Werk

Titel: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft

Autor: Adler, Guido

Ort: Leipzig

Jahr: 1885

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0001|log6

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.

Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst. So lange der Naturgesang ohne Reflexion frei aus der Kehle dringt, so lange die Tonerzeugnisse nicht gesichtet und ungeordnet emporquellen, so lange kann auch nicht von einer Tonkunst gesprochen werden. Erst in dem Augenblicke wo der Ton seiner Höhe nach verglichen und gemessen wird — zuerst geschieht dies mit dem Gehöre, dann mit tonmessenden Instrumenten —, in dem Augenblicke, da man sich Rechenschaft giebt über das organische Verhältniß mehrerer zu einem einheitlichen Ganzen verbundener Töne und Tonphrasen und die Phantasie ihr Product derart anordnet, daß dasselbe primitiv-ästhetischen Normen unterstellt gedacht werden kann, erst dann kann wie von einem musikalischen Wissen so von einer Kunst der tonlichen Bearbeitung die Rede sein. Alle Völker, bei welchen man von einer Tonkunst sprechen kann, haben auch eine Tonwissenschaft, wenngleich nicht immer ein ausgebildetes musikwissenschaftliches System. Je höher die Erstere, desto ausgebildeter die Letztere. Mit dem Stande der Tonkunst wechseln die Aufgaben der Musikwissenschaft. Anfangs ist die Wissenschaft vorzüglich bestrebt das Tonmaterial zu fixiren, zu bestimmen und zu erklären — daraus erklärt sich die Wichtigkeit der Kanonik, d. i. der Lehre von den mathematischen Intervallbestimmungen bei den Griechen und die Rangirung der scientia musicae zwischen Arithmetik, Geometrie und Astronomie bei vielen mittelalterlichen Schriftstellern. Bald steigern sich die Ansprüche; die Musik wird unter die artes liberales gestellt, den Jüngern der Tonkunst und Tonwissenschaft wird ein Complex von musikalischen Lehrsätzen vorgetragen, die aus einzelnen Tonproducten abstrahirt werden. Die Tonzeichen werden ausgebildet, Höhe und Dauer derselben genauer regulirt und mensurirt, ja eine

Zeit lang wird die Tonproduction von diesen Regeln und Mensuren geknebelt und gezügelt, bis sie sich wieder Bahn bricht, und nun wechseln abermals die Anforderungen an die Wissenschaft. Sie soll das Verhältniß der Tonkunst zur Dichtkunst erläutern, soll die Grenzen angeben, welche der Tonkunst ausgesteckt sind. Der echte wahre Künstler arbeitet ruhig weiter, dem Kunstgelehrten steht es nun zu, die Kunstproducte zu erforschen. Die moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen. Welche sind nun diejenigen Momente oder Merkmale, an die sich die wissenschaftliche Untersuchung eines Tonwerkes anlehnen kann?

Liegt ein Kunstwerk vor, so wird es vorerst paläologisch bestimmt werden. Es wird, wenn nicht in unserer Notation geschrieben, übertragen werden müssen. Schon bei dieser Thätigkeit werden gewichtige Kriterien für die Bestimmung der Entstehungszeit des Werkes gewonnen. Nunmehr wird das Kunstwerk seiner constructiven Beschaffenheit nach untersucht. Wir beginnen mit den rhythmischen Merkmalen: ob eine Taktart und welche vorliegt, welche zeitlichen Verhältnisse in den Gliedern zu finden, wie diese periodisirt und gruppirt sind. Es könnte auch mit der Tonalität begonnen werden und zwar die tonliche Beschaffenheit einzelner Stimmen und dann erst die des Ganzen, wie es eine Zeit lang im Mittelalter gebräuchlich war, heute aber mit Recht nicht mehr üblich ist. Die einzelnen Theile werden nach ihrer Cadenzirung, den Übergängen, Accidentien untersucht und zum Ganzen gestellt. Nunmehr wird die Construction der Mehrstimmigkeit klargelegt: Umfang und Vertheilung der Stimmen, die Nachahmung der Themen und Motive je nach den Eintritten in verschiedenen Intervallen und ihrer verschiedenen zeitlichen Aufeinanderfolge, ob die Themen vergrößert, verkleinert, umgekehrt oder entgegengesetzt sind, ferner die Führung der Con- und Dissonanzen, deren Vorbereitung und Auflösung oder freier Eintritt. Die Art der Bewegung der einzelnen Stimmen untereinander wird verfolgt; das Verhältniß von Haupt- und Nebenstimmen, die Herübernahme eines Cantus firmus, seine Verwendung und Gliederung, die Durchführung der Themen und Motive wird erwogen und fixirt. Hat die Composition einen Worttext, so wird dieser kritisch untersucht; zuerst nur als Dichtung, hierauf in Bezug auf die Unterlegung oder Verbindung mit der Melodie. Hier wird man auf die Accentuirung, die prosodische Beschaffenheit im Verhältniß zur musikalisch-rhythmischen eingehen müssen; diese Textirung wird wieder bedeutende Anhaltspunkte für die Beurtheilung des Werkes bieten. Ist die Composition nur instrumental, dann wird auf die Art

der Behandlung des Instrumentes respective der Instrumente eingegangen; die Instrumentirung, d. i. die Art und Weise der Vereinigung und Sonderung, der Gegenüberstellung und Untermischung der instrumentalen Klanggruppen und -Körper wird geprüft. Vereint damit kann die Ausführung, besser Aus- oder Aufführbarkeit erwogen werden: die Applicatur an den diesfalls zur Verwendung kommenden Instrumenten, der Vortrag, die Intensität der Tonstärke bei verschiedenen Stellen, die Vertheilung der Stimmgattungen u. s. w.

Sind die Hauptmerkmale festgestellt und sind je nach der individuellen Beschaffenheit des Werkes einzelne specielle Eigenthümlichkeiten constatirt, dann kann man an die Beantwortung der Frage herantreten, welcher Kunstgattung das Stück angehört und zwar welcher Gattung nach der Auffassung der Entstehungszeit des Kunstwerkes und nach unserer Auffassung. Damit nähern wir uns der wichtigen definitiven Entscheidung über die Entstehungszeit des Werkes und hier kann unterschieden werden: a) die Zeit, in der es geschaffen wurde; entweder allgemein die Epoche oder genauer die Schule, oder es kann endlich direct einem Tonkünstler zugeschrieben werden und in dem letzteren Falle wieder einer bestimmten Schaffensperiode des Tonsetzers oder Tondichters. Je älter das Werk ist, desto schwerer wird eine ganz genaue Fixirung der Entstehungszeit sein. Es kann aber auch b) ein Werk in einer Zeit entstanden sein, der es seiner Beschaffenheit nach nicht mehr angehört, es kann den Stempel einer vergangenen Kunstepoche tragen. Mit den geologischen Schichten kann man, wenn auch in sehr verkleinertem Maßstabe, Zeitläufe von Kunstepochen vergleichen; wie die Erdrinde aus verschiedenen Epochen angehörigen Formationen gebildet ist, so zeigt auch das Gesammtbild einer Zeit einen unterschiedlichen Kunstcharakter. Es wird also in einem solchen Falle zwischen der Zeit der factischen Entstehung und der der eigentlichen Zugehörigkeit des Werkes unterschieden werden müssen. Man wird dann immerhin einzelne Züge an dem Werke bemerken, welche verrathen, daß dasselbe trotz der äusseren analogen Beschaffenheit doch nicht gänzlich dem Geiste der Zeit entspricht, der es seiner Structur und Textur nach angehört; man sagt dann, das Werk sei in der Manier dieser oder jener Periode oder Schule, dieses oder jenes Meisters geschaffen. Als Schlußstein der kritischen Betrachtung ist die Bestimmung des Stimmungsgehaltes, des ästhetischen Inhaltes anzusehen; freilich gilt diese häufig als einziges Moment, als Alpha und Omega der kritischen Analyse. Wissenschaftlich läßt sich dieser nur erst dann erfassen, wenn die übrigen Bestimmungen vorausge-

gangen sind. Auch hier wird man versuchen, specifisch musikalischen Stimmungsgehalt zuerst zu erfassen; es wird aber ein in den meisten Fällen vergebliches Bemühen sein, den Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen, und selbst wenn ein dichterischer Vorwurf, sei es dem Worte oder nur der Idee nach, dem Tondichter zur Unterlage des Kunstwerkes gedient, wird es ein kühnes Unterfangen sein, die Analogie der den beiden Theilen, Wort und Ton, zukommenden Stimmungsgehalte, die Identität oder Contrarität derselben wissenschaftlich auszusprechen. Verhältnißmäßig leichter dürfte es bei musikalisch-dramatischen Werken sein, bei denen die Action einen festeren Stützpunkt bietet.

Dies sind in allgemeinen Umrissen die Untersuchungsobjecte der musikwissenschaftlichen Forschung. Daraus wird das nunmehr festzustellende System dieser Wissenschaft aufzubauen sein. Dieselbe zerfällt demnach in einen historischen und einen systematischen Theil. Die Geschichte der Musik gliedert sich nach Epochen, größeren und kleineren, oder nach Völkern, Territorien, Gauen, Städten und Kunstschulen; die Zusammenfassung ist entweder zeitlich oder örtlich, oder zeitlich und örtlich. In höchster und letzter Instanz aber wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten, in ihrer gegenseitigen Verkettung, dem wechselseitigen Einfluß, ohne besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler, die an dieser stetigen Entwicklung Theil genommen haben.

Die Fächer dieses historischen Theiles sind nun folgende: 1) die Kenntniß der Notationen. Die musikalischen Zeichen stehen, wie bereits erwähnt, im innigen Zusammenhange mit der Kunst selbst, besonders die mittelalterlichen Tonzeichen bestimmen und bedingen die Production, so daß man schon eine historische Eintheilung der europäisch-abendländischen Musik — vielleicht die maßgebendste — gemäß der Verschiedenheit der Tonzeichen treffen könnte: die Epoche der Neumen, die Epoche der Mensuralzeichen und die der Taktbezeichnung, eine Eintheilung, die so ziemlich derjenigen auf architektonischem Gebiete in romanische, gothische und Renaissance-Epoche entspräche. 2) Die Zusammenstellung historischer Gruppen, gewöhnlich musikalische Formen genannt. Die Tonproducte einer bestimmten Zeit haben untereinander einerseits gemeinschaftliche und andererseits verschiedene Momente, die sie eignen, unterschiedlichen Gruppen unterstellt zu werden. Die Motette, Frottole, Villanelle, das Madrigal, das Präambulum, Ricercare, die Sonata, Suite, Symphonie (im modernen Sinne) u. s. w. gehören ihrer Ausbildung nach bestimmten Zeiten an, und so lassen sich auf diesem Wege hervor-

ragende Gesichtspunkte zur übersichtlichen kunsthistorischen Beurtheilung gewinnen. Wie häufig die Titel und Benennungen willkürlich verschoben und mißbraucht werden, braucht hier wohl nicht erwähnt zu werden. Den höchsten Rang nimmt 3) die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein; diese ist der eigentliche Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit. Wie von den Anfängen der einfachen Melodie ausgehend der Bau der Kunstwerke allmälich wächst, wie von den einfachsten Thesen ausgehend die in den Tonproducten latenten Kunstnormen complicirt und complicirter werden, wie mit entschwindenden Culturen die Tonsysteme vergehen, wie an das Glied sich nach und nach eine Kette von Zellen anschließt und so organisch wächst, wie die außerhalb der fortschrittlichen Bewegung stehenden Elemente, weil nicht lebensfähig, untergehen — dies darzulegen und nachzuweisen ist die dankbarste Aufgabe des Kunstgelehrten. Man könnte sagen, daß mit den Generationen die Kunstgesetze wechseln; so mannigfaltig auch der Wechsel ist: die Kunst erreicht verschiedene Etappen, welche in Bezug auf die in ihrer Begrenztheit zu erreichende Schönheit unüberschreitbar sind. Bei der Darlegung der Kunstgesetze einer bestimmten Zeit ist wohl zu unterscheiden zwischen jenen Principien, die in der Kunstpraxis zu erkennen sind, und jenen, wie sie die Theorie lehrt. Denn die Theoretiker gehen der Geschichte zumeist erst nach, sie folgen ihr in gewisser Distanz nach und während das Leben fortpulsirt, reflectiren sie über Vergangenes. Nur mit Rücksicht darauf ist die Eintheilung in theoretische und praktische Musik zu billigen; es giebt keine theoretische Musik im eigentlichen strengen Sinne des Wortes, wohl aber eine Theorie der Musik. Da nun die Theorie gewöhnlich im Kampfe mit der contemporairen Praxis ist, verfiel man auf die nicht sehr passende Bezeichnung »theoretische Musik«, an der noch heute insbesondere viele französische Musikforscher festhalten. Gar selten ereignete sich der Fall, daß ein Theoretiker der Geschichte vorauseilt, und dann ist es gewöhnlich ein Fehlgriff, über den die Kunstpraxis zur Tagesordnung übergeht; um nur einen Fall herauszugreifen: Hieronymus de Moravia wollte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die musica colorata einführen, lange bevor die Musik reif war, die Chromatik in sich aufzunehmen. Der Versuch blieb daher vereinzelt, und war trotz der Ingeniosität ein unmögliches Beginnen. Es kommt auch vor, daß Theorie und Praxis sich in einem Manne vereinigt finden, dann ist noch zu unterscheiden, ob dieser wirklich im Geiste seiner Zeit oder in dem einer vergangenen Epoche schafft; im ersteren Falle ist die Aufgabe der Erforschung der Kunstgesetze der betreffenden Periode

erleichtert, immer aber muß man sich vor Allem an die Kunstwerke selbst halten. Im innigen Zusammenhange damit steht die Darlegung der verschiedenen Arten der Kunstausübung. Mit dem Fortgange der Kunst verändert sich auch die Technik, instrumental und vokal. Manchmal übt die technische Ausübung einen Einfluß auf die Kunstproduction; dies ist insbesondere der Fall bei den Modeinstrumenten, die sogar ab und zu die schöpferische Thätigkeit einerseits beeinträchtigen, andererseits erweitern. Häufig stellen die Kunstwerke an die Ausübenden Anforderungen, denen diese erst nach langem Studium gerecht werden; anfangs lassen sich die reproductiven Künstler bei der Wiedergabe zumeist nur von dem Instincte leiten, allmälich klären und festigen sich die Ansichten und es bildet sich so die Tradition. Bei einem Momente in der Kunstproduction haben die reproducirenden Künstler sich schaffend bethätigt: bei der Ornamentik. Diese verdankt natürlichen und auch unnatürlichen Regungen ihr Fortkommen und drohte im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Schling- und Schmarotzerpflanze den kernigen Stamm zu überwuchern. Auch die Besetzung mehrstimmiger Compositionen mit verschiedenen Instrumenten war beim Erblühen der Instrumentalmusik zumeist den Ausübenden überlassen und die Regeln der Instrumentation entkeimen diesem erstehenden Usus. Mit der Geschichte der Instrumentation ist im innigsten Connex die Geschichte der musikalischen Instrumente in ihrem Bau und ihrer Verwendung — ein Nebengebiet des historischen Theiles der Wissenschaft. Eine große Menge von Hilfswissenschaften schließt sich an diesen an: 1) die allgemeine Geschichte mit ihren Hilfswissenschaften der Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde; und auf musikwissenschaftlichem Gebiete ist die musikalische Paläographie und Bibliographie ein besonders wichtiges Hilfsgebiet. 2) Die Litteraturgeschichte und Sprachenkunde, die in untrennbarem Zusammenhange mit der Musikforschung stehen, gerade so wie bei Vocalwerken der Ton mit dem Worte. 3) Geschichte der mimischen Künste (Orchestik und Tanz), die ebenfalls organisch mit der Musik verknüpft sind, endlich 4) die Biographistik der Tonkünstler sowie die Statistik musikalischer Associationen und Kunstinstitute. Die Biographistik hat sich in letzter Zeit unverhältnissmäßig in den Vordergrund gedrängt, sich sogar als Musikwissenschaft κατ' ἐξοχήν geberdet, während sie doch nur ein wenn auch immerhin wichtiges Hilfsgebiet derselben ist. Hier sollte, wie es einzelne vortreffliche Biographien beobachten, neben den Kunstproducten des Behandelten nur untersucht werden, was mit der künstlerischen Artung in directem oder indirectem Zu-

sammenhange steht: wie die physische Beschaffenheit des Künstlers, seine Erziehung, die Vorbilder, die er studirt und in sich aufgenommen hat, der Einfluß seiner Umgebung auf seine künstlerischen Anschauungen, die künstlerische Stellung, die er bekleidet, die Momente, die gewaltig in sein Gefühlsleben eingriffen, die Art seiner Productionsthätigkeit, sein Verhalten zu den übrigen Künsten, sowie endlich seine ethischen und culturellen Anschauungen.

Der zweite Haupttheil der Musikwissenschaft ist der systematische; er stützt sich auf den historischen Theil und zerfällt in drei Theile: in einen A) eigentlich speculativ musiktheoretischen, B) musikästhetischen, C) musikpädagogischen. Hier werden die Kunstgesetze, die sich aus der geschichtlichen Entwicklung als zu höchst stehend — ich sage zu höchst und nicht zu letzt stehend, denn beide Begriffe decken sich nicht immer — ergeben, systematisch geordnet entweder als solche erklärt und begründet (A) oder mit Rücksicht auf das Kunstschöne, dessen Kriterien bestimmt werden (B), oder endlich mit Bezug auf den pädagogisch-didaktischen Zweck (C). Die Untersuchungsobjecte der kritischen Forschung bestimmen hier die Eintheilung. 1) die Rhythmik, d. i. die Zusammenfassung und Erklärung aller die zeitlichen Eigenschaften der musikalischen Werke betreffenden Regeln, Normen und Gesetze: die absolut musikalische Rhythmik im Verhältniß zur Dynamik aller Körper und der Metrik und Prosodie der Sprachen. 2) die Harmonik, d. i. die Zusammenfassung und Erklärung der tonalen Beschaffenheiten successiver Tonfolgen und contemporärer Tonverbindungen und der Tonfortschreitungen: Aufstellung und Begründung des Tonsystems, d. i. der einheitlichen Übersicht über das Tonmaterial je einer Culturepoche. 3) Als Resultirende der beiden vorausgehenden Theile ergiebt sich die Erforschung des inneren Zusammenhanges, der Reciprocität der rhythmischen und harmonischen Beschaffenheiten der Kunstwerke. Die Melik, wie man diesen Theil nennen könnte und auch schon manchmal nannte (wenn auch nicht, so viel mir bekannt, in dieser präcisirteren Bedeutung), legt die Eigenthümlichkeiten der unisonen, homophonen und polyphonen Musik dar und gelangt so mittelst der Thematik (der wissenschaftlichen Erforschung der Bedeutung und Stellung der musikalischen Gedanken in einem Kunstwerke) zu der Betrachtung der sogenannten musikalischen Kunstformen, d. i. der Abstractionen aus den verschiedenen ein- und mehrstimmigen Tongebilden. Die Melik ist entweder absolut musikalisch oder wird mit der Prosodie und Metrik verbunden, wenn sie das Untersuchungsobject auf die Diction erweitert.

Die Aufstellung und Begründung der höchsten Gesetze der

Kunst führt notwendiger Weise zum Vergleiche der einzelnen Normen. Die Werthschätzung und Vergleichung führt so auf das ästhetische Gebiet[1]. Die Erhebung bestimmter Principien und Regeln zu der angegebenen Höhe setzt voraus, daß der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, andererseits mit den das Kunstwerk appercipirenden Subjecten beschäftigt. Es liegen also der Forschung zwei Objecte vor, deren Reciprocitätsverhältniß zu ergründen das letzte Ziel der Ästhetik sein muß. Vor Allem aber gilt es die Kriterien des Kunstwerkes zu erkennen, jene Momente, die ein Werk zu einem künstlerischen Producte stempeln. Ist jedes Tonproduct ein Kunstwerk? Es wird allgemein nur jenes als Kunstwerk bezeichnet, welches die Kriterien des Kunstschönen in sich trägt. Es wird daher die Vorfrage zu beantworten sein, was ist das musikalisch Schöne, wie verhält es sich zum allgemeinen Kunstschönen? Durch diese Bestimmung werden zugleich alle Tonproducte, an denen diese Kriterien nicht nachzuweisen sind, als unkünstlerisch bezeichnet. Man könnte die Frage aber auch anders fassen: Muß jedes Kunstwerk schön sein, sind die diesen Kriterien des Schönen nicht entsprechenden Tonproducte nicht auch Kunstwerke? z. B. die in Secunden und Quarten einhergehenden Todtenlitaneien, wie sie in Italien insbesondere in dem ambrosianischen Gottesdienste in Mailand üblich waren; sind diese nur pathologische Erzeugnisse des Schmerzes und der Zerknirschung, oder sind sie schon Kunsterzeugnisse? Letzteres sind sie wohl in dem Sinne, insoferne eine gewisse technische Vorübung dazu gehört, dieselben auszuführen, aber entsprechen sie deshalb auch den Anforderungen des Kunstschönen? Diese Fragen sind von größter Bedeutung nicht nur für die Bestimmung des Kunstschönen, sondern auch für andere damit direct oder indirect zusammenhängende Thesen, die summirt jenen Complex ausmachen, welchen man gewöhnlich als Ästhetik der Tonkunst bezeichnet. Einige der wichtigsten seien hier herausgehoben: a) Entstehung und Wirkung der Musik. Ist die Wirkung nothwendig größer, wenn die Ausdrucksmittel reicher und mannigfaltiger werden? b) Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur; giebt es auch Tonsysteme gegen die Natur, wie Goethe behauptet? c) Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der specifisch constructiven Ele-

[1] Der von Fétis gebrauchte Ausdruck »Philosophie der Musik« zur Bezeichnung »der Erforschung der künstlerischen Producte und ihrer Umwälzung« genügt weder für die historische noch für die ästhetische Musikwissenschaft; hiedurch werden nur Termini verschiedener Wissensgebiete untermischt.

mente stehende Motoren ein, die oft von unübersehbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind. d) Die Eintheilungen der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient: Kirche, Kammer, Conzert, Theater und Oper etc. e) Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwerthbaren Klangmateriales gegenüber Schall und Geräusch; Connex und Scheidung gegenüber den übrigen Künsten. Hier wird auch der Übergang in das Formlose und Zufällige (nach der Bezeichnung Goethe's) besprochen werden. f) Die ethischen Wirkungen der Tonkunst, da die Ethik sowohl nach älteren wie neueren Philosophen in unmittelbarer Beziehung zur Musik steht, während Einige von einer ethischen Grundlage des Musikgefühles sprechen. Moderne Philosophen schufen auch die Frage über die Stellung der Musik zur Metaphysik, welche als Schlußstein aller dieser Betrachtungen angesehen werden könnte. Neben diesen wissenschaftlichen Fragen stehen einige musikalische Tagesfragen, die die Gemüther kunstbegeisterter Musikfreunde und kunstfeindlicher Zeloten beunruhigen und große Massen in feindliche Lager spalten, so z. B. der musikalische Bandwurm: »wann war der Höhepunkt der religiösen Tonkunst oder was ist echte Kirchenmusik?« Ferner der Rangstreit zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, der schon von Plato und Aristoteles angeregt wurde. Oder die musikalisch-politische Frage: Ist im musikalischen Drama das Wort oder der Ton Führer oder herrscht die Handlung? Die Erledigung solcher und ähnlicher Dinge regt das Interesse manches sonst Gleichgültigen an, die Beantwortung derselben liegt latent in Kunst und Wissenschaft.

Als dritter Hauptabschnitt des systematischen Theiles ist die musikalische Pädagogik und Didaktik zu nennen. Sind die Gesetze in abstracto festgestellt und naturwissenschaftlich begründet, dann werden sie mit Rücksicht auf den Lehrzweck gesichtet und zusammengesetzt. Hier giebt es demgemäß eine allgemeine Musiklehre, die die Grundlagen musikalischen Wissens enthält, z. B. Bau der Tonleiter, Arten der Intervalle und der verschiedenen Rhythmen u. s. w., eine Harmonielehre, d. i. die Lehre über die Verbindung der Harmonien, Lehre vom Kontrapunkt, d. i. über die gleich- oder nachzeitige Verbindung zweier oder mehrerer selbständiger Stimmen, Compositionslehre, ferner die Methoden des Unterrichtes in Gesang und Instrumentalspiel. Mit dieser Aneinanderreihung der genannten Disciplinen will nicht gesagt sein, daß dies die einzig mögliche, oder etwa die beste Rangirung dieses didaktischen Theiles sei. Seit zwei Jahrhunderten gilt diese Stufenleiter, und erst in neuester Zeit fängt man an die Harmonielehre für überflüssig, ja

für schädlich anzusehen. Selbst wenn diese fallen gelassen würde, wäre der Fortgang der Studien nicht wesentlich verändert, da dann die Grundlehren derselben in die allgemeine Musiklehre aufgenommen werden müßten. Eine genauere Gliederung innerhalb der einzelnen Disciplinen scheint aber dringend geboten[1]. Das Verhältniß dieses pädagogischen Theiles zum abstract wissenschaftlichen läßt sich allgemein dahin präcisiren, daß die Lehre sich begnügt, die zur Erlernung der Kunst nothwendigen Normen und Regeln auszuwählen und den von der Wissenschaft aufgestellten und begründeten Satz vorzutragen, ohne auf die Erforschung und tiefere Begründung (zumeist naturwissenschaftlicher Art) einzugehen. Sie lehrt z. B. das Quintenverbot im reinen Satz, aber die Harmonik sucht sich auch über die Gründe Rechenschaft zu legen, befragt die Geschichte über die Zeit der Einführung, bringt die einstmalige Nichtbeachtung, ja geradezu primäre harmonische Verbindungsart der Quintenfolgen in Zusammenhang damit, verfolgt die allmälige Einschränkung und wendet sich nun nach Erledigung der historischen Vorfrage zur Erforschung des Zusammenhanges mit der physiologischen Beschaffenheit des Ohres, erwägt die Gründe, etwa die Abhängigkeit von dem Wechsel der Obertöne, und kommt so zu einer detaillirten Bestimmung, in welchen Fällen das Quintenverbot berechtigt, in welchen überflüssig und von der freieren Praxis auch nicht beobachtet wird. So bildet die wissenschaftliche Untersuchung die Stütze, auf Grund welcher die Disciplin lehrt.

Ein neues und sehr dankenswerthes Nebengebiet dieses systematischen Theiles ist die Musikologie, d. i. die vergleichende Musikwissenschaft, die sich zur Aufgabe macht, die Tonproducte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territorien behufs ethnographischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit zu gruppiren und sondern.

Die Hilfswissenschaften der musikwissenschaftlichen Systematik sind: die Akustik mit ihrem Annex, der Mathematik; die Physiologie, besonders in dem Theile über Gehörsempfindungen; die Psychologie, besonders in ihrem Theile über die Tonvorstellungen und Intervallrelationen und das praktische Gegenstück derselben, nämlich die Lehre von dem musikalischen Denken, die als ein Theil der allgemeinen Logik anzusehen ist; die Grammatik, Metrik und Poetik, und als Hilfsgebiet des musikpädagogischen Theiles die allgemeine Pädagogik. Noch mannigfache andere Wissensgebiete werden gestreift und stehen theilweise im Wechselverkehr, Gebiete, die zu nennen nicht mehr geboten erscheint. (Siehe Tabelle Seite 16 u. 17.)

[1] Näheres hierüber folgt in einer speciellen Abhandlung.

Die Methode der musikwissenschaftlichen Forschung richtet sich nach der Art des zu Erforschenden: in paläographischen Dingen wird sich der Forscher jener Mittel bedienen, die man gewöhnlich als Methode der Forschung der historischen Hilfswissenschaften bezeichnet; er wird alle Wege einschlagen, die der Diplomatiker und Paläograph geebnet hat, aber er wird auf dem Gebiete der Notation gewisse Seitenwege betreten müssen, die ein wenig abseits liegen von der breitgetretenen Straße. Die Erfahrung wird hierin die Lehrmeisterin sein. In philologischen und litterarhistorischen Dingen wird sich der Musikforscher wieder jener Wege bedienen, die die betreffende Wissenschaft angelegt hat; er wird hier aber wohl vorsichtiger steigen müssen, denn während viele Philologen es so herrlich weit gebracht und sich von den Lebenspfaden abgewendet haben, wird jeder Kunsthistoriker vielmehr auf den Lebenspuls der künstlerischen Gebilde horchen und mit seiner Sonde sie nicht tödten wollen. Zur Erreichung seiner Hauptaufgabe, nämlich zur Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten und ihrer organischen Verbindung und Entwicklung wird sich der Kunsthistoriker der gleichen Methode bedienen wie der Naturforscher: vorzugsweise der inductiven Methode. Er wird aus mehreren Beispielen das Gemeinsame abheben, das Verschiedene absondern und sich auch der Abstraction bedienen, indem von concret gegebenen Vorstellungen einzelne Theile vernachlässigt und andere bevorzugt werden. Auch die Aufstellung von Hypothesen ist nicht ausgeschlossen. Die nähere Begründung des Gesagten sei einer speciellen Abhandlung vorbehalten, das Schwergewicht der Betrachtung liegt in der Analogie der kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode.

Die Aufstellung der höchsten Kunstgesetze und ihre praktische Verwerthung in der musikalischen Pädagogik zeigte uns die Wissenschaft in unmittelbarer Berührung mit dem actuellen Kunstleben. Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt. Kunst und Kunstwissenschaft haben nicht getrennte Gebiete, deren Scheidelinie scharf gezogen wäre, sondern es ist vielmehr das gleiche Gebiet, und nur die Art der Bearbeitung ist verschieden: der Künstler baut in dem Haine seinen Tempel auf, in dem Haine, dessen Düfte sich aus den frei wachsenden Blüthen immer wieder neu beleben. Der Kunsttheoretiker macht den Boden zugänglich und wegsam, er erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspirirt Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, daß es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, so will er ihn auf die richtige Bahn führen. Steht das Gebäude da, so hütet und vertheidigt es

In tabellarischer Übersicht ergie

Musi

I. Historisch.

(Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Städten, Kunstschulen, Künstlern).

A. musikalische Paläographie (Notationen).	B. Historische Grundclassen (Gruppirung der musikalischen Formen).	C. Historische Aufeinaderfolge der Gesetze. 1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen, 2. wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden. 3. Arten der Kunstausübung.	D. Geschicht der musikali schen Instrumente.

Hilfswissenschaften: Allgemeine Geschichte mit Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde.
Litteraturgeschichte und Sprachenkunde.
Geschichte der Liturgien.
Geschichte der mimischen Künste und des Tanzes.
Biographistik der Tonkünstler, Statistik der musikalischen Associationen, Institute und Aufführungen.

[1] Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche d die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschriebe

Syste

I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ

(Theoretischer oder spekulativer Theil).

A. φυσικόν (Physikalisch-wissenschaftlich)		B. τεχνικόν (Spezial-technisch)		
a. ἀριθμητική (Arithmetik)	b. φυσική (Physik)	c. ἁρμονική (Harmonik)	d. ῥυθμική (Rhythmik)	e. μετρική (Metrik)

ch das Gesammtgebäude[1] also:

issenschaft.

II. Systematisch.

ıfstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze.

A. Erforschung und egründung derselben in der			B. Aesthetik der Tonkunst.	C. Musikalische Pädagogik und Didaktik	D. Musikologie
Harmonik onal od. onlich).	2. *Rhythmik* (temporär oder zeitlich).	3. *Melik* (Cohärenz von tonal und temporär).	1. Vergleichung und Werthschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipirenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen.* 2. Complex unmittelbar und mittelbar damit zusammenhängender Fragen.	(Zusammenstellung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck) 1. Tonlehre, 2. Harmonielehre, 3. Kontrapunkt, 4. Compositionslehre, 5. Instrumentationslehre, 6. Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.	(Untersuchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken).

Hilfswissenschaften: Akustik und Mathematik.
Physiologie (Tonempfindungen).
Psychologie (Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle).
Logik (das musikalische Denken).
Grammatik, Metrik und Poetik.
Pädagogik
Ästhetik etc.

ıständigste Übersicht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält;
ın der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.

· Musik.

II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ - ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ
(Unterricht oder praktischer Theil).

C. χρηστικόν (Compositionslehre)			D. ἐξαγγελτικόν (Ausübung oder Execution)		
λοποιΐα odische position)	g. ῥυθμοποιΐα (rhythmische Composition oder angewandte Rhythmik)	h. ποίησις (Poetik)	i. ὀργανική (Instrumental-Spiel)	k. ᾠδική (Gesang)	l. ὑποκριτική (dramatische Aktion).

der Kunsthistoriker, verbessert die schadhaft gewordenen Theile und wird es gar baufällig, so stützt er es, um es der Nachwelt zu erhalten. Damit begnügt sich aber nicht der treue Freund. Er rangirt und ordnet das Ganze und macht es so der Menge zugänglicher. Soll es erstürmt oder niedergerissen werden, dann umzäumt er es oder rückt es in gemessene Ferne und bewahrt es so für Zeiten, die wieder das richtige Verständniß dafür haben. Eine seiner schönsten Aufgaben ist aber, dem lebenden Blumengarten das Erdreich frisch zu erhalten, das nöthige Interesse zu erwecken und zu heben; leider trachteten die meisten Kunstschriftsteller sich dieser erhabenen Pflicht zu entziehen. Endlich sind sie die Wächter der Ordnung; sie codificiren, wie gezeigt wurde, das zum Gesetz gewordene Recht, müssen es aber auch — oder sollen es vielmehr — beweglich erhalten gegenüber den Erfordernissen des Lebens. Wenn der Künstler den Rayon der Altvorderen verläßt, um sich ein neues Gebiet zu erobern, so läßt der Kunsthistoriker das alte nicht veröden und verwüsten und unterzieht sich gleichzeitig der Doppelaufgabe, mit seiner Hilfsarmee dem Künstler bei der Occupation behilflich zu sein, mit Hand anzulegen an der Urbarmachung des neuerworbenen Bodens und das Gerüst aufzustellen zum Aufbau des neuen Werkes. Seine Erfahrungen sind der Berather des jungen Baumeisters. Weist dieser im Übermuthe die theilnahmsvolle Beihilfe von sich, dann wird er das Gebäude entweder gar nicht unter Dach bringen oder dieses wird, weil auf lockerem Boden stehend, bald in sich zusammenbrechen, Wind und Wetter nicht Stand halten. Von der Wiege bis an das Grab begleitet der Kunstforscher den Künstler; die Geisteskinder des Letzteren, die Wahrhaftigkeit in seinem Erdenwallen werden noch über das Grab hinaus vom Kunsthistoriker beschützt und beschirmt. Wie gegenüber dem nicht mehr lebenden Künstler die Unabhängigkeit der Beurtheilung leicht fällt, so ist es Pflicht, dieselbe sich auch gegenüber dem Lebenden zu bewahren; der Ausspruch Voltaire's »on doit des égards aux vivants, on ne doit aux morts que la verité« birgt trotz der scheinbaren Höflichkeit eine große Gefahr, nämlich: da man, wie man besondere Rücksichten gegenüber dem Einen walten läßt, ebenso rücksichtslos gegenüber einem Zweiten verfährt und sich so von voreingenommenen Sympathien und Antipathien leiten lässt, deren Zerrbilder in der Geschichte der Kunstschriftsteller viele Blätter beflecken. Daher als oberster Grundsatz gelten sollte: »Wie den Todten so den Lebenden gegenüber nichts als die Wahrheit«. Die Wissenschaft wird dann neben der Verfolgung ihrer absoluten Bestrebungen, denen zu Folge sie sich als Selbstzweck betrachtet und sich um ihre weitere praktische Verwerthung nicht

kümmert, zur richtigen Einsicht und Beurtheilung der verschiedenen Kunstepochen und auf Grund derselben zum wichtigsten Resultat ihrer Forschungen: zur Fixirung der für die einzelnen Zweige der Kunst geltenden höchsten Gesetze, gelangend, bei der Zerfahrenheit der modernen Kunstzustände und dem offenbaren Schwanken der künstlerischen Productionsthätigkeit auch zur Hebung der actuellen Kunstzustände beitragen. Man hat behauptet, daß es ein sicheres Anzeichen des Verfalles der Kunst sei, wenn die Kunstwissenschaft sich auszubreiten beginne. Es ist aber oben auseinandergesetzt worden, daß ein Kunstschaffen ohne Kunstwissen nicht möglich sei; würde nun wirklich das Reflectiren und Forschen überhand nehmen, so wäre damit vorläufig nur bewiesen, daß das historische Verständniß erstarke. Es ist aber längst anerkannt, daß dieses der Apperception von Kunstwerken höchst förderlich ist. Bleibt die Kunstwissenschaft in den natürlichen Grenzen und vereinigt sie sich zu bestimmten Aufgaben mit den Künstlern, wie z. B. bei der Restaurirung, Bearbeitung und Aufführung historischer Werke, so kann sie unmöglich die Kunstproduction gefährden, abgesehen davon, daß eine wahrhaftige Schöpferkraft sich wohl leiten und erziehen, aber nicht unterdrücken läßt. Vor Allem aber muß die Wissenschaft selbst erstarken, sie muß in richtiger Würdigung ihrer nächstliegenden Aufgaben sich selbst beschränken und so zur Meisterschaft gelangen. »Nie sollen wir die Überzeugung preisgeben, daß dasjenige, was von dem Geiste nach und nach in natürlicher Entwicklung geschaffen worden, sich auf dem Wege der Erkenntniß auch in ihm wieder als Einheit zusammen schließe« sagt Chrysander in der Einleitung zu den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1863) und speciell über dieses Wissensgebiet: »der gemeinhin angeführte Hauptgrund des Zweifels, daß die musikalische Wissenschaft an Höhe und innerer Vollendung je an die der bildenden Künste hinanreichen werde, weil die Musik geistig viel zu unbestimmt sei als daß in ihrem Gebiete eine den höchsten Anforderungen entsprechende Wissenschaft entstehen könne, ist eine Täuschung«. Und wie zur näheren Ausführung des soeben Angeführten lautet eine Stelle in der Festrede Spitta's über »Kunst und Kunstwissenschaft«, gehalten in der königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883: »Die Kunstwissenschaft ringt, wenige Zweige derselben ausgenommen, noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft. Ohne den Rückhalt einer festen Tradition, schwankend in ihrer Methode und vielfach fragwürdig in ihren Resultaten, gilt sie selbst unter den Gelehrten mehr nur als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disciplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu

stehen. Weil sie sowohl eine philosophische, als auch eine physikalisch-mathematische, als endlich auch eine geschichtliche und philologische Seite hat, greift sie in der That in verschiedene andere und selbständige Gebiete der Wissenschaft hinüber und es ist nur das Object der Forschung, vermöge dessen sie einen eigenen Platz für sich beanspruchen kann. Auch ist bis jetzt wohl kaum irgendwo versucht worden, die Vereinigung jener verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganzen in der wissenschaftlichen Welt und in der Gesellschaft zur öffentlichen Anerkennung zu bringen. Trotzdem wird dies in längerer oder kürzerer Zeit geschehen müssen. 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.« Möge der vorliegende Versuch einer einheitlichen Zusammenfassung der Musikwissenschaft zur Deckung des Bedürfnisses beitragen!

Jeder Schritt, der zu dem Ziele führt, jede That, die uns ihm näher rückt, bedeutet einen Fortschritt menschlicher Erkenntniß. Je aufrichtiger der Wille, desto wirksamer in der Folge, je umfassender das Können, desto bedeutungsvoller das Product, je mehr gemeinschaftlich das Vorgehen, desto tiefgreifender die Wirkung, welche hohe Güter in sich birgt: Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen.

Guido Adler.