



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Die Musikwissenschaft von Dr. Rudolf Schwartz.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Die Musikwissenschaft.

676. Die Musikwissenschaft ist die jüngste Schwester im Kreise der anderen Wissenschaften. Von diesen unterscheidet sie sich nur durch das Objekt der Forschung. Infolge der Mannigfaltigkeit ihrer Untersuchungsobjekte zerfällt sie in einen historischen und in einen philosophischen Teil. Ihr Ziel ist das einer jeden Wissenschaft: die Erforschung der Wahrheit. Um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, bedient sie sich der philosophischen Methode, zieht also ihre Schlüsse nicht aus einem einzelnen Factum, sondern aus dem gesamten Material, das für die zu untersuchende Frage in Betracht kommt. Während sich aber das Material bei den anderen Wissenschaften sofort als gebrauchsfähig erweist, hat die Musikwissenschaft ihre Quellen sehr häufig für den Gebrauch erst anzurichten, bevor mit der eigentlichen Forschung begonnen werden kann. Da nämlich die älteren Meister ihre Werke nicht in Partitur drucken ließen, sondern dieselben in einzelnen Stimmen herausgaben, so fällt dem Musikhistoriker die oft recht umständliche, jedenfalls aber viel Zeit raubende Aufgabe zu, die einzelnen Stimmen in Partitur zu bringen, eine Arbeit, die ohne genügende Vorkenntnisse nicht zu leisten ist.

677. Die alte Notenschrift war von der unsrigen durchaus verschieden. Es dauerte Jahrhunderte, bis sie zu dieser Vollkommenheit gelangte, die wir heute mit Recht an ihr bewundern. Will sich daher der angehende Musikgelehrte mit den ältesten Perioden der Musikgeschichte befassen, so muß er mit der Notation dieser Zeiten völlig vertraut sein. Auf diesem Gebiete liegen allerdings grundlegende Arbeiten bereits vor. Trotzdem wird man gut thun, sich um die eigentlichen Quellen zu kümmern. Ein gründliches Quellenstudium weitet nicht nur den wissenschaftlichen Blick, es regt auch zu eigenen Forschungen an.

678. Die Musiktheorie. Während die übrigen Künste ihre Theorien zumeist aus der Praxis erschlossen, fand in der Musik des frühen Mittelalters das Umgekehrte statt. Der musikalische Theoretiker führte allein den Namen musicus. Die Theorie schrieb der Musik die Gesetze vor. Von ausübenden Tonkünstlern verlautet kaum etwas. Die Musik der Spielleute (*mimi, scurrae, joculariores*) wurde gewaltsam unterdrückt; sie erschien der Kirche für die Verbreitung des Christentums gefährlich. Die von der Kirche sanktionierte Musiklehre war die von Boetius in das christliche Abend-

land eingeführte, zum Teil miß-
verstandene griechische Musiktheorie,
die bis zum 8. Jahrhundert die
durchaus herrschende blieb.

679. Die Geschichte der Musik-
theorie wird daher mit der Be-
trachtung der griechischen Musiklehre
beginnen müssen, wird dann das
Verhältniß des Boetius zu den
griechischen Theoretikern und seinen
Einfluß auf die christliche Musik
darzustellen und schließlich der weite-
ren selbständigen Entwicklung der
Musiktheorie nachzugehen haben.
Hierbei wird sich zeigen, daß Theorie
und Praxis nicht immer im Ein-
klang sich befanden, daß vielmehr
die praktischen Musiker recht oft den
Theoretikern voraus waren und es
ihnen überließen, für ihre Neue-
rungen die gesetzmäßige Begrün-
dung herbeizuschaffen.

680. Die Kirchentonarten. Ohne
die genaue Kenntnis des älteren Ton-
systems, der sogenannten Kirchenton-
arten, ist die weitere Entwicklung
der Musiktheorie überhaupt nicht zu
verstehen. Dasselbe gilt natürlich
auch von den vorhandenen Kunst-
denkmälern der älteren Zeit. Am
sichersten wird diese Kenntnis durch
ein praktisches Arbeiten in den alten
Kirchentonarten gewonnen. Der
Schüler wird hierbei finden, daß
das Kunstschaffen der älteren Zeit
auf anderen Bedingungen beruhte,
als das der Moderne. Abgesehen
von der Verschiedenartigkeit der
Tonssysteme weichen auch die Auf-
fassungen über die den Satz bilden-
den Elemente wesentlich in den
beiden Kunstpraktiken voneinander
ab. Zußt die moderne Kompo-
sitionslehre auf affordischer Grund-
lage, d. h. auf der gesetzmäßigen
Aneinanderreihung der einzelnen
Afforde, so waltete in der älteren
Kunstpraxis das sogenannte „melo-
dische Prinzip“ vor. Von den ein-
zelnen Stimmen, aus deren gleich-

zeitiger Verbindung erst der mehr-
stimmige, polyphone Satz entstand,
sollte eine jede so gestaltet sein,
daß sie auch für sich betrachtet, eine
schöne Gesangsmelodie darbiete.
Sogenannte Füllstimmen gab es
nicht. Auch in Bezug auf die Lage
der Melodie herrschten in der älte-
ren Zeit ganz andere Ansichten, als
heut. Im Gegensatz zu der Moderne
war bei den Alten nicht der Sopran,
sondern der Tenor der Träger der
Melodie. Er wurde deswegen auch
cantus firmus genannt. Die übrigen
Stimmen standen zu ihm in einem
gewissen abhängigen Verhältnisse,
sie kontrapunktirten mit dem Tenor,
wie der terminus technicus lautet.
Kirchliche und weltliche Komposi-
tionen hatten dasselbe Gesicht, nur
daß der cantus firmus in der
Kirchenmusik meistens dem sogenan-
nten gregorianischen Choral ent-
nommen wurde, wogegen die Ten-
nöre der weltlichen Musik von den
Tonsetzern frei erfunden zu werden
pfliegen; doch geschah es zuweilen,
daß man in beiden Fällen alte
Volksmelodien als Tenöre verwen-
dete. Diese Kunst des Kontrapunktes,
die sich bereits im 15. Jahrhundert
zu einer erstaunlichen Höhe aus-
schwang, schuf sich ihr eigenes Zei-
alter, das man gewöhnlich das Zei-
alter der Niederländer zu nennen
pfliegt. Statt „Niederländer“ sollte
man allgemeiner, „Nordländer“ sagen,
denn es ist neuerdings überzeugend
nachgewiesen worden, daß schon vor
der Glanzzeit der Niederländer in
England, Frankreich und Deutsch-
land sogenannte Kanons komponiert
wurden. Eine solche Kunstform kann
natürlich nicht „vom Himmel ge-
fallen“ sein, sie setzt vielmehr eine
schon lange Zeit vorausgegangene
Uebung in der Kunst voraus. Was
bestritten dagegen bleiben den Nieder-
ländern die großen Verdienste, die
sie sich als Lehrer der Tonkunst um

das ganze übrige civilisierte Europa erworben haben. Bei dieser Gelegenheit möchte ich dem angehenden Musikhistoriker eine gewisse Vorsicht gegen die Resultate der älteren Musikforschung anempfehlen. Die neuere, viel exakter arbeitende Wissenschaft hat vieles umgestoßen, was bis dahin als Wahrheit angesehen wurde. Dies gilt im Besondern auch von der eben genannten Periode der Nordländer. Indessen wird es noch vieler Arbeit bedürfen, ehe das Bild dieser für die Entwicklung der Musik so hochbedeutenden Epoche in allen seinen Teilen der Wirklichkeit entsprechen wird. Lobnende und schöne Aufgaben harrten hier noch der Lösung.

681. Die Monodie. Italien hat sich bis ins 16. Jahrhundert an der Ausbildung und Verbreitung des Kontrapunktes nicht beteiligt. Hier machte die Musik einen anderen Entwicklungsgang durch. Sie ging von dem einstimmigen, mit der Laute begleiteten Sologesange, der Monodie, aus. Dem stark individuell veranlagten Charakter des Italiens entsprach eben die Monodie, als Ausdruck der Empfindungen des Einzelnen viel mehr als die Polyphonie, bei der die Empfindung des Einzelnen unter dem Banne der Allgemeinheit stand und in dem Ensemble der übrigen Stimmen auf- oder unterging. Durch die Berührung mit den Nordländern wurde zwar auch die italienische Musik von dem Strome der Polyphonie fortgerissen, aber es war doch nur ihre Kirchenmusik, die dem fremden Einfluß unterlag, ihre weltliche Musik dagegen bildete eine von den Nordländern grundverschiedene Polyphonie aus. Dieses veränderte Wesen trugen schon die ersten mehrstimmigen Versuche der Italiener, die Frottolen, zur Schau. Hier erscheint nicht mehr der Tenor als der Träger

der Melodie, sondern der Sopran, also die Oberstimme. Auch darin, daß die Frottolisten ihre Musik genau dem strophischen Bau des Gedichtes anpaßten und die einzelnen Verse der Dichtung in ganz knappe, musikalische Perioden kleideten, die sich scharf voneinander abhoben, stellten sie sich in einen bewußten Gegensatz zu den Nordländern, deren Prinzip es war, das Stimmgewebe möglichst wenig zu zerreißen, wodurch ihre Kompositionen den Eindruck einer unendlichen Melodie machen. Bei der gedrungenen musikalischen Struktur der Frottolen konnte selbstverständlich von der Entfaltung geschwungener Gesangsmelodien, wie sie die Polyphonie erheischte, nicht mehr die Rede sein. Der Gedanke lag ziemlich nahe, die wenigen Melodietöne der einzelnen Frottolenverse in modernem Sinne harmonisch zu stützen. Statt des polyphonen Satzes entstand dadurch ein homophoner, in dem sich die übrigen Stimmen der Oberstimme unterordneten und ihre Selbstständigkeit so gut wie ganz verloren.

682. Das Madrigal. Direkt aus der Frottole entwickelte sich das Madrigal. Von den besten Meistern gepflegt, trat es als weltliche Chormusik der kirchlichen Motette epochemachend gegenüber. In ihm begann der Geist einer neuen Zeit sich zu regen, der den Zusammenbruch der alten Kunstform beschleunigte.

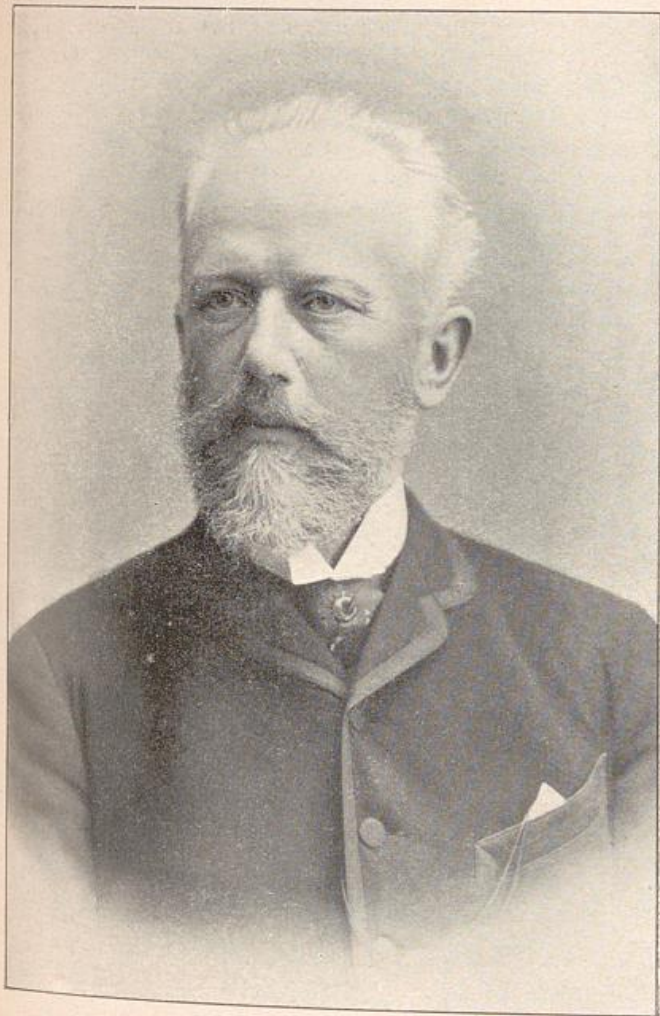
Die Geschichte des Madrigals soll erst noch geschrieben werden. Allerdings dürfte zur Bewältigung dieser Niesenarbeit kaum die Kraft des Einzelnen ausreichen, da die Zahl der vorhandenen Denkmäler Legion ist und diese Kunstform auch seine Herrschaft außerhalb der Grenzen Italiens ausbreitete.

683. Die weitere Entwicklung. Ich bin mit Absicht etwas ausführlicher gewesen, weil, meiner Meinung

nach, ohne eine genaue Kenntnis der hier zur Sprache gebrachten Materien die weitere Entwicklung der Kunst, namentlich die großen Umwälzungen, welche die Musik an der Wende des 16. Jahrhunderts durchmachte, kaum in gebührender Weise gewürdigt, wenn überhaupt verstanden werden können. Wie will sich z. B. Jemand, der nicht den komplizierten Notationsapparat der nordländischen Schule kennt, ein richtiges Bild von den Fortschritten des 16. Jahrhunderts schon allein in Bezug auf die Vereinfachungen der Notation und des Taktwesens machen? Und wie weiter die Geschichte der Oper und des Oratoriums nur auf der Grundlage des Madrigals zum Verständnis gebracht werden kann, so muß die Geschichte dieser letzteren Kunstform hinwiederum an die frühere polyphone Musik der Nordländer angeknüpft werden, denn nur auf diese Weise kann die monodische und konzertierende Richtung in der Musik, durch die das Madrigal schließlich gestürzt wurde, und der erbitterte Kampf gegen die Alleinherrschaft des Kontrapunktes erfaßt und richtig gewürdigt werden. Ja selbst die Geschichte der Instrumentalmusik, bei der die Bekanntheit mit einer eigenartigen Notation, der Orgel- und Lautentabulatur, Bedingung ist, wird an der polyphonen Gesangsmusik nicht ganz achtlos vorübergehen dürfen; waren doch die Instrumentalsätze, bevor diese Kunst zu den selbständigen Formen der Sonate und Suite, dem Konzerte und der Sinfonie gelangte, wohl häufig nur für die Instrumente arrangierte Vokalkompositionen. Aus diesen und ähnlichen Gründen rate ich dem Schüler, der Entwicklung der Vokalmusik ein eingehendes Studium zu widmen und von hier aus in die Wissenschaft einzutreten.

684. Die Instrumentalmusik im Verhältnis zur Vokalmusik ist die Forschung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik bis jetzt noch zurückgeblieben. Erst in neuerer Zeit sind erfolgreiche Excursionen in diese terra incognita unternommen worden. Trotzdem bleibt der Wissenschaft hier noch sehr viel zu thun übrig. Je mehr aber der Forscher auf eigenen Füßen steht, um so vorsichtiger sei er in seinen Behauptungen. Mit leichtfertig abgegebenen, mangelhaft begründeten Urteilen ist keiner Wissenschaft gedient, auch nicht der Musikforschung. Nur solche Urteile haben einen Anspruch auf wissenschaftlichen Wert, die, das nötige Wissen vorausgesetzt, auf einem eingehenden Studium der Sachverhältnisse beruhen, sodas der Beweis der Wahrheit nicht durch ein einzelnes Faktum, sondern durch die ganze Fülle des zu Gebote stehenden Materials gestützt erscheint. Gründlichkeit und Exaktheit der Forschung sind daher auch die notwendigen Bedingungen für jedes musikwissenschaftliche Arbeiten. Mit der Geschichte der Instrumentalmusik im engsten Zusammenhang steht die Geschichte der musikalischen Instrumente in ihrem Bau und in ihrer Verwendung im Orchester.

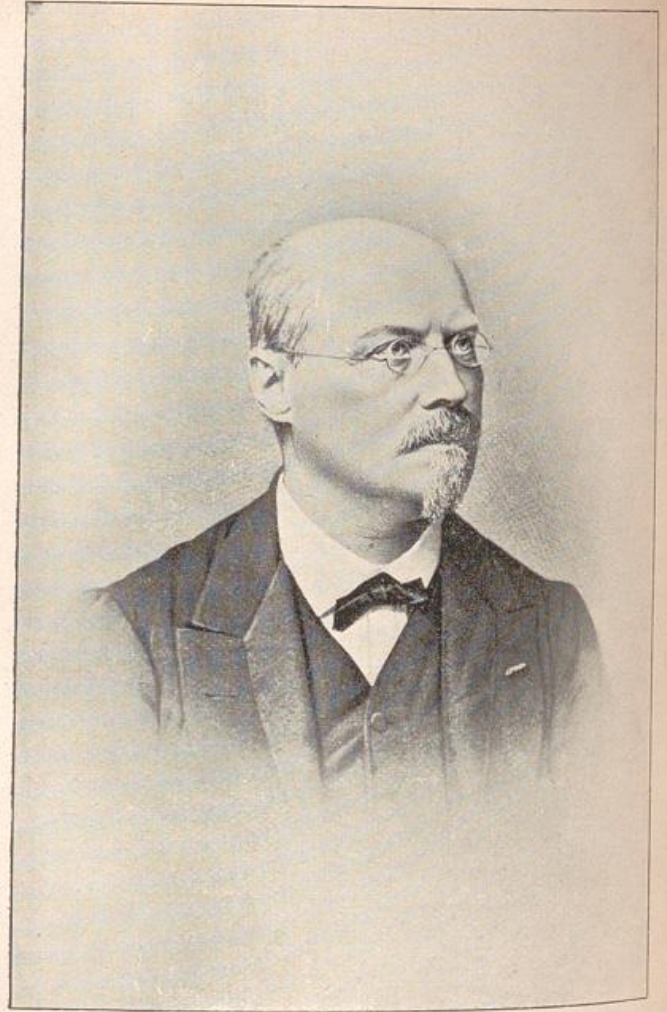
685. Gang der Entwicklung. Die Entwicklung der vokal und instrumentalen Musik vollzog sich nicht immer in einer sanft ansteigenden, geraden Linie, sondern ging sehr häufig im Zickzack. Stellenweise steil ansteigend, um dann wieder ebenso jäh zu fallen, geht sie auch wohl eine Strecke in derselben Ebene weiter, nur an einzelnen Stellen kleinere oder größere Erhebungen bildend, deren höchsten Gipfel von unten betrachtet wohl den Eindruck des Kolossalen macht, während er in der Höhenkette selbst



P. Tschairowsky

Peter Iljitsch Tschairowsky,

geb. 25. Dez. 1840 auf dem Hüttenwerke Wotkinsk
im Gouvernement Wiätka,
gest. 6. Nov. 1893 in Petersburg.



A handwritten signature in black ink, reading "Joseph Joachim Raff". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping underline.

Joseph Joachim Raff,
geb. 27. Mai 1822 in Lachen am Züricher See,
gest. 25. Juni 1882 in Frankfurt a. M.

nur
falls
Gru
da
einer
gegar
Eing
stehen
brau
mehr
des
walti
Bach
trah
schen
sollte
in de
gleich
deute
in de
Indiv
eine
gesch
natür
nisse.
in jed
fänge
zugeh
wird
nahm
genöf
hinte
Char
eigene
liefer
müsse
68
gesch
Musik
Kunst
als d
der n
Besch
seine
lehrt
Brah
von S
lichen
100
prote

nur als eine höchste Spitze ebenfalls bedeutender Nachbarn erscheint. Grundfalsch ist es daher, zu glauben, daß das folgende Jahrzehnt immer einen Fortschritt über das vorausgegangene notwendig bedeuten müsse. Einzelne Perioden früherer Zeiten stehen noch heute unerreicht da. Ich brauche nur an die Blütezeit des mehrstimmigen a-capella Gesanges des 16. Jahrhunderts, an die gewaltige Kunst Johann Sebastian Bachs und an die in ewiger Jugend strahlenden Tonwerke unserer klassischen Meister zu erinnern. Man sollte es sich endlich abgewöhnen, in der Kunstgeschichte immer Vergleiche zu ziehen. Jeder wirklich bedeutende Künstler besitzt ein Etwas, in dem er einzig dasteht. Diese Individualität herauszuschälen ist eine wesentliche Aufgabe der Kunstgeschichte. Sie zu lösen bedarf es natürlich geschichtlicher Vorkenntnisse. Nicht als ob es nötig wäre, in jedem einzelnen Falle auf die Anfänge der Kunstentwicklung zurückzugehen; die historische Perspektive wird bedingt durch die Stellungnahme des Künstlers zu den zeitgenössischen Kunstideen. Auf diesem Hintergrunde wird das musikalische Charakterbild entworfen und das eigene Schaffen des Künstlers reliefartig herausgearbeitet werden müssen.

686. Wichtigkeit der Musikgeschichte. Auch die praktischen Musiker sollten der Geschichte ihrer Kunst mehr Aufmerksamkeit schenken, als dies leider der Fall ist. Daß der moderne Komponist aus dieser Beschäftigung manchen Gewinn für seine eigene Kunst ziehen kann, das lehrt das Schaffen von Johannes Brahms. Ihm schloß sich Heinrich von Herzogenberg mit dem glücklichen Versuch an, die schon über 100 Jahre nicht mehr existierende protestantische Kirchenmusik auf ge-

schichtlicher Grundlage zu regenerieren. Dieser gut betretene Weg sollte weiter verfolgt werden. Aber auch vor manchem nutzlosen Experiment und verhängnisvollem Irrtum könnte die Kenntnis der Musikgeschichte den modernen Künstler bewahren; sie würde ihm z. B. zeigen, daß der Versuch, das Melodram in die Musik einzuführen, schon im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gemacht, aber bald darauf wieder aufgegeben wurde, weil man schon damals zu der richtigen Ueberzeugung gelangte, daß aus einer solchen Verbindung von Wort und Ton doch nichts Ersprießliches für die Kunst herauskommen könnte. Ein Blick in die Musikgeschichte würde den praktischen Musiker vorher darüber belehren, daß viele Errungenschaften, die die Moderne für sich reklamiert, bereits eine lange Geschichte hinter sich haben. So waren, um ein paar Beispiele anzuführen, die heute so beliebten „Wortvertonungen“ eine gangbare Münze vom 16. Jahrhundert an. Die Idee des Leitmotives durchzieht die ganze Messenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts. Als dramatisches Ausdrucksmittel, im modernen Sinne habe ich das Leitmotiv bei Orlando di Lasso nachgewiesen. Die Programmmusik ist schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei den venetianischen Opernkomponisten zu finden. Mit romantischen Zügen ist die Musik des ganzen 17. Jahrhunderts bereits stark durchtränkt; in dem Suchen nach einer neuen, bisher noch nicht dagewesenen musikalischen Ausdrucksweise zeigen einzelne Perioden dieses Jahrhunderts sogar eine gewisse Geistesverwandtschaft mit der jüngsten Moderne. So tauchen überhaupt des Oesteren in der Musikgeschichte Ideen längst verklungener Zeiten in späteren Pe-

rioden mit dem Anspruch der neuen Erfindung wieder auf. Schon 300 Jahre früher als Richard Wagner hat z. B. Claudio Monteverdi in Bezug auf die Verbindung von Wort und Ton den Satz ausgesprochen: „l'oratione sia padrona del armonia e non serva“, das Wort sei Herrin der Harmonie, nicht Sklavin desselben. Diese Mahnung verhalte im Weltgetriebe. Die weitere Entwicklung der italienischen Oper vollzog sich vielmehr in ganz entgegengesetztem Sinne, auf sie sollte der Satz Voltaires passen „was zu unsinnig ist, um gesprochen zu werden, das singt man“. Auf die späteren Opernreformen Glücks einzugehen, verbietet der Raum und der Zweck dieser Zeilen. Mir lag nur daran, den denkenden Künstler und Kunstfreund auf solche Analogien aufmerksam zu machen, die ihm die Geschichte an die Hand giebt; er mag daraus seine Schlüsse selber ziehen. Von selbst aber ergiebt sich ihm schon aus diesem einen Beispiel die Wichtigkeit der Thatsache, daß sich die Entwicklung, die eine Kunst in der Zukunft nehmen wird, nicht von vornherein voraussagen läßt, oder mit anderen Worten: daß nicht die Gegenwart, sondern nur die Vergangenheit Gegenstand der musikgeschichtlichen Forschung sein kann. Die Frage nach der Zukunftsmusik wird man daher vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ablehnen müssen. Den gehaltlosen Vermutungen gegenüber, die gerade in dieser Hinsicht zu Tage gefördert werden, sollte die Musikgeschichte mit Nachdruck betonen, daß mancher schöne Unsterblichkeitsglaube, den die Gegenwart an die Schöpfungen ihrer Lieblingskomponisten knüpfte, im Laufe der Zeit arg zunichte wurde — damit bliebe man wenigstens auf dem Boden der Thatsachen.

687. Der philologische Teil. Der philosophische Teil der Musikwissenschaft zerfällt in zwei Teile, in einen musikologischen und einen musikästhetischen. Ich gebrauche das Wort „Musikologie“ der Kürze wegen und verstehe darunter nicht nur die akustischen, sondern auch alle die physiologischen und psychologischen Untersuchungen, soweit sie die Musikwissenschaft betreffen. Ein näheres Eingehen auf die hierbei in Betracht kommenden Disziplinen würde zu weit führen. Mit Carl Stumpf nehme ich zur Akustik und Musikwissenschaft in dieser Verbindung der Begriffe „alles, was zum Verständnis der Thatsachen des Hörens und der Musik beigebracht werden kann, seien es physikalische, physiologische, biologische, psychologische, oder seien es ethnologische, musikgeschichtliche und musiktechnische Betrachtungen“. Bei den hier erwähnten musikgeschichtlichen Forschungen sind natürlich die rein historischen ausgeschlossen. Hiermit ist aber nicht gesagt, daß sich der Musikologe gar nicht um die historischen Forschungen zu kümmern hätte, im Gegenteil wird er überall da, wo geschichtliche Forschungen bereits vorliegen, auf dieselben bei seinen eigenen Arbeiten Rücksicht nehmen müssen. Selbstverständlich wird sich auch der Musikhistoriker über den Stand der Musikologie zu informieren haben. Beide Teile sind daher auf einen gegenseitigen Meinungsaustausch angewiesen.

688. Die Musikästhetik hat die Kriterien für das Musikalisch-Schöne zu bestimmen. Es handelt sich hierbei in der Hauptsache um die beiden Fragen: ob das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen besteht, oder ob es unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in dem Tönen und ihrer künstlerischen Ver-

bindung liegt. Trotzdem Eduard Hanslick in seiner 1854 zum erstenmal erschienenen, epochemachenden Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ mit großem Scharfsinn die Fragen dahin entschied, daß die Musik keine Gefühle auszudrücken vermöge, und daß ihr Inhalt tönend bewegte Formen seien, neigt sich die moderne Musikästhetik mehr der gegensätzlichen Meinung zu. Mit diesen beiden Ansichten wird sich also der Musikästhetiker abzufinden haben, er sei aber vor einem planlosen Perumästhetisieren ausdrücklich gewarnt.

689. Philosophische Studien.

Ueber die Bedeutung solcher philosophischer Studien für die moderne Musikwissenschaft hat sich Guido Adler in seiner am 26. Oktober 1898 gehaltenen akademischen Antrittsrede an der Universität Wien so treffend geäußert, daß ich den ganzen diesbezüglichen Passus meinen Lesern nicht vorenthalten möchte. „Unsere Wissenschaft hat erkannt, daß die Schulung in der Kritik historischer Werke nicht dazu berufen ist, sich einzig an die Stelle des ästhetischen Urteils zu setzen. Ich denke mir beide vielmehr vereint, so innig verbunden, daß eine Scheidung nicht zu vollziehen ist. Eine Reihe ausgezeichneter Musiker unseres Jahrhunderts hat diese Aufgabe übernommen. Man kann diese litterarische Vermittlung der zumeist dem Kreise der Romantiker angehörenden Tondichter den spekulativ philosophischen Erörterungen der eigentlichen Fachmänner dieser Wissenschaft zumindest zur Seite setzen, wenn nicht über dieselben stellen. Manche philosophischen Erörterungen der großen Musiker haben neue Bahnen gewiesen. Andererseits verdanken die Künstler mancherlei Förderung den Philosophen, besonders durch Klärung und Festigung bei

der schriftstellerischen Behandlung ihrer Prinzipien. Zudem wäre eines Umstandes zu erwähnen, der mir von Bedeutung scheint: die moderne, zumal die modernste Produktion ist vielfach angeregt und beeinflusst von philosophischen, metaphysischen Problemen. Es geschehen da mancherlei Uebergriffe seitens der Tondichter auf das Gebiet der Philosophie und der philosophischen Dichtung, die leicht in eine gefährliche Verquickung heterogener Momente ausarten. Immerhin muß anerkannt werden, daß dieser Zug eine gewisse Berechtigung hat: er ist das moderne Gegenstück zu der althergebrachten Verbindung von Musik und Religion, Tonkunst und Liturgie; der religiösen Musik paart sich hier die philosophische Tondichtung, in welche philosophische Gedanken nach ihrer Gemütsseite, ihrem Gefühlsgehalte eindringen. Diese Richtung wird in Zukunft nicht mit einem mitleidvollen Belächeln oder durch satirische Verhöhnung abgethan werden können. Es scheinen hier neue unerwartete Aufgaben für die künstlerische Erfüllung und die kritische Behandlung zu erstehen.“

690. Nebenfächer. Beide Teile der Musikwissenschaft setzen eine Reihe von Nebenstudien voraus, von denen hier nur die wichtigsten des historischen Teils der Wissenschaft genannt sein mögen, denn ich glaube, daß sich die Hilfswissenschaften des philosophischen Teils aus meinen Betrachtungen von selbst ergeben werden. Kenntnisse in der allgemeinen Geschichte verlangt man von jedem Gebildeten. Der Musikhistoriker wird sich damit nicht allein begnügen können, er wird außerdem noch kulturgeschichtliche Studien zu treiben haben, um für seine geschichtlichen Darstellungen den geeigneten Hintergrund zu gewinnen. Von den zahlreichen Hilfswissen-

schaften der allgemeinen Weltgeschichte wird die musikalische Paläographie und Bibliographie besonders zu berücksichtigen sein. Für die Geschichte der Musiktheorie ist die Bekanntschaft mit den akustischen Gesetzen erforderlich. Untrennbar mit der Geschichte der Vokalmusik ist die Kenntniss der in Betracht kommenden Nationen und das Verständniss ihrer Sprachen. Um die älteren musikwissenschaftlichen Quellen im Original lesen zu können, wird der Historiker auch in den klassischen Sprachen bewandert sein müssen. An das Studium der Musikgeschichte werden sich endlich praktische Kurse in der Harmonielehre, dem Kontrapunkt und dem Partiturspiel anzureihen haben.

691. Die Aussichten des Historikers. So bedeutenden Anforderungen gegenüber, die das Studium der Musikwissenschaft an die Einzelnen stellt, sind die Aussichten für den Musikgelehrten selbst vorderhand noch recht ungünstige. Daher denn auch das langsame Fortschreiten der Wissenschaft. Aber wenige sind begütert genug, um ihre ganze Kraft diesem schönen Berufe widmen zu können; sehr viele benutzen daher dieses Studium nur zu einem Durchgang zum musikalischen Reportertum. Da aber nur einige wenige, größere Tageszeitungen ihren Musikreferenten eine gesicherte Lebensstellung bieten, so sieht sich das Gros der Berichterstatter auf Nebenbeschäftigungen, oft recht ungeordneter Art, angewiesen, die ihnen keine Zeit lassen, ihr vorhandenes Wissen zu befestigen oder gar zu erweitern. Diese Kräfte gehen daher der Wissenschaft vollständig verloren, sie diskreditieren dieselbe sogar in vielen Fällen, indem sie den Anschein zu erwecken suchen, als sei das von ihnen meist

mit einem bedeutenden Wortschwall vorgetragene — Wissenschaft. Und da von den eigentlichen musikwissenschaftlichen Forschungen nur der allergeringste Teil in die Öffentlichkeit dringt, so würde man es dem gebildeten Publikum nicht übel nehmen können, wenn es über die angebliche Wissenschaft der Tageskritiken verächtlich die Achseln zuckt. Daß es übrigens auch unter den Musikreferenten eine Anzahl von tüchtigen Gelehrten giebt, brauche ich wohl kaum hinzuzufügen.

692. Stellung der Musikwissenschaft. Kann es der Musikwissenschaft im Allgemeinen gleichgültig sein, welche Meinung das große Publikum von ihr hat, so wird sie zu geringschätzenden Beurteilungen von gelehrter Seite aus Stellung nehmen müssen. In der That gilt sie in manchen Gelehrtenkreisen „mehr nur als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disziplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu stehen“. Bei meinen Ausführungen habe ich mich von der entgegengesetzten Meinung leiten lassen und hoffe, auch meine Leser für diese Ansicht gewonnen zu haben. Weiß ich mich doch ganz hierbei in Uebereinstimmung mit meinem großen Lehrer, Philipp Spitta, der seinen Standpunkt dieser Frage gegenüber mit folgenden Worten charakterisierte: „Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig, als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden.“ Allerdings wird noch

eme geraume Zeit vergehen, bis das hohe Ziel erreicht sein wird, das Philipp Spitta im Geiste erschaut. Daß es aber unserer Wissenschaft nicht an der nötigen Kraft fehlt, auf eigenen Füßen stehen zu können, das beweisen die bedeutenden Erfolge, die sie besonders in den letzten zwanzig Jahren zu verzeichnen hat. Dieses Faktum ist aber keineswegs ein bloßer Zufall, es steht vielmehr im engsten Zusammenhang mit der heute sicherer arbeitenden Methodik der Kunstwissenschaft, und wenn die Zahl der wissenschaftlich geschulten Kräfte auch heute noch nicht genügt, um den

überreichen, zur Bearbeitung vorliegenden Stoff zu bewältigen, so wird man noch lange nicht berechtigt sein, hieraus irgendwelche Schlüsse auf den inneren Eigenwert der Kunstwissenschaft zu ziehen. Wie sie sich in ihrem Ziele, dem Erforschen der Wahrheit, und in ihren Arbeitsbedingungen, Gründlichkeit und Exaktheit der Forschung, mit den anderen Wissenschaften beagnet, so wird sie dieselbe Achtung vor ihren Resultaten verlangen können, denn jede Wahrheit bedeutet einen Fortschritt menschlicher Erkenntnis, sie ist echt und lauter Gold, wo sie auch immer gefunden wird.

693. Die wichtigsten musikgeschichtlichen Werke

(Die beigefügten Ladenpreise verstehen sich für gebundene Exemplare.)

- Ambrós, A. W., Geschichte der Musik. 5 Bände. Band I—IV je 13,50 *M.*, Band V 16,50 *M.*
- Brendel, Fr., Geschichte der Musik. 12 *M.*
- Bulthaupt, H., Dramaturgie der Oper. 2 Bände. 11 *M.*
- Chamberlain, H. S., Das Drama Richard Wagners. 4 *M.*
- Dommer, A. v., Handbuch der Musikgeschichte. 13,50 *M.*
- Fahn, D., Gesammelte Aufsätze über Musik. 2. Auflage. 4 *M.*
- Rößlin, K. R., Geschichte der Musik. 3. Auflage. 8 *M.*
- La Mara, Musikalische Studienköpfe. 5 Bände. 22,50 *M.*
- Daraus einzeln:
Bd. I. Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner 4,50 *M.*
Bd. II. Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu und Berlioz 4 *M.*
- Bd. III. Moscheles, David, Henselt, Robert Franz, Rubinstein, Brahms, Taubig 4,50 *M.*
- Bd. IV. Mozart, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven 5 *M.*
- Bd. V. Die Frauen im Tonleben der Gegenwart 5 *M.*
- Raumann, G., Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bände. 20 *M.*
- Reinecke, G., Die Beethovenschen Klavierfonaten. 4,50 *M.*
- Reißmann, Aug., Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. 10 *M.*
- Riehl, W. H., Musikal. Charakterköpfe. 3 Bände je 6 *M.*
- Riemann, Hugo, Musik-Lexikon. 12 *M.*
- Svoboda, A., Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bände. 12 *M.*