charmante hardiesse. D'ailleurs il ne semble pas que le public du temps se soit attaché à distinguer soigneusement chaque espèce de mètre: on pouvait être charmé par les finesses rythmiques de ce genre de musique sans savoir que l'on était en présence d'«ioniques du mineur rebrizés» ou d'un «dimètre trochaïque court-cadencé»⁴⁾; de même, on pouvait exécuter cette musique sans connaître autre chose que la notation musi-

1) Avec ce genre de battue, qui conserve au rythme toute sa souplesse, M. Henry Expert est arrivé à des résultats vraiment remarquables et tout à fait conformes à l'interprétation historique qui vient d'être proposée. Mais ce n'est là, il ne faut pas l'oublier, qu'un moyen pratique de faire exécuter cette musique.

2) M. Henry Expert, voulant faire une édition à la fois «critique et pratique» a usé d'un compromis fort légitime: il a conservé au début de chaque pièce le signe de la mesure du 16^e siècle et il a laissé la mensuration actuelle à la liberté des exécutants.

3) v. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 337.

4) Ces termes sont empruntés à la terminologie métrique de Baïf. — D'ailleurs il est fort possible que les musiciens humanistes aient considéré la mensuration purement musicale par le C comme une approximation destinée au grand public et que les lettrés aient suivi de préférence, à l'audition ou à l'exécution, les divisions du mètre ancien.

cale et, en fait, il n'est pas question de métrique dans les partitions de ces œuvres. Bien plus, dans le recueil de Gabriel Bataille¹⁾, on n'a pas pris la peine de mentionner spécialement comme musique mesurée à l'antique la pièce suivante de Mauduit, qui est pourtant une strophe saphique du type le plus pur :

Soit que l'œil pour-veu de nou-vel-le clair-tè En-
 Tu les ob-jectz ou re-luit la beau-té
 Ail-le con-templant et la grâce et les traits Qu'il trou-ve por-trais.

On n'en doit pas moins reconnaître l'originalité réelle de la musique mesurée, et on la saisit mieux quand on examine les rapports mutuels du rythme poétique et de l'écriture polyphonique. Le poète impose au musicien son rythme quantitatif: ce rythme, introduit dans la mesure musicale, y provoque souvent des mouvements de syncopes, qui sont chose fréquente dans la musique proportionnelle ordinaire. Mais voici où la différence s'accuse: dans la musique ordinaire, le rythme syncopé, contrebalancé par des rythmes différents, se trouve noyé dans l'ensemble; au contraire, dans la musique mesurée, le musicien doit conserver aux syllabes du vers, dans chaque partie vocale, la même valeur prosodique; il est donc amené à donner le même rythme à toutes les parties. La musique mesurée a donc un *rythme d'ensemble* nettement marqué et d'autant plus saisissant qu'il ne suit pas toujours passivement la mesure: c'est là son originalité essentielle. C'est ce qui frappa surtout les contemporains. Si d'Aubigné trouve tant d'agrément à la musique mesurée « cela vient des mouvements qui deviennent plus puissants quand l'estoffe ne contredit point à la façon, que ce qui est long ou bref à la musique l'est aussi au subject »²⁾. L'auteur de la *Préface sur la musique mesurée*³⁾ parle de « la douce violence de ses mouvemens réglés ». Enfin Mersenne⁴⁾ remarque que les vers mesurés donnent « une particuliere vertu et energie à la melodie ».

1) *Airs de differents autheurs mis en Tablature de luth.*, Paris, Ballard, 1614. (5^e livre, f. 52 v^o).

2) *Œuvres* (éd. Réaume et Caussade, I, 455).

3) En tête du *Printemps* de Claude Le Jeune. V. plus haut p. 2, n. 4.

4) *Harmonie universelle* (Traité des Instrumens, livre VII, p. 65).

Il est intéressant de noter que ce caractère rythmique, qui est ici provoqué par des préoccupations d'humanistes, est d'autre part tout à fait en accord avec l'instinct musical du temps. Toute la musique du 16^e siècle est profondément travaillée par cet instinct du rythme, révélateur de l'individualité qui se libère. Et cet instinct a sa source dans la musique populaire, dont la tradition ininterrompue s'est maintenue à côté de la musique savante, et qui de toutes parts envahit le domaine du vieux contrepoint. Sa gaieté pétillante dans les *chansons musicales* du temps: elle semble supporter impatiemment les artifices de l'école et souvent déjà elle en fait bon marché¹). C'est une chose curieuse que cette musique d'humanistes, de lettrés, soit par certains côtés si près de la musique populaire: en effet, de nombreuses formes métriques des anciens se sont conservées dans la musique du peuple et l'on retrouve souvent les rythmes de cette musique quand on essaie de reconstituer les rythmes antiques, tout comme Salinas, accomplissant l'œuvre inverse en théoricien, retrouvait les mètres des anciens vers dans le folk-lore musical de la Castille²). Et là-même où les musiciens humanistes, par une interprétation sans doute trop littérale de l'art antique, avaient obtenu des rythmes inégaux et sans carrure, l'instinct musical populaire y pouvait trouver son compte. Cette musique, on l'a vu, pouvait être parfois difficile à exécuter, mais grâce à la simplicité, à l'unité du contour rythmique, elle était toujours facile à comprendre. Aussi cette musique d'humanistes veut-elle plaire non pas seulement aux « esprits plus subtils », mais à « toute âme pour rude et grossière qu'elle soit »³). C'est précisément l'idéal d'un genre de musique extrêmement important au 16^e siècle et d'origine essentiellement populaire, je veux parler de la musique protestante⁴), qui, selon l'expression d'un de ses musiciens, Loys Bourgeois, se propose de « profiter aux rudes »⁵). Sur le terrain de la musique, comme sur plusieurs autres, Humanisme et Réforme se côtoient et parfois se rencontrent.

La musique humaniste se rapproche encore de la musique protestante par son caractère harmonique, conséquence directe de l'unité de rythme⁶).

1) v. le recueil d'Attaignant (1529), réédité par M. Henry Expert.

2) v. Pedrell, *Folk-lore musical castillan du XVI^e siècle* (Sammelbände der IMG. 1^{re} année (1900), p. 372—400).

3) *Préface sur la musique mesurée*.

4) Sans parler de Goudimel, qui mit en musique les Odes d'Horace, il n'est pas sans intérêt de remarquer que d'Aubigné et Claude Le Jeune étaient protestants.

5) Dédicace du psautier de 1547. Cité par Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 4.

6) Notons pourtant cette différence: dans la musique protestante le style harmonique est surtout employé en vue de la simplicité et de la clarté; dans la musique humaniste, il est imposé par l'effet du rythme quantitatif, à des musiciens qui, sans

Bien qu'elle soit beaucoup plus ornée, elle est en somme écrite dans le style du contrepoint, note contre note, forme éminemment propre à développer le sentiment harmonique. Elle se présente comme une suite de piliers harmoniques, parfois reliés par des guirlandes de notes. Ce style n'était pas chose nouvelle dans la polyphonie et tendait à se développer de plus en plus: sans parler de certaines *chansons musicales* qui sont simplement harmonisées, on trouve dans les œuvres de maîtres comme Josquin ou Arcadelt maints passages où l'écriture harmonique alterne avec les imitations du contrepoint. Dans la musique protestante, cette forme musicale est d'un emploi constant: c'est ce qui est appelé dans les titres des psautiers «harmonie consonante au verbe». Et il faut noter que le maître de la musique mesurée, Claude Le Jeune, composa des psaumes en contrepoint note contre note, qui eurent un immense succès au début du 17^e siècle. Enfin, le développement considérable de la musique de luth pendant tout le 16^e siècle exerçait une influence décisive dans le sens de l'harmonisation. On voit donc que cette musique «mesurée à l'antique» conserve des attaches étroites avec les habitudes musicales de l'époque.

Une autre conséquence de ce style et de cette marche parallèle des parties vocales, c'est que dans la musique humaniste, autant et plus que dans la musique protestante, le sens des paroles est nettement perçu. Les phrases du texte, distinctement articulées, grâce à l'observation des longues et des brèves, ne sont plus disloquées ni dénaturées par les imitations du contrepoint. L'idéal de la musique, pour Baïf et Courville, c'est «de représenter la parole en chant accompli de son harmonie et mélodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert...¹». La musique mesurée devait précisément, d'après eux, réaliser cet idéal. C'est aussi cette clarté et cette distinction qui, au début du 17^e siècle intellectualiste, a fait particulièrement goûter à Mersenne ce genre de musique: il se félicite que l'on puisse y entendre nettement les paroles, «qui doivent être l'âme de la musique»²).

Remarquons en outre que, dans les cas où l'opposition des longues et des brèves reproduit à peu près celle des accents toniques et des syllabes atones, l'observation de la pseudo-quantité conduit tout naturellement le musicien à cette exacte déclamation musicale que le style d'opéra va rechercher avec tant de soin. Témoin cette belle phrase de Le Jeune³):

cette contrainte, auraient sans doute donné plus libre carrière à leur fantaisie polyphonique. Les ornements de la musique mesurée semblent être le regret du contrepoint.

1) Statuts de l'Académie (dans Marty-Laveaux, *Notice sur Baïf*, p. lv.).

2) *Questiones celeberrimae in Genesim* (en marge de la col. 1661): «... litera, quae musicae anima esse debet...».

3) *Le Printemps* (éd. Expert, fasc. III, p. 87).

Dessus. —

Ces a - mou - reus n'ont que dou - leur et tour - ment, Ne font que plaindr'
 et la - men - ter, Et je - ter cris, et je - ter pleur, et sou - pirs chaus.

Mais cette analogie ne doit pas faire oublier la différence essentielle qui distingue une déclamation de ce genre de la monodie italienne. Celle-ci aura une expression pathétique et dramatique qui ne se trouve pas en France avant elle. La musique mesurée, là-même où elle respecte le plus heureusement l'accent tonique, aboutit à une déclamation toute de clarté et d'esprit, qui met surtout en relief l'ossature rythmique du texte en la voilant parfois de fantaisie et de maniérisme. La musique «mesurée à l'antique» aboutit à «l'air de cour».

Que la polyphonie, entendue comme on l'a vu, ait pu favoriser le développement de la monodie accompagnée, c'est ce qu'on ne saurait mettre en doute. Dans chacun des accords déterminés par le contrepoint note contre note, une des voix, surtout la voix supérieure, tend naturellement à prendre un rôle prépondérant, à garder pour elle seule l'intérêt mélodique, en réduisant les autres parties au rôle de simple accompagnement. Cette musique est prête pour donner des *Airs* à voix seule avec accompagnement de luth. Au reste, les transcriptions pour voix seule et luth sont, au 16^e siècle, plus fréquentes qu'on ne le croit, comme l'ont montré les récentes études de M. Henri Quittard. On transcrivit pour le luth des œuvres purement contrapontiques, à plus forte raison et bien plus souvent des œuvres écrites dans le style harmonique¹). Il est donc naturel que la musique mesurée ait influencé l'*air de cour*. Celui-ci prend naissance au moment où l'on publie les œuvres mesurées de Claude Le Jeune. Guédron, l'un des plus fameux compositeurs d'airs de cour, est immédiatement précédé de Le Jeune; bien plus, il lui succède en 1600 dans la charge de compositeur de la musique du roi²), et il écrit des airs à quatre et à cinq parties où, selon toute vraisemblance, il faut voir l'origine de la plupart de ses *Airs de cour* à voix seule. La polyphonie, lentement modifiée par l'influence rythmique de la musique populaire et de la musique humaniste, aboutissait à la monodie accompagnée.

1) Il y eut action et réaction du style harmonique sur la musique de luth et réciproquement. On a vu plus haut (p. 179) que l'on trouve de la musique mesurée à l'antique parmi les *Airs mis en tablature de luth*.

2) v. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 66.

Pour ce qui est de la musique humaniste en particulier, nous avons vu ce rythme, importé de la Grèce ancienne par une fantaisie de lettrés, s'installer dans la polyphonie, s'imposer à toutes les parties vocales, les faire marcher du même pas, donner à l'ensemble un caractère harmonique, faire ressortir la mélodie d'une voix prépondérante en réduisant les autres au rôle d'accompagnement. C'est ce rythme qui a tout fait. Et c'est ce rythme, dont il importe avant tout de déterminer exactement la nature dans la musique mesurée, ainsi que ses rapports délicats avec la mesure musicale. Tel est le problème qui subsiste, car je suis loin de croire que je l'aie résolu d'une façon définitive. Je suis arrivé à l'hypothèse que je présente après bien des hésitations et après avoir confronté bien des textes, qui m'ont seuls empêché d'adopter des solutions plus séduisantes et en apparence plus naturelles. Au reste, toutes les pièces du procès ne sont pas entre nos mains, tous les textes musicaux eux-mêmes ne sont pas encore réunis. Mais j'estime que, dès maintenant, on pouvait soulever cette question, dont l'intérêt historique et esthétique ne vous a sûrement pas échappé, et qu'on ne pouvait le faire nulle part mieux qu'ici, car ici nous savons tous, Messieurs, que dans les recherches scientifiques, il est bien des cas où, loin de prétendre résoudre les problèmes, on doit s'estimer heureux d'avoir réussi à les poser.

Paris.

Paul-Marie Masson.

Die folgenden Referate sind auf die Anregung des Sektionsleiters Herrn Prof. Dr. Thürlings (Bern) zurückzuführen, der in seiner Einladung zur Teilnahme an den Arbeiten der 5. Sektion folgende Hauptthematata aufstellte:

I. Die Welt der Themen für die Kontrapunktik der klassischen Zeit;

II. Wie könnte ein thematischer Katalog der Motetten- (eventuell auch Messen- und Madrigalen-)Literatur des XV. und XVI. Jahrhunderts eingerichtet werden?

Das erste wurde von ihm selbst in einem Vortrage angeschlagen, der als ein Meisterwerk der Kleinkunst bezeichnet werden kann:

Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus.

Im dritten Bande seiner *Istituzioni* c. 66 bespricht Zarlino die Messe Hercules dux Ferrariae von Josquin und sagt, das Thema (Soggetto) dieser Messe sei »*cavato dalle vocali di queste parole*«. Mit dieser Komposition stellt Ambros, Musikgesch. III, S. 215 die gleichnamige Messe des Lupus¹⁾ zusammen. Er hält diese Messe dem Stile nach für sehr alt und bezieht sie offenbar gleich dem Werke Josquins auf Hercules I.,

1) Ambros nennt ihn durch eine Verkettung von Irrungen, die bis auf Guicciardini und auf das Komponistenverzeichnis in dem Münchener Prachtband der Bußpsalmen des Orlandus Lassus zurückgehen, »Lupus Lupi«.

der 1471—1505 regierte; ferner sagt er, daß Lupus nicht die Höflichkeit Josquins besessen habe, sein Thema zur Ehrung des Herzogs aus den Vokalen der Titelworte zu nehmen.

Beide Behauptungen Ambros' sind unrichtig. Kompositionen mit soggetti der besagten Art sind nicht ganz selten; die meisten gehören wohl dem 16. Jahrhundert an, aus dem vorhergehenden kenne ich nur Josquin's Herculesmesse, die vielleicht den Anstoß zu allen späteren gleichartigen Versuchen gegeben hat.

Wohl alle Werke dieser Art sind Huldigungskompositionen, an irgend einen Fürsten gerichtet, sei es zur Tronbestiegung oder zu irgend einem anderen wichtigen Anlaß, sei es auch bloß zur persönlichen Empfehlung des Komponisten selbst, der um eine Anstellung warb oder doch einen vorübergehenden Dank erwartete.

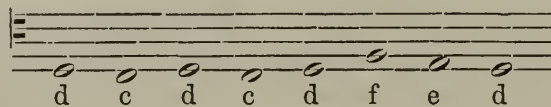
Es ist richtig, daß nicht alle diese Stücke ihre Themen aus den Vokalen des Huldigungstitels genommen haben, wiewohl die Art der Themenbildung manchmal sehr versteckt gewesen sein mag. Ich muß es dem Scharfsinn der Fachgenossen überlassen, ob sie noch irgendwo in den nachfolgend erwähnten Werken oder anderen ähnlichen ein verstecktes Thema-Bildungsprinzip entdecken können.

Im allgemeinen ist die Sache leicht durchschaut. Die Solmisationssilben *ut, re, mi, fa, sol, (la)* haben, wenn wir von der letzten absehen, die Eigentümlichkeit, daß darin alle fünf Vokale vorkommen, und jeder nur einmal.

Um nun beispielsweise für die zu Ehren des Herzogs von Ferrara anzufertigende Messe ein Thema zu erlangen, »grub« (*cavare*) Josquin aus der Huldigungsüberschrift: *Hercules dux Ferrari(a)e* die Vokale aus und machte jeden der Reihe nach zum Träger der betreffenden Solmisationssilbe:

Her - cu - les dux Fer - ra - ri - e
 e u e u e a i e
 re ut re ut re fa mi re.

Diese Silben ergeben die Melodie:



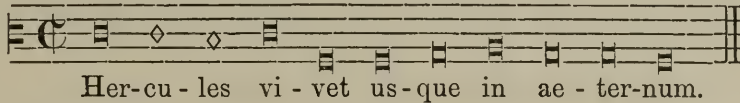
die nun für das Werk zur Grundlage genommen werden konnte, teils als Cantus firmus in langen Noten, teils zu Motiven für die neutralen Stimmen, manchmal mit untergelegtem liturgischem Text, manchmal wieder mit dem Text der Huldigung selbst.

Merkwürdig oft ist gerade Hercules von Ferrara, und zwar der zweite dieses Namens, der Sohn Herzog Alfonso's und der Lucrezia Borgia

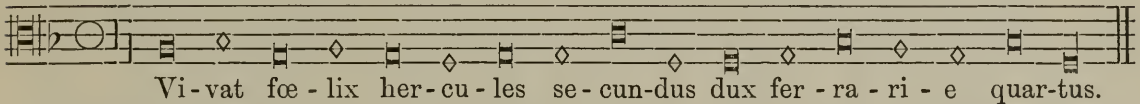
in dieser Weise angesungen worden. Zum teil ist dies gewiß Nachahmung des Vorgehens Josquin's aus den Tagen des alten Hercules gewesen; zum teil erklärt es sich aus dem hohen Kunstsinn des jüngeren und aus den persönlichen Beziehungen, in die manche Komponisten jener Zeit zum Estensischen Hofe in Ferrara traten.

Dahin gehören:

1. *Missa Hercules dux Ferrarie*, 5 v., von Jak. van Berchem, 1540 Scotus, Fol. 11 (Bibl. Jena), mit dem Thema:

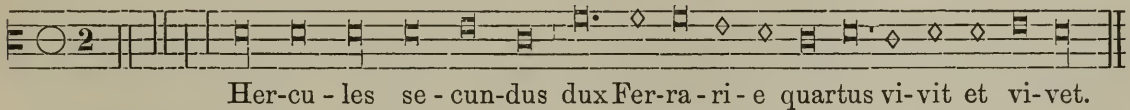


2. *Missa Vivat Felix Hercules*, 5 v., von Cyprian de Rore, München, *Mus. ms. 9* (Maier 14), Fol. 219, mit dem Thema im Tenor Primus:



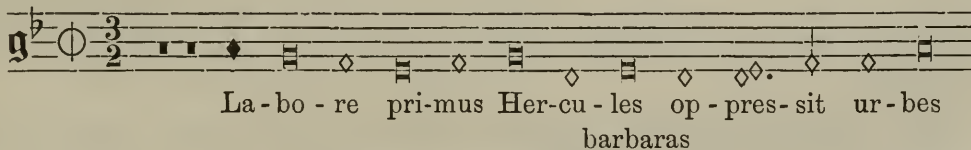
Die Melodie wird immer abwechselnd in dieser und in der Oberquintlage mit dem Anfang *e* gebracht; in den anderen Stimmen ist der Cantus firmus nicht zu erkennen.

3. *Missa Praeter rerum seriem*, 7 v., von Cyprian de Rore, München, *Mus. ms. 46* (Maier 18), Fol. 137, mit dem Thema im Alt II:



(Später auch eine Quinte tiefer.) Die Melodie wird auch sonst meist zu den Themen der Messe verwendet, jedoch mit dem liturgischen Text.

4. *Labore primus Hercules*, 5 v., von Cyprian de Rore, München, *Mus. ms. B.* (Maier 128), Fol. 149, Nr. 14, mit folgendem Anfang und Text im Cantus:



a gente cultas improba;
vrbes secundus hercules
uirtute pulchras erigit
vitae colendas; integris
suscepit ille corporis
horrenda bella viribus;
hic mentis alto munere
pacem reponit auream.

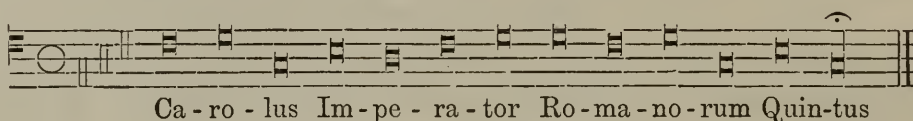
Auch diese Huldigung gilt, wie alle übrigen, dem zweiten Herzog des Namens Hercules; aber mit dem hier gegenübergestellten »primus« Hercules ist offenbar nicht Hercules I. von Ferrara, sondern der mythologische Held gemeint.

5. *Missa Hercules dux Ferrariae* von Lupus, worüber später.

In 2 entsprechen sämtliche Noten des Themas den zu den Vokalen gehörigen Silben; jedoch ist in dem Worte »secundus« solmisiert das ut zuerst gleich g, dann gleich c gesetzt. In 1. ist nur die zweite Hälfte des Textes: »*usque in aeternum*« genau mit den Noten der entsprechenden Silben versehen. In 3 kann ich Übereinstimmung nur in den Textsilben »(Fer)rarie« und »*vivet*« finden, und diese ist vielleicht nur zufällig. In 4 habe ich das Prinzip der Solmisationsvokale nicht entdecken können. Von diesen vier Stücken sind Nr. 2—4 sicher, Nr. 1 wahrscheinlich nicht vor der Tronbestiegung Hercules' II. 1534 entstanden.

Genau den Vokalen der Mottos entnommen sind die Themen folgender Stücke:

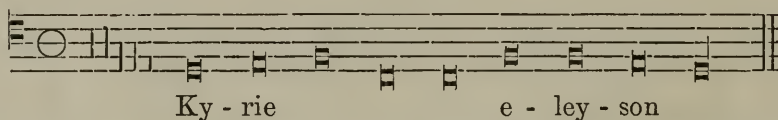
6. *Missa Carolus*, 5 v., von Johannes Lupus, München, *Mus. ms.* 69 (Maier 19), mit dem Thema im Ten. II:



Vor diesem Thema, das stets wiederholt, mit der Oberquartlage abwechselnd, den ganzen Tenor II ausfüllt, aber auch in anderen Stimmen als Einleitung zu figurativen Kontrapunkten vorkommt, steht folgendes Distichon, welches das Prinzip erläutern soll, aber etwas verstümmelt zu sein scheint:

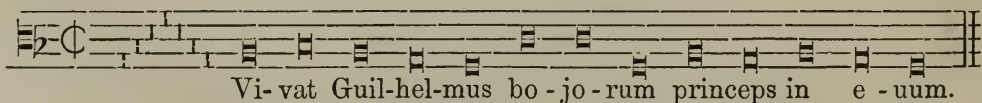
Vocales sua cuique note: que cuique Tenoris
Syllabe id hec tredecim et subsequa verba docent.

7. *Missa Ferdinandus dux Calabriae*, 5 v., von Jak. van Berchem, in 1540 Scotus (Bibl. Jena), Fol. 19, mit dem Thema:



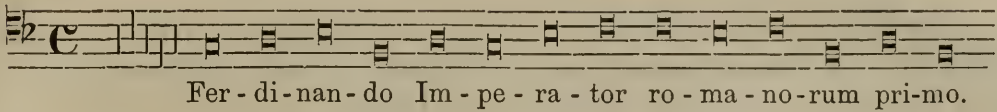
Das Thema geht mit seinem Texte durch den ganzen Tenor, und auch die anderen Stimmen bringen die Motive hier und da. Die Dedikation ging vielleicht auf den in Arragonien festgehaltenen Sohn des entronnten Königs Friedrich von Neapel, der den Titel eines Herzogs von Calabrien geführt haben könnte.

8. *Ecce odor filii mei*, 6 v., pars II. *Esto dominus frater*, anonym, München, *Mus. ms.* 77 (Maier 24), Nr. 2, Fol. 17, mit dem Thema und Text im Alt II:



Das Stück stammt aus der Regierungszeit Herzog Wilhelms V. ca. 1568.

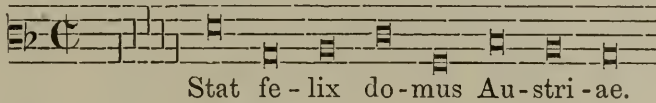
9. In laudem invictissimi Caesaris Ferdinandi I., »*Forti qui celebres manu gubernas*«, 6 v., von Johannes de Cleve, in Van Maldeghem, *Trésor musical*, 1^{re} année, 1865. *Musique profane*, p. 23, mit dem Thema und Text in der Quinta pars:



Die Textfehler in der vierten und der letzten Silbe könnten durch die französische Solmisationssilbe do statt ut veranlaßt sein.

10. In honorem serenissimi Principis Caroli Archiducis Austriae, »Carole, sceptrigeri patris« 6 (7?) v., ebenda, p. 28, mit dem Thema und Text im Tenor I:

Canon ad longum.



Das Thema, welches in immer höherer Lage wiederholt wird, berücksichtigt in der ersten Silbe auch das la; die diphthongische Silbe Au wird als a-a behandelt.

Nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der besprochenen Art von Kompositionen stehen die Fälle, in denen die zufällig in den Texten vorkommenden Solmisationssilben zu einer eigenen Art von »Tonmalerei« verwendet werden. Bekannt und von Ambros weitläufig besprochen ist der Schluß des sechsstimmigen Festgesanges von Heinrich Isaac: »*Virgo prudentissima*«¹⁾, wo der Schluß des letzten Hexameters: »*electa es ut sol*« dem Komponisten Anlaß zu einer ungemein ausgedehnten Kadenzierung gegeben hat, in der die beiden letzten Textworte im Baß sehr oft, und immer in der Quintenfolge der gleichnamigen Solmisationssilben gebracht werden. Der künstlerische Eindruck kann natürlich nur in der Wucht der Kadenz selber liegen und wird durch das Gesuchte der Manipulation gewiß eher abgeschwächt. Aber das ut-sol hat es auch einem anderen Großen angetan. Jene Schlußworte des Isaac'schen Festgesanges stammen nämlich aus dem Hohen Lied (Kap. 6, Vs. 9), wo sie in dem Zusammenhange stehen:

„*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*“

Hier hat nun selbst ein Palestrina²⁾ der Versuchung nicht widerstehen können, das »ut sol«, »wie die Sonne«, durch den Quintenschritt der Solmisationsstufen ut-sol »auszudrücken«. Aber das Überkünstliche tritt hier völlig zurück gegen den rein künstlerischen Eindruck, der einer ungesuchten, genialen Erfindungsgabe zu entstammen scheint, so daß gerade diese Stelle zum Angelpunkt eines kontrapunktischen Auf-

1) 1520 Grimm und Wirsung, handschriftlich in St. Gallen und Rom (Päpstl. Kapell-arch.). Vgl. auch meine Bemerkungen im Anhang II. der Einleitung zum I. Bd. von Senfl's Werken in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern«, Jahrg. III. Bd. 2.

2) Gesamtausg. Bd. IV, Nr. 23: vgl. meine deutsche Ausgabe bei Breitkopf & Härtel Nr. 12.

baues, zum Hebel einer dramatisch wirkenden Steigerung wird, wie solches im Gebiete des Palestrinastils und darüber hinaus, namentlich in so kleinem Rahmen, nur selten vorkommen dürfte.

II.

Doch nun kehren wir zu der Herculesmesse des Lupus zurück, einem Huldigungsstück ersten Ranges, das uns mit seinem aus den Vokalen seines Motto ausgegrabenen Thema eine Reihe von Rätseln stellt.

Ambros meint¹⁾, diese Messe sei in ihrem verkünstelten Aufbau wohl das verwunderlichste Stück, das die niederländische Tonschule hervorgebracht habe. Er hält wegen dieser Beschaffenheit das Stück für erheblich alt, was ja stimmen würde, wenn die Dedikation, wie bei Josquin's Messe auf Hercules I. gehen würde. Ambros wundert sich deswegen auch, wenn andere Werke des Lupus einen weit »gemäßigteren« Stil und hohe innere Kunstvollendung aufweisen. Ich meinerseits glaube aber, daß Ambros sein Urteil über diese Messe bedeutend modifiziert haben würde, wenn er neben dem Aussehen der Stimmhefte auch den klanglichen Eindruck der Partitur hätte auf sich wirken lassen.

Es ist wahr: die Herculesmesse des Lupus ist, wie die meisten verwandten Arbeiten, zunächst als ein Schaustück gedacht, das mit seiner Kunst prangen soll, teils um einem Festanlaß besonderen Glanz zu geben, teils um das Können des Komponisten ins Licht zu stellen. Dazu gehörte auch ein gewisser archaistischer Zug; der Meister wollte zeigen, daß er der Kunst des allerseits vergötterten Josquin gewachsen sei. Aber unter dem Gesichtspunkt dieser Bedingungen ist Lupus' Messe ein schönes Werk, das auch in seinen archaistisch rhythmisierten Teilen, wie schon im ersten Kyrie, bei sehr reicher Entwicklung eine angenehme Wirkung tut. Auch besteht die Kunst des Aufbaues keineswegs in intrikaten kanonischen Nachahmungen, sondern fast ausschließlich in der steten Verwendung des Themas als Cantus firmus in verschiedener Notendauer, von den Longae angefangen bis zu den Minimae, teilweise auch in der Benutzung seiner Motive in den anderen Stimmen. Die oben unter Nr. 6 erwähnte Kaiser Karlsmesse von »Johannes Lupus« ist nah verwandt; nur kommt dort der C. f. nicht in Semibreven, dafür aber einmal in geschwärzten, hemiolischen Breven vor. Es ist darum auch die Vermutung gestattet, daß beide Werke vom gleichen Meister stammen.

Die Herculesmesse des Lupus wurde ihrer Zeit gebührend geschätzt. Nicht nur hat sie der Mantuaner Organist und Komponist François de Layolle in beiden Auflagen seines bei Jacobus Mo-

1) Musikgesch. III, S. 215.

dernus in Lyon erschienenen »*Opus decem Missarum*«, 1532 und 1540, gedruckt, sondern aus der ersten Auflage hat sie auch *Petreyus* in Nürnberg in seinen »*Liber XV Missarum*« 1539 übernommen¹.

Über die Persönlichkeit des Komponisten sind die Akten noch lange nicht geschlossen. Sicher ist nur, daß Lupus nicht identisch ist mit dem gleichzeitigen französisch - niederländischen Meister Johannes Lupi; möglich aber, wo nicht wahrscheinlich, ist seine Identität mit Johannes Lupus Hellinck, obwohl in den alten Drucken und auch Handschriften meist mit großer Hartnäckigkeit auch die Bezeichnungen Lupus und Lupus Hellinck auseinander gehalten werden. Die Einzelheiten würden uns hier zu weit führen; möglicherweise könnten die spanischen Archive noch Aufschlüsse vermitteln. Jedenfalls sind unter den zuerst bekannt gewordenen Kompositionen, die nur mit dem Namen Lupus ohne weitere Beinamen bezeichnet sind, viele von hohem Range und ausgesprochener Originalität. Außer den beiden Messen, die uns hier beschäftigen, und von denen die eine allerdings den Vornamen Johannes beisetzt, gibt es noch eine große Zahl solcher, außerdem Motetten, die zum teil klassisch sind²), und einige französische Chansons. Nehmen wir dazu die Werke, die den Namen Hellinck tragen, so gewinnt das Bild eine Vielseitigkeit, die kaum einem zweiten Komponisten dieses an musikalischen Meistern so reichen Zeitalters zur Verfügung stand. Denn unter diesem Namen finden wir nicht nur noch niederländische Lieder, sondern auch eine beträchtliche Zahl deutscher protestantischer Kirchenlieder in mehrstimmigem Satze.

Der Name Lupus taucht zuerst auf in jener jüngeren Künstlerschicht, deren Erstlinge Ottaviano Petrucci im zweiten Buche seiner »*Motetti della Corona*« 1519 veröffentlichte. Ein einziges Motett trägt hier diesen Namen. Nach längerer Pause erscheinen dann in den Lyoner, Augsburger, Nürnberger Sammlungen der 30er und 40er Jahre zahlreichere Werke von Lupus, während verhältnismäßig spät der vollständige Name Lupus Hellinck oder Johann Lupus Hellinck ein-

1) Beides ist allerdings auch mit der Messe des genannten Layolle: „*Adieu mes amours*“, die wohl an „Verwunderlichkeit“ den meisten Erzeugnissen der Niederländer den Rang ablaufen dürfte, der Fall. Von dem besonders in Paris so beliebten Liede, das u. a. Josquin und Mouton bearbeitet haben, werden nämlich die Noten des ersten fünfsilbigen Verses im Tenor nicht weniger denn 88 mal mit dem liturgischen Text wiederholt, bis endlich im dritten Agnus dei bei der 89sten Wiederholung die Melodie mit den übrigen fünf Versen bis zum Ende geführt wird. In jedem Betracht eine eigentümliche Bußmesse!

2) Der großartige fünfstimmige Chor: „*In te Domine speravi*“, den Otto Kade im Luther-Kodex, wie so manche andere, einfach dem Johannes Walter zuschreibt, ist von Lupus. Es wird noch vieles an der Komponistengloriole des Torgauer Musikmeisters wegzunehmen sein.

setzt, der hauptsächlich in Antwerpen und in Wittenberg vertreten ist. Auf die vlaemische Stadt Brügge weist das Donatianusmotett des Lupus, manches auf die Umgebung Karls V.; Josquin Baston komponierte, wiederum ohne Beifügung eines anderen Namens ein »Madrigal«: »*La Déploration de Lupus à six voix*«¹⁾. Bekannt ist schon durch Baini, ja schon weit früher (1654) durch ein ästhetisch-kritisches Schriftchen des Königs João IV. von Portugal, daß Palestrina mit Lupus weitteiferte in einer Meßkomposition, deren Thema das vierstimmige Motett des Lupus: »*Panis quem ego dabo*« war. Nicht bekannt ist bis jetzt²⁾, daß Palestrina auch zu einer anderen Messe, und zwar zu einer seiner schönsten vierstimmigen, ein Werk des Lupus, nämlich die Chanson: »*Je suis desheritee*« als Grundlage genommen hat; d. h. nicht etwa bloß die Melodie, sondern den meisterhaft flotten Tonsatz des Lupus in allen seinen charakterischen Momenten.

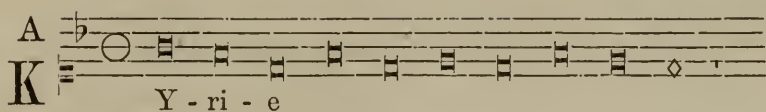
Wenden wir nun diese Daten, die bei all ihrer Dürftigkeit und Unpersönlichkeit doch nicht ohne Belang sind, auf unsere Herculesmesse an, so muß vor allem jede Beziehung auf Hercules I. aus chronologischen Gründen außer Betracht fallen. Dagegen kann es nicht auffallen, wenn vom selben Meister eine Huldigung an Kaiser Karl V. und eine an Hercules II. von Ferrara ergeht. Nun kommt aber eine erhebliche Schwierigkeit, die uns zwingt, den Titel und das Thema näher zu betrachten. Hercules II. kam nämlich erst 1534 auf den Thron, während unsere Messe schon 1532³⁾ gedruckt vorliegt. Es ist mir nicht bekannt, ob etwa Hercules schon zu Lebzeiten seines Vaters als Mitregent angenommen war. So muß es doch bedenklich erscheinen, wenn zu Lebzeiten Alfonso's sein Sohn schon als dux Ferrariae angesungen wird. Aber es ist sehr möglich, daß Lupus seine Messe ohne Titel überreicht hat, und daß der Titel der Drucke dem ersten Herausgeber, François de Layolle, zur Last fällt, der ohne weiteres das aller Welt bekannte Josquin'sche Motto herübernahm. Das war indessen nur möglich, wenn die Thematik und die Bestimmung des Werkes dazu den Anhalt gaben. Und das war ohne Zweifel der Fall, was wir freilich nur mehr aus inneren Gründen erschließen können.

Wie eine Eingangspforte in Tönen, wie eine förmliche thematische Überschrift des Werkes erscheint sofort im ersten Kyrie des Discantus ein zehnsilbiges Motto:

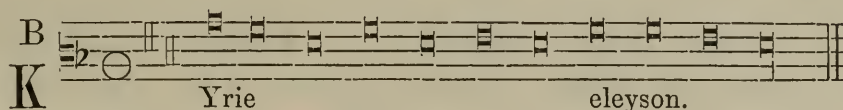
1) van Maldeghem, *Trésor musical*. 1876. XII^{me} Année. *Musique profane*. No. 1.

2) außer durch meinen Aufsatz: „Reformation und kirchliche Tonkunst“ in der Beil. zur Allg. Ztg. 1894. Nr. 31. 32. Siehe diese Messe „Sine nomine“ in Bd. XV. der Gesamtausgabe, Nr. 3.

3) In dem Exemplar des Liceo Comunale in Bologna ist die Ziffer 2 nicht ganz deutlich, aber doch sicher genug zu konstatieren.



mit dessen drei ersten Tönen in leichtem Rhythmus die übrigen Stimmen mit Ausnahme des Tenors ein bewegtes kontrapunktisches Spiel treiben, in das nach Absolvierung des Gesamtthemas auch der Diskant einstimmt. Nach den ersten acht Tönen (= Takten) des Sopranthemas nimmt der Tenor das Hauptthema, ebenfalls in fortlaufenden Breven, aber in einer elfsilbigen Variante auf, die uns noch beschäftigen wird:



Dieses gegen das ursprüngliche um eine Silbe verlängerte Thema verläßt der Tenor nur einmal im »*Et iterum*« des Credo, wo er an einem figurierten Duo teilnimmt. Sonst bringt er es durch das ganze Werk hindurch ausschließlich, hin und wieder um eine Quinte tiefer, aber sonst melodisch ohne jede Veränderung, nur, wie schon gesagt, rhythmisch verkürzt und verlängert, je nach Länge der Sätze in reicher Folge. Keine der übrigen Stimmen bringt dies Thema, auch der Discantus hat sein Eingangsthema nicht wieder.

Die Drucke haben, soviel mir bekannt, überall nur den liturgischen Text, und es fehlt uns jener deutliche Hinweis, den wir in doppelter Form im Manuskript der Carolusmesse (oben Nr. 6) vorfanden, und der uns durch die offenbar nur ganz allgemein zutreffende Überschrift der Drucke auch nicht ersetzt wird. Lupus hat uns also hier zwar keinen Rätselkanon, aber doch ein Räselthema aufgegeben, und es ist doch wohl vorzusetzen, daß dies zu seiner Zeit leicht oder mit geringer Nachhilfe des Verfassers gelöst werden konnte.

Trotz Ambros' Abweisung wollen wir uns darum eine nähere Untersuchung nicht verdrießen lassen. Im Sopranthema (oben A) ist allerdings der Name *Hercules* in der Josquin'schen Form nicht vorhanden. Hin-

gegen müssen die vier letzten Noten $\left\{ \begin{array}{l} d \ f \ e \ d \\ re \ fa \ mi \ re \end{array} \right.$ auffallen, die ganz offen-

bar, wie bei Josquin und Rore (oben Nr. 2), das Wort *Ferrarie* darstellen sollen. Das muß uns weiter leiten. Wo einmal der Name Ferrara steht, kann in einer Herculesmesse trotz allem der Name Hercules nicht fern sein. Wir finden ihn, wenn auch etwas versteckt, in den drei ersten Noten *g f d*. Diese wären allerdings nächstliegend mit den Silben *sol fa re* auszudrücken; aber wir sind berechtigt, die beiden ersten Noten nach dem Hexachordum molle zu solmisieren, wie ja auch

in der Herculesmesse des *Cyprian de Rore* (oben Nr. 2) das erste u des Wortes *secundus* nach dem Hexachordum naturale mit der Note *c*, das zweite u aber nach dem Hexachordum molle mit der Note *f* wiedergegeben ist. Mit einem analogen Hexachordwechsel können also die drei Eingangsnoten *g f d* auch *re ut re* gelesen werden, so daß sie den Namen *Hercules* ergeben. Es entspricht auch ganz den mehr oder weniger geschmackvollen Späßen, in denen sich die höfischen Komponisten gefielen, wenn gerade im Kyrie dieses Herculesmotiv auch figurativ so reichlich verwendet wird, also daß neben dem Herrn des Himmels von allen Seiten auch Hercules als Herr, Kyrios, angesprochen wird.

Wir haben also nun das erste und das letzte Wort der thematischen Überschrift unserer Messe: *Hercules . . . Ferrarie*. Zwischen beiden stehen aber noch drei Silben mit den Noten *f d e*, nicht wie bei *Josquin* nur eine. Die erste dieser drei Silben, *f*, wäre mit *fa*, aber auch mit *ut* zu deuten, könnte also ganz gut das noch fehlende *dux* darstellen. Nun müssen wir uns aber unserer chronologischen Bedenken erinnern: zu der Zeit, wo die Messe geschrieben wurde, war Hercules II. noch nicht Herzog von Ferrara, und es hätte zu Lebzeiten seines Vaters etwas Taktloses gehabt, wenn der Komponist ihn schon als Herzog hätte begrüßen wollen. Zusammen sind die drei Silben *ut re mi*, auch *fa re mi* zu lesen; es ständen uns also etwa folgende Lösungen zur Verfügung: *dux erit; lucebit; fulgebit; favebit*; wobei das Wort *Ferrarie* entweder als Genetivus loci oder als Dativ zu deuten wäre. Ohne weiteren Lösungsversuchen das Recht absprechen zu wollen, würden wir also das zehnsilbige Eingangsthema etwa so formulieren:

Hercules dux erit Ferrariae.

Hercules wird Herzog sein in Ferrara.

oder:

Hercules } *lucebit* } *Ferrariae.*
 } *fulgebit* }

Hercules wird } leuchten } über Ferrara,
 } glänzen }

allenfalls auch *favebit*, wird günstig sein (für?) Ferrara.

Nun ist aber noch die elfsilbige Tenorvariante (oben B) zu erklären, die das ganze Werk durchzieht und darum im Gegensatz zum Eingangsthema das Hauptthema genannt werden darf. Hier fällt sowohl die Identität von neun Noten, als die konsequent bis zum Schluß der Messe durchgeführte Auflösung der drittletzten in zwei gleichnamige auf. Und zwar ist es gerade das Wort *Ferrariae*, das durch diese Änderung unrettbar verschwindet, also gerade jenes Wort, das uns den nächstliegenden Anhalt für die Bestimmung des Eingangsthemas gab. Für das Hauptthema hatte also die Ortsbezeichnung *Ferrariae* ihr Interesse verloren; eine andere Beziehung ist an die Stelle getreten, um den Gedanken: »Her-

cules wird Herzog sein«, oder »Hercules wird glänzen, leuchten«, was nach dem damaligen Sprachgebrauch (vgl. *vivet* oben Nr. 1 und Nr. 3) auch im Sinne unseres: »möge glänzen, leuchten« genommen werden darf, zu ergänzen. Was für eine Beziehung kann das sein? Fragen wir zunächst allgemeiner: Wie kommt ein Komponist dazu, einem Prinzen schon vor seiner Tronbesteigung ein so umfangreiches glänzendes Festwerk zu dedizieren? Gab es vielleicht im Leben dieses Prinzen irgend ein wichtiges Ereignis, durch das eine solche Dedikation motiviert sein könnte? Das ist in der Tat der Fall. Hercules heiratete im Jahre 1528 eine Kousine Franz' I. von Frankreich, Renée, bekannt durch die tragischen Konflikte, in die sie durch ihre Heirat mit ihren religiösen Überzeugungen geriet. Sie war eine eifrige und fromme Anhängerin Calvins, mit dem sie auch in Ferrara noch durch Vermittlung des berühmten Psalmdichters Clément Marot in Verbindung blieb. Äußerlich in den katholischen Formen verharrend¹, entsagte sie doch nie ihren religiösen Grundsätzen und zog sich zuletzt als Witwe in ein einsames Schloß Südfrankreichs zurück, wo sie hochbetagt starb.

Die Hochzeit Ercole d' Este's mit Renée de France hatte viele Festlichkeiten im Gefolge. Den Angaben der in der letzten Anmerkung genannten Chronik von Ferrara des Fra Paolo da Legnago (Fol. 212) zufolge fand die formelle Trauung in St. Germain am 6. April 1528 »*secondo l'usanza francese*« statt. Am 16. September reiste Hercules aus Frankreich weg und zeigte nach Ferrara an, daß er mit seiner Gemahlin kommen werde, die begleitet sei von »14. *Donzelle a Cavallo: Et per sua governatrice madama de Guise. cum doe sue figliole*«. Im November treffen die Brautleute in Modena zusammen, wo ein dreitägiges Fest gefeiert wurde »*con suoni, canti ecc.*« Endlich im Dezember hielt Renea zu nächtlicher Weile (a ore 24 e 1/2) ihren feierlichen Einzug in Ferrara und begab sich mit ihrem Gefolge in den Dom, wo sie eingeseget wurde von Monsign. Gilino Gilini aus Ferrara, Bischof von Comacchio.

Hier haben wir nun wirklich die natürlichste Erklärung für die Auflösung der drittletzten Note *fa* des Eingangsthemas in zwei gleichnamige. Die Ortsbezeichnung *Ferrariae* hat im Sopranthema, also in der Überschrift des Werkes, ihren Dienst erfüllt; an ihre Stelle tritt der wich-

1) Als ihr in Mailand im Jahre 1530 die Nachricht von der Befreiung der Söhne des Königs von Frankreich durch ihren Gemahl persönlich überbracht worden war, begab sie sich am 12. Juli zur Danksagung „*come dona honestissima Et Catholica*“ zu Fuß mit ihrem Gefolge vom Hofe aus in den Dom, „*a fare dire una mesa a laude dell' omnipotente iddio. in Canto. cum li soi Cantorj*“. So berichtet Fra Paolo da Legnago auf Fol. 217 seiner »*Cronaca Ferrarese*«, die handschriftlich auf der Estensischen Bibliothek in Modena liegt.

tigere zweite Personenname, um den sich bei den Festlichkeiten dieser Zeit alles dreht: Renata, *d f f = re fa fa*. Die beiden Schlußsilben können nun kaum etwas anderes heißen, als: *vivet, e d = mi re*.

So ergibt sich also als Hauptthema dieser Trauungsmesse der Doppelsatz:

$$\begin{array}{c} \text{Hercules} \left\{ \begin{array}{l} \text{lucēbit,} \\ \text{fulgebit,} \end{array} \right\} \text{Renata vivet.} \\ \text{Hercules soll glänzen, Renata soll leben.} \end{array}$$

Und Lupus hat seine Messe im Jahre 1528, vermutlich sechs Jahre früher, als Cyprian de Rore seine »Hercules«arbeiten (oben Nr. 2—4) anfertigte, komponiert, und wahrscheinlich wurde sie auch bei einer der eben beschriebenen Feierlichkeiten, entweder in Modena oder in Ferrara, aufgeführt.

Bern.

A. Thürlings.

Herr Dr. Wolf weist in der Diskussion darauf hin, daß wir einem ähnlichen Kompositionsprinzip wie dem der Huldigungskompositionen bereits bei Guido von Arezzo (*Micrologus cap. XVII*) begegnen, wo die Vokale auf die Töne des Systems aufgeteilt und die Textsilben je nach dem vorliegenden Vokale mit einem der entsprechenden Töne in Verbindung gebracht werden.

Das zweite der von Herrn Prof. Dr. Thürlings gestellten Themen behandelte in höchst anregender Weise Herr Prof. Dr. Oswald Koller (Wien). Nur die wichtigsten Punkte seines Vortrages seien hier berührt:

Wie könnte ein thematischer Katalog der Messen-, Motetten- und Madrigalliteratur des XV. und XVI. Jahrhunderts eingerichtet werden?

Daß eine bibliographische Verzeichnung der Kompositionen vergangener Jahrhunderte notwendig ist, darüber besteht kein Zweifel; ebenso, daß die bisher zumeist angewandte Methode, die Themen in Buchstaben zu verzeichnen, unzulänglich ist. Brauchbar allein sind thematische Kataloge, die aber überdies so eingerichtet sein müssen, daß sie als bewegliche Zettelkataloge gebraucht werden können. Der Vortragende erörtert die Anlage und Einrichtung dieser Zettelkataloge, deren Ausarbeitung gleichmäßig nach bestimmten Grundsätzen erfolgen müßte. Diese Grundsätze sind von einer von der IMG. einzusetzenden Zentralstelle festzustellen. Dieselbe Zentralstelle hat auch die Auswahl der zu bearbeitenden Kodizes zu regeln. Der Referent wird auf Anregung von Herrn Prof. Thürlings in einer der nächsten Publikationen der IMG. den nach seinen Prinzipien verfaßten Katalog einer nicht allzu umfangreichen Handschrift als Exemplifikation seiner Vorschläge veröffentlichen und die Ortsgruppen und Mitglieder der IMG. bitten, diese seine Vorschläge in Erwägung zu ziehen und ihre Wünsche und Verbesserungsvorschläge ihm mitzuteilen, damit auf Grund derselben definitive Anträge an die Leitung der IMG., bzw. an den für die übrigen bibliographischen Arbeiten einzusetzenden Arbeitsausschuß, eventuell an den nächsten Kongreß unterbreitet werden können.

Wien.

Oswald Koller.

Herr P. Dr. Hermann Bäuerle (Regensburg), welcher sich ursprünglich zu demselben Thema äußern wollte, erklärte sein volles Einverständnis mit den Ausführungen des Vortragenden.

Sektion VI.

Instrumentalmusik.

A. Kritische Referate.

1. Zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik.

Wenn ich hier zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik sprechen soll, so ist zu diesem Titel beizufügen, daß sich mein Referat nur auf die Ensemble- und Orchestermusik erstreckt und zwar in der Zeit vor Bach und Händel. Die Geschichte der Instrumentalmusik ist einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft, erst in den letzten Jahrzehnten, ja eigentlich erst in den letzten Jahren müssen wir sagen, hat sich ihr der Eifer der Forscher zugewendet. Einen kräftig eingreifenden Anfang gemacht zu haben ist das Verdienst von Wasielewski's.

Eine umfängliche Literatur für Orchester entwickelte sich zum erstenmal am Anfang des 17. Jahrhunderts. Aus früherer Zeit sind bis jetzt nur verschwindend wenige Proben von Kompositionen erhalten. Wenn aber die Instrumentalmusik auch nicht aufgezeichnet wurde, so ist doch viel auf Instrumenten gespielt worden, wie allein schon aus zahlreichen Darstellungen auf Bildwerken aller Art und aus Beschreibungen namentlich in der schönen Literatur hervorgeht. Diese beiden wichtigen Quellen zur Aufklärung der alten Instrumentalmusik hat Eduard Buhle mit schönstem Erfolg in seinen mustergültigen Untersuchungen über Instrumente des Mittelalters ausgeschöpft. Bis in eine neuere Zeit, ins 17. Jahrhundert führt die ein reiches Bildermaterial verzeichnende Skizze von Hugo Leichtentritt, die kürzlich in den Sammelbänden (Bd. VII) erschien. Diese ist vorerst aber mehr nur ein Katalog, systematische Ausnützung stellt der Verfasser selbst in Aussicht. Man wird nach Instrumenten und ihren Zusammenstellungen vorgehen müssen, wie es Buhle getan hat, wenn man zu wirklichen Resultaten kommen will.

Rückschlüsse auf die Orchestermusik wird man wahrscheinlich auch noch einmal gewinnen können aus der Vergleichung mit der Solomusik, insbesondere der für die Laute. Die Literatur für dieses Instrument setzt schon am Anfang des 16. Jahrhunderts ein und ist äußerst reichhaltig. Diese in ihrer Gesamtheit vorzulegen, womit bereits begonnen wurde, ist eine der nächsten und dringendsten Aufgaben.

Es ist auch schon die Hoffnung ausgedrückt worden, es könnten sich in instrumentaler Volkskunst, ähnlich wie im Volkslied, Reste aus alter Zeit erhalten haben, die Rückschlüsse ermöglichten. Max Seiffert sprach in einer Rezension eine solche Vermutung gegenüber der appenzellischen Tanzmusik aus, in der sich das Hackbrett bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Nun hat Alfred Tobler kürzlich eine größere Anzahl solcher Tänze in Partitur herausgegeben (Schweiz. Arch. f. Volkskunde, VIII, 1904); diese zeigen aber gar keine Verbindung mehr mit der Musik des 17. Jahrhunderts; es ist in ihnen vielmehr nur der Ländler, wie er etwa um 1800 beliebt war, konserviert. Auf diese Art dürfte auch anderswo kaum mehr etwas für die alte Musik gewonnen werden.

Dagegen ist noch vieles zu erwarten von der Aufklärung der alten Musikorganisation. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Stadtpfeifereien der einzelnen Städte ihre Geschichtsschreiber fänden. Was in dieser Richtung zu holen ist, zeigt Sandberger in seiner Haßler-Biographie. Beachtenswertes Material bringt auch die Geschichte der Musik in Frankfurt a. M., von Caroline Valentin, um nur zwei neueste Erscheinungen zu erwähnen.

Theoretische Schriften über die Instrumentalmusik existieren nicht viele, auch im 16. Jahrhundert noch nicht. Die bekannten Lehrbücher von Virdung und Agricola bieten, im Gegensatz zum späteren Prätorius, fast nichts über das Zusammenspiel. Eine Publikation mag hier besonders erwähnt werden, die bis jetzt noch fast unbekannt geblieben ist. Der schweizerische Historiker Brandstetter hat die sog. Rodel über die Musik bei den Luzerner Osterspielen von 1583 und 1597 veröffentlicht. (Geschichtsfreund Bd. 40. Einsiedeln 1885.)

Es sind das gewissermaßen Regiebücher für die Musik, die in diesen dramatischen Spielen reichlich verwertet wurden. Was über die Instrumentalmusik gesagt ist, ist deshalb von besonderem Interesse, weil man daraus ersieht, daß die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente bewußt und mannigfaltig zum charakterisieren, zur Verstärkung der dramatischen Wirkung verwendet wurde. Daß die Harsthörner immer das Signal zum Anfahren geben und die Trompeten mit den Posaunen bei allen festlichen Momenten, beim Anfang des neuen Testaments, bei der Geburt Jesu, beim Aufzug eines Königs ein »stattlich« oder »herrlich Ufblasen tun« ist nicht weiter verwunderlich. Dagegen sind von größtem Interesse Vorschriften wie die folgenden: »Wann Gott uff den Berg kommt, und Moses zum Volk gaht, soll man Pusonen lassen gan«. Die Posaune ist das Instrument der höchsten Feierlichkeit. Bei allen traurigen Vorgängen haben Schwegel oder Schalmeien einzusetzen. Für zahlreiche Beispiele eines: »Mitt Schallmyen ein nidre trurige Musica zum toten Jüngling zu Naim.« Wo es sich um die höchste Trauer handelt,

tritt das Positif ein, z. B. »Positif, kläglich, trurig, so man den Salvatore ab dem Crütz nimpt.«

Ganze Orchester werden aufgeboten, in der Historie von der Ester sogar gleich zwei auf einmal. Die Spielleute sollen den Gästen über Tisch hofieren und zwar: »sind Trommelschlahher, Pfyffer, Trommeter, auch Vyolen und Harpfen, über des Königs Tisch, aber über der Königin Tisch sond sind Pfyffen, Schwäglen, Lutten, Cittern, Spinet oder Regal. Und soll ein Gsatz vmb daz ander gan.« Der König hat also ein kräftiges lautschallendes Orchester mit Trompeten und Trommeln, freilich auch mit den damals neuen vornehmen Violen; die Königin dagegen ein zartes mit Holzblas- und Zupfinstrumenten. Die beiden Orchester wechseln miteinander ab, an andern Stellen wird auch wechselweise und gemeinsam mit dem Orchester Chorgesang verlangt.

Es ist hier nicht der Ort, auf diese Details näher einzugehen; aber sie durften erwähnt werden, weil sie zeigen, wie man sich am Ende des 16. und (wir dürfen ruhig auch sagen) im 17. Jahrhundert der Instrumentalmusik gegenüber verhielt. Weit entfernt davon, sie als »tönend bewegte Form« zu genießen, sah man vielmehr auch in ihr ein Mittel zum Charakterisieren und zum Ausdruck von Stimmungen und Affekten. Je nach dem Zweck der Musik wählte man die Instrumentation. Die Vorschriften aus den Luzerner Osterspielen geben einen Beitrag zur Lösung einer schwebenden kleinen Streitfrage, die Besetzung, insbesondere der alten deutschen Orchestermusik betreffend. Trotz des Vermerks »sonderlich auf Violen zu gebrauchen« dürfen wir mit Bestimmtheit schließen, daß entsprechend der Praxis in den Osterspielen die feierlichen Stücke bei passender Gelegenheit mit Trompeten und Posaunen besetzt wurden, eine schwermütige Paduana dagegen auf Schalmeien gespielt wurde. Die Frage darf übrigens überhaupt als erledigt betrachtet werden, da der Verfechter der Ansicht, daß ausschließlich Streichinstrumente verwendet wurden, Hugo Riemann, in seinem jüngsten Aufsatz zur Geschichte der deutschen Suite in den Sammelbänden (VI, S. 513) selbst nachweist, daß Vierdank 1641 gestattet, in seinen Suiten statt Geigen Zinken und Fagott zu verwenden und daß selbst Joh. Kasp. Horn 1678 noch die Zuziehung von Kornettini und Trombetti erlaubt.

Damit habe ich bereits auf die als Literatur vorliegende Orchestermusik übergegriffen. Dazu ist es wohl kaum nötig, auf Hermann Kretzschmar's »Führer« hinzuweisen, der die bis jetzt einzige aber tiefgründige Darstellung der Geschichte der gesamten Instrumentalmusik enthält. Diese bildet eine Grundlage und Wegleitung für alle weitere Spezialforschung. Da bereits von der deutschen Orchestersuite die Rede war, seien zunächst zu dieser ein paar Bemerkungen erlaubt. Noch nicht genügend erklärt ist die am Anfang des 17. Jahrhunderts ganz plötzlich

hervortretende reiche Produktion auf diesem Gebiet. Daß die damals neu erstandene Oper, die die italienische Instrumentalmusik stark befruchtete, auch auf die deutsche Orchesterproduktion eingewirkt habe, ist für die erste Zeit wenigstens nicht anzunehmen. Es scheint, daß die Dilettanten ähnlich wie später bei der Entstehung der Sinfonie von einer starken Liebe zur Instrumentalmusik ergriffen wurden. In den zu jener Zeit begründeten schweizerischen Musikkollegien wenigstens spielen die Suiten eine große Rolle. Diese Neigung zur Instrumentalmusik dürfte durch die in jene Zeit fallende Verbesserung der Streichinstrumente angeregt worden sein. Durch diese wird auch wieder die vorhin erwähnte häufige Vorschrift auf den gedruckten Suitenwerken »sonderlich auf Violen zu gebrauchen« näher erklärt.

Die Entstehung der Suite ist erst kürzlich durch T. Norlind (Sammelb. VII) aufgeklärt worden. Sie kommt zuerst in der zur Begleitung des Tanzes gebrauchten Lautenmusik vor. Der im Viertakt geschrittene Tanz und der daran sich anschließende gesprungene im Dreitakt haben musikalisch die Verbindung zweier Stücke mit gleichem melodisch harmonischem Material aber in verschiedenem Rhythmus hervorgerufen. So sehen wir die Musikformen der Variation und der Suite entstehen im Anschluß an die Bewegungen des menschlichen Körpers beim Tanze. Solche Beobachtungen über den Zusammenhang der Instrumentalmusik mit der Außenwelt sind wichtig für die Ästhetik, sie geben Wegleitung zur richtigen Auffassung der Instrumentalmusik, die man oft allzu nebelhaft faßt.

Wir sind über die Orchestersuite verhältnismäßig gut unterrichtet, namentlich durch eine Reihe von Neudrucken. Die erste Zeit ist vertreten durch die Ausgaben von Melchior Frank und Hausmann in den Denkmälern, Schein in der Prüferschen Gesamtausgabe; der erste, der hier noch nachzufolgen hätte, ist wohl Bäwerl. Aus dieser, wie aus der späteren Periode liegen übrigens noch Dutzende unbekannte Werke in den Bibliotheken, und manches bedeutende dürfte da noch zu finden sein; einen Beweis dafür gibt z. B. Scheffelhut. Eine große Zahl der noch wenig bekannten hat Riemann in seinen verschiedenen einschlägigen Aufsätzen kurz beschrieben oder wenigstens erwähnt. Die Übergangszeit charakterisiert der in den Denkmälern vertretene Rosenmüller. Die spätere, unter französischem Einfluß stehende deutsche Suite ist vorläufig völlig ausreichend veranschaulicht durch die Ausgaben von Fischer und Schmicerer in den deutschen, von Muffat in den österreichischen Denkmälern, dann durch Bach und Händel.

Die französische Suitenmusik findet sich zum größten Teil in den Opern, diese werden in Frankreich in wahren Prachtausgaben wieder zugänglich gemacht, vereinzelte Ballettstücke zu Suiten zusammengefaßt von

Rameau u. a. wurden auch in Deutschland neu veröffentlicht. Selbständige französische Suitenmusik legte soeben noch Ecorcheville vor.

Eine ausführlichere Geschichte der ein in sich abgeschlossenes Gebiet darstellenden Orchestersuite existiert noch nicht, eine solche zu unternehmen, müßte heute auch noch als verfrüht erscheinen, weil, so viel auch schon zutage gefördert wurde, man doch noch immer nicht das ganze Material übersehen kann. Eine Bibliographie der Gattung wäre zunächst erwünscht.

Wenn in Deutschland und Frankreich die Suite ihre höchste Ausbildung fand, so hat Italien dagegen die freien Formen geschaffen: die Kirchensonate, die Instrumentalkanzone, das Konzert, die Sinfonie, die Sonate. In diesen die Grundlage der modernen Instrumentalkunst bildenden Formen hat sich die formgestaltende Kraft der romanischen Phantasie glänzend betätigt. Zu ihrer Geschichte haben Wasielewski, Torchi, Heuss, Schering u. a. verschiedene, größere Gebiete aufklärende Darstellungen geliefert. Woran es aber noch sehr fehlt, das sind Neudrucke der Quellen. Was davon vorgelegt wurde von Gabrieli, Corelli, dal Abaco usw. geschah durch Deutsche. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Italiener hier selbst eingriffen und ihre reichen Schätze der Allgemeinheit zugänglich machten. Auf den Grundlagen der italienischen Kunst hat sich die gesamte Instrumentalmusik entwickelt, darum wäre ihre Aufklärung geschichtlich äußerst wichtig.

Wenn als erstes vermehrte Quellenausgaben gefordert werden muß, so ist zum zweiten noch als dringende Aufgabe zu bezeichnen die Aufklärung darüber, wie die alte Instrumentalmusik gespielt wurde. Anders als etwa der Kunsthistoriker muß der musikalische Geschichtsforscher sein Objekt erst wiederbeleben, ehe er es beurteilen, seine historische und künstlerische Bedeutung würdigen kann. Kretzschmar hat neben den vielen andern sich auch das große Verdienst erworben, mit allem Nachdruck auf die Wichtigkeit des Studiums der alten Aufführungspraxis hingewiesen zu haben. Für die Instrumentalmusik kommt hauptsächlich in Betracht die Frage der Kontinuoausführung, der freien Verzierungen, Kadenzen usw., auch der Dynamik, des Tempos usw. Alle diese Dinge werden zum Teil durch die Theoretiker erklärt und können gestützt auf sie, wieder eingeführt werden, äußerst wichtig wäre es aber doch, nach Beispielen zu fahnden, wo die Komponisten selbst in den Partituren Angaben über die Ausführung machen. *Exempla docent*. Auch hier werden Beispiele noch weit besser das Dunkel aufklären, als die theoretischen Regeln. Einen Beitrag zur Verzierungslehre hat kürzlich Schering geliefert und dort die noch zu leistende Arbeit präzisiert, auch weiteres in Aussicht gestellt.

An Arbeit fehlt es also nicht auf dem Gebiete der ältern Instrumen-

talmusik. Die dringende Notwendigkeit, ihre Geschichte aufzuhellen, wird niemand bestreiten, heute wo die Instrumentalmusik die bevorzugte und führende Gattung ist. Ich schließe mit dem Wunsche, der seit wenigen Jahren erwachte Eifer auf unserm Gebiet möge nicht erlahmen, damit wir auch hier bald zu einer vollkommeneren Erkenntnis der Entwicklung vordringen.

Basel.

Karl Nef.

2. Zur Forschung über die ältere Klavier- und Orgelmusik.

Nur mit langsamen, zögernden Schritten ist von der Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts das Gebiet der älteren Klavier- und Orgelmusik vor Bach und Händel betreten worden. Versuche, wie der von Kiese-wetter (1830), die Tabulaturen der älteren Praktiker zu erklären, und von Faißt (1846), die Entwicklungsgeschichte der klassischen Klavier-sonate klarzulegen, galten zu ihrer Zeit als Wunder von Gelehrsamkeit; man staunte sie an, wußte aber nichts mit ihnen anzufangen, und ihr Beispiel erweckte vorerst keine Nachahmung. Mit ungleich größerem Geschick wußte Farrenc das Interesse weiter Musikerkreise für die Spielkunst älterer Zeit zu gewinnen. Von keinem geringeren als dem bibliotheks- und geschichtskundigen Fétis unterstützt, unternahm er 1861 die Herausgabe seines *Trésor des pianistes*, der bis 1872 zu 20 stattlichen Bänden heranwuchs. Hierin legte er den praktischen Musikern und Musikfreunden die Hauptwerke der Klaviermusik vom 16. Jahrhundert bis zu Mendelssohn vor, Werke, die den meisten selbst dem Namen nach unbekannt waren. Die kritische Methode Farrenc's mag im einzelnen einer strengen Nachprüfung nicht völlig Stich halten, das schmälert sein Verdienst nicht: die konsequente Durchführung des für seine Zeit großzügigen Planes bedeutet den ersten Spatenstich zur gründlichen Aushebung der Fundamente für die ältere Klaviermusikgeschichte. Musiker, wie Méreaux, Pauer, Köhler u. a. beeilten sich, die neu-gehobenen Schätze in gangbarere, billige Münze auszuprägen; die Haupt-verlagsfirmen hielten es für an der Zeit, ihren Editionen ausgewählte Sammlungen alter Meister unter irgend einem schönen Titel einzuver-leiben. Aber wie diese bequeme Kärnerarbeit Farrenc's Riesenwerk weder ersetzen noch verdrängen konnte, so wurde ihr auch der erste Versuch Weitzmann's einer »Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur« (1863, 1879) nicht entfernt ein ebenbürtiges, an histo-rischer Kritik gleichwertiges Gegenstück.

Ganz ähnlich lag das Gebiet der älteren Orgelmusik sehr lange brach. Die ersten Pioniere, Commer, Körner, Ritter, drangen nur langsam vor. Fleißig, aber nicht annähernd so weitgreifend wie Farrenc, trugen sie durch verschiedene Publikationen manches wertvolle ältere Orgelstück

in die Praxis der Organisten hinein. Eine größere geschichtliche Darstellung der alten Orgelmusik durfte man nach etlichen Ansätzen von Ritter erwarten; sie wäre vielleicht wertvoll geworden, wenn Ritter sich in Gesundheit einer ausreichenden Muße hätte erfreuen können. Aber seine Kräfte neigten zu Ende und lange Krankheit befiel ihn; einige voreilige Freunde wollten durchaus das Werk seines Lebens abgeschlossen sehen und brachten seine unausgereiften Skizzen »Zur Geschichte des Orgelspieler« (1884) an die Öffentlichkeit.

Von einer wirklich wissenschaftlichen Inangriffnahme beider großer Gebiete ist eigentlich erst seit 1867 die Rede: F. W. Arnold's Abhandlung über Paumann's *fundamentum organixandi* darf als richtiger Anfang betrachtet werden. Chrysander's »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft«, wo Arnold's Arbeit erschien, stellten ihr Erscheinen zwar ein, aber binnen kurzem eröffneten die Eitner'schen »Monatshefte für Musikforschung« ihre Sammeltätigkeit. Bedeutsam durch das, was sie positiv bot, und durch das, wozu sie andere anregte, wurde bald danach Spitta's Bachbiographie. Spitta's Berufung auf den Berliner Lehrstuhl und die mit Chrysander und Adler gemeinsame Begründung der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« gaben den Anstoß zu intensiver Forschungsarbeit. Auch im Auslande regten sich allmählich die Kräfte. Mit klarem, nationalem Programm trat die »*Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*« auf den Plan (1869), mit einer »*Tijdschrift*« als Publikationsorgan. Als italienische »Vierteljahrsschrift« begründete Torchi 1894 die »*Rivista musicale italiana*«. Als eine auf gegenseitige Förderung gemeinsamer Ziele hinstrebende Gesellschaft eröffnete schließlich 1899 die IMG ihre Tätigkeit. Was innerhalb dieser Kreise und von ihnen nahestehenden Forschern während der letzten 30 Jahre auf unseren Gebieten geleistet worden ist, darf den Ergebnissen nach sicherlich als befriedigend bezeichnet werden. Die Geschichte der Orgel- und Klaviermusik in den europäischen Ländern bis zu Bach und Händel hin liegt in ihren Hauptentwicklungszügen und in ihren gegenseitigen Beziehungen jetzt klar vor uns. Der Überblick reicht über Paumann hinaus bis ins 14. Jahrhundert zurück.

Der Zusammenschluß der Arbeitskräfte beschleunigte noch nach anderer Richtung das Tempo des Fortschrittes wesentlich. Mittel und Kraft des Einzelnen mußten naturgemäß der großen Aufgabe gegenüber versagen, die Kunst der Vergangenheit in kritischen Neuausgaben wieder erstehen zu lassen — die Ausnahme Chrysander's war und wird wohl immer eine solche bleiben. Die Gesamtausgaben Bach's und der klassischen Meister hatten dagegen auf den sichereren Weg gewiesen, der nun von allen Seiten besritten wurde. Die deutschen, bayrischen und österreichischen Denkmäler wurden errichtet. Durch sie sind Couperin, Buxte-

hude, Scheidt, Kuhnau, Poglietti, Fischer, Pachelbel, Froberger, Kerll, beide Muffat, Zachow und Walther wieder die unsrigen geworden. Das Ausland schloß sich an: England mit Purcell und dem *Fitzwilliam Virginal Book*, Holland mit Sweelinck, van Noordt und Reincken, Frankreich mit D'Anglebert, Chambonnières, Marchand, Rameau, Spanien mit Cabezón. Fürwahr, jetzt schon eine stattliche Fülle, unumgängliches Studienmaterial für den forschenden Historiker, eine unerschöpfliche Quelle reicher Anregung und eine Fundgrube für den ausübenden Musiker.

Eine tüchtige Wegstrecke hat die Musikwissenschaft in den wenigen Jahrzehnten zurückgelegt; aber auf dem weiteren Gange findet sie noch manche Aufgabe, die ihrer harret. Solange Spanien und Portugal nicht selbst die quellenmäßige Durchsicht ihrer alten Klavier- und Orgelmusik vornehmen, wird ihre Stellung innerhalb der europäischen Kunst nur wenig und unzureichend beachtet werden. Von Italien, Frankreich, England und den skandinavischen Ländern liegen mehr Vorarbeiten vor, aber auch hier muß die analytisch-historische Sonde noch tiefer dringen, sollen die bisherigen Resultate als gesichert gelten. Die Rolle, welche Holland in der Zeit nach Sweelinck gespielt hat, bedarf ebenfalls noch genauerer Untersuchung, und in Deutschland vermißt man eine wirkliche Geschichte seines Orgelspieles.

Die im Gange befindlichen Denkmäler-Publikationen werden ohne Zweifel fortfahren, ihr Programm durchzuführen. Zu wünschen wäre dringend, daß England und Italien sich ihrem Vorgehen anschließen. Byrd, Gibbons, Philips, Bull und ihre Nachfolger bis Purcell — Willaert, Merulo, beide Gabrieli, Frescobaldi, Pasquini und beide Scarlatti, sie alle stellen in der Herausgabe ihrer Instrumentalwerke so eminent nationale Aufgaben dar, daß man nicht auf deutsche Arbeiter und Verleger warten sollte, die sich ihrer annehmen. In Deutschland haben neuere Nachforschungen wichtige Ergebnisse für Bach und Händel gehabt: die Ausscheidung mancher fremden Spreu zwischen den von der Gesamtausgabe Bachs als sicher oder zweifelhaft aufgenommenen Orgelwerken — die Abkehr von der bisher geübten Willkür den überlieferten Verzierungen und Ausschmückungen gegenüber — einen beträchtlichen Zuwachs an Quellen, die nicht nur eine gründlichere Kritik der bekannten Klavierwerke Händels ermöglichen, sondern zudem noch ihren Bestand erfreulich vermehren. Für die Gesamtausgaben kommt die fruchtbare Nachlese zu spät; aber die populären Volksausgaben hindert nichts, sich ihre Ergebnisse zu nutze zu machen.

Noch dieser und jener Einzelwunsch ließe sich nennen, den die nächste Folgezeit vielleicht schon erfüllen wird. Nur auf einen besonders wichtigen möchte ich zum Schluß nachdrücklich hinweisen. In der sog. Bearbeitungsfrage spielt das Akkompagnement auf Cembalo und Orgel

als ihr wesentlichster Bestandteil eine Hauptrolle. Über seine notwendige Beschaffenheit ist früher schon viel hin und her debattiert worden, und ohne Stroh ist es dabei nicht abgegangen. Nach einer Periode des Stillstandes, deren Signatur durch die Namen Franz und Schäffer gegeben ist, macht sich nun neuerdings wieder eine lebhaftere Diskussion über die Bearbeitungsfrage bemerkbar, hervorgerufen hauptsächlich durch die Wiederbelebung der Händel'schen Oratorien in Chrysanders Neugestaltung, sowie durch die Veranstaltungen der Neuen Bachgesellschaft. Täuscht nicht alles, so steht zu hoffen, daß es diesmal der Musikwissenschaft gelingen wird, wenigstens bestimmte Kreise unserer praktischen Musiker von der Berechtigung und Durchführbarkeit gewisser Akkompagnementforderungen zu überzeugen. Denn das frühere Haupthindernis, der Mangel an einer Basis gegenseitiger Verständigung, wird bald gründlich beseitigt sein. Quanzens »Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen«, der ja vielmehr eine Abhandlung vom guten Geschmack in der älteren praktischen Musik ist, hat soeben eine vortreffliche Neuausgabe erfahren. Andere Fundamentalwerke, wie Ph. Em. Bach's »Wahre Art, das Klavier zu spielen«, sollen sich ihm anschließen; Heinichen, der gründliche, alte Praktikus, wird dabei hoffentlich nicht übersehen werden. Je breiter diese Grundlage wird, was ich aufrichtig wünschen möchte, desto mehr wird sie dazu dienen, die zwischen den beiden Lagern der Historiker und praktischen Musiker schwebenden Mißverständnisse zu beseitigen, ihre gegenseitige Verständigung und ihr Handinhandgehen zu befördern.

Mit der Theorie ist es freilich auch hier nicht allein getan; die Praxis muß dazu kommen, Praxis, die in diesem Falle bedeutet genaues Vertrautsein mit Wesen und Spielart des alten Cembalos. Akkompagnements, die ein Historiker ohne dies Vertrautsein ausarbeitet, können unmöglich im Sinne der Alten gut sein. Andererseits büßt ein gutes Akkompagnement seine Wirkung ein und verfehlt seinen Zweck unter Fingern, die nie ein spielbares Cembalo berührt, geschweige denn seine spezifischen Klangwirkungen und -möglichkeiten praktisch vollständig ausprobt haben. Nicht darin liegt der Schwerpunkt der Akkompagnementsfrage, ob wir ein altes Cembalo benützen, resp. nachbauen, oder den modernen Flügel als Ersatz hernehmen, sondern darin, daß wir auf alle Fälle dem Wesen und der Technik des alten Cembalos beim Generalbaßspiel vollständig gerecht werden; und das ist auf dem neuen Instrument bis zu einem gewissen Grade ebensogut möglich, wie auf dem alten. Die Forschung vermittelt uns die Stil- und Spielarten der alten Meister, die Denkmäler bieten uns ihre »Handsachen« in Hülle und Fülle als praktisches Übungsmaterial dar. Es ist eine schöne Aufgabe der heranwachsenden Generationen unserer akademischen Jugend, mit

theoretischem Wissen sich eine adäquate praktische Schulung anzueignen. Sind dann überall tüchtige Generalbaßspieler am Platze, wird aller Streit wider den Geist der alten klassischen Musik ein fröhliches Ende haben.

Berlin.

Max Seiffert.

B. Verhandlungen und Vorträge.

Die VI. und die VIII. Sektion zogen sich zu einer zusammen und tagten gemeinschaftlich in zwei Sitzungen am Mittwoch nachmittag, den 26., und Donnerstag vormittag, den 27. September. Von den im Programm vorgesehenen sechs Sektionsleitern waren nur drei anwesend, die Herren Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen), Dr. A. Obrist (Weimar) und Dr. K. Nef (Basel). Die Protokollführung übernahm Herr Dr. E. Buhle. In den Sitzungen wechselten die Vorträge über Instrumentalmusik mit denen über Musikinstrumente ab, hier dürfte es sich aber der besseren Übersicht halber empfehlen, die Sektionen auseinander zu halten und die Vorträge nach der Zugehörigkeit zu ihnen zu ordnen.

Das Programm der VI. Sektion wurde vermehrt durch einen zweiten Vortrag des Herrn Dr. Obrist (über Klavierspielapparate); nicht gehalten (wegen Verhinderung des Vertreters auch nicht vorgelesen) wurde der angekündigte Vortrag des Herrn Quittard (Paris). Doch hatten die Damen Frls. Ch. und Greta Babaïan die Liebenswürdigkeit, drei Proben aus dem von Herrn Quittard behandelten »*Hortus musarum*« für Gesang und Klavier (Original: Gesang und Laute) vorzutragen. Der Vortrag des Herrn Quittard erscheint seiner Beilage halber in den Sammelbänden der IMG.

1. Herr Dr. Schering trägt vor über:

Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts.

Das wachsende Interesse unserer praktischen Musiker für die Kammermusik der älteren Zeit, und namentlich einige neuere Versuche, neben Suiten und Ouverturen des 18. Jahrhunderts auch einmal unbekannte Instrumentalkonzerte dieser Zeit zu tönendem Leben zu erwecken, legen den Gedanken nahe, wieder einmal kurz auf eine Praxis zu weisen, die — mit der Geschichte des Instrumentalkonzerts eng verbunden — gerade in den Kreisen der praktischen Musiker nicht immer richtig verstanden wird, — ich meine die Praxis der freien Kadenz. Der Begriff »freie Kadenz«, wie er heute gang und gäbe ist, ist ein Erbteil der Mozart'schen Zeit. Wir denken da unwillkürlich an jene langen, kunstvoll gearbeiteten, die Themen der Sätze geschickt vermischenden Kadenzen, wie wir sie z. B. von Beethoven für Mozart's Klavierkonzert D-moll, von Reinecke für sämtliche Mozart'sche Konzerte und von verschiedenen neueren Virtuosen für die Beethoven'schen Konzerte und andere haben. Die Kadenz dieser Art ist hervorgegangen aus der zur Mozart'schen Zeit beliebten, heute abgestorbenen Kunstübung, öffentlich über gegebene Themen zu improvi-

sieren, und in dieser Gestalt, wenn auch nicht als Stegreifkomposition, ist sie von der neueren Konzertliteratur übernommen worden.

Etwas anders beschaffen war die Kadenzpraxis am Anfange des 18. Jahrhunderts, als die konzertierende Instrumentalmusik soeben erst sich zu entfalten begann. Da stand sie noch jener Kunst nahe, von der die freie Kadenz überhaupt erst abgeleitet wurde: nämlich dem Gesange. In der Gesangsmusik war das freie Kadenzieren eine alte, sehr alte Einrichtung, die sich vielleicht zum ersten Male in der Kunstübung zeigt, als mehrere Stimmen sich zum gemeinsamen Vortrage vereinen, so schon im alten Discantus, wo die *Penultima* durch reiche Verzierungen ausgeschmückt wurde und die sog. *Copulatio* geradezu der Terminus war für das verzierte Zusammenlaufen der Organalstimmen in den Einklang. Seit dieser Zeit ist wohl die Praxis bei den Sängern nie mehr verschwunden. Psychologisch begründet ist sie durch das eigentümliche Vergnügen, das durch die Spannung der Aufmerksamkeit bei einer Verzögerung des befriedigenden tonalen Abschlusses hervorgerufen wird. Wir empfinden bekanntermaßen eine gewisse Freude an der Dissonanz, die dem Schlußakkord vorausgeht, schwelgen mit ihr gleichsam zum letzten Male in der Modulation, und wünschen, bevor das Ende und damit die Erfüllung des Tonstückes hereinbricht, diesen ästhetisch erfreuenden Moment so lange wie möglich hinausgeschoben. Es lag nahe, diese Verzögerung oder Aufhaltung des Schlusses nicht nur durch ein langsames Tempo, sondern schließlich auch durch einzelne, die tonfreudige Stimmung des Sängers charakterisierende Stegreifverzierungen zum Ausdruck zu bringen, was keine Gefahr hatte, da ja die Finalis in der Nähe war, von allen erwartet und gemeinsam angestimmt wurde. Aus kleinen melismatischen Verzierungen entstanden dann größere Ornamente, und als nach Erfindung der Monodie das virtuose Moment stärker hervortritt, schwellen auch diese Ornamente zu größeren, selbständigen Gebilden an.

Joh. Friedr. Agricola, der Tosi's Gesangsschule übersetzte und 1757 herausgab, merkt an, daß die Kadenzen in der Arie zwischen 1710 und 1716 aufgekommen seien. Agricola denkt dabei wohl zunächst an jene großen, mit Rouladen und Passaggien versehenen Kadenzen, wie sie zu seiner Zeit, in der Hochblüte der italienischen Oper üblich waren, — im Grunde waren sie keineswegs eine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Wann sie in der Tat zum obligaten Bestandteil der großen Arie wurden, wird sich nicht leicht mehr feststellen lassen. In der Instrumentalmusik finden wir das Kadenzenwesen bereits in der älteren Orgel- und Lautenliteratur vorgebildet, doch so, daß die Schlußkoloraturen noch taktmäßig in das Stück selbst mit einbezogen werden. Vom Orgelspiele stammt auch der Ausdruck »Orgelpunkt«, der nichts anderes bedeutet, als ein

lebhaftes Kadenzieren der Oberstimmen über einem festgehaltenen Baßton. In der Kanzonen- und Sonatenliteratur des 17. Jahrhunderts treffen wir häufig auf Orgelpunkte mit Verzierungen in den Oberstimmen. Ihr nächstes Vorbild hatten diese Kadenzen ebenfalls in denen der Sänger, und daher wurde es auch in der Instrumentalmusik zum Grundsatz, daß eine Finalkadenz gemeinhin nicht länger sein dürfe, als der Atem eines Sängers reiche. Das galt noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich im Konzert für Bläser. Aber die Autokratie des auf sich selbst gestellten Virtuositums machte sich bald geltend. Schon der florentiner Geiger Pietro San Martini gibt am Schlusse einer seiner Triosinfonien v. J. 1688 den beiden Violinisten ein selbständiges Capriccio zum Improvisieren auf, für das er nur die Baßnoten nach Art des Orgelpunktes anmerkt. In einer Torelli'schen Kirchensinfonie v. J. 1705 führen die beiden Soloviolen gegen den Schluß hin ohne Begleitung eine Art kleines Solokonzert auf, indem sie sich in den Vortrag heftig erregter Sechzehntelfiguren teilen. Torelli hat darüber geschrieben »*Perfidia*« mit Anspielung auf die gleichsam wie hinterlistig aufeinander einstürmenden Tonfiguren. Solche Capricci werden bei italienischen Virtuosen ungemein beliebt und fanden als Gattung ihren Höhepunkt in den bekannten Stücken Locatelli's. Locatelli's Capricci sind große, selbständige Kompositionen mit Etudencharakter. Locatelli stellte sie vor den Schluß seiner Konzertallegros, und da sie mit den vorausgehenden Stücken weder thematisch noch dem Sinne nach etwas zu tun haben, so glich ihr Vortrag gewissermaßen einem Konzert im Konzert. Zur wirklichen »freien Kadenz« können sie eigentlich nicht mehr gerechnet werden. Sie kamen denn auch bald in Vergessenheit.

Aber die Sucht, sich in der Kadenz als gewiegter Techniker und Improvisator zu zeigen, war durch die italienischen Virtuosen stark gefördert worden; sie artete bisweilen so aus, daß von ernstdenkenden Musikern der Wert der Kadenzen überhaupt bezweifelt wurde. Kein Lehrbuch, das nicht vor Mißbrauch der Kadenzen warnt und angelegentlich Kürze derselben empfiehlt. Bekannt ist ja die Anekdote, wie Händel dem Geiger Dubourg, der in eine seiner Arien eine maßlose Kadenz einlegte, am Schlusse zurief: »Willkommen zu Hause, Herr Dubourg!« Ich habe einige Kadenzen aus der älteren Zeit gesammelt und kann konstatieren, daß die meisten — wofern sie nicht für Bläser bestimmt sind — in der Tat von großer Länge sind und darin einen Vergleich mit modernen aushalten.

In einem Konzerte Torelli's (etwa um 1705, also aus sehr früher Zeit) löst sich der Schluß des letzten Allegros im Solo in den gebrochenen A-dur Dreiklang auf und wird dem Spieler zur beliebigen Weiterführung überlassen, während das begleitende Orchester auf dem Orgelpunkt A verharret. In der Ka-

denz zu einem um 1712 entstandenen Violinkonzert Vivaldi's zähle ich 85 Takte, die gespickt sind mit Schwierigkeiten aller Art; sie ähnelt den Kapricen Locatelli's. Ein etwas später entstandenes *Concerto grosso* von Heinichen enthält eine Violinkadenz in Form einer freien Phantasie, die annähernd zwei Minuten dauert und, wie es scheint, kühne tonmalerische Absichten zu realisieren sucht ¹⁾.

In der Theorie also wurde Kürze und Mäßigkeit empfohlen, in der Praxis beides im Feuer des Vortrags übersehen. Nur die Bläserkonzertkadenzen entsprechen allgemein den Regeln, welche die Lehrbücher aufstellen und die als Kanon des guten Geschmacks angesehen wurden. Es sind ihrer nicht wenige. Ich will kurz zusammenfassen, was Quantz in seiner Flötenschule von 1752, Tosi-Agricola in ihrer Gesanglehre 1757, Ph. E. Bach in der Klavierschule, 1753—62, und Joseph Riepel in der »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung« v. J. 1765 darüber sagen:

Erstens. Die Kadenz sei kurz und werde nicht zu häufig angebracht. In einem Konzert oder Solo steht sie am passendsten im Adagio. Erlaubt ist sie zwar auch im gemeinen Allegro, sie aber in allen drei Sätzen des Konzerts anzubringen, ist gefährlich und nicht anzuraten. Auch sei das nicht klug — meint Riepel —, weil die Phantasie eines Konzertisten selten so beweglich und reich ist, um in jeder Kadenz neue Figuren aus dem Stegreife zu erfinden. Und wie wenig ehrenvoll fiele es doch für einen Spieler aus, fügt er hinzu, wenn er Klauseln hervorbrächte, die vor 5 oder 6 Wochen schon einmal gehört worden sind! In Sätzen, wo natürliche Anmut herrscht, wie im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Tempo di Minuetto, ist eine Kadenz deplaziert. Quantz will sie sogar nur in pathetischen langsamen und ernsthaften geschwinden Stücken gelten lassen, Riepel nimmt sie aber auch für flottere Stücke im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt in Anspruch.

Zweitens. Die Kadenz muß sich auf den Hauptaffekt des Stückes beziehen. Zweck der Kadenz überhaupt sei, den Affekt des Vorhergehenden dem Hörer noch einmal ausdrücklich einzuprägen. Gut ist es, wenn, wie Quantz sagt, dabei eine der gefälligsten Klauseln aus dem Hauptstück aufgegriffen oder doch eine ihnen ähnliche herangezogen wird. Notwendig ist dies jedoch nicht, wenn im übrigen der Spieler genug Phantasie besitzt. Von einer Verarbeitung oder auch bloßen Wiederholung der Hauptthemen ist in der vormozart'schen Zeit — soviel ich sehe — nicht die Rede, und auch die erhaltenen Beispiele sehen durchaus davon ab.

Im Gegenteil, je abgebrochener die Gedanken, je weniger gearbeitet

1) Nebst andern mitgeteilt im Vorwort zu Bd. 30/31 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« (Ausgewählte Instrumental-Konzerte deutscher Meister).

und willkürlich sich die Kadenz gibt, um so vollkommener ist sie. Die ebenerwähnte Kadenz zu Heinichen's Konzert steht im Tonmaterial und in dessen stimmungsreicher Verarbeitung geradezu im Gegensatz zum Hauptteile. Und eine gedruckte Kadenz zu Ignaz Fränzel's Violinkonzert op. 7, das im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden sein mag, beweist, daß man auch später noch an der früheren Praxis bisweilen festhielt.

Drittens. Einerlei Figuren dürfen nicht zu oft wiederholt werden, vielmehr muß eine geschickte Abwechslung und Mischung derselben bestehen, wie schon bei Punkt 1 erwähnt. Riepel teilt — ganz im Sinne der rationalistischen Aufklärungsästhetik — eine mathematische Kombinationsmethode mit, wie man gegebenenfalls seiner Phantasie beim Erfinden von Figuren aufhelfen könne. Ausgeschlossen sind alle ariosen, melodiemäßigen Führungen. Wenn zwei oder mehrere Instrumente zusammen kadenzieren, so muß derjenige, welcher anfängt, die Figuren so anlegen, daß der andere sie entweder nachahmen oder in anderer Weise beantworten kann. Vorhaltssequenzen sind hier von schöner Wirkung.

Viertens. Es darf keine Taktordnung gewahrt werden, weil — wie Phil. E. Bach einmal sagt — die frei hervorbrechende Leidenschaft einen Taktzwang nicht kennt. Das versteht sich eigentlich bei der improvisierten Kadenz von selbst. Ausgenommen sind Kadenzen von zwei oder mehr Instrumenten, da hier der eine an den anderen gebunden und zur Auflösung von Dissonanzen verpflichtet ist.

Fünftens. Fremde, entlegene Tonarten dürfen wohl berührt, aber nicht zu lange beibehalten werden, damit der Hörer die Haupttonart nicht aus dem Gedächtnis verliere. Eine kurze Kadenz muß gar nicht aus der Tonart weichen.

Sechstens und letztens. Je unerwarteter die Kadenz herauskommt, um so schöner und vollkommener ist sie. Riepel sagt geradezu: je unordentlicher und närrischer, desto besser. Eine Kadenz muß wirken wie ein Bonmot, meint Quantz, selbst wenn sie insgeheim vorbereitet war. In der Überraschung und in der Möglichkeit, durch sie der Hauptleidenschaft des Stückes noch einen neuen Grad von Stärke hinzuzusetzen, darin liege ihre erste und vornehmste Aufgabe. Mit Wort und Schrift — darin stimmen die Lehrbücher überein, sei hier wenig geholfen, die rechte Lehrerin sei nur die Praxis, man solle oft gute Virtuosen hören und auf deren Kunstgriffe achten, so werde man bald dahin kommen, nach den Regeln des Geschmacks zu kadenzieren.

Diese Regeln galten für alle Instrumente. Freilich, da sie erst von einzelnen Fällen einer längst geübten Praxis abstrahiert waren, so waren sie auch in vielen Punkten für die Virtuosen nicht streng bindend. Immerhin geben sie die Hauptforderungen wieder, denen jeder Instrumentist

sich letzten Endes zu unterwerfen hatte. Sache des einzelnen war, innerhalb ihrer Normen nach Maßgabe seines Talents oder des Charakters seines Instruments etwas Befriedigendes hervorzubringen. Daher zeigen denn auch die wenigen erhaltenen Kadenzen so wenig Gleichheit und Ähnlichkeit der Anlage, daß sich genaue Angaben, wie sie heute etwa in diesem oder jenem Falle zu rekonstruieren wären, nicht machen lassen. Nur eine Sammlung verschiedener Kadenzen für alle Instrumente könnte annähernd einen Begriff geben von dem, was der alten Zeit als ästhetisches Ideal dabei vorschwebte. Daß sie hier, wie in allen anderen Sachen, die den öffentlichen Vortrag angingen, sehr scharf urteilte, mittelmäßige Kadenzen von guten, und gute von vorzüglichen zu scheiden wußte, das beweist mancher Ausspruch bei Quantz, Riepel und anderen. — Eine gewisse Gleichheit zeigen die Klavierkonzertkadenzen, und zwar insofern, als sie sich meist auf tokkatenhafte Läufe und Passaggien beschränken, polyphones, gearbeitetes Spiel so gut wie gänzlich meiden. Also auch im Cembalokonzert, wo gewiß eine Verarbeitung der thematischen Leitgedanken *quasi improvviso* den Spielern keine Schwierigkeit gemacht hätte, wird von einer solchen abgesehen, vielleicht deshalb, weil die Brillanz und Eleganz des Spiels in der Kadenz auf dem bekielten Cembalo am besten nur durch Passagen oder Arpeggien zu erreichen war.

Über die Ausführung der Kadenzen ist nur wenig zu sagen. In der älteren Zeit pflegt das Tutti noch nicht mit dem Quartsextakkorde, sondern auf einer vollkommenen Kadenz in der Haupttonart zu schließen. Der Spieler setzt dann nach der Fermate solo ein; beim Schlußtriller fällt entweder der Cembalist unterstützend mit dem Dominantakkord mit nachschlagender Septime ein, oder das Tutti beginnt auf das Zeichen des Solisten im Niederschlag. — Bei kurzen Kadenzen mit dem Quartsextakkord, besonders solchen, die in der Tonart bleiben, hält — je nachdem es der Fall erfordert — das Tutti die Harmonie aus, oder nur das Cembalo läßt seine Akkorde nach- und mitklingen. Wie der Cembalist vorzugehen hat, um dabei den Effekt des Solisten zu stützen, beschreibt Ph. E. Bach ausführlich im 2. Teil seiner Klavierschule.

Ich möchte noch kurz auf eine Kadenzenart hinweisen, die für einen Spezialfall unserer heutigen Praxis von Wert ist. Im allgemeinen, d. h. wenn nichts besonderes bemerkt ist, wird eine Kadenz überall da gefordert, wo sich über einer Dreiklangsharmonie eine Fermate findet, und zwar geschieht das gewöhnlich gegen den Schluß des Stückes hin. In Arien und älteren Instrumentalkonzerten kommt aber die Fermate auch oft in der Mitte und auf dissonanten Klängen vor. Hier wird keine freie Virtuosenkadenz gefordert, sondern nur eine sog. »Aufhaltung« oder »Ohnmacht«, d. i. eine kleine, willkürliche Auszierung, die man am besten als Aus- oder Abklingenlassen des Affekts erklären kann. Der Name

»Ohnmacht« ist treffend gewählt, denn Fälle ihrer Anwendung treten meist da ein, wo ein Affekt sich bis aufs höchste gesteigert hat und gleichsam zu einem ohnmächtigen Seufzer, zu einem gepreßten »Ach« herausfordert. Ein bekanntes Beispiel ist die »Ohnmacht« in Beethoven's C-moll-Sinfonie, dort, wo die Oboe ihre kurze, klagende Solostelle hat nach den wuchtigen Schlägen des Orchesters. Eine solche Ohnmacht liegt aber auch vor in dem Bach'schen Violinkonzert in A-moll, letzter Satz. Wir hörten das Konzert vor einigen Jahren im Leipziger Gewandhause von einem ausgezeichneten deutschen Geiger, der sich die Fermate richtig als Zeichen für etwas von Bach nicht Niedergeschriebenes erklärte und eine etwa 1½ Minute lange künstliche Kadenz mit Themenverarbeitung einlegte. Das war natürlich ein stilistischer Mißgriff. Dahin gehört vielmehr eine solche Ohnmacht, eine kurze Tonfigur, die den bis aufs höchste gesteigerten Affekt in wenigen Noten ausklingen läßt: Eine schöne Aufgabe für unsere großen Geiger, sich diese Stelle nach eigenem Empfinden in Bach'schem Sinne auszulegen. Im E-dur-Violinkonzert, erster Satz, kurz vor der Wiederholung des Anfanges, hat übrigens Bach selbst die Ohnmacht ausgeschrieben; wiederum nicht ausgeschrieben dagegen, sondern nur durch Fermate gekennzeichnet ist sie in der Mitte des Adagios desselben Konzerts. Auch in den Klavierkonzerten Bach's finden sich zum Teil ausgeschriebene Kadenz, zum Teil angedeutete Ohnmachten, zu deren Ausführung Ph. E. Bach im 1. Teile seiner Klavierschule anleitet¹⁾, Seltener ist die sog. »halbe Kadenz«, die auf dem Septimenvorhalt bei phrygischen Schlüssen ihre Stelle hat und in der Mitte und am Ende von Adagien im Kirchenstile vorkommt, z. B. in Corelli'schen und Händel'schen Konzerten. Sie besteht ebenso wie die Ohnmacht, aus einer kurzen, willkürlichen Manier und darf sich nur in den Tönen des Septimenakkordes bewegen. Ihre Handhabung unterliegt keinerlei Schwierigkeiten und wird sehr deutlich von Quantz auseinandergesetzt.

Was nun die Anwendung aller dieser Kadenzarten bei heutigen Aufführungen älterer Instrumentalmusik betrifft, so ist klar, daß selbst bei stilgetreuester Wiedergabe das eigentliche, reizvolle Wesen der freien Kadenz, wie es die Alten empfanden, uns fremd bleiben muß. Denn unserer Musikübung ist jener Teil ganz verloren gegangen, der früher der vornehmste, aber auch schwierigste war: das *prima vista*-Musizieren. Wo es — wie damals — darauf ankam, jedes vorgelegte Stück nicht nur frischweg vom Blatt abzuspielen, sondern im Augenblick des Vortragens auch noch kunstgemäß mit Manieren, Verzierungen und *ex tempore*-Kadenz zu versehen, da lag natürlich für die Hörer ein ganz besonderer Reiz vor und für den Virtuosen in jedem neuen Falle ein neues Stimu-

1) Diese »Aufhaltung« auf Fermaten ist nicht zu verwechseln mit den »Eingängen«, wie sie Mozart nannte, vor der Wiederholung von Rondothemen.

lans zur Entfaltung seiner besten Geisteskräfte. Wer heute von uns in einem Instrumentalkonzert eine freie Kadenz oder andere Verzierungen anbringt, dem glauben wir's nicht, daß er sie improvisiert, schlagen sie vielmehr auf Konto des Komponisten, und damit ist eben der eigentümliche Reiz verschwunden, der sich früher an die geistige Mit-tätigkeit des Ausführenden knüpfte. Wir haben auch keine Aussicht, jemals wieder auf diese frühere Stufe des Musizierens zurückzukommen — selbst wenn unter ganz neuen Voraussetzungen —, also müssen wir auch die Kadenzpraxis als ein abgestorbenes Glied der älteren Kunst hinnehmen, als eine Praxis, zu der uns die Fäden zur psychologischen Anknüpfung abgeschnitten sind. Aber wir dürfen sie deshalb keineswegs ignorieren oder gering achten; es ist sicher, daß gerade in ihr sich das Wesen des alten, auf sich selbst gestellten Musikvirtuosentums so deutlich ausgeprägt wie nirgends sonst, und daß wir Grund haben, vor einer Zeit, die das spontane Empfinden, die improvisierte geistige Kräftebetätigung so hoch stellte und zu solcher Blüte brachte, achtungsvoll den Hut zu ziehen.

Leipzig.

A. Schering.

2. Herr Dr. A. Obrist behandelt die Frage:

»Dürfen oder sollen der Entwicklung der modernen Instrumentation Grenzen gezogen werden?«

Dr. Obrist erläutert an einer Reihe von Beispielen aus der Zeit vom klassischen griechischen Altertum bis zu Richard Strauß, wie die Vorwürfe gegen Vermehrung der instrumentalen Mittel und Verstärkung des instrumentalen Ausdrucks zu allen Zeiten die gleichen geblieben seien. »Lärm, Schädigung der Stimmen, Überanstrengung der Ausführenden, Mangel an Einfachheit und Schönheit, Unausführbarkeit, Verrohung der Kunst, Dekadenz, Sackgasse, Nichtachtung der überlieferten, klassischen, ‚ewigen‘ Gesetze, Nichtskönnen, Unverständlichkeit«, alles dieses sind stereotype Vorwürfe, wie sie allezeit von den Alten oder Mittelalten gegen die Jungen und Überjungen gerichtet worden sind, da die Kompliziertheit der Gehörfähigkeit, der physischen Leistungsfähigkeit, der geistigen und emotionellen Vorstellungen beim Schaffen und Aufnehmen stets in Wandlung und Zunahme begriffen ist, also niemals abgeschlossen sein kann. Der Vortragende sucht nachzuweisen, daß es über alle diese relativen Begriffe hinaus vor allem auf eins ankomme: das Element der Kontraste innerhalb eines Instrumentalwerkes, und zwar erstens der Erfindung, in der selbst bei noch verzehnfachter Komplizierung der Chromatik, Enharmonik, Dynamik usw. immer die einfachsten Elemente des Dur- und Mollakkordes, der größten Ruhe in der Rhythmik usw. zur Verfügung stehen werden, und zweitens der instrumentalen Mittel: der noch ungleich reicheren und komplizierteren Instrumentation der Zukunft wird stets die äußerste, feinste Differenzierung und größte »Einfachheit« als Kontrast frei stehen. Nur die Eintönigkeit und unorganische Gleichförmigkeit in der Verwendung der instrumentalen Mittel in einem Tonwerk ist etwas

einigermaßen objektiv Faßbares und Tadelbares, nie aber die bloße Steigerung der instrumentalen Mittel, denen also eine willkürliche Grenze nicht gezogen werden darf noch soll.

3. Herr Dr. Obrist erörtert ferner:

Sollen Musiker und Musikhistoriker die Entwicklung der Klavierspielapparate fördern, bekämpfen oder zu beeinflussen suchen?

Dr. Obrist faßt den Sinn seiner Ausführungen folgendermaßen zusammen: Die Klavierspielapparate können entweder solche sein, die von einem Spieler beeinflusbar sind, in bezug auf Zeitmaß, Stärke, Verschiebung oder solche, die mechanisch betrieben werden (nachdem sie künstlerisches Spiel mechanisch aufgenommen haben), wie der Apparat »Mignon«. Die erstgenannten vermögen ein auf der Rolle befindliches Stück schon mit einem erstaunlichen Grad von künstlerischer Beeinflussung wiederzugeben (vor allem die Phonola), die »Mignon«-Apparate dagegen in ganz oder nahezu vollständiger Originaltreue. Redner betont nun, daß selbst bei vollkommener künstlerischer Wiedergabe eines Werkes oder einer tadellosen Kopie künstlerischen Spieles das Überhandnehmen solcher Apparate zu bedauern sei, weil sie Musikliebende entwöhnen, das für seelische Erziehung und Bereicherung selbst in kleinem Maßstabe ungleich wertvollere eigene Spiel irgend eines Instrumentes zu lernen; (Parallelen mit anderen modernen Verflachungen, Bergbahnen statt Fußtouren, Akkordzithern, Künstlichkeiten, Schein, Vikarisieren auf allen Gebieten). Höchstens für ältere Personen und Invaliden, die nicht in der Lage sind, noch ein Instrument zu erlernen oder sonst Musik zu hören, seien die Apparate ohne weiteres zu konzedieren. Während also Redner die Klavierspielapparate bewundert, aber künstlerisch und psychisch verwirft (jedoch allen Musikliebenden empfiehlt, darüber zu wachen, daß wenigstens nur gute Musik, kein Salonschund, auf die Rollen komme), weist er auf die sehr große Bedeutung hin, die Apparate nach Art der »Mignon« für die Wissenschaft haben müssen, sobald es feststeht, daß sie das Klavierspiel irgend eines Menschen absolut getreu aufnehmen, festhalten und wiedergeben. Es wird dann möglich sein, ein beliebiges Spiel für alle Zeiten festzuhalten, wie die Stimme durch den Phonographen oder das Bild durch die Photographie, nur vielleicht vollkommener. Allerdings wäre es hierfür nötig, auch die Klaviere unserer Zeit aufzubewahren oder nachzuahmen, da wir nicht wissen können, wie sich die Klaviere in 100 Jahren zu unserer heutigen Technik verhalten werden.

Sektion VII.

Oper, Oratorium, Lied.

A. Kritisches Referat.

Über den Stand der Operngeschichte.

Dem Aufschwung des Musikdramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es wohl zuzuschreiben, daß sich die Aufmerksamkeit der

Musikhistoriker wieder mehr der Geschichte der Oper zuwandte. Die sorgfältige und wissenschaftliche Behandlung, die ihr jetzt zuteil wurde, dürfte durch das Aufblühen einer wirklichen Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts veranlaßt worden sein.

Unter den ersten, die sich jetzt auf dieses Gebiet warfen, ist Emil Vogel mit seinen auch heute noch in ihren Hauptzügen nicht überholten Beiträgen zur Geschichte der ersten Opernanfänge über Monteverdi und Gagliano zu nennen. Auch die Verdienste, die sich Rob. Eitner und Goldschmidt um die Erforschung der ersten Jahrzehnte der Oper erworben haben, sollen nicht unerwähnt bleiben. Ebenso aber, wie in der Florentiner Oper, so gibt es auch in der Venetianer Oper noch manches Dunkel aufzuhellen, wobei nicht übersehen werden soll, daß für die Erforschung der letzteren vor allem Kretzschmar und Heuss ganz vortreffliche Grundlagen geschaffen haben. Immer mehr dürfte sich wohl das Bedürfnis geltend machen, die Zeit des Übergangs von der venetianischen Oper zur neapolitanischen zum Gegenstand genauerer Forschungen zu machen. Über die Entwicklung des Sologesangs und seiner Bedeutung als Ausdrucksmittel bis zu den ersten Anfängen der neapolitanischen Oper würden ebenfalls Untersuchungen anzustellen sein.

Anläßlich der 150. Wiederkehr des Geburtstages Mozart's ist in diesem Jahre die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise von neuem nicht allein auf Mozart's dramatische Meisterwerke, sondern auch auf die Oper des 18. Jahrhunderts überhaupt gelenkt worden. So zahlreich die Aufsätze und Artikel waren, in denen dem Meister Huldigungen dargebracht wurden, so häufig auf die Opernverhältnisse, die Produktion der damaligen Zeit angespielt wurde, so wenig wurde auf den Kern der Sache eingegangen und die Entwicklung der Oper bis zu dem Eintritt Mozart's in dieses Gebiet verfolgt. Es ist bedauerlich, daß die wenigen Arbeiten, die sich mit wissenschaftlicher Genauigkeit und Sorgfalt mit Mozart und seinen Opern auseinandersetzten, nicht die allgemeinste Verbreitung und Anerkennung fanden. Anstatt ihren Resultaten auch in den weitesten Kreisen zum Durchbruch zu verhelfen, wozu wohl die Schriftleiter musikalischer wie literarischer Zeitungen, Zeitschriften und Bücher gleichsam verpflichtet gewesen wären, schickte man z. B. einen mangelhaften Neudruck der Nohl'schen Biographie als Volksbuch ins Land. Die Arbeiten, die ich hier im Auge habe und deren weiteste Verbreitung lebhaft zu wünschen wäre, sind Komorzynski's schon vor einigen Jahren erschienene Schickaneder-Monographie, die sich mit Geschick über die damaligen deutschen Singspiel- und Operntexte ausläßt, Hermann Cohen's in der »Frankfurter Zeitung« zuerst um die Wende dieses Jahres veröffentlichte Abhandlung über »Mozart's Operntexte«, welche die Opern textlich wie musikalisch einer philosophisch-ästhetischen Wertung unter-

zieht, und vor allem Hermann Kretzschmar's im letzten Peters Jahrbuch publizierter Aufsatz über »Mozart in der Geschichte der Oper«, der zum ersten Male, Otto Jahn weit überholend, die musikhistorische Stellung der Mozart'schen Opern mit Sicherheit umschreibt. Die beiden Arbeiten Cohen's und Kretzschmar's bedeuten in der Mozartforschung zweifellos einen Schritt nach vorwärts. Diejenigen, die ihnen nicht beipflichten können oder wollen, werden sich auf jeden Fall mit ihnen auseinandersetzen müssen.

Während Cohen Mozart als den Schöpfer eines »neuen Prinzips«, als »Dramatiker der Oper« einen eigenen, hohen Platz einräumt, vergleicht Kretzschmar die Mozart'schen Opern mit den Stücken seiner Vorgänger wie seiner Zeitgenossen. Wie schon früher weist der Gelehrte auch hier auf die Neapolitaner Opernschulen und ihre eminente Bedeutung für die Entwicklung der Opera seria des 18. Jahrhunderts hin. Durch Methode und Betrachtungsart hat uns Kretzschmar eine Seite der Neapolitaner Musikdramatiker erschlossen, für die man in unserer Zeit des Niederganges der Gesangskunst nur ein geringes Verständnis zeigte. Auf diese Neapolitanische Opernkunst, zu deren Erforschung trotz zahlreicher unersetzlicher Verluste ein stattliches Material vorläufig noch vorhanden ist, soll hier mit Nachdruck hingewiesen werden. Die Beiträge zu diesem Forschungsgebiet bislang noch gering. Erfreulicherweise hat Alessandro Scarlatti in dem englischen Musikhistoriker Dent einen neuen Biographen von Schärfe des Blicks und Sorgfalt des Arbeitens gefunden. Auf die Lebensschicksale Leonardo Leo's geht ein Nachkomme des Komponisten Giacomo Leo ein und bietet dem künftigen Leobiographen eine schätzbare Grundlage. Ein neuer Hasseforscher ist in dem Leipziger Musikhistoriker Carl Mennicke erstanden, der in seinem besonders die sinfonischen Leistungen berücksichtigenden Buche über diesen Meister sowie die Brüder Graun neue Tatsachen aufdeckt und weitere Perspektiven eröffnet. So wünschenswert es wäre, die Bestrebungen der Komponisten Porpora'scher Richtung darzustellen, so dringend notwendig dürfte sich eine wissenschaftliche Würdigung der Mitstreiter und Nachfolger Hasse's erweisen. Die Werke Teradella's, Traetta's, Perez', Majo's und Jomelli's sind hier einschlägig. Besonders die italienischen Biobliotheken bieten über sie und ihre Rivalen ein umfangreiches Material. Es ist sehr bedauerlich, daß auf diesen Bibliotheken kleinliche Rücksichten das Arbeiten des Forschers zur Unerträglichkeit, häufig zur Unmöglichkeit machen. Außer auf die bekannten Bibliotheken in Neapel und Bologna möchte ich die Forscher auf das Studio Riccordi in Mailand und die Biblioteca civica in Bergamo aufmerksam machen. Besonders auf der letzteren hilft die Musikaliensammlung Simon Mayr's manche Lücken ausfüllen. Daß die Santini'sche Bibliothek, die in Münster i. W. auf-

bewahrt wird, ebenfalls zahlreiches Material für die Neapolitaner beibringt, ist wohl nicht mehr unbekannt. Daß die wissenschaftliche Darstellung der Neapolitaner Hasseschule immer mehr zu einer Notwendigkeit wird, geht aus neueren Publikationen musikhistorischen Inhalts hervor, die sich mit Tonmeistern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigen und durch die geringe Berücksichtigung des Einflusses der Neapolitaner teils keine feste und sichere Grundlage gewinnen können, teils mit Hanslick, Bulthaupt und Bitter in deren Werken einen Verfall der dramatischen Musik sehen. Auf die Mitarbeit der Italiener bei diesem wichtigen Kapitel der Oper wird leider vorläufig wohl nicht viel zu rechnen sein.

Fast völlig un bebaut ist das Gebiet der Opera buffa des 18. Jahrhunderts. Es fehlt, abgesehen von Scherillo's verdienstvollen Ausführungen, an einer Darstellung der Entwicklung von Pergolese bis Piccini, von dem Auftreten der Anfossi, Guglielmi, Paisiello u. a., der Satiriker und Pamphletisten bis zu den siegreichen Verfechtern des komischen Einakters mit possenhaftem Zuschnitt.

Dagegen ist die Forschung auf dem Gebiete der deutschen Oper des 17. wie 18. Jahrhunderts weiter gekommen. Kretzschmar hat mit der Publikation von Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« gezeigt, auf welche Weise an die Herausgabe eines solchen Werkes herantreten werden soll und überzeugend dargetan, daß wir es bei dieser Oper mit keiner Alltagserscheinung zu tun haben, sondern mit einem Kunstwerk, das auch heute noch kraftvoll und lebendig zu wirken vermag. Unter ähnlichen Gesichtspunkten wie Holzbauer's Oper ist Graun's »Montezuma« durch Albert Meyer-Rainach ediert worden. Wie über Neefe und Schubert, so wurde auch unser Wissen über Benda sowie die Entwicklung des Melodrams erweitert, wenn auch die hierbei in Frage kommenden Grund- und Detailfragen noch nicht eine endgültige Lösung gefunden haben. Nicht zu unterschätzen sind die Studien und Untersuchungen, die verschiedene Autoren einzelnen Territorien und ihrer Operngeschichte widmen. Je größer die Zahl der Entwicklungszüge der verschiedenen Hof- und Stadtopernbühnen geboten wird, desto genauer läßt sich ein Bild von dem Gange der deutschen Oper während des 18. Jahrhunderts zeichnen. Das alte Klage lied, daß Haydn's Opern noch keine wissenschaftliche Bearbeitung gefunden haben, brauche ich wohl nicht anzustimmen, da erfreulicherweise eine Vollendung der Biographie dieses Meisters, die auch auf dessen Opern eingeht, sowie Publikationen der Werke in Aussicht stehen.

Den Regungen einer nationalen Oper in Dänemark und England unter Kuntzen und Bishop ist meines Wissens die endemische Forschung noch immer nicht näher nachgegangen. Dagegen haben die französischen

Historiker die Entwicklung ihres nationalen Musikdramas nicht aus dem Auge gelassen. Ein treffliches Quellenwerk über die Zeit Perrin's und Lulli's besitzen wir von Nutter und Thoinan. Auch die sorgfältigen Forschungen Rolland's und Ecorcheville's haben in die Jugendzeit der französischen Oper Klarheit zu schaffen versucht. Der Darstellung der Opernverhältnisse in der zweiten Hälfte und um die Wende des 18. Jahrhunderts haben sich zwei Gelehrte erfolgreich zugewendet: Pougin und Jullien. Ihnen verdanken wir zwar nicht immer einwandfreie, so doch ungemein verdienstvolle Monographien über Boieldieu, Adam, Méhul, Berlioz und andere Komponisten. Es ist ein Verdienst der praktischen Musiker wie der Gelehrten in Frankreich, daß sie für Neudrucke der Hauptwerke der französischen Oper eintraten.

Die Strömungen, die sich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in der französischen und italienischen Oper geltend machten, harren noch der Untersuchung. Soweit sie sich auf die italienische Oper beziehen, sollen sie in einer eben erschienenen Monographie über Simon Mayr und in einer weiteren über Paër Erörterung finden.

Spärlich sind die Forschungen und Beiträge zur modernen Oper des 19. Jahrhunderts. Die Aufgabe der Wissenschaft sucht hier häufig das Tagesschriftstellertum zu übernehmen. Das biographische Moment tritt hier stark in den Vordergrund. Im Mittelpunkt des Interesses steht meist Richard Wagner, über dessen Musikdramen die Literatur mächtig angewachsen ist. Zu welchen Ungeheuerlichkeiten über diesen Meister und seinen Musikdramen es zuweilen kommt, darüber geben leider nur zu zahlreiche Schriften Aufschluß. Daß Gluck, auch andere Meister vergangener Zeit, dabei häufig in ein schiefes Licht gestellt werden, dürfte seinen Grund vielleicht darin haben, daß die Schriftsteller unserer Zeit nicht selten in den Schriften Wagner's historische Belehrung suchen.

Zum Schluß sei mir noch gestattet, den Wunsch auszusprechen, daß die Geschichte der Oper neue Freunde und Bearbeiter finden möge. —
Marburg. Ludwig Schiedermaier.

B. Verhandlungen und Vorträge.

In der Sektionssitzung sprach, nach kurzen Begrüßungsworten des Sektionsleiters, Dr. A. Schering (Leipzig) über: »**Die Anfänge des Oratoriums**«.

Der Redner wies auf die Vorgeschichte des Oratoriums hin, behandelte die *Esercitiî spirituali* F. Neri's und den von diesem wiederbelebten Laudengesang. Bei diesen Untersuchungen ergab sich, daß Neri's Verdienst am Zustandekommen des Oratoriums nur gering, das Eingreifen seines Schülers A. Manno dagegen folgenreich gewesen ist. Als Beispiel der ersten italienischen Oratoriendialoge wurde »Christus und die Samaritanerin« von G. F. Anerio aus dem Jahre 1619 geboten.

Da die Untersuchungen den Auszug eines Kapitels eines demnächst erscheinenden Buches bildeten, wurde von einer Drucklegung des Vortrags Abstand genommen.

Hierauf hielt Dr. L. Schiedermaier (Marburg) einen Vortrag über »**Die neapolitanische Oper des 18. Jahrhunderts**«.

Der Redner betonte, welche heftigen Angriffen die neapolitanischen Opernschulen bis auf unsere Zeit ausgesetzt waren, bis endlich Kretzschmar für sie eine Lanze brach. Hierauf wurden die einzelnen Strömungen, die sich in Neapel geltend machten, behandelt, auf Hasse, Teradella, Perez, Majo, Traetta und Jomelli hingewiesen, der »Neuneapolitaner« gedacht, und schließlich der Einfluß festgestellt, den die Neapolitaner auf Zeitgenossen und spätere Komponisten bis auf R. Wagner herauf ausgeübt haben.

Auf Wunsch des Redners, der seine Studien über die Neapolitaner Opernkomponisten fortzusetzen gedenkt, wurde von einer Veröffentlichung des Vortrags abgesehen.

Eine Diskussion zu den Vorträgen fand nicht statt. Der Sektionsleiter drückte den Wunsch aus, daß ein Neudruck von Teradella's »*Merope*« ermöglicht werden möchte.

Sektion VIII.

Musikinstrumente.

A. Kritisches Referat.

Über den Stand der Instrumentenkunde.

Während bei den Kunstwissenschaften der Malerei und Plastik die Frage nach dem Handwerkszeug und seiner Ausbildung gegenüber der Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst fast ganz in den Hintergrund tritt, hat sich in der Musikwissenschaft mit der Erforschung der Tonwerkzeuge, mit der Instrumentenkunde ein Spezialfach herangebildet, dessen Dienstleistungen der allgemeinen Musikforschung oft unentbehrlich und von großem Nutzen sind. Einerseits liefert die Instrumentenkunde die Kenntnisse der Instrumente, ihrer Technik und akustischen Wirkungen, die stets in Betracht kommen bei Beurteilung und Bewertung von Kompositionen, die wohl auf unsern modernen Instrumenten trocken und überlebt klingen, in ihrer ganzen Frische aber wieder aufleben, wenn sie auf Instrumenten reproduziert werden, für die sie gedacht und geschrieben wurden. Andererseits erstrecken sich die Kenntnisse der Instrumentenkunde mitunter auf entlegnere, ältere Epochen als die der allgemeinen Musikwissenschaft: wo Dokumente und Proben der Musik selbst fehlen, können Denkmäler der Literatur oder bildenden Kunst, die uns mit Instrumenten bekannt machen, zum mindesten beweisen, daß die betreffende

Kulturepoche eine Musikpflege besaß. Ist das auch nur ein grobes Wissen, eine gewisse Erkenntnis der musikalischen Entwicklung läßt sich aus den gebrauchten Instrumenten gewinnen, die dann als die einzig fundierte gesteigerten Wert erhält.

In Zeiten, die vor den großen Kulturen liegen, reicht diese Kunde nicht zurück; Funde aus prähistorischen oder Urzeiten sind schon deshalb ausgeschlossen, weil das Material der Musikinstrumente, bestehend in pflanzlichen und tierischen Stoffen, den zerstörenden Einflüssen ausgesetzt war. Die wenigen bei Ausgrabungen zu Tage geförderten Instrumente sind an sich schon Zeugen einer entwickelten Kultur — wollen wir etwas von der Urmusik, von der Musik, die in Urzeiten gesungen und gespielt wurde, erfahren, so müssen wir Musik und Musikinstrumente der Naturvölker studieren und aus den hier gewonnenen Kenntnissen Schlüsse ziehen.

Dieses Studium der »exotischen Musik« fängt jetzt an eifrig betrieben zu werden, in wissenschaftlicher Weise ausgebaut durch Stumpf, namentlich durch seine Abhandlung über siamesische Musik, die ganz neue Gebiete erschließt. Bei diesen Arbeiten ist die eingehende Berücksichtigung der Instrumente geboten, sie liefern somit alle Beiträge zur Instrumentenkunde, zu denen in letzter Zeit Anckermann, eine Monographie »Über die Musikinstrumente der afrikanischen Naturvölker« beisteuerte. Eine allgemeine Übersicht über die Instrumente der Naturvölker gibt uns Wallaschek in der deutschen Bearbeitung seines Buches »Anfänge der Tonkunst.« In aller Kürze stellt er die Verbreitung und Modifikationen der einzelnen Instrumente bei den verschiedenen Völkern dar. Obgleich manches Versehen mit unterläuft, hat er hierdurch der Instrumentenkunde einen guten Dienst geleistet: das verstreute Material, das sich in vielen Reisebeschreibungen, geographischen, ethnologischen und dergl. Abhandlungen findet, hat er gesammelt, das wissenschaftlich Wertvolle vom Unbrauchbaren gesichtet und vor allen Dingen bei seinen Untersuchungen kritisch die Reste alter noch bestehender Kultur von den vorhandenen Spuren primitiver Musikübung geschieden. Dabei bedarf es einer Vorsicht, die nicht groß genug sein kann.

Asien besonders bietet hierin die größten Schwierigkeiten und die geringste Ausbeute. Man braucht nur an die alten Kulturen zu denken und an den jahrtausendlangen europäischen Einfluß! Nun wären ja die Reste dieser Kulturen leicht zu erkennen und auszuscheiden, wenn wir über sie selbst nur einigermaßen sicher unterrichtet wären. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Forschungen über altindische Musik stehen in den Anfängen, die beste Arbeit stammt von Charles Russel Day, *The music and musical instruments of southern India and the Decan*;

zu ihr kamen in letzter Zeit Abhandlungen von R. Simon und die Studie von Abraham und Hornbostel: »phonographierte indische Melodien.« Dieselben Verfasser haben auch das Tonsystem der Japaner behandelt mit Berücksichtigung der musikalischen Instrumente, deren bildliche Darstellung und ausführliche Beschreibung sich bei Pigott findet in *The music and musical instruments of Japan*. In ihnen die unveränderten treuen Zeugen alter Kultur zu sehen, wird sich wohl niemand bei diesem hochentwickelten und fortschreitenden Volke unterfangen. Weit eher kann dies bei den Chinesen der Fall sein, deren Instrumente selber von ihrem hohen Alter erzählen; eingehende Belehrung über sie gibt uns Engel's *The music of the most ancient nation*. Von diesen alten Instrumenten der ältesten Nation hat eines Eintritt in die recht junge Gesellschaft unsres Orchesters gefunden und redet manchmal dort mit lauter Stimme: es ist der Tamtam.

Wenden wir uns nach den westlichen Ländern Asiens, nach den untergegangenen großen Kulturreichen, so betreten wir Gebiete, die in musikalischer Beziehung sehr wenig bekannt sind. Von den eifrigen Forschungen der Wissenschaft in diesen Gegenden ist der Musikwissenschaft verschwindend wenig zu gute gekommen. Aus Reliefs erfahren wir, daß die Babylonier kithara-artige Saiteninstrumente besaßen, eine Kriegstuba, die Schalmel und auch den Dudelsack in primitivster Art, aber über die musikalische Betätigung Assyriens sowie der alten Perser sind wir nicht unterrichtet; man kann kombinieren, ähnliche Verhältnisse wie bei großen Nachbarvölkern annehmen, sicheres Wissen fehlt. Selbst bei den Hebräern, die entschieden ein reiches Musikleben hatten, ist man zum größten Teil darauf angewiesen, sich anderwärts Rat zu holen, namentlich zur Erklärung der musikalischen Instrumente griechische Vorbilder heranzuziehen. Die neueste Abhandlung über »Musik und Musikinstrumente im A. T.« von Greßmann gibt dieses Nichtwissen unumwunden zu und weist auch auf die Unsicherheiten hin, die bei der beliebten etymologischen Namensklärung entstehen. Zieht man die Übersetzung der Septuaginta zur Erläuterung heran, so hat man es sofort mit griechischen Verhältnissen zu tun, was bisher vollkommen übersehen wurde. Wir wissen wohl, daß die Hebräer, ebenso wie andere Völker ihrer Zeit und Umgebung, zu Signalen dienende Kriegsinstrumente, flöten- oder schalmelartige Holzblas- und verschiedene Saiteninstrumente besaßen, aber die Kenntnis dieser Instrumente selbst fehlt uns.

In dieser Beziehung günstig ist die Sachlage in Ägypten: während von der Musik weder in Praxis noch in Theorie ein Rest erhalten blieb, haben wir eine gute Kunde von den Instrumenten durch Wandgemälde in den Pyramiden und durch Funde alter Instrumente. Ausführliche Darstellung des Materials mit vielen Reproduktionen gibt Wilkinson,

in seinem Werk: *Manners and customs of the ancient Egyptians*. Tom II.; auf ihm beruhen größtenteils alle späteren Publikationen. Wichtig ist die Kenntnis, daß die Ägypter ein Lauteninstrument besaßen, das wahrscheinlich über Persien in die Hände der Araber kam, die die Laute ausbildeten, und sie dann im Mittelalter in Südeuropa importierten, von wo aus sie sich im 14. Jahrh. rasch verbreitete. Im Altertum scheint die Laute wenig Verbreitung gefunden zu haben, sicher keine bei den Griechen der klassischen Zeit, erst später, besonders bei den Römern fand sie Eingang.

Über die Instrumente des alten Hellas wissen wir ausführlich Bescheid, kleinere Nebenfragen fallen nicht ins Gewicht; die langjährige Streitfrage über den *αὐλός* ist durch Howard, *The aulos or tibia* wohl definitiv dahin entschieden, daß wir es mit einem schalmeiartigen Instrument zu tun haben. Roms Instrumentalmusik, d. h. die Musik der späteren Zeit und der vornehmen Klassen, von der wir einzig Nachricht besitzen, steht unter griechischem Einfluß; sie hatte starken Bedarf nach neuen und selteneren Klangfarben, und zur Befriedigung dieses wies der Weg über Griechenland und Alexandria nach dem Orient. Von der Musik der breiten Massen erfahren wir nichts, und damit fehlen auch Notizen über den Austausch der Musik, der im Heer, an den Reichsgrenzen, in Gallien und Germanien stattfand. Das ist ein großer Ausfall, wir sind dadurch nur aufs kümmerlichste unterrichtet über die Musik und die Musikinstrumente der »Barbaren«.

Und nun tritt die heillose Verwirrung ein, als die Kultur des weströmischen Reiches zusammenbrach; die klassischen Instrumenten-Namen vermehrt um die hebräisch-griechischen in latinisierter Form dienen in den Klöstern fast wahllos zur Bezeichnung der »barbarischen« Instrumente. Wir sind mit unserer Kenntnis der frühmittelalterlichen Musikinstrumente hauptsächlich auf die Werke der bildenden Kunst angewiesen, — die Werke der Schriftsteller können zur Erläuterung herangezogen werden, aber zu Beweisen können sie nicht dienen. Selbst wenn an Stelle der lateinischen heimische Instrumentennamen treten, geben diese wenig sicheren Aufschluß, da die Namen im Laufe der Jahrhunderte ihre Bedeutung ändern. Nun stehen aber die meisten derer, die sich mit der Geschichte der Instrumente befaßt haben, den frühmittelalterlichen Kunstdenkmälern unsicher gegenüber, bei Lokalisierungs- und Datierungsfragen versagen sie. Dieser Mangel haftet allen Geschichten an, die die Entwicklung irgend eines Instrumententypes von den ersten Anfängen darstellen. Am merklichsten tritt er hervor bei den Saiten-, namentlich den Streichinstrumenten, wobei denn die frühen Stadien mehr mit Worten als Belegen abgetan werden.

Die Geschichte der Streichinstrumente der neueren Zeit, d. h. seit

dem Auftreten der Violine kann als bekannt gelten und liegt in Fissore's verschiedenen Arbeiten und Lütgendorff's Buch: »Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart« in ausgezeichneter Darstellung vor. Als einen großen Vorzug dieses Werkes möchte ich rühmen, daß der Verfasser offen gesteht, wie schlimm es um die Vorgeschichte bestellt ist, um die Vorläufer unserer Streicher. Laurent Grillet, hat wohl eine Arbeit veröffentlicht, die direkt diese Vorgeschichte zum Thema hat: *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, — aber er löst seine Aufgabe nicht. Die Frage nach der Herkunft der Streichinstrumente wird mit dem bekannten Hinweis auf Araber und Inder beantwortet, die Formen des früheren Mittelalters sind unklar behandelt, der Übergang zu den Violen und das Problem der Entwicklung der Violine aus diesen wird kaum berührt. Wenn man zur Entschuldigung des Verfassers anführen kann, daß das Material der frühen Zeit verstreut und schwer zu beschaffen ist, und daß die Quellen überhaupt spärlich fließen, so trifft ihn ein Vorwurf ohne alle Milderung: er kennt die einschlägige Literatur nicht vollständig. Neu und dankenswert ist seine Berücksichtigung der französischen Plastik des 12. u. 13. Jahrh., im übrigen druckt er altes, längst bekanntes Material wieder ab. Doch gerade bei den Streichern ist eine möglichst große Fülle von bildlichen Belegen anzustreben, damit sich die Darstellungen in bezug auf *Détails* ergänzen können, ebenso wie eine genaue Datierung und Lokalisierung der Monumente unerläßlich ist und auch einzig Anhaltspunkte für das erste Auftreten der Streichinstrumente geben kann. Riemann nimmt an, die Streichinstrumente seien im Abendland schon im 9. scl. bekannt gewesen, stützt sich dabei auf das bekannte Zitat aus Otfrid's Evangelienbuch (V, 23) und auf die von Gerbert publizierten Bilderhandschriften, die aber dem 13. Jahrh. angehören. Die erste mir bekannte abendländische Darstellung eines Streichinstrumentes gehört dem ausgehenden 10. scl. an, und zwar findet sie sich in einem Psalterium, das aus dem Hennegau stammt, jetzt auf der Leipziger Universitäts-Bibliothek¹⁾ liegt;

1) Der Kodex (Leipzig, Univ.-Bibl. 774) stammt aus dem Kloster Soignies im Hennegau; er gehört einer nordfranzösischen Malerschule an, die um die Mitte des X. Jahrh. in St. Omer domiziliert war und unter dem Namen *école franco-saxonne* bekannt ist. [Hauptwerke: Boulogne s. m., Ms. 9 (52). Paris, Bibl. nat. lat. 278. 9391.] Die Schule, ein Ausläufer der karolingischen, steht unter englischem Einfluß (Initial-Ornamentik), der sich besonders deutlich in folgenden Ms. zeigt: Paris, Bibl. nat. lat. 14782. Avranches, Ms. 703, cf. Berger. *histoire de la vulgate*. p. 282 ff. Die Codices, mit Ausnahme des Leipziger, sind Evangelienhandschriften, die keine Veranlassung zur Illustrierung musikalischer Szenen bieten; das Hennegauer Psalterium bringt auf Bl. 30b den rex psalmista, der in der linken Hand ein dreisaitiges Lauteninstrument mit kreisrundem Wirbelklotz, und in der rechten eine Art Plektrum (??) hält, Bl. 31a zeigt drei Musiker, unter ihnen einen Geiger, dessen In-

einige Jahrzehnte früher anzusetzen ist ein byzantinisches Elfenbeinkästchen mit Darstellungen eines Geigers, das sich im Museo nazionale zu Florenz befindet.

Das Problem des Ursprungs der Streichinstrumente ist ungelöst; es liegt aber gar kein Grund vor, ihn in exotische Länder zu verlegen, Europa kann die Heimat derselben sein, kann sie selbständig neben Indien ausgebildet haben, nur können wir es bisher nicht beweisen. Ferner noch nicht genügend geklärt ist die Scheidung zwischen den Streichinstrumenten mit gewölbtem Resonanzkörper und runder Schalldecke und den Zargeninstrumenten mit ausgeschnittenen Längseiten. Während die ersteren in der Poche ihren Ausläufer und ihr Ende finden, entwickelt sich die zweite Gruppe zu der großen Familie der Violen, die bis Mitte des 16. Jahrhunderts die Vertreter der Streichinstrumente sind. Wie und ob aus diesem Instrumententyp die Violine entstand, ist der letzte strittige Punkt in der Geschichte der Streicher, dem gegenüber die Frage, wer der erste Geigenbauer war, ob Tieffenbrucker in Lyon oder Gasparo da Salò, untergeordnete Bedeutung hat. Die Meinung neigt jetzt mehr dem letzteren zu, wodurch gleichzeitig Norditalien als Heimat der Violine anerkannt wird. —

Neben der Entwicklung der Geigen geht in frühen Zeiten die Ausbildung der Lauteninstrumente einher. Der Name derselben stammt sicher aus dem Arabischen und auch der vom 14. Jahrhundert an allgemein verbreitete Instrumententypus. Mit diesem wurde ein ausgebildetes Instrument übernommen, die vorher bekannten, weniger leistungsfähigen wurden verdrängt oder umgebildet, und es ist kein Wunder, wenn nach dem Auftreten des vollkommenen Instruments sich rasch die Spielkunst ausbildet. Die Lautenmusik hat in neuerer Zeit viel Interesse gefunden und mit ihr das Instrument in seinen verschiedenen Varianten; wenn auch die ersten Epochen nicht klar sind, von ca. 1300 ab sind wir gut unterrichtet. Chilesotti's Arbeiten nehmen immer noch den ersten Rang ein, in den letzten Jahren kam eine Studie von Körte heraus »Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, die sich jedoch hauptsächlich mit den Tabulaturen beschäftigt und so nichts wesentliches zur Geschichte des Instrumentes beisteuert.

Eine interessante Erscheinung unter den Zupfinstrumenten bildet die sogenannte »cithara teutonica« oder Rotte. Sie ist aus den Denkmälern der bildenden Kunst des frühen Mittelalters sowie durch die

strument dem des Königs David völlig gleicht, der Bogen ist stark geschwungen. Die Ausführung der Instrumente ist, wie die Malerei des Kodex überhaupt, ziemlich roh. Abb. Hefner-Alteneck, 2. Aufl., Frankfurt a. M., 1879, Bd. I, Taf. 43 sehr ungenau. Essenwein, kulturhistorischer Bilderatlas des Mittelalters, Leipzig, 1883, tab. XXVII u. a. m., cf. auch Springer, Psalter-Illustrationen, p. 208.)

Grabfunde von Oberflacht (Württemberg) »in natura« bekannt und weist auf das wallisische Bardeninstrument den »Crwth« hin. Mit ihrem Schallkasten und dem darauf ansetzenden Bügel, über den die Saiten gezogen sind, erinnert ihre Gestalt an die Lyra des klassischen Altertums, und es ist überhaupt die Frage, ob nicht manche Formen auf Kunsttradition, die antike Motive benützte, zurückzuführen sind. Während sich dieses Instrument lange und zahlreich in den Miniaturen findet, kennen es die Tafelbilder mit ihren musikalischen Szenen nicht; Virdung, Agricola, Praetorius wissen auch nichts davon zu sagen. Es ist sicher früh von den kräftigeren Lauteninstrumenten verdrängt und rasch vergessen worden — ebenso wie diese die Harfen bei Seite schoben und in untergeordnete Stellung brachten. Über die Harfen existierte bis vor kurzem nur eine englische Studie ohne viel Bedeutung von Aptomas, neuerdings sind zwei italienische Abhandlungen erschienen von Rua und Ruta, eine französische von Schneider, *la harpe et ses ancêtres* und eine englische von Flood, die wenigstens die allgemeinen Grundzüge der Geschichte der Harfe feststellen. Merkwürdigerweise hat dasjenige Instrument, das durch seine Weltverbreitung eigentlich ein großes Interesse hervorrufen sollte, das Klavier, in letzter Zeit keine kritisch und wissenschaftlich genügende Darstellung erfahren, und es gäbe doch so manches in Marmontel's, *histoire du piano et de ses origines* zu berichtigen und zu ergänzen. Die Hauptfrage bildet immer noch die Tastatur; d. h. wann diese zunächst mit dem Monochord, später mit dem Hackebrett oder Psalterium verbunden wurde.

Hierin trifft das Klavier mit der Orgel zusammen, bei der die Frage so lautet: wann trat an Stelle der schwerfälligen Tastatur, die wirklich »geschlagen« werden mußte, die leichtere mit den Fingern spielbare Mechanik, die zusammen mit dem Vorhandensein des Pedals die Grundbedingung für die Werke eines Landino bildet. Anfang des 13. scl. war diese Tastatur noch nicht vorhanden, und ihre Erfindung wird wahrscheinlich in Zusammenhang stehen mit dem Bau der kleinen Portative, der um diese Zeit einsetzt; über das Auftreten des Pedals sind unsere Kenntnisse auch noch sehr ungenügend. Die Epoche 1250—1400 der Orgelentwicklung bedarf eingehender Forschung; die nachfolgende Zeit findet sich ausführlich behandelt in Ritter's »Geschichte des Orgelspiels« und in der neuesten Erscheinung: *story of the organ* von Williams. Die Erfindung der Orgel im klassischen Altertum und ihre Geschichte zunächst als Hydraulis, später als rein pneumatisches Instrument bis zur Karolingerzeit schrieb auf Grund des vorhandenen bildlichen und litterarischen Materials Degering; die weitere Entwicklung bis ca. 1250 habe ich in meinem Buche: »Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« dargestellt. Schade,

daß sich niemand fand, der die einzig klaffende Lücke von kaum 150 Jahren auszufüllen suchte — die Geschichte der Orgel wäre dann komplett!

Ganz stiefmütterlich behandelt waren bis vor kurzem die Blasinstrumente, obwohl deren Kenntnis für die frühe Instrumentalmusik große Bedeutung hat. 1900 erschien die Dissertation Euting's »Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert«, die aber lediglich das bei Mersenne und Prätorius gegebene Material zusammenstellt. Zu der eingehenden Studie Heckel's »Der Fagott« gesellten sich neuerdings Monographien über die Klarinette und Flöte, die belanglos sind; wertvoller ist *l'invention de la flûte* von Henry Guy und die Abhandlung Lapaire's über die Vieilles und Cornemuses. In meinem oben angeführten Buch habe ich versucht an der Hand der Miniaturen die im frühen Mittelalter verwendeten Blasinstrumente zu erforschen, leider war die Ausbeute gering. Als erfreuliches Resultat betrachte ich jedoch, daß es gelang, in der »busîne«, dem langen Trompeteninstrument, das um die Wende des 12. Jahrhunderts auftritt, den Urahn unserer heutigen Blechinstrumente nachzuweisen. Eine Korrektur möchte ich anbringen in bezug auf die sogenannten Doppelflöten, deren reelle Existenz im Mittelalter mir seinerzeit sehr zweifelhaft erschien, und deren mehrfache Darstellung ich nur auf antike Vorbilder zurückführte. Jetzt neige ich der Ansicht zu, es handelt sich bei dieser Doppelflöte oder -schalmei um ein wirkliches Instrument, denn noch heutigen Tages wird auf Sardinien zum *ballo Sardo* eine »Doppelflöte« geblasen.

Das Interesse für die Instrumentenkunde hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr verbreitet; es mag dies zusammenhängen mit dem starken Übergewicht der Instrumentalmusik in unserer Zeit, die obendrein in ihren Kompositionen den instrumentellen Part betont und so naturgemäß das Interesse auch den Instrumenten selbst zuwendet. Ausdruck für dieses gesteigerte Interesse sind die Erweiterungen und Neugründungen öffentlicher Instrumenten-Museen, die Herausgabe von ausführlichen und einführenden Katalogen, wie erst jüngst Dr. Nef die Bestände des Baseler historischen Museums in trefflicher Weise katalogisiert und in der Festschrift zum zweiten Kongreß der JMG publiziert hat. Hierdurch wird wieder die Forschung angeregt, und sie sucht neue Quellen für die Erweiterung ihrer Kenntnisse zu gewinnen namentlich durch Beachtung und Studium der Monumente der bildenden Künste. Sie befindet sich damit auf gutem Wege, doch soll ihn nur der beschreiten, der mit dem nötigen kunsthistorischen Wissen ausgerüstet ist, da sonst leicht mehr Schaden und Verwirrung entsteht, als daß die Instrumentenkunde gefördert wird. Rege genug ist die Tätigkeit auf diesem Spezialgebiet der Musikwissenschaft, nur wäre mehr

Klarheit zu wünschen betreffs der Fragen, die zu stellen und zu beantworten sind.

Berlin.

Edw. Buhle.

B. Verhandlungen und Vorträge.

In der VIII. Sektion wurden die drei im Programm angekündigten Vorträge gehalten, dazu noch ein weiterer von Herrn C. Claudius über die schwedische Nyckelharpa. Der Vortragende wies das Instrument selbst vor, ebenso illustrierte Herr Prof. Hammerich seinen Vortrag durch Vorzeigen eines Ravanastrons.

Zur Frage nach dem Ursprung der Streichinstrumente.

Meine Mitteilung betrifft eine kleine Untersuchung der sogenannten »indischen Theorie« über den Ursprung der Streichinstrumente. Das Beweismaterial, auf welches sich dieselbe bis jetzt gestützt hat, ist, wie wir sehen werden, solcher Art, daß die ganze Theorie bisher auf sehr schwachen Füßen gestanden hat. Inzwischen ist jedoch etwas Neues hinzugekommen, ein bisher übersehenes alt-arabisches Dokument, welches die indische Theorie zu stützen scheint.

Diese Theorie ist Ihnen wohl allen bekannt. Bei der Erwähnung der bei den indischen und arabischen Völkern vorkommenden Streichinstrumente findet F. J. Fétis in seiner *Histoire générale de la musique*, Tome II (Paris 1869) auch Gelegenheit, die ganze Frage nach dem Ursprung der Streichinstrumente zu behandeln. Er geht von der Annahme aus, daß das Streichinstrument als solches fertig entstanden ist, daß die Heimat Indien ist und daß der Ursprung tief in die Urzeit hineinragt. Als Urtypus aller Streichinstrumente wird von ihm das *Ravanastron* genannt (recte »*Ravanahasra*«), jetzt überall in Ostasien vorkommend, in Vorder- und Hinterindien, im ostindischen Archipel, auch allgemein in China (»Ur-hin«). Der Körper, von äußerst primitiver Konstruktion, besteht aus einem kleinen hohlen hölzernen Zylinder, überspannt mit Haut, den Hals bildet ein langer Stock aus Holz ohne Griffbrett, oben angesetzt ist ein primitiver Kopf mit 2 langen Schrauben zu den 2 über einen kleinen Steg geführten Saiten aus Gazellendärmen. Der Bogen, aus einem dünnen Bambusrohr, leicht gekrümmt, mit Einschnitten um die Haare zu befestigen, wird beim Spielen, nicht auf, sondern zwischen den zwei Saiten geführt. Der Ton ist schwach und nasal. Über seine Herkunft wird sagenhaft berichtet: sein Erfinder wäre das indische Riesen-Ungeheuer Ravana mit 10 Köpfen, Herrscher über Ceylon.

Die Heimat ist nach dieser Theorie also Indien, von wo die Streichinstrumente erst zu den Persern, von diesen zu den Arabern und von

diesen wieder zu den Europäern übergegangen wären¹⁾. Diese Theorie ist von den meisten Historikern angenommen, wenn auch unter einigem Vorbehalt, selbst von dem skeptischen Carl Engel, Verf. der »History of Violin family«. Seiner Theorie hat Fétis jedoch sehr dünne Beweisgründe unterlegt. Er versucht freilich eine Art des Beweises zu geben, basiert auf drei Wörter des Sanskrit, nämlich Kona, Carika und Parivada, welche alle drei »Bogen« bedeuten sollen. Wenn wirklich die uralte Sanskritsprache, Mutter des ganzen arischen Sprachstammes, ein Wort hätte zur Bezeichnung eines Bogens zum Hervorbringen von Tönen auf einem Saiteninstrumente, müßten wir uns wohl zufriedenstellen und die Existenz von Streichinstrumenten in uralten Zeiten in Indien anerkennen. Ich glaube auch, daß diese Schlußweise so viele Geschichtsforscher zur Annahme der genannten Theorie geführt hat. Leider kann dieser Beweis sich nicht bewähren. Zur Deutung der drei Sanskritwörter habe ich mich an den Professor der Sanskritsprache an der Universität zu Kopenhagen, Dr. Dines Andersen, gewandt und von ihm nachstehendes erhalten:

»With regard to the different Sanskrit words, referred to by Mr. Fétis (*Hist. gén. de la musique* T. II p. 292) and supposed to be names of a bow, we have to remember, that *çārikā* (which by misprint has been spelt *garikā*) and *parivāda* only are to be found by Indian lexicographers, who tell them to be names of an instrument to play the *vīṇā* (a kind of lute) and other musical instruments (*vīṇādi-vādana*); it is by no means indicated, that this should be exactly a bow. The third word referred to by Mr. Fétis, viz. *koṇa*, is of much more interest. The lexicographers explain again by *vīṇādi-vādana*, or *vādana-daṇḍa* (a playing stick), or (the Buddhists) *vāditta-vādana* (which is the same); but besides we find this word in the literature, both Sanskrit and Pali (Buddhistic) of still older times (the first centuries of our æra): in *Rāmāyaṇa*, at two passages, the *koṇa* is said to be that by which drums, tabours, and lutes (*vīṇā*) are beaten (*abhihata*, *ghaṭita*), i. e. a kind of plectrum; in *Milinda-pañha*, p. 53 (ed. by V. Trenckner) we have a detailed description of an indian *vīṇā*, a passage which has, in part, not been correctly translated by the english translator, Mr. Rhys Davids (*Sacred Books of the East*, vol. XXXV, p. 54). I translate the whole passage thus: »Supposse o king, there were on a *vīṇā* no bottom (*patta*, lit. shell), no cover (*camma*, lit. leather or shield), no hollow space, no neck (*daṇḍa*, lit. stick or handle), no head (*upavīṇa*, lit. a little *vīṇā*), no strings, and if there were neither any plectrum (*koṇa*) nor the corresponding exertion of a person, would there be music? — Upon the whole there is no evidence to the use of the bow as musical instrument in India in older times, if this had been the case, the Indians would certainly not have called that instrument a *koṇa*, but *dhanu* and the like. In this respect it is interesting to notice that the modern Bengālī has the name *dhanuk* for a fiddlestick as well as for a bow (of war), just as the Persians call it *kemān* or *kemāncha* (i. e. bow in both senses), and

1) *Fétis, Hist. de la Musique. Tome II, Pag. 291: L'Inde a vu naître les instruments à archet et les a fait connaître aux autres contrées asiatiques, puis à l'Europe.*

the modern Cinghalese language has likewise the same word for both: *dunna* (from Sanskrit *dhanu*). There are however still other words in Sanskrit, not referred to by Mr. Fétis, which have the sense of plectrum, viz. *raṇa* and *ghargharikā*; by lexicographers these words are given as synonyms of *koṇa*, but without the slightest indication that such instruments should have been used as bows. On the other hand, *koṇa* still occurs in several modern Indian languages, but it is nowhere in the lexica given in the sense of a bow«.

Es geht hieraus hervor, daß keines der drei erwähnten Sanskritwörter als Beweis dafür dienen kann, daß die Streichinstrumente zu den Zeiten der Sanskritsprache bekannt gewesen seien.

Etwas anderes ist es, ob man nicht der Hypothese eine innere Wahrscheinlichkeit zuerkennen könnte. Ich meine ja. Der Kulturweg ist sicher der früher angegebene. Von alten Zeiten her ist ein großer Kulturstrom aus Indien nach dem Nordwesten gegangen, welcher die kulturellen Ergebnisse zu den alten Persern' geführt hat, diesem hochbegabten Volk, den arischen Stammverwandten der Inder gegen Norden im alten Lande des Erans, wo Zarathustra sprach und Scheide zwischen Licht und Finsternis, Gutem und Bösem setzte, und wo Kyros das große persische Reich gründete. Sicher ist es auch, daß die hoch entwickelte persische Kultur die Araber mächtig beeinflusste nach der Eroberung des Landes in der Mitte des 7. Jahrhunderts. Auf byzantinischer und persischer Kultur bauten die Omajaden ihr Reich auf. Wenn also wirklich Streichinstrumente im alten Indien bekannt waren, so kann auch angenommen werden, daß diese Instrumente mit so vielen andern kulturellen Ergebnissen zu den Persern und von diesen zu den Arabern und schließlich zu den Europäern übergegangen sind.

Andererseits muß hervorgehoben werden, daß wir, die Streichinstrumente betreffend, hier absolut nichts wissen. Wir könnten ebenso gut die ganze Theorie umwenden und sagen: die Streichinstrumente sind von den europäischen Völkern erfunden und von diesen zu den Arabern und den Orientalen übergegangen. Bei der Untersuchung dieser ganzen interessanten Frage hat man nach meiner Meinung immer den Fehler begangen, daß man die Aufmerksamkeit allein auf das Instrument selbst gerichtet hat. Eine nähere Untersuchung führt aber immer zu der Erkenntnis, daß der Urtypus aller Streichinstrumente, mit einer einzelnen Ausnahme — die oben genannte Ravanahasra — unter den Zupfinstrumenten zu suchen ist, mit anderen Worten die Streichinstrumente haben sich aus den Zupfinstrumenten entwickelt. Um herauszufinden, wann dieses geschehen ist, müssen wir unseren Blick auf ein anderes Gerät richten, nämlich auf den Bogen. Es leuchtet ein, daß sobald der Bogen erfunden ist, haben wir auch mit einigen Ergänzungen das Streichinstrument selbst.

Wir müssen uns also die Frage stellen: Seit wann kennen wir den

Bogen? Das älteste Zeugnis der Anwendung des Bogens in Europa finden wir nach E. Buhle in einem Psalterium aus Hennegau von zirka 980 (Mskpt. Bibl. Leipzig) und in den Schnittwerken des bekannten Elfenbeinskästchen im Museum zu Florenz, ungefähr aus derselben Zeit. Ferner in einer Abbildung eines Manuskripts aus dem 11. Jahrhundert (Nationalbibl. in Paris), ein König, der eine 3-saitige Chrotta spielt und einen Bogen in der Hand hält. In einem andern Manuskript ebenso aus dem 11. Jahrhundert (British. Mus. London) finden wir eine angelsächsische Fiedel gleichfalls mit Bogen. Von derselben Zeit ein Mskp. aus Deutschland, Gebetbuch des hlg. Leopolds (Kloster Neuburg a. d. Donau), mit 3 Chrotta von verschiedener Größe, mit Bogen. Später überall in vielen Mskpr. und Skulpturen aus dem früheren Mittelalter. Wir können also feststellen, daß der Bogen, und somit auch das Streichinstrument, in Europa bereits vor dem Jahre 1000 gekannt war¹⁾.

Die Frage ist jetzt: Hat man vor diesem Zeitpunkte ein Saiteninstrument mit Bogen im Orient gekannt?

Fétis führt hier den bekannten arabischen Verfasser Alfarabi († 950) vor. Es tut mir leid, wieder gegen Fétis opponieren zu müssen. Denn

1) Die Zeitdifferenz ist hier sehr gering, die Jahreszahlen 980 dort und 950 hier liegen einander allzu nahe.

2) Alfarabi beschreibt wohl ein Instrument, »Rabab« genannt, welches jetzt als arabisches Streichinstrument allgemein bekannt ist. Er sagt aber nirgends, daß dieses Instrument mit Bogen gespielt werde, und daß ist hier eben die Hauptsache. In Kosegarten's Wiedergabe²⁾ der betreffenden Stelle in Alfarabis Mskpt. heißt es:

»Instrumentum illud, quod Rabāba vocatur, Farabensis fol. 81, chordam unam vel duas, interdum vero chordas quattuor habere fert«,

— das ist das ganze! Auch kann hervorgehoben werden, daß die arabischen Lexicographen, Laine's Lexikon zufolge, das Wort »Rabab« folgendermaßen definieren:

»A certain instrument of diversion, having strings, with which on plays lit. beats].

Diesem zufolge, sieht es so aus, als ob der »Rabab« damals zu tönen gebracht wurde, nicht mit Hilfe eines Bogens, sondern durch Schlagen der Saiten mit einem Plektron oder ähnlichem Geräte.

Mit Alfarabi und den Arabern kommen wir also zu keinem Schlusse. Wie früher gesagt, man könnte mit demselben Rechte genau die entgegen-

1) Wenn die oft vorgeführte deutsche Fiedel mit Bogen aus dem Mskpt. Gerbert's n. S. Blasien aus dem 9. Jahrh. datiert wird, so muß bemerkt werden, daß diese Datierung offenbar unrichtig und viel zu früh ist. Der betreffende Bogen gehört dem 12.—13. Jahrh. an.

2) Kosegarten: *Alii Hispanensis libri cantilenarum magnus Tom I, pag. 45.*

gesetzte Theorie aufstellen, nämlich daß die Europäer den Bogen und somit auch den Gebrauch des Streichinstruments aufgefunden haben.

Das neue auf dem Gebiete dieser Untersuchungen, welches ich jetzt die Ehre haben werde Ihnen vorzuführen, bringt jedoch wieder die Wagschale zum Sinken zu Gunsten der indischen Theorie.

Es ist eine Entdeckung, in den Schriften von dem alten arabischen Geographen Ibn al Fahih al Hamadhani. Dieselbe ist nicht von mir gemacht, sondern von einem meiner Zuhörer, dem Iranologen Dr. Arthur Christensen zu Kopenhagen. In einer der Schriften al Hamadhani's, welche vom Jahre c. 903 datiert wird, hat er folgenden Passus gefunden¹⁾.

»Die Kopter sind tüchtiger als die Völker in Sind [das niedere Indusland] mit Hinsicht auf Kemankijah und Spielen.«

Dieses Wort »Kemankijah« ist eine arabische Form des persischen Wortes »Kemantscheh«. Das Wort »Kemantscheh« wird jetzt als Namen eines allgemein bekannten, bei den westasiatischen Völkern sehr häufig vorkommenden persisch-arabischen Streichinstrumentes gebraucht, und ist ein Diminutiv. »Keman« bedeutet Bogen, »Kemantscheh« ein kleiner Bogen. Der Namen hat also erst den Bogen bezeichnet, und ist später auf das ganze Instrument überführt worden. Es unterliegt somit keinem Zweifel, daß »Kimankijah« oder »Kemantscheh« ein wirkliches Streichinstrument bedeutet.

Es muß jedoch bemerkt werden, daß das betreffende Wort »Kemankijah« in den Handschriften al Hamadhani's maltrahiert worden ist — wie es oft bei Fremdenwörtern in arabischen Schriften vorkommt —, und der Herausgeber; Prof. de Goeje in Leyden giebt auch andere Lesarten des Wortes an,²⁾ besteht jedoch auf der Richtigkeit seiner Leseart Kemankijah. Da diese Frage jetzt von einem hervorragenden instrumentengeschichtlichen Interesse ist, habe ich diesbezüglich eine persönliche Anfrage an den genannten berühmten Arabologen in Leyden veranlaßt. In seiner Antwort schreibt er: »Ich meine noch, daß meine conjecturale Lesart richtig ist, habe aber keine neuen Belege«. Hiernach müssen wir also die Lesart »Kemanikjah« annehmen, wonach al Hamadhani im Jahre 903 ein Streichinstrument Kemankijah (oder Kemantscheh) erwähnt, welches zu seinen Zeiten vom Indusland bis Ägypten bekannt war und mit Tüchtigkeit im letztgenannten Lande, welches ja nahe an der europäischen Welt liegt, behandelt wurde.

Hiermit hat die indische Theorie an Wahrscheinlichkeit gewonnen. Die Schrift al Hamadhani's ist in dieser Beziehung bisher das einzige literarische Dokument von Belang.

1) M. J. de Goeje: *Bibliotheca geographorum arabicorum* V, pag. 59 (Leyden 1885).

2) a. S. Glossarium XLIII,

Ein Moment von Bedeutung für die Priorität Indiens auf diesem Gebiete ist die spezielle Eigenart des genannten primitiven Streichinstrumentes »Ravanahasra« (oder «Ravanastron»), welches Fétis als den Urtypus aller Streichinstrumente bezeichnet. Dieser Ravanahasra ist nämlich ein völlig originaler Instrumententypus, offenbar eigens dazu konstruiert, mit dem Bogen gespielt zu werden, während, wie früher erwähnt, alle andern alten Streichinstrumente mehr oder weniger sich als Zupfinstrumente zeigen, welche für den Bogengebrauch umgestaltet sind.

Wenn ich in dem vorhergehenden mich veranlaßt gesehen habe, gegen Fétis' Beweisführungen zu opponieren, so freut es mich jedoch, in der genannten Neuauffindung von al Hamadhani eine Stütze für seine indische Theorie gefunden zu haben. Dies um so mehr als ich immer die eigentliche Stärke Fétis nicht in seinen Beweisführungen gefunden habe, sondern in seinem weiten, hellsehenden Blick auf die großen geschichtlichen Entwicklungen und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen.

Kopenhagen.

Angul Hammerich.

Ältere Bildwerke als Quellen der musikgeschichtlichen Forschung.

Vor einiger Zeit veröffentlichte ich in den Sammelbänden der IMG. einen Aufsatz: »Was lehren uns die bildlichen Darstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?« Ich nehme an, daß diejenigen von Ihnen, die für diesen Gegenstand besonderes Interesse haben, den Aufsatz kennen, so daß ich an dieser Stelle nicht im einzelnen auf seinen Inhalt zurückzugreifen brauche. Nur so viel sei darüber gesagt, daß ich darin versucht habe, zu zeigen, eine wie reiche, zum großen Teil noch unbenutzte Quelle in den alten bildlichen Darstellungen liegt. Es ist von mehreren Beurteilern ausgesprochen worden, daß in dem Aufsatz mehr Materialsammlung zu finden sei, als daß eigentliche Folgerungen gezogen seien. Aber Folgerungen zu ziehen ist verfrüht, so lange die Quellen erst zum kleinen Teil aufgedeckt sind. Die gegenwärtige Versammlung der Fachleute bietet nun die beste Gelegenheit, auf das Thema zurückzukommen und Anregungen zu geben zur Nutzbarmachung dieser Quelle für die musikgeschichtliche Forschung. Es liegt in der Beschaffenheit des Themas, daß gerade ihm eine Bearbeitung in verschiedenen Ländern zunutze kommen wird, denn alle Kulturländer Europas besitzen wichtiges und reichhaltiges Bildermaterial, das bis jetzt für die Zwecke der Musikforschung nur sehr oberflächlich benutzt worden ist.

Ich werfe daher folgende Fragen auf:

1) Sind die Fachleute überzeugt von der Wichtigkeit des Gegenstandes?

2) Würden die Vorstände der einzelnen Landesgruppen bereit sein, gemeinsam einheitliche Maßregeln zu ergreifen, um die Fragen zu klären?

3) Wie könnte event. am besten die Aufgabe gelöst werden?

Zu diesen Fragen mögen einige Erläuterungen folgen:

ad 1) die Frage ist sehr wichtig. Bildliche Darstellungen können viele Aufschlüsse über musikalische Dinge geben, die aus anderen Quellen kaum so gut zu holen sind. Nicht nur Abbildungen einzelner Instrumente sind von Wert. Auch über die Instrumentalmusik der frühen Jahrhunderte, über das Verhältnis von Vokal- zur Instrumentalmusik, über die Begleitung zum Gesang, über die Art der Instrumentierung geben die bildlichen Darstellungen neue Aufschlüsse, die aus den Werken der Komponisten selbst bis gegen 1600 kaum zu entnehmen sind. Es war damals eben nicht üblich, auf den Titelblättern nähere, genauere Angaben zu machen über die Art der Ausführung, die Mischung von Stimmen und Instrumenten, die Zusammensetzung des Orchesters und ähnliches. Alles dies wurde als bekannt vorausgesetzt; den allgemeinen Brauch jedesmal besonders anzuzeigen, schien nicht nötig. Nach und nach jedoch verlor sich die Tradition, — und es ist so weit gekommen, daß wir am Ende des 19. Jahrhunderts noch sehr unsicher tasteten nach der Ausführungsart alter Werke. Die Tradition wieder aufzufinden, helfen uns auch die Bildwerke. Aus einer methodischen Betrachtung können wir z. B. schließen, in welchem Verhältnis reine a cappella-Musik zum Gesang mit Instrumentenbegleitung stand, welche Vereinigungen von Instrumentengruppen am häufigsten vorkamen, wie die Orchester besetzt und aufgestellt waren, wie die Tanzmusik besetzt war und viele Fragen dieser Art beantworten. Solche Fragen beginnen ein besonderes Interesse zu gewinnen z. B. angesichts der neuerdings besonders durch Riemann gestützten Anschauung, daß schon im 14. Jahrhundert das Sololied mit Instrumentenbegleitung eine hohe Blüte in Italien erlebt habe. Es kommen z. B. auch in den Trienter Codices Stücke mit Instrumental-Ritornellen vor; es gibt viele Stücke ohne Text aus der Zeit Heinr. Isaak's und schon früher, die wohl ganz richtig als Instrumentalmusik gedeutet werden. Da tauchen die Fragen auf, wie waren diese Begleitungen, diese Instrumentalstücke gesetzt, instrumentiert? Aus Lauten- und Gitarrentabulaturen werden immer mehr alte Tanzweisen übertragen. Diese Lautenstücke sind zum großen Teil nur Arrangements; ihrer ursprünglichen Satzart, der merkwürdigen Klangwirkung vieler alter Tänze näherzukommen, hilft eine Betrachtung der Bildwerke. Viel zu lange hat man in der musikalischen Forschung einseitig immer nur nach dem »Was«, dem Notentext, gefragt, es wird Zeit, daß wir zu der Frage nach dem »Wie« jetzt Stellung nehmen — selbst der korrekteste Text ist von wenig Bedeutung, wenn man nicht weiß, wie er aufzuführen ist. Solche Fragen des Stils zu klären, kann die Betrachtung alter Bildwerke auch manches beitragen.

ad 2) Sollten sich die Landessektionen als im Prinzip bereit erklären, der Sache näher zu treten, so möchte ich einige Vorschläge darüber machen, wie ich mir die Lösung der Frage vorstelle. Es kommt zunächst darauf an, ein möglichst umfassendes Material zu sammeln, aus dem dann später die Schlüsse zu ziehen wären. Das Ziel meiner Wünsche wäre eine ausgesuchte Sammlung von guten Reproduktionen solcher Darstellungen, die für den Zweck der Musikforschung besonders interessant und lehrreich sind. Die Zahl der musikalischen Darstellungen ist eine so enorm große, daß es unmöglich wäre, auch nur die meisten Darstellungen in Reproduktionen zu sammeln. Dies hat auch insofern keinen Wert, als sich Wiederholungen desselben Gegenstandes zahlreich finden und viele Darstellungen von geringem geschichtlichen Interesse sind. In Betracht kommen hauptsächlich Gemälde, Skulpturen, Bronzen, Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Miniaturen aus alten Handschriften, Buchillustrationen, Titelblätter von Musikdrucken (die nebenbei auch eine interessante Sammlung von Musikerporträts ergeben würden), aber auch Goldschmiedearbeiten, kunstgewerbliche Gegenstände, Porzellan, Fayenzen, Holzschnitzereien, Elfenbeinkästchen usw.

Für das Registrieren der einzelnen Darstellungen empfehle ich Beachtung und Angabe der folgenden Punkte:

Fundort möglichst genau.

Name des Künstlers (Malers oder Bildhauers usw.), Zeit seines Lebens. Kurze Beschreibung der Darstellung, auch Anzahl der musizierenden Personen, Benennung der Instrumente, Aufstellung, Gruppierung der Musiker. Darauf achten, ob der Mund, wie zum Singen geöffnet ist, wie viele der musizierenden Personen singen, ob und wie dirigiert wird (mit dem Finger oder Taktstock), ob nach Noten gespielt wird oder nicht usw. Diese kurzen Beschreibungen können zu Gruppen zusammengestellt werden, darstellend etwa Kirchenmusik, oder Tanzmusik, Hausmusik, Festmusik, Theatermusik, oder sie können die Musikübung gewisser Zeitalter, gewisser Nationen illustrieren. Vielleicht wäre es möglich, staatliche Unterstützung zu erlangen, die nicht nur im Gewähren von Geldmitteln bestände (es handelt sich wohl nur um kleine Summen), sondern auch darin, daß der Staat die Arbeiten der Sektion erleichtert, indem er die Direktoren der Museen, Bibliotheken, Kupferstichkabinette usw. anweist, nach Möglichkeit Hilfe zu leisten. Auf solche Hilfe und Bereitwilligkeit der Bibliotheksdirektoren z. B. sind wir angewiesen, weil es unmöglich ist, sonst festzustellen, was in alten Buchillustrationen, in Kupferstichen und Holzschnitten Wertvolles zu finden ist. Leichter ist es in Museen, die ihre Bestände in der Gesamtheit der Öffentlichkeit darbieten.

Aber auch ohne die staatlichen Behörden in Anspruch zu nehmen, könnte Ersprießliches geleistet werden zunächst durch Aufsuchen und

Festlegen der Quellen und kurze Beschreibung der Bildwerke. Solche beschreibende Verzeichnisse könnten etwa von Zeit zu Zeit durch Veröffentlichung in den Fachschriften, Sammelbänden oder ähnlichen der Forschung zunutze kommen. Besser noch wäre es freilich, wo die Umstände günstig und einige Mittel vorhanden sind, eine Sammlung von guten photographischen Reproduktionen anzulegen, von denen Abzüge an eine später zu bestimmende Zentrale abzugeben wären, die dann von verschiedenen Seiten her allmählich Zuwachs erhalte und im Laufe der Zeit ein sehr wertvolles Studienmaterial besitzen könnte. Aus den Beständen dieses »Zentralmuseums« könnten dann in Auswahl besonders wichtige und lehrreiche Darstellungen in Reproduktionen abgegeben werden, die der einzelne Studierende als Illustrationen zur Musikgeschichte erwerben könnte. Ein oder mehrere Bändchen solcher Illustrationen wären leicht ohne große Kosten herzustellen, wofern erst einmal genügendes Anschauungsmaterial vorliegt. Durch Subskription könnte eventuell vorher eine Sicherheit gewährleistet werden.

Alle Zeitalter könnten umfaßt werden. Ägyptische, etruskische, griechische, römische, byzantinische Kunstwerke könnten manchen Wink geben zur Kenntnis der so dunklen Musikübung des Altertums und des frühen Mittelalters. Viel reicher fließen die Quellen etwa vom Jahre 1000 ab. Eine Menge von handschriftlichen Codices mit Miniaturillustrationen harret der Durchforschung. Nach Erfindung der Buchdruckerkunst nehmen die mit Holzschnitten illustrierten Bücher die Stelle der alten Codices ein. Nicht nur in Büchern und Handschriften über musikalische Gegenstände ist wichtiges Anschauungsmaterial zu finden, auch Werke von ganz anderem Inhalt zeigen oft musikalische Darstellungen. Frankreich, England, Italien, Deutschland, die Niederlande, Spanien vor allen anderen Ländern bieten ein ungemein großes Bildermaterial, vom 11. bis zum 19. Jahrhundert. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts etwa könnte die Grenze gezogen werden. Die Darstellungen des 19. Jahrhunderts bieten wohl nur wenig, das gegenwärtig nicht allgemein bekannt wäre, höchstens Musikerporträts auch aus dem 19. Jahrhundert wären besonderer Beachtung wert, oder etwa Darstellungen exotischer, orientalischer Musikübung.

Es ließe sich vielleicht mit einer der großen photographischen Gesellschaften ein Abkommen treffen. Manche dieser Gesellschaften haben überall in Europa feste Verbindungen, durch die sich eine Erleichterung der Arbeit herbeiführen ließe. Auch einige Institute, Musikinstrumentenmuseen und private Sammler haben, wenn ich recht unterrichtet bin, schon ein erhebliches Anschauungsmaterial in alten Stichen und Photographien gesammelt, dessen Benutzung natürlich sehr erwünscht wäre. Schon um unnötige Arbeiten zu ersparen, wäre es gut, wenn Verzeichnisse solcher

Sammlungen etwa in den Sammelbänden veröffentlicht würden, wo auch Hinweise auf neue Quellen ihre Stelle am besten finden würden.

Möge nun der Sache auf die hier gegebene Weise näher getreten werden, möge man auf anderem Wege Ersprießlicheres zu erreichen glauben, ich werde nach Kräften alle Bestrebungen unterstützen, die mir zweckmäßig zu sein scheinen.

Berlin.

Hugo Leichtentritt.

Die Vorschläge und Wünsche des Vortragenden wurden von den anwesenden Zuhörern in der Diskussion als zu weitgehend und schwer ausführbar bezeichnet. Aus diesen Gründen wurde es abgelehnt, weitere Schritte in der Angelegenheit vor der Generalversammlung vorzuschlagen; als ersprießlicher wurde die private Tätigkeit der einzelnen Forscher bezeichnet. Prof. Hammerich bemerkt, daß eine Sammlung von Bildwerken, wie sie der Vortragende vorschlägt, am Instrumentenmuseum in Kopenhagen bereits begonnen worden sei.

Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente.

Alle, die Interesse haben für die Vergangenheit, die Kindheit unserer Kunst, besonders aber solche, die den Klangzauber seltener Instrumentalfarben lieben, bemerken mit wachsendem Vergnügen, daß die Versuche, alte Instrumentalmusik und deren Wiedergabe durch die alten, ausgestorbenen Instrumente wieder einzuführen, allerorten in schneller Zunahme begriffen sind. Die Musikwissenschaft hat das Recht und die Pflicht, diese Art Wiederbelebung scharf zu überwachen, denn sie allein hat zuverlässige Grundlagen für die sachliche Beschaffenheit dieser Instrumente und die Art, sie zu spielen. Erfolgt diese Überwachung nicht, so artet die Sache in Dilettantismus aus, auch in Händen von Musikern, die vielleicht unsere modernen Instrumente genau kennen und wie wahre Künstler handhaben.

Wir haben auf folgende Gesichtspunkte zu achten:

1. Welche Instrumente kommen in Frage, und wie müssen sie beschaffen sein?
2. Wie und woher sind diese Instrumente zu beschaffen?
3. Wie und wann wurden diese Instrumente gespielt?
4. Kann die Pflege der alten Instrumente auch für unsere und künftige Zeiten künstlerische Bedeutung haben?

Als Instrumente im antiquarischen Sinne kommen alle in Betracht, die in unserem modernen Musikleben keine Rolle mehr spielen oder gänzlich ausgestorben sind. Die Kenntnis dieser Instrumente, die in den letzten 30 Jahren beginnt, sich aus nebelhafter Unklarheit emporzurichten, ruht am sichersten auf den schriftlichen Zeugnissen der Zeitgenossen

und vor allem auf der praktischen Anschauung der Instrumente selbst. Die Zeugnisse von Zeitgenossen (auch wenn sie nicht von so klassischer Treue sind, wie Praetorius) haben den Vorzug, daß sie dem täglichen Umgang mit diesen Instrumenten entsprangen, so wie wir heutzutage etwa mit Pianoforte oder Violine umgehen, während die prüfende Anschauung zuverlässig erhaltener Instrumente selbst das sicherste Mittel gegen Dilettantismus bildet. Bahnbrechend haben in dieser Hinsicht die großen Instrumentensammlungen gewirkt, die von wirklichen Kennern geschaffen und geleitet wurden, dazu deren wissenschaftliche Kataloge, die jeder besitzen muß, der über alte Instrumente mitreden will, so z. B. Carl Engel für das South Kensington Museum, Mrs. Crosby-Brown (Hipkins, Galpin etc.) für die Riesensammlung des Metropolitan Museum in New York, Paul de Wit (jetzt Heyer-Cöln), und viele andere, vor allem aber der klassische, dreibändige Katalog von Mahillon für die Kgl. Sammlung in Brüssel. Freilich gibt es auch viele Kataloge, die nicht auf der Höhe der Zeit oder der Wissenschaft stehen, so etwa der Instrumentenkatalog des Bayr. Nationalmuseums von Bierdimpfl (die schönen Sammlungen in Berlin (Königliche), Nürnberg (German. Museum), Wien (Ges. d. Musikfreunde) haben leider noch immer keine zeitgemäßen Kataloge!), ferner das fürchterliche Dictionnaire von Jacquot, und vor allem die meisten Kompendien (sogenannte Musikgeschichten) und Katechismen (etwa den von Riemann ausgenommen), wie z. B. die sechsbändige Enzyklopädie der Musikgeschichte von Hermann Ritter oder der neueste Katechismus der Musikinstrumente von Rich. Hofmann, der zwar für moderne Instrumente genügt, aber über alte Instrumente oft ohne Anschauung schreibt: so wird dort die (stets doppelseitig besaitete) Spitzharfe als zwei ganz verschiedene Arten beschrieben, und dergl. mehr.

Ferner ist es ganz unentbehrlich, mindestens eine solche Sammlung unter Führung eines Fachmannes ersten Ranges zu besichtigen (rein praktische Musiker haben leider meist die wildesten Begriffe über alte Musikinstrumente), und nicht, wie es gewöhnlich geschieht, in wenigen vergnüglichen Stunden, sondern oft und unter fortwährender Vergleichung und Prüfung, vor allem der am häufigsten gebrauchten Instrumente wie Klavizymbel, Spinette, Klavichorde, Violen, Zinken, Dolzflöten, verschiedene Rohrblattinstrumente, Lauten, Cistern, Dudelsäcke usw.

Sind also die literarischen Quellen und sachlichen Vorlagen im allgemeinen mit der allergrößten Vorsicht zu sichten, so muß die Beschaffenheit der Instrumente allen historischen Anforderungen genügen. Sie müssen entweder nachweislich im Originalzustande sein oder unter Leitung von historisch gebildeten Autoritäten repariert worden sein, nicht etwa nur von noch so vortrefflichen modernen Instrumentenmachern fachgemäß »in Stand gesetzt« werden, denn diese Herren pflegen nicht selten

z. B. bei Violen die kurzen Hälse lang zu machen, moderne Schnecken mit 4 Wirbeln »zum praktischen Gebrauch« anzubringen, schadhafte Zargen zu verkürzen, bei Blasinstrumenten Klappen durch moderne zu ergänzen, zufällig übliche Hölzer zu benutzen (statt des alten Birnbaum- oder Pflaumenholzes), ganz moderne Klävierversaiten zu nehmen (statt etwa bei Poehlmann anzufagen), die Ausweichfederung der Spinette etc. aus Messing statt aus Schweinsborsten zu machen, Holzhämmer zu beledern oder belederte zu befilzen, vorhandene Bünde zu beseitigen. Die gesamte Violenfamilie (vielleicht mit Ausschluß des 5saitigen Quintons) muß, falls es sich um die Zeit bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts handelt, mit Bündeln versehen sein [eine genaue Grenze ist bisher nicht festgestellt worden], die, meist aus Darmsaiten bestehend, in Halbtonabständen um den Hals gebunden, seltener in das Griffbrett fest eingelassen waren; kein Streichinstrument darf einen Stachel haben, Trumscheite oder Nonnen-Trompeten dürfen keinen symmetrischen Steg, sondern nur einen sogenannten »Schuh« haben, kurz Anachronismen sind, wie auf jedem historischen Gebiet, zu vermeiden.

(Ganz anders ist es mit Rekonstruktionen, das heißt Herstellung von gar nicht mehr existierenden noch erhaltenen Instrumenten auf Grund genauester Prüfung der Quellen, Überlieferungen und Darstellungen, z. B. Rubebe, Fidel, Hydraulis (von Galpin vorzüglich rekonstruiert), Lyra und Kithara. Hier ist der vorsichtigen Hypothese Spielraum gelassen, und gute Arbeiten dieser Art können sogar durch ihre Resultate wiederum auf die Wissenschaft anregend zurückwirken. So haben Gevaert und Mahillon in Brüssel wertvolle Kitharen hergestellt, dort ist auch der Irrtum von den modernen Stimmwirbeln an diesen antiken Saiteninstrumenten widerlegt worden, der von schlechten Restaurationen oder Abbildungen her stammt. Die Saiten wurden durch zusammendrehbare sogenannte Stimmwulste (wie noch heute beim abessinischen Kissar) gestimmt, was natürlich nur bei Saiten von mäßiger Spannung wirken konnte, wiederum ein Streiflicht auf die Besaitungsart jener Zeit).

Gegen die historische Wahrheit, die allein die Grundlage geben darf für den künstlerischen Genuß in unserem Fall, wird aber nicht nur durch ungenaue oder falsche Beschaffenheit der Instrumente gesündigt, sondern vor allem durch die Wahl falscher Instrumente zur Ausführung alter Musik. Einige Beispiele von Irrtümern in dieser Hinsicht mögen zur Warnung dienen:

Es soll ein altes deutsches oder italienisches Instrumentalstück vorgeführt werden, in dem Zinken eine Hauptrolle spielen. Diese werden leider durch moderne Trompeten ersetzt. Nun haben Zinken zwar Kesselmundstücke, und man findet noch heute z. B. im Thüringerwald selbstgefertigte Hirtenalphörner, die einen glänzenden Trompetenton von

sich geben, aber Zinken hatten Grifflöcher und haben schon deswegen eine ganz andere Klangfarbe, die durch Trompeten arg gefälscht wird, auch abgesehen davon, daß ja die damals einzig existierende Naturtontrompete solche Zinkenmusik gar nicht hätte ausführen können.

Ein anderes Stück ist etwa für 4 Krummhörner geschrieben (wie die reizende Paduana in Prüfers I. H. Schein-Ausgabe). Bei einem dieser Tage veranstalteten, streng historischen Konzert wurde dieses Stück von 4 Waldhörnern geblasen! Dies ist aus 3 Gründen falsch: 1. gab es zu Schein's Zeit noch keine Waldhörner, 2. hätte überhaupt kein Naturtoninstrument derartige, in allen Stufen und Lagen sich ergehende Musik ausführen können, 3. sind Krummhörner Doppelrohrblattinstrumente, müssen also unbedingt, wenn sie nicht selber zur Verfügung stehen, durch einigermaßen ähnliche Klangfarben unserer Zeit wiedergegeben werden, also von der Art der Oboe, Engl. Horn oder Fagott, wobei der Geschmack der Bläser im Zuschneiden der Rohrblätter den Ton beeinflussen kann, der allerdings Vortragsnüancierung nicht erhalten darf, weil die Rohre des Krummhorns mit einer Kapsel zugedeckt waren.

Stücke, die für Dolzflöte (Blochflöte), also senkrecht gehaltene Langflöten geschrieben sind, werden fälschlich von modernen Böhmflöten, also Querflöten wiedergegeben, wodurch die Klangfarbe ganz wesentlich verändert, ja beinahe vergrößert wird, abgesehen davon, daß unsere Querflöten nicht so tief gehen, wie die Tenor- und Baßdolzflöten.

Bei Aufführungen Bach'scher Oratorien gibt es manche instrumentale Schwierigkeiten, wenn man wirklich historisch und musikalisch genau sein will, aber so weit darf man nicht gehen, wie es vor kurzem in der Kreuzkirche in Dresden zu hören war, daß man in der Matthäuspassion die Oboi da caccia durch Klarinetten ersetzt! Kein Künstler oder Musikfreund würde es doch wohl durchgehen lassen, wenn im »Tristan« die Traurige Weise auf einer Altklarinetten (Bassethorn) geblasen würde!

Es ist Mode geworden, in Konzerten alte Lieder »Zur Laute«, »mit Lautenbegleitung« anzukündigen. Selbstverständlich sind diese »Lauten« fast immer gewöhnliche Gitarren oder Baßgitarren, allenfalls bequeme Bastarde. Dies ist aus folgenden Gründen falsch: 1. unterscheidet sich die Laute weithin sichtbar durch ihren gewölbten Halbbirnenkörper und ihren umgebrochenen Wirbelhals, 2. hat sie viel mehr Töne und Saiten, deren jede außer der Sangesaite zweifach oder »doppelchörig« ist, was die Technik bedeutend erschwert und noch mehr zum wesentlichen Unterschied der Klangfarbe von der Gitarre beiträgt. Also weg mit dem Koquettieren mit der »Laute«, und nennt sie ehrlich: Gitarre.

Das im »Don Juan« das Mandolinenständchen nicht durch Geigenpizzicato zu ersetzen ist, ist bekannt, denn nicht allein durch die Metallsaiten, sondern auch durch die leichten Schwebungen, die durch die

doppelhörige Besaitung so oft fühlbar werden, entsteht eine nicht zu ersetzende Klangfarbe; diese (natürlich nicht beabsichtigten) Schwebungen dürften auch einen Reiz des Lautenkluges gebildet haben, während die meist nur als nichtmelodiebringend verwendeten Theorben gewöhnlich einhörig waren.

Recht begriffsverwirrend wirkt auch die zu geringe Auseinanderhaltung der Violenfamilie (Diskantviole bis Baßgambe) von der Violinfamilie (Violine bis Violoncello, bei Praetorius 1618 in ihrer Gesamtheit Violen da braccio genannt). Die zweitgenannte Familie ist sicherlich nicht aus der Violenfamilie entstanden, sondern ihr parallel, und das Studium der italienischen Maler des 15. und 14. Jahrhunderts wird wahrscheinlich bald erweisen, daß die Violine eher von der Lira da braccio als von irgend einem anderen Instrument abzuleiten ist. Die Klangfarbe der Violenfamilie (vom äußeren Bau zu geschweigen) ist viel milder, intimer, gewissermaßen verschleierter, als die der anderen Gruppe, die Besaitung der ersten eine reichere (5—7), daher die Applikatur viel komplizierter, die Bestimmung der beiden Gattungen nicht ohne weiteres die gleiche für verschiedene Musik. Nehmen wir ein Kammermusikwerk des 17. oder auch des 18. Jahrhunderts, in dem Violen eine Hauptrolle spielen, so wird man durch Ersatz derselben durch Violinen, Bratschen und Violoncelli die Klangfarbe schädigen, vor allem aber die übrigen beteiligten Instrumente (Cembalo, Theorben, Flöten usw.) erdrücken durch den viel schärferen, durchdringenderen, sonoreren Klang der Violinklasse; auch wird der große Fehler gemacht, eine vielfache Besetzung der Streicherpartieen vorzunehmen, ohne zugleich die übrigen Instrumente stärker zu besetzen. Will man die Streicherpartieen doppelt, vierfach, sechsfach besetzen, dann muß man auch statt 1 Flöte 3 Flöten, statt 1 Cembalo 2 oder 3 Cembali nehmen.

Hiermit wären wir bei dem schwierigen Cembalokapitel angelangt. Virginal, Spinette, aufsteigend bis zu den großen Kielflügeln mit zwei Manualen und dreifachem Saitenbezug (8, 16 und 4 füßig), alle diese Instrumente erzeugen bekanntlich den Ton dadurch, daß die Saite durch einen Federkiel (seltener durch spitze Lederzungen) angerissen wird. Dies erzeugt eine besondere Mischung von Obertönen, eine besonders durchdringende Klangfarbe, die sich gut mit derjenigen der Saiteninstrumente, auch der Oboen, Fagotte etc. vermählt. Nun haben die Forschungen der letzten 30—50 Jahre endlich die Erkenntnis verbreitet, daß Ensembleaufführungen, insbesondere stets in der Oper und oft im Oratorium zur Zeit der Blüte der Kielklaviere nicht ohne mindestens ein Cembalo veranstaltet wurden. Typisch dafür, wie die Kenntnis wieder zur Unkenntnis wird, sind solche Fälle: Beim niederrheinischen Musikfest wird die H Moll Messe glänzend aufgeführt, was erklingt aber im Orchester: ein

Bechsteinhammerflügel neuester Konstruktion! Dieses herrliche Instrument wirkt in solcher Verbindung und solcher Assoziation wie ein verbessertes Hackebrett oder Cymbal, wie sie hier und da in alten Thüringer Kirchen verwendet wurden, von einer stimmungsvollen Vermählung der Klänge im Stile jener Zeit ist nicht die Rede. Oder: Es wird in einem streng historisch sein sollenden Konzert ein Klavierkonzert von Philipp Emanuel Bach aus dem Jahre 1748, also vor der Verbreitung des Hammerklaviers, aufgeführt: der Continuo wird auf einem Cembalo, aber die Solopartie wiederum auf einem modernen Konzerthammerflügel ausgeführt! Das Pferd und die Kuh vor der Gallakutsche!

Aus diesen Beispielen, die nur einen kleinen Teil der Versündigungen gegen die instrumentale Wissenschaft und künstlerische Praxis darstellen, geht die Hauptlehre hervor:

Macht keine Kompromisse! Keine Bastardierungen! Wollt ihr ein Konzert unter der interessantesten Flagge: historisch, altertümlich, usw. veranstalten, so führt die Werke nur mit denjenigen Instrumenten auf, für die sie wirklich geschrieben sind, alles andere ist mehr oder minder krasser Dilettantismus, sobald es den Rahmen gemüthlicher, häuslicher Unterhaltung überschreitet.

Dadurch entsteht aber die schwierige Frage: Woher diese Instrumente nehmen?

Einmal hat die rationelle Sammlung (und streng sachgemäße Restaurierung) alter Instrumente doch so zugenommen, daß es namentlich größeren Instituten oder markanten Persönlichkeiten oft möglich sein wird, Originale für besondere Gelegenheiten auszuleihen. Wo dies aber nicht möglich ist, müssen eben solche Instrumente neu hergestellt werden. Bei dem glänzenden Stand unserer deutschen Instrumentenbautechnik kann sie jede Vorlage neu herstellen, es wäre keine üble Spekulation heutzutage für eine leistungsfähige Fabrik, wenn sie eine Sonderabteilung zur Herstellung solcher »historischen Instrumente« einrichtete. Die Kosten, falls es auf diese allein ankommen sollte, lohnen sich für die Käufer natürlich nur bei häufiger gebrauchten Instrumenten. Diese sind:

Das Cembalo. Es gibt herrliche, vollkommen betriebsfähige Original-exemplare in Berlin, Köln, Weimar u. a. O., aber die Besitzer scheuen begreiflicherweise den Versand dieser unersetzlichen, empfindlichen Instrumente. Deshalb haben verschiedene Klavierfabrikanten sich an die Neukonstruktion solcher Instrumente gemacht. Am meisten bekannt sind neuerdings die von Pleyel & Wolff in Paris, die jedoch sehr teuer sind (6—7000 Frs.) und mit Lederspitzen statt Federkielen versehen sind, die weniger launisch und weniger empfindlich gegen Transport sind, als die Federkiele, dagegen weniger scharf und charakteristisch im erzeugten Klang. In Deutschland haben Hirl-Berlin, Rehbock-Duisburg und Ibach-

Barmen (sog. Ibachord) interessante Versuche gemacht. Es wäre sehr zu wünschen, daß Musikdirigenten und Musikhistoriker diese Versuche möglichst oft und kräftig unterstützen und betreiben möchten, denn es muß soweit kommen, daß jeder größere Oratorienverein, jede bessere Oper, ja auch Kammermusikvereinigungen ohne exorbitante Kosten (sagen wir für 500—1000 Mk.) ein Cembalo anschaffen können. Ähnlich steht es mit anderen Saiteninstrumenten, beispielsweise wurde in Weimar früher eine vorzügliche neue Viola d'amour von Hoehne-Weimar in den »Hugenotten« gespielt, und so könnten allerorten Violen, Gamben neu gefertigt werden. Während freilich Streichinstrumente leicht »ausgeborgt« werden können, so wird dies weniger gern getan bei Blasinstrumenten (schon aus Gesundheitsrücksichten), das ist wohl auch der Grund, warum besonders bei Oratorien so viele Kompromisse geschlossen werden. Zinken (bei Bach: Lituus, in Gluck's Orpheus: Cornetto) sind in größeren Sammlungen stets vorhanden und könnten auch ganz gut nachgeahmt werden, wobei freilich nicht gewöhnliches Fichtenholz, sondern Birne oder Pflaume zu verwenden ist. Solche Instrumente dürften nicht zu teuer werden, da sie nicht gebohrt, sondern nur hälftig geleimt zu werden brauchen), während Oboeen d'amour und da caccia, Dolzflöten etc. noch recht teuer zu sein scheinen. Doch müßten auch hierbei die größeren Körperschaften mit gutem Beispiel vorangehen; auch sollte keine namhafte Oper die Zauberflöte ohne Bassethörner (Altklarinetten in F), Robert der Teufel ohne Klappenhörner geben (die wegen ihrer großen Klappengrifflöcher eine ganz andere, für den Nonnentanz viel passendere Klangfarbe haben, als Trompeten und gewöhnliche Kornetts).

Hat man nun die richtigen Instrumente, so ist die Gefahr sehr nahe liegend, daß man nicht weiß, wie sie historisch richtig zu spielen sind.

Moderne ausübende Musiker sind natürlich stets zu Rate zu ziehen, jedoch wiederum nie ohne gleichzeitige, genaue Befragung der zeitgenössischen Werke, in denen Gestalt und Spielweise der Instrumente beschrieben werden; solche Werke oder die Quellen für solche sind mangels anderer Auskunft von der Direktion der obengenannten großen Instrumentensammlungen zu erfragen. Auch hier handelt es sich darum, keine Kompromisse zwischen alter und neuer Spielart zu schließen. Bei Streichinstrumenten der Violenklasse ist darauf zu achten, ob die betreffende Musik vor oder nach Abschaffung der Bünde geschrieben ist. (Die kritische Zeit ist etwa Ende des 17. Jahrhunderts, wo das Violoncello auch Eingang in die Orchester erhielt und somit auch für tiefere Tonlage die von der Violine bekannten Vorteile des bundfreien Schleifens usw. bekannter wurden). Auch gehört zu jener steiferen, weniger ausdrucksfähigen Technik das Schieben des Bogens, wie es heute noch beim Kontrabaß besteht, früher aber auf allen Bein- oder Knieviolen, üblich war

zu denen nach Mahillon sogar die Diskantviole (Dessus de viole) gehörte, nicht aber der jüngere Pardessus de viole, Quinton.

Beim Clavichord ist jede Hammerklaviertechnik vom Übel, man muß die Tasten gewissermaßen sanft kneten, während beim Klavizymbel wiederum ein scharfes, sehr präzises und stets gleichmäßiges »Hämmern« am Platze ist, niemals aber ein weiches, allmähliches Niederdrücken. Der Einwand, moderne Streicher und Bläser könnten sich nicht mehr in die alte Technik hineinleben, gilt nur da, wo es mit moderner »Fixigkeit« gehen soll; ein intelligenter Cellist zum Beispiel kann in wenigen Monaten auf einer sechssaitigen Gambe ganz gut Stücke wie die kleineren Soli in Simpson's »Division-Violist« bewältigen, wenn auch die Unannehmlichkeit, zu gleicher Zeit sich mit beiden Instrumenten zu befassen, nicht zu verkennen ist. Es dürften sich mit der Zeit reisende Spezialisten für die schwierigen »historischen« Instrumente ausbilden, ebenso wie ganze Vereinigungen nach Art der — rein wissenschaftlich wohl nicht ganz strengen — französischen »Société« oder der neuen Vereinigung des Dr. Bodenstein in München.

Gerade weil das Interesse für dieses Gebiet theoretisch wie praktisch in Zunahme begriffen ist, hört man von modernen Musikern und Musikfreunden oft einwenden: Was wollt Ihr mit eurem toten Historismus, der auf allen Gebieten sich jetzt breit macht und »immer« ein Zeichen beginnender Décadence ist? Gegen diesen Vorwurf ist objektiv wenig beweiskräftiges vorzubringen: wem der Sinn fehlt für den Reiz älterer Kunst und für den erlesenen Genuß, die Kunst durch ihre Entwicklungsformen zu verfolgen, wie das Kind oder die Blume oder die Erde oder das Weltall durch alle Phasen, dem kann dieser Sinn kaum eingefloßt werden. Aber ein Argument wird fast immer übersehen: Die Kenntnis der ausgestorbenen Instrumente und deren Klangfarben kann auf die gegenwärtige und zukünftige Kunst anregend wirken.

Unsere modernen Komponisten lieben es, möglichst mannigfache Klangfarben zu erzielen, teils aus Freude am Klang an sich, teils zur Bereicherung des Ausdrucks. Sie tun dies aber fast nur auf Grund der seit Berlioz und Wagner bekannten Instrumente. Eine erhebliche Menge von Klangmöglichkeiten steckt noch in der älteren Instrumentenwelt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wie herrlich würde Richard Strauß mit einem Quartett von Schnabelflöten (Diskant, Alt, Tenor und Baß) umgehen, wenn er einmal an der Klangfarbe Gefallen gefunden! Oder: welche überirdischen Wirkungen schlummern in der Glasharmonika, die einen Mozart und Bethoven begeistern konnte! Äußerst komische Wirkungen wären auch durch geschickte Anwendung der Zinken zu erzielen. Für feine Ohren ist auch der merkwürdige Klangfarbenunterschied zwischen Krummhorn, Bomhart, Sordun usw. nicht ohne Anregung.

Auch ist es durchaus denkbar, das diese und andere Instrumente gebaut und mit den Applikaturverbesserungen moderner Technik versehen würden, vorausgesetzt, daß ihnen dabei immer eine eigenartige, nur ihnen gehörige Klangfarbe gewahrt bliebe. Dann könnten sie allen modernen Komponistenanforderungen folgen, müßten aber natürlich immer streng geschieden werden von den eigentlichen »historischen« Instrumenten, etwa so, wie man ein Wandererfreilauffahrrad nicht in eine Ausstellung alter Draisinen setzen würde.

Fassen wir zusammen: Die ganze Bewegung zugunsten der alten Musikinstrumente und sogenannter Historischer Konzerte hat nur dann einen Wert, wenn sie von strengster historischer Forschung und Sichtung begleitet ist, von Kenntnis der Quellen, der authentischen Instrumente; Kompromisse können zwar sehr amüsan sein, sind aber odios und, wie in jeder anderen Kunst oder Wissenschaft, dilettantisch, denn sie fälschen die Vergangenheit, und das ist so, wie wenn in einer Biographie des Mannes die Zeit seiner Kindheit ungenau und unwahrhaftig geschildert würde.

Weimar.

Aloys Obrist.

In der Diskussion, in der der Vortragende namentlich verschiedene nähere Anfragen beantwortet, macht Dr. E. Bodenstein folgende ergänzende Bemerkungen:

Von Wert ist die Wiederbelebung alter Instrumente auch für die Lösung der Basso continuo-Frage und der Frage, inwieweit ausgeschriebene Klavierstimmen alter Meister nur als Skizze zu gelten haben.

Da der Klang des modernen Flügels gar nicht mit dem der Streichinstrumente verschmilzt, so wird ihn das Ohr stets als vom Ensemble der übrigen Instrumente losgelöst, als einzelnen hören. Dadurch wird der moderne Bearbeiter alter Klavierparte veranlaßt, um anscheinende Leeren auszufüllen, in überreichlichem Maße Mittelstimmen zuzufügen, den Klavierpart zu überladen. Versucht man dagegen unter Zugrundelegung des Cembaloklanges, welcher in dem der Streichinstrumente vollkommen aufgeht, eine bezifferte Baßstimme auszuarbeiten, so hat man an vielen Stellen gar nicht das Gefühl, daß Leeren vorhanden sind, die der Ausfüllung bedürfen, wird also in der Ausarbeitung viel diskreter verfahren.

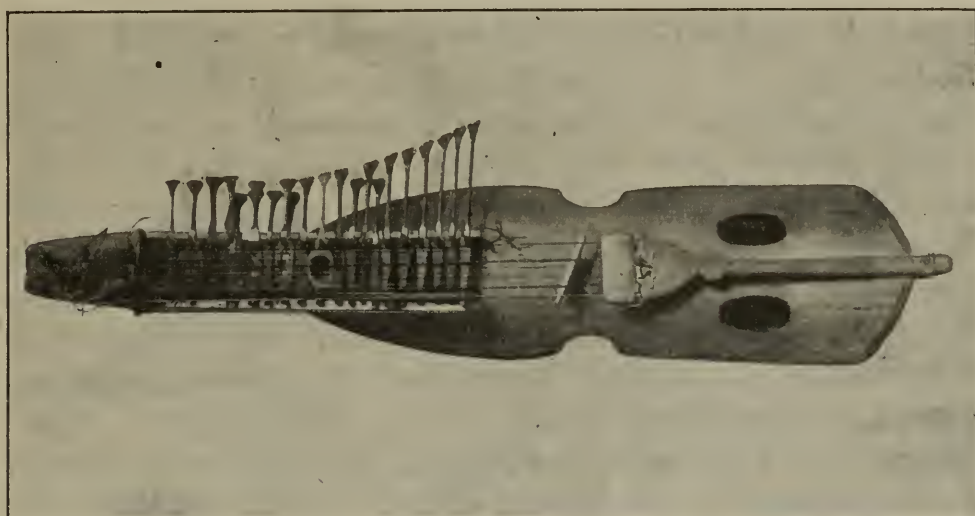
Man gewinnt dabei, entgegen der herrschenden Ansicht, die Überzeugung, daß vom Komponisten ausgeschriebene Klavierparte häufig gar keinen Zusatz vertragen, soll nicht die klare Linie der Stimmenführung verwischt werden. Ein Beispiel dafür bilden Bach's Triosonaten für Viola da gamba und Cembalo, welche wirklich mit diesen Instrumenten gespielt in ihrer ausgesprochenen Dreistimmigkeit auch nicht eine Note vermissen lassen.

Die schwedische »Nyckelharpa«.

Wenn ich das Wort hier begehrt habe, ist es um das Interesse zu wecken und die Aufmerksamkeit auf die »Nyckelharpa« hinzulenken. Diese ist ein altes, schwedisches Volksinstrument, welches doch nur in

einer bestimmten Gegend des Landes gespielt wird, nämlich in Uppland, das nördlich von Stockholm gelegen ist. Noch vor 50 Jahren fand sich in jenem Teil des Landes kaum eine Violine, es war immer die »Nyckelharpa«, die bei Tanz und Gesangspielen an Gastmahlen und Hochzeiten bei den Bauern gespielt wurde.

Obschon das Instrument also noch lebt und sehr alte Ahnen hat, finden sich doch sehr wenige Auskünfte in der europäischen Nachschlage-literatur darüber. Karl Peter Leffler in Stockholm hat ein Büchlein geschrieben, genannt: »Om Nyckelharpospelet på skansen« (ein Freiluftsmuseum in Stockholm) und dieses ist — im Verhältnis zu den mangelhaften Bemerkungen, die man sonst findet — recht ausführlich, aber wie der Verfasser selbst äußert, doch nicht erschöpfend, was das Alter und die Abstammung des Instrumentes betrifft.



Die »N.« ist, wie Sie sehen (das Instrument wurde vorgewiesen) ziemlich roh gearbeitet; es sind auch nicht Instrumentmacher, die solche bauen, sondern Bauern, die durch mehrere Generationen »die Kunst« vererben. Obschon das Instrument folglich nur ein Produkt des Hausfleißes ist, ist die Struktur desselben doch ziemlich kompliziert. Der Körper selbst ist ein ausgehölter Fichtenbalken, der immer schmaler wird bis zu einem kurzen Hals und mit einem breiteren Wirbelkasten endet; alles folglich in einem einzigen Stück. Die etwas gewölbte Decke, die angeleimt ist, hat zwei Schalllöcher unten und eins oder zwei oben. Die Klaviatur ist wie auf einer Radleier angebracht, und die Saiten ungefähr ebenso, indem sich auch hier, wie bei jener Aliquotsaiten vorfinden. Dieselben sind jedoch bei der »N.« von Stahl.

Bei dem ältesten Typus fanden sich nur zwei bis drei Spielsaiten, und eine Reihe Tasten. Die jüngere Form, die vor etwa 100 Jahren erschien, bekam 4 Spielsaiten und einige Untertasten.

Die Spielsaiten werden gewöhnlich so gestimmt, daß die mittönenden Bassaiten C G C klingen, die melodienführende Saite leer den Ton a gibt.

Da der Steg ganz flach ist, und die Haare auf dem eigentümlichen und unzivilisierten Bogen recht lose haften, läßt es sich nicht vermeiden, daß C und G immer mitklingen, sei es, daß sie zu der Tonart passen oder nicht, und man hört dann auch meistens recht schlimme Dissonanzen. Diese gehören übrigens zu dem Effekt des Spieles; der Spielende sucht jedenfalls nicht solchen zu entgehen.

Die gewöhnlichen Tonarten worin gespielt wird sind C und G Dur zuwellen F Dur. Die Molltonarten kommen seltener vor, da die Tanzmelodien in jenem Teile des Landes meistens in Dur sind. Daß die »N.« meist in C Dur und verwandten Tonarten gespielt wird, kommt vielleicht davon, daß das Instrument am meisten mit C Klarinette zusammen vorkam, und daß die Melodieen später die Tonart als Erbgut beibehalten, in welcher sie von Anfang vorgetragen wurden.

Wie Sie sehen, hat die Nyckelharpa eine gewisse Ähnlichkeit mit der Radleier, es besteht ja aber der große Unterschied, daß die Nyckelharpa mit Bogen gespielt wird und deshalb als ein echter Sohn der alten deutschen Schlüsselfiedel anzusehen ist. Auch im Namen selbst liegt eine Andeutung, denn das Wort »Nyckel« bedeutet Schlüssel=Clavis. »Harpa« werden in der schwedischen Volkssprache mehrere Instrumente geheißt, die in nichts einer Harfe ähnlich sind. Das Instrument »Nixenharfe« zu nennen, als welches es leider mehrere Museumskataloge angeführt haben, ist ein Mißverständnis.

Was das erste Vorkommen der Nyckelharpa in Schweden betrifft, sind mehrere Hypothesen geäußert worden. So hat man geglaubt, daß die Wallonen, die im Anfange des 17. Jahrhunderts (c. 1620) einwanderten, um in den Eisengruben bei Danemora zu arbeiten, dieselbe eingeführt haben, und etwas spricht hierfür; denn das Instrument kommt wesentlich in den Gegenden vor, wo jene ihren Aufenthalt gehabt haben. Die »Nyckelharpa« sollte demgemäß einen Umweg gemacht haben, um von Deutschland nach Schweden zu kommen.

Wahrscheinlich ist das Instrument jedoch viel älter in Schweden. Es findet sich in einem Kirchengewölbe bei Häfverö eine gemalte Darstellung von musizierenden Engeln, die dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts angehört. Einer dieser Engel spielt die Nyckelharpa oder, falls man es will, die Schlüsselfiedel. Es liegt daher nahe anzunehmen, daß das Instrument im Lande bekannt war, falls es nicht ein deutscher Künstler gewesen, der das Dekorieren übernommen hat und die Idee mit sich aus der Heimat gebracht hat. Wenn dies nicht der Fall ist, mußte das Instrument in Schweden ein halbes Jahrhundert verwendet worden sein, bevor Martin Agricola die deutsche Schlüsselfiedel in seinem Buche »Musica instru-

mentalis deutsch«, Wittenberg 1528, erwähnt, welches Buch die älteste mir bekannte Quelle ist, die mit Bestimmtheit dieses Instrument schildert und abbildet.

Die Nyckelharpa ist in Schweden dem Aussterben nahe. Es gehört zu den Seltenheiten, daß man ein Exemplar außerhalb der Museen sieht, und noch seltener ist es, daß man einen Fiedler hört, der darauf spielt. Nur wenige Greise kennen die alten Melodien, die durch das Ohr vererbt sind, denn die Nyckelharpa wird nie nach Noten gespielt.

Wie überall hat die Ziehharmonika auch in jenen Gegenden die alten Volksinstrumente verdrängt, und es ist nur auf dem Freiluftmuseum »Skansen« in Stockholm, daß man in den hellen nordischen Sommerabenden das Nyckelharpaspiel hört. Wie wenig klangvoll es ist, hat es doch vergessene Melodien aus alten Tagen bewahrt. Wenn der Geiger in seiner Nationaltracht den Takt stampft und bisweilen selbst unter der frohen Jugend tanzt, bedauert man, daß die Nyckelharpa jetzt fast nur ein Museumsstück ist.

Malmö.

Carl Claudius.

Section IX.

Questions of Musical Organization.

There was one sitting of this Section at 9 a.m., Thursday, 27th September 1906. The following papers lay on the Agenda, and were disposed of as shown. No Resolutions were passed.

1. Dr. L. Schiedermair (Marburg). "**Der Musikunterricht an den Universitäten**".

Read. No discussion. Author is enlarging the paper, and will publish it elsewhere.

2. Dr. Ch. Maclean (London). "**The Musical Institutions of Great Britain and Ireland.**".

Instead of this, author brought a paper on The Incorporated Society of Musicians, which read at General Meeting at II a. m. on same day: also published in November Zeitschrift.

3. Dr. W. G. McNaught (London). "**Regarding Welsh Eisteddfods**".

Read in abstract. Published in December Zeitschrift.

4. Dr. J. Ecorcheville (Paris). "**Projet d'un Bulletin Français de la Société Internationale de Musique**".

Read and discussed. Related to the internal organization of the Society itself.

London.

Charles Maclean.

Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Basel
vom 25. bis 27. September 1906.

Konzert im Münster

Dienstag, den 25. September 1906, abends 7 Uhr

Mitwirkende:

Fräulein Else Rosenmund (Sopran), Fräulein Maria Philippi (Alt), Herr Adolph Hamm (Orgel), Kleiner Chor des Basler Gesangvereins und Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft.

Direktion: Herr Kapellmeister Hermann Suter.

- Sonata pian e forte, für Bläser und Bratschen . . . G. Gabrieli
 »Saul, Saul, was verfolgst du mich«, Motette
 für 14stimmigen Chor und Orchester H. Schütz
 Stücke für Orgel Frescobaldi, Froberger
 Arie aus dem Oratorium S. Giovanni Battista,
 für Alt A. Stradella
 Ave Maria, Motette Josquin de Près
 »Ach Herr, laß dein lieb Engelein«, Solokantate
 für Sopran F. Tunder
 Paduana, für vier Krummhörner H. Schein
 Chorlieder: »Wie der Hirsch schreit nach einer
 Quelle«, Satz von Goudimel u. Mareschall
 Schwedisches Schullied Anonymus
 Stücke für Orgel Scheidt, Buxtehude, Pachelbel, J. Walther
 Lieder für Alt Joh. Wolfg. Franck
 Anthem H. Purcell
 »Hodie natus est«, Motette J. Sweelinck
-

**Musikalischer Abend im Hause Louis La Roche-
Burckhardt**

Mittwoch, den 26. September 1906

- Friedrich der Große Konzert für Flöte, Nr. 3, C-dur.
 Allegro — Grave — Allegro assai.
 Herr F. Buddenhagen.
 Fr. Couperin le Grand Le rossignol en amour }
 Le rossignol vainqueur } au Clavecin.
 Franzisque Gavotte }
 J. Ch. de Chambonnières La ronde } au Piano.

- B. Pasquini Coucou }
 C. Daquin Coucou } au Clavecin.
 Madame W. Landowska.
- Louis Milan (1536) Spanische Villancicos.
 Fräulein M. Philippi.
- Fr. Couperin le Grand Les fas es de l'ancienne ménestrandise.
 Les viéleux et les gueux.
 Les sauteurs, les joueurs avec les saltimbanques et les ours et les singes.
 Musette de Taverny.
 Madame Landowska.
- Heinrich Albert (1604—1651) Non fugitivus amor
 Tristitiam pelle et venient }
 tibi grandia vera }
 J. R. Zumsteeg (1766—1802) Der Baum der Liebe } Lieder für Alt.
 Nachtgesang }
 Liedchen }
 Fräulein Philippi.
- J. Ph. Rameau Pièces en Trio.
 La Livry — Vesinet — La Timide —
 Tambourin.
 Madame Landowska und die Herren Konzertmeister
 H. Kötscher und E. Braun.

Konzert im Musiksaal

Donnerstag, den 27. September 1906, abends 7 Uhr

Mitwirkende:

Das Berliner Vokalquartett (Fr. J. Grumbacher, de Jong, Fr. Th. Schnabel-Behr, Herren L. Hess und A. van Eweyk), Fräulein E. Rosenmund (Sopran), Herr J. Schlageter (Klavier), Orchester der Allg. Musikgesellschaft.

Direktion:

Herr Kapellmeister Lacerda von der Schola Cantorum in Paris.
 Herr Kapellmeister Hermann Suter.

Deutsche Orchestersuiten M. Franck, Peurl, Rosenmüller
 A capella-Lieder und Madrigale Senfl, Marenzio, Brachogge, Sweelinck
 Französische Orchesterstücke:

Ouverture de Scylla et Glaucus Leclair

Air Lalande

Ballet d'Hyppolyte et Aricie Rameau

Italienische Arien und Kanzonen, für Sopran Cavalli, Carissimi, Marini

Deutsche Lieder mit Instrumentalritornellen, für Bariton Adam Krieger

Orchesterstücke (Balletmusik) A. Hasse

Englische Madrigale Dowland, Morley

Klavierkonzert in D-moll Ph. E. Bach



Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Dr. Alfred Heuß in Leipzig-Gautzsch.

Erscheint Anfang jedes Monats. o Abonnements-
beitrag 10 M jährlich. Einzelne Hefte 1 M.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Prof. Dr. Max Seiffert in Berlin W, Göbenstraße 28.

Jedes Vierteljahr erscheint ein Band. Einzelpreis 5 M.

Der jährliche Mitgliedsbeitrag ist 20 M, wofür alle Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft (außer den Beiheften) frei zugestellt werden.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

Erste Folge.

- Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« M 1,50
Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia M 4,—
Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur M 5,—
Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16 Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals M 6,—
Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl. M 3,—
Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts M 6,—
Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) M 4,—
Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik. M 5,—
Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. M 3,—

Zweite Folge.

- Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert M 3,—
Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. M 4,—
Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas M 2,50
Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart M 3,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.