Werk

Titel: Kritiken und Referate

Ort: Leipzig

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0007|log66

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Kritiken und Referate.

Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie. Wien, Alfred Hölder, 1891.

Die gleichschwebende Temperatur, als praktischer Nothbehelf zur Stimmung der Tasten-Instrumente erfunden, gelangte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu allgemeiner Anerkennung, ja, ihr nivellirender Einfluß erstreckte sich sogar bis in die Untersuchungen der Musik-Theoretiker hinein, und richtete hier bedeutenden Schaden an, der bis heute noch nicht ganz überwunden ist.

Mit Beginn unseres Jahrhunderts erwuchs der zum Theil auf ihr begründeten Lehre ein sehr gefährlicher Feind in den Untersuchungen der Physiker, welche die von ihnen gewonnenen Gesetze unmittelbar auf die harmonische Tonlehre übertrugen. Ungeachtet mancher Abirrung verdanken wir ihnen doch das festgefugte Gebäude unseres heutigen Systems, welches trotz allen Widerstreites der Meinungen, immer stärkere Wurzeln schlägt.

Aber selbst diese Lehre — das System der harmonischen Tonart — so klar sie auch das Bild unseres heutigen musikalischen Empfindens wiedergiebt, scheint sich, je mehr sie mit unmittelbarer Musik-Ausübung in Berührung kommt, eben nur als ein Bild erweisen zu wollen, welches wohl den Geist, aber nicht immer auch die sinnliche Erscheinung der Tonverhältnisse zur Darstellung bringt.

Wenn auch schon viele scharf beobachtende Musiker und Gelehrte sich der Wahrnehmung nicht verschlossen haben, daß die wirkliche Intonation gewisser Töne von derjenigen abweicht, welche von dem harmonischen System gefordert wird, so hat doch noch Niemand versucht, diese Erscheinungen in ein bestimmtes System zu fassen, wie es Steiner in vorliegendem Buche thut.

Die Frage ist wichtig genug, um ihr eine eingehendere Erörterung zu widmen. Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Untersuchung, ob in diesen Erscheinungen der Keim einer neuen Evolution der Kunstgesetze liege. Diese Besprechung nimmt daher mehr den Charakter einer Mitarbeit an, und ich darf meiner Freude darüber Ausdruck verleihen, in dem Verfasser einem so wohlausgerüsteten Vorkämpfer zu begegnen, wenn ich auch nicht in allen Stücken zu seiner Fahne schwören kann.

Seine neue Lehre beruht auf strenger Sonderung der melodischen von den harmonischen Elementen der Tonkunst; er nimmt zwei von einander unabhängige Stil-Prinzipien mit sich widersprechenden Entstehungs-Ursachen an, die sich im Kunstwerk bald befehden, bald ergänzen, und nur selten in einseitiger Alleinherr-

schaft zur Geltung gelangen. Dem melodischen Stil-Prinzip legt er die pythagoreische Quintstimmung, dem harmonischen die heute geltende gemischte Quint- und Terzstimmung zu Grunde.

Ich will der Übersichtlichkeit wegen meine Untersuchung an folgende Fragen knüpfen:

1. Können die in Rede stehenden Widersprüche zwischen Theorie und Praxis Anspruch darauf erheben, als neue Glieder in das Gebäude des heutigen Tonsystems eingefügt zu werden, oder sind sie zu jenen Imponderabilia zu zählen, welche jede Kunstausübung ganz nothwendigerweise im Gefolge hat, welche also ihrem inneren Wesen nach den der Kunst zu Grunde liegenden Kanon nicht tangiren?
2. Sollen wir annehmen, daß es zu allen Zeiten solche Erscheinungen gab, oder daß erst in unserer Entwicklungs-Phase dieselben zu Tage treten?
3. Können die Intonations-Verschiedenheiten, von denen die Rede ist, ihrer inneren Natur nach streng commensurabel sein, — und
4. Besteht die pythagoreische Quint-Stimmung die Probe dafür, daß in ihr die theoretische Begründung dieser Erscheinungen liegen könne?

Für den ruhenden Dreiklang nimmt auch Steiner die harmonische Stimmung als die einzig richtige Konstructions-Weise unserer Tonart an. Er macht aber eine wesentliche Unterscheidung zwischen strebendem und ruhendem Dreiklang. In der Praxis besteht dieser Unterschied gewiß. Warum wird aber im ruhenden Dreiklange die harmonische, im strebenden eine höher gespannte Terz gesungen und gespielt? Steiner antwortet: weil die Melodie-Töne nach pythagoreischem Prinzipe abgemessen werden; meine Antwort und die der meisten mir nahestehenden Musiker läuft aber darauf hinaus, daß der ausübende Künstler durch die innere Betheiligung am Kunstwerk ganz unbewußt dazu gedrängt werde, gewisse Töne im Zusammenhange einer Composition zu treiben oder zu senken, daß der begabtere und lebendigere Musiker darin weiter gehe, als der minder begabte oder abgespannte, daß keiner unter ihnen behaupten könne, er nehme jedesmal denselben strebenden Ton auch wirklich stets in derselben »Alterirung«, daß sich daher wohl eine Messung von Fall zu Fall, aber keine allgemeine und für immer geltende anstellen lasse; mit einem Worte: daß die beregten Intonations-Unterschiede geistiges Eigenthum der Ausübenden seien, und als ihre einzige Quelle die Seelen-Verfassung des Künstlers zu gelten habe.

Ich kann mich also, schon um dem Vortrage die künstlerische Freiheit zu wahren, nicht zur Ansicht bekennen, daß es feststehende, dem harmonischen System in consequenter Weise widerstreitende Tonhöhen aus einem anderen Systeme seien, um die es sich hier handelt; am allerwenigsten kann ich die pythagoreische Quintstimmung als Träger der melodischen Intonation anerkennen, da ich auch bei ihr ein starres Festhalten an mathematisch herausgerechneten Tonhöhen für die Praxis leugnen muß.

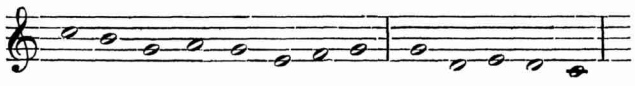
Der Verfasser wirft der harmonischen Theorie unserer Tage vor, daß sie gar oft mit Tönen und Intervallen rechne, welche im Leben gar nicht zur Erscheinung kommen. Ich gebe dies zu, glaube aber, denselben Vorwurf — wenn es einer ist — jeder Musik-Theorie, also auch der pythagoreischen, machen zu dürfen. Dies scheinbare Mißverhältniß liegt im ewigen Gegensatz zwischen Thatsache und Abstraktion, die Versöhnung liegt darin, daß die Abstraktion dem lebendigen Kunstwerk nur von ferne folgen kann, und in den eigentlichen Herd des künstlerischen Feuers nicht eindringen darf, soll sie nicht gerade ihre werthvollsten Eigenschaften einbüßen: Gesetzmäßigkeit und Universalität.

Vorerst will ich von der Verkettung der pythagoreischen mit unserem harmonischen Tonsystem, wie sie der Verfasser in Vorschlag bringt, absehen, und mich nur mit der Frage beschäftigen, ob es nicht innere Gründe dafür giebt, daß auch die Zeiten von Pythagoras und Gregor denselben Kampf auszufechten hatten, der uns eben beschäftigt.

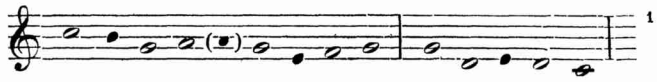
Man behauptet, gestützt auf die theoretischen Schriften des Alterthums und des Mittelalters, daß die einstimmige Melodie stets mit reinen Quinttönen zu Gehör gebracht worden sei. Leider fehlt uns aus dieser Zeit jeder Anhaltpunkt zur Bekräftigung dieser Annahme, ganz wie die kommenden Jahrhunderte von unserer Musik-Ausübung auch nur jenes Bild haben werden, welches ihnen aus den Lehrbüchern unserer Tage entgegentritt. Den theoretischen Werken der Griechen folgend, müßten wir also annehmen, daß zwei Töne eines Intervalls stets an den sie verbindenden (sehr oft sie trennenden) »Stimm-Quinten« abgemessen wurden. Versteht sich das bei den Intervallen der Octave, Quinte und Quarte ganz von selbst, so müßte doch für die übrigen Intervalle, die Terzen und Sexten, das Gefühl für Klangzusammengehörigkeit vollkommen gefehlt haben. Es müßte daher von *c* nach *e* in Gedanken stets durch den Quintenzirkel: *c-(g-d-a-)e* gegangen worden sein, ein Prozeß so complizirter Natur, daß ich bei praktischer Ausführung des Intervall-Schrittes nicht an seine Existenz glauben kann. Und doch wäre es geboten gewesen, diesen Umweg zu nehmen, gerade um der Versuchung, hier eine klangverwandte, harmonische, Terz zu singen, mit Sicherheit aus dem Wege zu gehen. Ich darf daher annehmen, daß die Griechen oft eine, von der theoretisch vorgeschriebenen abweichende Tonhöhe zu Gehör brachten, wenigstens dort, wo der geforderte Melodie-Schritt die Klang-Verwandtschaft der beiden Intervall-Töne, wenn auch als Princip unerkannt, doch dem Gehör des Sängers nahe legte.

Die verschiedenartigen, oft sehr subtilen Untertheilungen des Halbtons, welche die griechische Theorie lehrt, sind für uns ein Fingerzeig dafür, daß bei den Griechen die Intonation nicht von mathematischen Messungen, sondern innerhalb gewisser Grenzen von dem Geschmack und dem Affekt des Sängers abhing. Und war es nicht gerade zur Zeit des einstimmigen Gesanges ein Leichtes, die feinsten Seelenregungen durch die Intonation kundzugeben, da der gesungene Ton nie in unmittelbaren Contact mit einem zweiten gesungenen zu treten hatte?

Da uns aus griechischer Zeit eine irgendwie bedeutende oder besonders charakteristische Melodie fehlt, greife ich, um ein Beispiel vorzuführen, zu einer Melodie des Gregorianischen Chorales, dem »*Ite, missa est.*«

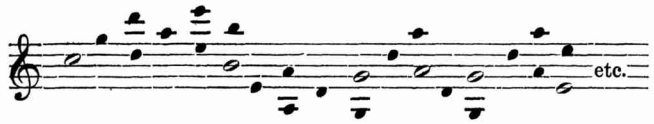


Wer hört sie nicht in *C* dur? Wer fühlt nicht die Akkordzerlegung durch alle Zwischennoten durch? Die Klangzusammengehörigkeit von *c*, *g* und *e* einerseits, andererseits von *h*, *g* und *d* muß dem Sänger nothwendig im Gehör gelegen haben, wenn er auch nie von der Existenz dieses Verhältnisses vernommen haben konnte. Was will gegen diese Stimme der Natur eine noch so peinliche und emsige Vorübung auf dem pythagoreisch gestimmten Monochord sagen? Lassen sich doch die auf ihm vorgespielten Töne im Kehlkopf nicht mechanisch einstellen. Die Töne der Natur-Harmonie werden das Gehör des Sängers einfach mit sich fortgerissen haben, und die angeführte Stelle dürfte, damals oft, jetzt gewiss vorzugsweise, so intonirt worden sein:



Würde mir nun auch durch ein Experiment bewiesen, daß trotzdem die Töne *h* nnd *e* höher gesungen werden, so wären es eben doch nur hinaufgetriebene Terzen aus dem *g*- und *c*-Klange, nicht aber ihrer Entstehung nach pythagoreische Skalentöne, selbst wenn sie zufällig genau die Tonhöhe letzterer aufwiesen.

Pythagoreisch lassen sich die einzelnen Schritte dieser Melodie nur folgendermaßen reguliren:



Liegt dieser Proceß, dem man den Vorwurf einiger Umständlichkeit nicht ersparen kann, nicht zu Grunde, dann kann eben nur ein dunkles Gefühl für harmonische Ton-Affinität die Intonation beherrschen. Die Chormeister der alten Zeiten mögen einen heißen Kampf gegen Terz-Intonationen geführt haben; sie gingen gewiß oft als Sieger hervor, aber nicht, ohne einem noch unerkannten Naturgesetz in's Gesicht geschlagen zu haben.

Es lag schon im einstimmigen Gesange jeder Intervall-Messung eine Basis zu Grunde, und zwar wurden der Melodie gleich von Anfang an zwei Stützpunkte, Tonika und Dominante, verliehen. Später, als das harmonische Bewußtsein immer mehr erwachte, trat noch ein dritter, die Unterdominante, hinzu, mit deren Hülfe nun sämmtliche Töne eines Tongeschlechtes auf kürzestem Wege in Klangverwandtschaft gebracht werden konnten.

Schreiten wir in unserer Untersuchung um einige Jahrhunderte vor, so finden wir die Musik in voller Polyphonie. Man sieht deutlich, mit welch ängstlicher Vorsicht bei Beginn dieser Setzweise vorgegangen wurde. Mit dem Zusammenklange von Terz und Sext konnte die Theorie den Begriff der Consonnanz nicht verbinden, so lange sie dieselben noch pythagoreisch maß. Lassen wir nun auch für diese Stilperiode das Gesetz unwillkürlicher Accommodation gelten, so können wir annehmen, daß durch öftere Annäherung der Terz an Grundton und Quinte dieselbe unmerklich und bei so vielen Gelegenheiten die liebliche Wirkung der harmonischen Terz erzeugen mußte, daß endlich — zuerst natürlich von den Komponisten, später von den Theoretikern — der Terz überhaupt der Rang einer Konsonanz ertheilt wurde. Hatte die Terz nun einmal als Konsonanz festen Fuß gefaßt, so erklang auch sofort der erste ruhende Dreiklang in jener reinen Weise, die wir mit dem Verfasser die »harmonische« nennen wollen. Die Messung als »pythagoreische« Terz blieb aber noch aufrecht, und der Kampf der Theorie gegen die Praxis muß um so erbitterter geführt worden sein, als jene sich des öfteren durch den unleugbaren Wohlklang für überwunden erklären mußte.

Die Ausführung der überreichen Kompositionen jener Periode muß gewiß ein äußerst unsicheres Gemenge von harmonischen und (um mit dem Verf. zu sprechen) pythagoreischen Intervallen aufgewiesen haben. Ebenso oft wie im ruhenden Dreiklang die Terz harmonisch accommodirt wurde, ebenso oft trieb der Affekt des Sängers die Einzelmelodie in die Höhe (Leitton) oder ließ ihn in die Tiefe

[1] Hier bezeichne ich Quinttöne mit weißen, Terztöne mit schwarzen Noten.

sinken (Moll-Terz). Der oft, und auch von dem Verf., citirte Anfang des *Stabat mater* von Palestrina kann damals ebensowenig wie heute nach irgend einem der beiden Stilprinzipien (harmonisch oder melodisch) richtig geklungen haben; jeder Versuch einer absoluten Richtigstellung dieser Harmoniefolge, mag er nun von der einen oder der anderen Seite ausgehen, vermehrt nur das Übel. Der Künstler ist eben nicht dazu da, um theoretische Gesetze zur Ausführung zu bringen; er hat nur im Allgemeinen seinen Geist an ihnen zu schulen, um sich in den Besitz einer gemeinverständlichen Sprache zu setzen, deren Grenzen sein Genie aber unbewußt erweitert, deren Ausdrucksfähigkeit er steigert, deren Wortschatz er bereichert.

Was nun die Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem betrifft, so weise ich noch einmal auf den geistigen Proceß hin, dem ein Sänger zur Einstimmung nicht einer natürlichen, harmonischen, sondern einer pythagoreischen, melodischen Terz sich nothgedrungen unterwerfen müßte. Soll der von ihm zu singende Ton nicht von den beiden »starken« Tönen, dem Grundton und der Quinte, gewissermaßen aufgesogen werden, und dem Zwange, den sie auf die Intonation ausüben, zum Opfer fallen — so daß seiner Kehle die harmonische Terz ganz wie von selbst entquelle — so muß er, gegen diese Gewalt ankämpfend, seinen pythagoreischen Terzton durch Quinten-Stimmung erzeugen, wobei er aber mit jeder zwischenliegenden Stimmquinte gegen einen der beiden liegenden Akkordtöne in Conflict geräth:

Und doch ließe sich logischer Weise nur dann behaupten, der zu hoch gesungene Ton *e* sei nicht etwa das Resultat einer in den Dreiklang gerathenen Bewegung und Unruhe, sondern einer Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem.

Als Ergebniß dieser Untersuchungen glaube ich die Beantwortung der Eingangs aufgestellten Fragen folgenderweise fassen zu dürfen:

1. Die in Rede stehenden Widersprüche zwischen theoretisch festgesetzter Tonhöhe und faktischer Intonirung sind aus Gründen, die sich auf das innerste Wesen der Kunst zurückführen lassen, zu den Imponderabilia zu rechnen; sie sind bedingt durch die Freiheit des Vortragenden, seinen Affekt walten zu lassen, der den Intentionen des Kunstwerkes erst Seele und Bewegung verleiht, das starre Schema gewissermaßen in lebendiger Verkörperung vor die Sinne bringt; diese Intonations-Freiheiten tangiren daher den zu Grunde liegenden konstruktiven Kanon nicht, können daher auch nicht in das Gebäude des Systems als wesentlich neue Glieder eingefügt werden.
2. Zu allen Zeiten und während aller Stilperioden gab es solche Erscheinungen: wie die Gesetze der Klangverwandtschaft in das pythagoreische Tonsystem der Griechen, unerkannt, aber mit zwingender Nothwendigkeit eingriffen, so läßt sich auch in der Periode des harmonischen Systems eine berechtigte Differenz zwischen Intonation und theoretisch festge-

setzter Tonhöhe nachweisen, wenn sie auch hier nicht aus dem Widerspruch zweier Prinzipien, sondern aus dem harmonischen Prozeß selber herauswächst.

3. Diese Erscheinungen können aber ihrer inneren Natur und ihrem Ursprunge nach nicht absolut kommensurabel sein, und
4. läßt sich kein Grund finden, warum gerade die pythagoreische Stimmung die Basis dieser Abweichungen sein soll, da sie selber eine absolut feststehende Intonation in der Praxis nicht gekannt haben kann, und bei Berührung mit Elementen der Harmonie stets den Kürzeren ziehen muß, was sich aus der Methode ihrer Konstruktion von selbst ergiebt.

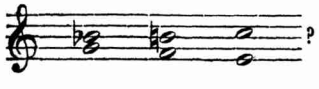
Ich stellte oben den Satz auf, daß die in Rede stehenden Intonations-Erscheinungen — wenn sie auch der von dem harmonischen Tonsystem festgestellten Tonhöhe widersprechen, doch nichts desto weniger aus dem harmonischen Prozeß selber herauswachsen. Ich glaube hierin den Weg zur Lösung des Räthsels gefunden zu haben, und will mich mit Vorführung einiger Beobachtungen deutlich machen, ohne auf dieselben mehr einzugehen, als nöthig ist.

Ein ruhender Dreiklang kennt nur die natürliche Terz. Erst von dem Augenblicke an, wo diese Klang-Einheit den Trieb des Fortganges als Gährungsstoff in sich aufnimmt, tritt Unruhe und Widerstreit in die Elemente des Dreiklanges. Die dem vorgeahnten neuen Grundton zunächst liegende Terz wird diesen Prozeß am deutlichsten zum Ausdruck bringen, indem sie gleichsam in ungeduldigem Streben die Reinheit und Beharrungsfähigkeit des Dreiklanges vernichtet, sich in einem gewissen Sinne von dem Grundtone des Dreiklangs loslöst und sich in Abhängigkeit vom Grundton der neuzubildenden begiebt. Dadurch tritt der gesuchte neue Dreiklang gewissermaßen als Erlöser aus einem unhaltbar gewordenen Zustand in die Erscheinung, und schließt als das erreichte Ziel die Unruhe und Trübung ab.

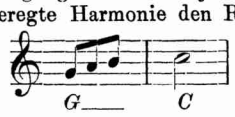
Noch verstärkt wird dieser Prozeß, wenn sich zum Dreiklange, der zur künftigen Oberdominante werden soll, der Grundton der künftigen Unterdominante hinzugesellt, und ich kann dem Verf. nur beistimmen, wenn er für den hierdurch entstehenden Dominant-Septakkord für die Ausführung stets eine höhere Terz verlangt, als sie das harmonische Schema bietet. Entspricht nun die Tonhöhe dieser hinaufgezogenen Terz (Leitton) wirklich der vierten Quinte des Grundtones? Ich will es dem Verf. gerne glauben, daß dies in den weitaus meisten Fällen zutrifft[1], glaube aber die Motivirung hierfür darin finden zu dürfen, daß dieser Quintton durch seine wenn auch weitläufige Verwandtschaft allenfalls in den Dreiklang paßt, ihn allerdings beharrungsunfähig, aber nicht in unerträglicher Weise mißtönend macht. Ich möchte diesen Vorgang eine Hypertrophie der harmonischen Terz nennen, zum Zweck, den harmonischen Vorgang in schärferes Licht zu setzen.

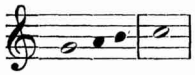
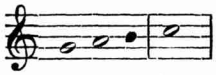
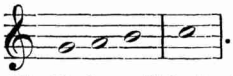
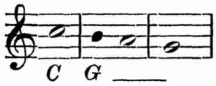
Ebenso wie sich der aktive Prozeß — Oberdominante zur Tonika — durch Hinaufstimmen des Leittons verschärft, ebenso wird der passive Prozeß — Unterdominante zur Tonika — den Terzton des Unterdominant-Dreiklanges gewiß nicht aufwärts, sondern abwärts drängen. Hierauf beruht die Berechtigung des Moll-Dur-Systems, in welchem diese Herabstimmung sogar bis zur Moll-Terz der Unterdominante reicht. Entstanden ist dies System aus derselben Quelle, wie die freie

[1]) Wäre bei folgender Wendung nicht vielleicht eine noch höhere Intonation des Leittons statthaft:

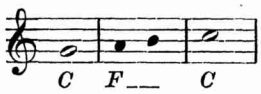


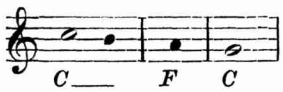
Intonation des aufwärtsführenden Leittons: nämlich aus dem Affekt, der sich mit der schlichten Fügung, wie sie das einfache Dur-System bietet, nicht immer genügen ließ.

Noch eine andere Erscheinung im Rahmen der tonalen Musik läßt eine von der schematischen abweichende Intonation nicht nur zu, sondern fordert sie sogar gebieterisch. Auf einer und derselben Harmonie beruhend, haben die intervallausfüllenden Durchgangstöne nach jener Grundtonart abgemessen zu werden, in welcher die beregte Harmonie den Rang der Tonika einnimmt. In *C*-dur wird also die Stelle 

nicht nach dem Schema von *C*-dur, also  sondern nach dem von *G*-dur erklingen: 
und, stellt sich das Bedürfniß ein den Leitton *h* emporzutreiben, sogar in dieser Stimmung:  . In abwärts gewendeter Richtung dieser Melodieschritte fällt die Nothwendigkeit, das *h* emporzutreiben, fort, da diesem Tone dann das strebende Element genommen ist; wir intoniren daher: 

wenn die zu Grunde liegende Harmonie einen Wechsel zwischen Tonika und Oberdominante vollführt, wobei wieder *a* als Durchgang in der *G*-Harmonie erhöht wird. Steht diese Melodie jedoch auf einem Wechsel von Tonika und Unterdominante, so kann in beiden Melodie-Richtungen wohl nur die harmonisch-richtige Intonation von *h* und *a* walten:





Der Durchgangston ist hier *h*; in *F*-dur müßte ein *b* stehen; hier in *C*-dur kann dieser Durchgangston gewiß nur durch ein recht unauffälliges gedrücktes *h* zur Darstellung kommen.

Ich griff aus dem Vorrath meiner eigenen Beobachtungen nur diese wenigen Beispiele heraus. Sie mögen dem Verf. ein Beweis dafür sein, daß ich das Vorhandensein freier Intonationen nicht leugne, wenn ich auch die Veranlassung zu denselben auf einem anderen Gebiete suche, als er, und der Ansicht zuneige, daß noch keine Erscheinung zu konstatiren ist, die ein Aufgeben der harmonischen Grundlage unserer heutigen Tonkunst bedingt, oder gar das mir bedenklich erscheinende Aufstellen eines Dualismus zwischen Melodie und Harmonie rechtfertigen kann. Im Gegentheil: mir ist keine freie Intonation je vorgekommen, der nicht gerade der feinste und intimste Instinkt für harmonische Processe zu Grunde läge.

Ich mußte mich über die Grundlage des neuen Systems von Steiner so eingehend aussprechen, weil ich seine ausgezeichnete Kraft gerne einer fruchtbringenden Fortsetzung der einschlägigen Untersuchungen erhalten sehen möchte, und die Hoffnung hegen darf, ihn von allzurascher Fixirung eines neuen Systems vielleicht noch zur rechten Zeit zurückhalten zu können. Ich glaube, der Forscher

kann sein Beobachtungs-Material — den Mörtel für den Ausbau eines Systems — nicht lange genug flüssig erhalten, schon weil im Systeme-Bilden an sich ein verlockender Reiz liegt, dem sich Mancher allzu voreilig hingab.

Wie Vieles ließe sich noch aus dem Inhalt des Werkchens herausgreifen! Anregendes tritt uns an allen Orten entgegen. Von ganz besonderem Werth scheint mir die Kritik der verschiedenen Versuche zu sein, eine künstliche Verbindung reiner Stimmung mit Instrumenten von feststehender Tonhöhe herbeizuführen. Herr Steiner in Verbindung mit Herrn Dr. Austerlitz, schritten sogar selber zur Konstruction eines solchen Instrumentes, dessen Schilderung die ganze Hälfte des Werkchens einnimmt. Die wissenschaftliche Deduction zeugt von großer Sicherheit, und läßt bis auf den Grund aller Stimmungsfragen blicken; vielleicht gerade darum wurde es mir so klar wie nie vorher, daß sie zu den an sich unlösbaren Fragen zu zählen sei, da jedem Lösungs-Versuche ein unlösbarer Rest verbleibt, mag man dies Eingeständniß noch so weit hinausrücken und auf noch so winzige Werthe beschränken.

Hüten wir uns, der Unmittelbarkeit und Frische des lebendigen Musicirens dadurch Abbruch zu thun, daß wir jede kleine Seelenregung zu destilliren und zu fixiren versuchen. Indem wir dem Künstler dadurch einerseits die Flügel lähmen würden, entzögen wir, ihm andererseits das Gefühl auf einfacher und sicherer Basis zu fußen. Diese Basis, unser heutiges Tonsystem, hat sich doch wahrhaftig als ertragfähiger Boden erwiesen.

Beruhen doch alle großen und sich scheinbar widersprechenden Erscheinungen der letzten beiden Jahrhunderte auf seiner Kraft und Elastizität.

Berlin. **Heinrich von Herzogenberg.**

Josef Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1890. Erster Band 1458—1733. Gr. 8° X, 354.

Als neulich an dieser Stelle die werthvollen Mittheilungen über die Jugend R. Keisers erschienen, wird mancher Leser daran gedacht haben, wie bedeutend und rasch der Ausbau der allgemeinen Musikgeschichte gefördert werden könnte, wenn in der musikalischen Lokalgeschichte fleißiger gearbeitet würde. Dieses Gebiet ist verhältnißmäßig leicht zu bestellen und an sich ließe sich erwarten, daß jedem gebildeten Musiker die Vergangenheit seiner Stelle, die Frage nach den Vorgängern und nach den früheren Zuständen am Herzen läge. Gleichwohl bildet Herr Voigt in Teuchern, der Verfasser des oben erwähnten Aufsatzes, eine vereinzelte Erscheinung und Werke die die Musikgeschichte eines bedeutenden Ortes im großen Stile aufrollen, gehören in Deutschland ganz und gar zu den Seltenheiten. Es sind vierzig Jahre verflossen, seit Moritz Fürstenau Musik und Theater am sächsischen Hofe zu beschreiben begann. Wenn seitdem nur jedes Jahrzehnt eine ähnliche Arbeit zu Tage gefördert hat, so ist das ein beklagenswerthes Ergebniß. Um so dankbarer müssen wir ein Buch begrüßen, das, wie das hier angezeigte, wieder einmal einen umfassenden Beweis für die Bedeutung musikalischer Ortsgeschichte ergiebt.

Stuttgart wird in Zukunft auf Grund der Ermittelungen Sittards in der älteren Musikgeschichte etwas höher eingeschätzt werden müssen, als das bisher der Fall

war. Wir haben es vorwiegend nur als die Stadt Jomellis beachtet. Nun zeigt es sich, daß in der schwäbischen Hauptstadt eine große Reihe von Tonmeistern ihren Sitz kurze oder längere Zeit aufgeschlagen hat, von deren Aufenthalt daselbst wir nichts oder wenig wußten. Heinrich Finck, Leonhard Lechner, Joh. Siegmund Kusser, Reinh. Keiser gehören darunter. Bei den letzten beiden lohnt es sich einen Augenblick zu verweilen, namentlich bei Keiser. Man staunt diesen Künstler plötzlich im Südwesten Deutschlands zu finden und sucht den Grund in widrigen Schicksalen, im unruhigen Künstlerblut und ähnlichen Dingen. Es hatte aber damit eine tiefere Bewandtniß. Nämlich Stuttgart hat sich erst ziemlich spät für die italienische Oper entschieden und vordem den Bestrebungen zur Errichtung eines deutsch-nationalen Musikdramas einigen Antheil geschenkt. Die Beweise hierfür finden wir in den Schilderungen, die Sittard im 4. Kapitel seiner Arbeit von den Festlichkeiten und scenischen Aufführungen am würtembergischen Hofe giebt. Da kommt doch inmitten des Schwankens zwischen französischen und italienischen Mustern immer wieder etwas Deutsches, zuweilen auch etwas gut Deutsches. So z. B. die »Lavinia« vom Jahre 1674, die — eine Dichtung eines Studenten der Theologie Namens Michael Schuster — nach den mitgetheilten Proben einer der besten Operntexte jener Zeit ist. Unsere Aufmerksamkeit haftet an dieser »Lavinia« aber nicht blos wegen des höheren Geschmacks in ihrer Sprache, sondern noch mehr deshalb, weil sie in gewissen Punkten unverkennbar mit der »Seelewig« Stadens Ähnlichkeit hat, also eine Verbindung zwischen Stuttgart und Nürnberg herstellt, das die Heimath und lange Zeit die Hauptstütze der deutschen Oper war. Auch Keiser scheint, wie aus einem von Sittard auf S. 107 mitgetheilten Briefe hervorgeht, in Nürnberg gewesen zu sein, ehe er nach Stuttgart kam und wie wir aus einem anderen Briefe schließen dürfen, den der Kammermusikus Höflein i Stuttgart an seinen Vorgesetzten gerichtet hat (S. 103 u. ff.) ist er auf dieser Reise auch nach Durlach gegangen. Durch die Namen dieser drei Städte wird das Feld markirt, auf dem die deutsche Oper ziemlich heimlich in ungünstiger Zeit ihr Dasein fristete. Von Durlach wußten wir das bestimmt, von Nürnberg konnten wir es ziemlich sicher schließen, von Stuttgart erfahren wir es durch Sittard's Buch. Es hilft also die Lücken ausfüllen, die zwischen der »Seelewig«, der Durlacher »Lucretia« und dem Mannheimer »Günther von Schwarzburg« liegen und es zeigt die Annahme berechtigt, daß im deutschen Süden die Herzen nie aufgehört haben für nationale Kunst zu schlagen. Wenn also Kusser und Keiser sich aus den hamburger Nöthen hinweg nach Stuttgart wendeten, so war das nicht Zufall und Abenteuerei, sondern die Hoffnung einer im Norden schwierigen oder verlornen Sache auf einem günstigen Boden dienen zu können; es war ein so natürlicher Schritt wie die Rückkehr eines Unglücklichen ins Elternhaus.

Bei Kusser hat dieses Redebild wörtliche Bedeutung. Denn sein Vater war fast zwei Jahrzehnte lang Musikdirektor an der Stiftskirche in Stuttgart.

Auch diese Nachricht gehört unter die zahlreichen Entdeckungen, die Sittard seinen Quellen, den Acten des Geheimen Haus- und Staatsarchivs in Stuttgart und denen des Finanzarchivs in Ludwigsburg verdankt. Welche Wichtigkeit sie für die Geschichte der Oper in Deutschland haben, ist an dem Falle Keisers bereits klargelegt worden. Für die Entwickelung anderer Gattungen der Tonkunst tragen sie nur wenig bei. Eine Stelle auf Seite 21 macht eine Ausnahme. Sie ist nicht den Acten, sondern einem Carmen des Nicodemus Frischlin entnommen und wirft ein Licht auf die Pflege der Instrumentalmusik in Süddeutschland vor dem siebenzehnten Jahrhundert, klingt somit an ein Thema an, welches Ph. Spitta kürzlich in einer gelegentlichen Anzeige höchst anregend behandelt hat.

Sehr bedeutend ist dagegen die Ausbeute, welche die Acten für das biogra-

phische Gebiet liefern. Die Namen die wir oben nannten, würden schon genügen; sie bilden aber nur einen Bruchtheil des großen Kreises von Musikern, den die Geschichte Sittards berichtigend, ergänzend und bestätigend berührt. An untergeordneteren Punkten muß naturgemäß die allgemeine Musikgeschichte stärker hereinspielen als an Plätzen ersten Ranges, die jeglichen Bedarf mit einheimischen Kräften zu decken im Stande sind. Aus diesem Grund ist die Geschichte kleinerer Orte instruktiver als die der Weltstädte, in denen die wirklichen Meister der Zeit zuweilen von berühmten Lokalgrößen verdunkelt werden. In Wien und London sind die Spuren Heinrich Schützens schwach. In Stuttgart hingegen sehen wir ihn als Schiedsrichter citirt an der Seite Carissimis. Auch die Bedeutung von Staden, Agazzari, M. Vulpius und anderen wird bekräftigend beleuchtet dadurch, daß das Bibliotheksverzeichniß des Stiftschores vom Jahre 1636 ihre Compositionen enthält. Sie standen neben dem in mehrfachen Exemplaren vorhandenen Opus musicum magnum des Orlandus, neben Hasler und Praetorius.

Was nun die nicht unbeträchtliche Zahl von Stuttgarter Musikern betrifft, die von Sittard zum ersten Male angeführt werden, so wünscht man allerdings, daß der Verfasser ihre Bilder mehr ausgeabeitet hätte. Auch ein Froberger, wahrscheinlich ein naher Verwandter des bekannten Joh. Jacob F. ist darunter. Unter den Gründen, die dazu bestimmt haben mögen, sich auf das zu beschränken, was die Acten geben und die Verfolgung und Lösung der entgegentretenden Fragen und Beziehungen bei Seite zu lassen, tritt namentlich die Rücksicht auf den populären Charakter des Buchs hervor. Es sollte nach der Vorrede »auch den der Musik ferner stehenden Kreisen ein größeres Interesse abgewinnen«. Dieser Gesichtspunkt scheint auch die Eintheilung des Stoffes bestimmt und veranlaßt zu haben, daß viele bekannte Sachen breit behandelt worden und Flüchtigkeiten untergelaufen sind.

Immerhin bleibt das Ergebniß der Untersuchungen Sittards bedeutend und macht uns auf die Fortsetzung gespannt, die sich mit der Glanzzeit Stuttgarts und dem Wirken Jomellis befassen wird.

Leipzig. Hermann Kretzschmar.

Christian Bartsch, Dainu Balsai. Melodieen litauischer Volkslieder, gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben. Heidelberg, Winters Universitäts-Buchhandlung. Erster Theil 1886. Zweiter Theil 1889. 8. XXXI und 248, XV und 304 Seiten.

Bekanntlich war es L. J. Rhesa, Professor der Theologie und Director des litthauischen Seminars zu Königsberg, welcher den litthauischen Volksgesang zuerst eingehend würdigte und die Bekanntschaft mit ihm weiteren Kreisen vermittelte. Dies geschah 1825, in Zeiten also, da solche Studien in ihrem frischesten Grün standen. Seitdem haben die Sprachforscher den Gegenstand nicht wieder aus dem Auge verloren. Aber es ging dem litthauischen Volkslied, wie lange Zeit dem deutschen: über der litterarischen Seite wurde die musikalische vernachlässigt. Schon Rhesa wandte seine Aufmerksamkeit vorzugsweise der Dichtung zu; als Anhang theilte er zwar 7 Melodien mit, meinte aber, sie würden einen geringen Begriff von der litthauischen Volksmusik geben, denn die Melodien seien außer-

ordentlich schwer festzustellen. Bei der Aufzeichnung und Abfassung in Noten gehe das Schönste verloren. Gleich dem Vogelgesange entschlüpften die plötzlichen Aufsteigungen und schnellen Abfälle, die sanften Verschwebungen jedem Versuch, sie festzuhalten. Die Nachfolger Rhesas: P. von Bohlen, Nesselmann, Bezzenberger, Kurschat, vor allem der Pole Oskar Kolberg haben sich auf die Musik wohl etwas tiefer eingelassen. Unversucht aber war bisher die Lösung der Aufgabe geblieben, das litthauische Volkslied wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise unter dem Gesichtspunkte der Melodie zu betrachten. Christian Bartsch hat sich an sie gewagt, und schon das Unternehmen verdient unser Lob. Volkslieder ohne Melodie sind keine Volkslieder, und alles was von ihrer Bedeutung für die Volkspsychologie gesagt worden ist, gilt nur, wenn man sie sich gesungen vorstellt. Die Gabe des Gesanges ist der Nährboden des Volkslieds, die Melodie den Worten gegenüber das Ursprünglichere, daher Ältere und auch Dauerhaftere, mag gleich ihr Wesen luftig und ungreifbar erscheinen. Will man diese Quelle des Wissens zum vollen Fließen bringen, so müssen die Schwierigkeiten, die Melodien in Zeichen festzuhalten, überwunden werden, seien sie noch so groß.

Die Dainos bilden die Hauptgattung des Volksgesanges der Litthauer. Außerdem kennen sie noch Raudos, Klagelieder um Gestorbene, von denen Rhesa zwei Beispiele mittheilt (S. 23 und 83), die aber keine ausgebildete Melodie zu haben pflegen, und Gesmes, geistliche Gesänge, Choräle, die den evangelischen Kirchenliedern nachgebildet sind und nur uneigentlich dem Volksgesange zugerechnet werden können. Dies war wohl der Grund, weshalb der Herausgeber sich auf Dainos beschränkte. Es giebt deren eine sehr große Anzahl. Die Brüder Iußkewicz haben, allerdings mit Einschluss einer Reihe von Raudos, nicht weniger als 2669 Texte gesammelt und von 1880—1883 in 4 Bänden herausgegeben. Die Melodien, welche die Sammlung von Bartsch bietet, belaufen sich auf ungefähr vier und ein halbes Hundert.

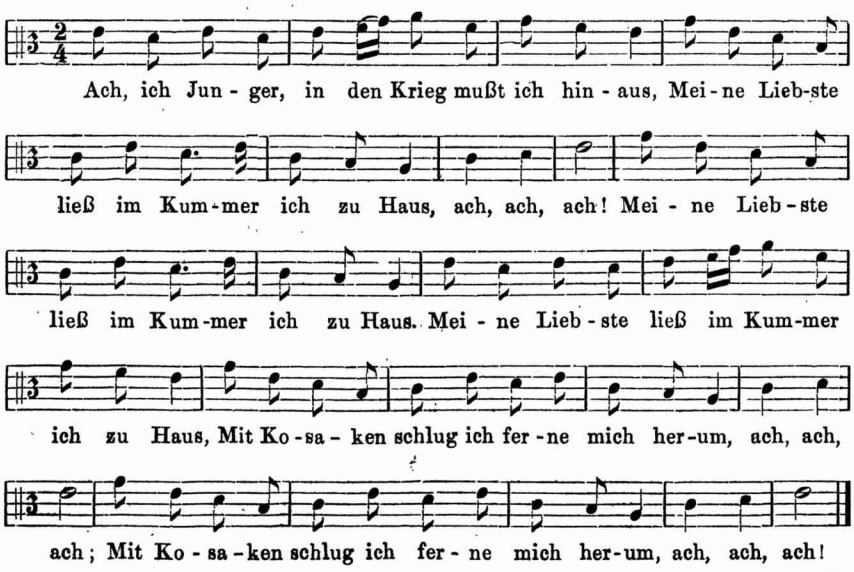
Man braucht nur wenige Bogen seines Werkes gelesen zu haben, um zu wissen, daß man mit einer höchst eigenartigen Volksmusik zu thun hat. Sie darf als Seiten- und Gegenstück zur Volksmusik der Skandinavier betrachtet werden. An die Seite stellt sie sich dieser durch die Continuität, mit welcher Altes — vielleicht Uraltes — sich in Neues und Neuestes hinein fortsetzt. Einen Gegensatz bildet sie durch den Charakter. Der skandinavische Volksgesang hat einen männlichen Grundton. Das Wesen des litthauischen ist das Frauenhafte; Frauen vor allen sind seine Pflegerinnen, er zeigt, wie sich die Welt in der Frauenseele spiegelt, und treffend erklärt Bartsch hieraus auch den Umstand, daß es unter den Dainos verhältnißmäßig wenig Trinklieder giebt. Fast gänzlich fehlt das epische Element, und die Lyrik ist eine eng umgrenzte, beinahe ganz in Erotik und sympathetischer Naturempfindung aufgehende. Aber innerhalb dieser Grenzen entfaltet sich eine zarte, naive Volksseele zu überraschendem Reichthum und fesselnder Schönheit.

Über die Art wie seine Sammlung zu Stande gekommen ist, berichtet Bartsch in umsichtig und anziehend geschriebenen Vorreden. Der erste Band sollte vorzugsweise Volkslieder enthalten, die bisher noch nirgends veröffentlicht waren, der zweite die in Büchern und Zeitschriften verstreuten bringen. Doch ließ sich der Plan nicht durchführen, denn auch im zweiten Bande erscheinen über hundert Melodien zum ersten Male, eine größere Anzahl noch als im ersten. Das brachten die Verhältnisse so mit sich, und es fällt uns ebensowenig ein, dem Herausgeber deswegen einen Vorwurf zu machen, als wir ihn wegen der acht Rubriken, in die er seinen Stoff gebracht hat, ausdrücklich loben wollen. Eine solche Sammlung kann und soll verschiedenen Zwecken dienen: wer ästhetische Befriedigung in ihr

sucht, wird sie anders geordnet wünschen, als derjenige, dem sie, wie uns, musikwissenschaftliches Material bieten soll.

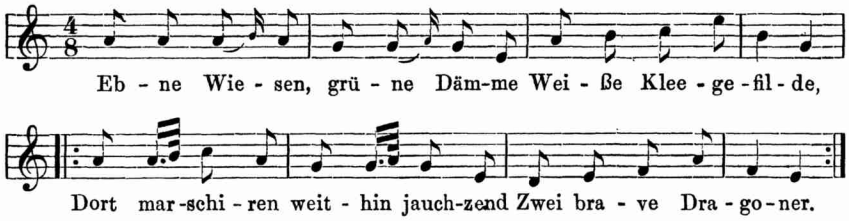
Die Vermuthung, daß viele dieser litthauischen Melodien ein hohes Alter haben müssen, ist mehrfach ausgesprochen und durch den Hinweis auf ihre Tonalität begründet worden. Auch Bartsch erwähnt »das auffallend häufige Hervortreten der ‚griechischen' oder ‚alten Kirchentonarten'« und führt eine Anzahl Beispiele an, wo dies der Fall sein soll (I, VII). Hier hat er nicht glücklich gewählt oder ist nicht gut berathen gewesen, denn neun dieser Beispiele stellen keine »alten« Tonarten dar, hingegen hat er mehre zu nennen unterlassen, die dem Leser, mein' ich, schon beim ersten Anblick auffallen müßten. Zur Verständigung sei vorausgeschickt, daß es sich um jene Octavengattungen handelt, welche seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts aus der europäischen Musik mehr und mehr verschwunden sind, also *D*, *E*, *F*, *G*, und in gewissem Sinne auch die Octavgattung *A*, welche sich mit unsrer Molltonart nicht völlig deckt. Ich behalte die griechischen Benennungen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Aeolisch bei, obgleich sie jenen Tonreihen mit Unrecht gegeben sind.

Der französische Gelehrte Bourgoult-Decoudray hat anläßlich der Grammatik der litthauischen Sprache von Kurschat und ihrer Musikbeigaben über eine litthauische Volksmelodie Betrachtungen angestellt, die von unserm Herausgeber würdig erachtet worden sind, in deutscher Übersetzung wiedergegeben zu werden (I, XIX). Ich an seiner Stelle hätte dies nicht gethan, denn der Franzose spricht wie der Blinde von der Farbe. Aber die Melodie selbst ist freilich der Beachtung werth. Bartsch hat sie Band II Nr. 381 mitgetheilt, aber, wie es scheint, selbst nicht bemerkt, daß sie im ausgeprägten Phrygisch steht. Ich bringe sie in ihre natürliche Tonlage, wo sie sich, wie folgt, darstellt:

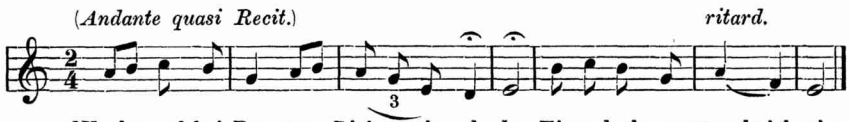


Schließen wir noch einige Beispiele derselben Tonart an. Der Präcentor Budrius in Pillupönen hat um 1840 eine Melodie aufgezeichnet, welche Bartsch Band I

unter Nr. 160 mit der Vorzeichnung von zwei Kreuzen wiedergiebt. Untransponirt lautet sie so:

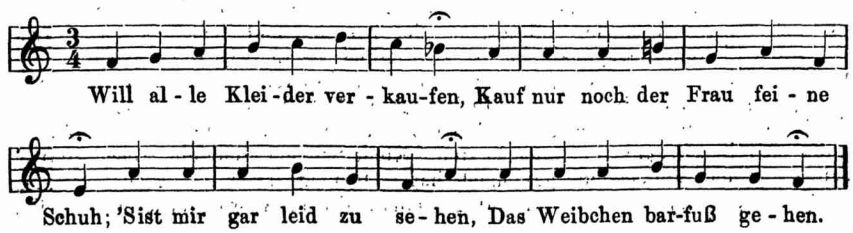


Eine andere kürzere Melodie (II, Nr. 218) hat Bartsch selbst dem Volksmunde abgelauscht:

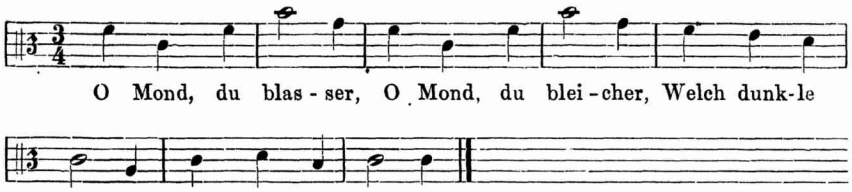


Es fällt auf, daß alle drei Melodien zu Texten gehören, in welchen vom Kriege gehandelt wird. In dem letzten spricht ein Jüngling, der nachdem er drei Jahre um sein Mädchen gefreit und sie endlich erworben hat, alsbald hinaus gegen den Feind geschickt wird. Das zweite wird nach seiner fünften Strophe auf die Schlacht bei Kunersdorf (1759) gedeutet. Trifft die Deutung zu, so kann die Melodie nicht mit dem Texte zugleich entstanden sein. Es ist nicht denkbar, daß eine solche phrygische Weise noch im XVIII. Jahrhundert erfunden wurde. Nehmen wir auch an, daß in dem abseits gelegenen Litthauen die alte Musikübung sich länger erhielt, als in den Haupt-Culturländern, so wäre doch immer die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts die äußerste Marke ihrer Entstehung. Davor dehnt sich das Gebiet ins Unbegrenzte: sie kann im XVI. Jahrhundert entstanden sein, aber auch viele Jahrhunderte früher; bis jetzt besitzen wir keinerlei Anhaltspunkte einer genaueren Bestimmung.

Wie phrygische Melodien, so sind auch dorische (I, 25; I, 60; I, 70), aeolische (I, 27; I, 62; I, 73; II, 167), mixolydische (I, 8a; I, 20; I, 48; I, 51 u. a. m.) in beträchtlicher Anzahl vorhanden. Selbst lydische fehlen nicht. Hervorzuheben ist Nr. 357 im 2. Bande, weil der wehleidige Charakter der Tonart aufs trefflichste zur Situation paßt: jemand ist gänzlich verarmt, er verkauft die letzten Kleider, um noch ein paar Schuhe für sein Weibchen zu erschwingen, dann wandert er fort mit dem Stab als einzige Habe:



Die zweite Hälfte der Melodie ist rhythmisch nicht in Ordnung; ich gebe sie aber so, wie Bartsch sie sich nach P. von Bohlen's Aufzeichnung hat gefallen lassen, da es hier mehr nur auf die melodische Führung ankommt. Drei andere Melodien (I, 16, I, 151, II, 173) lassen zwar auch den lydischen Tritonus deutlich hervortreten, nehmen aber gegen den Schluß eine dorische Wendung und haben größeren Theils ein anderes Ethos. Eine fünfte (II, 262) schließt, was bei litthauischen Melodien häufig vorkommt, auf der fünften Stufe und ist sehr merkwürdig durch die Art, wie im Tritonus geschwelgt wird. Ein verlassenes Mädchen klagt:

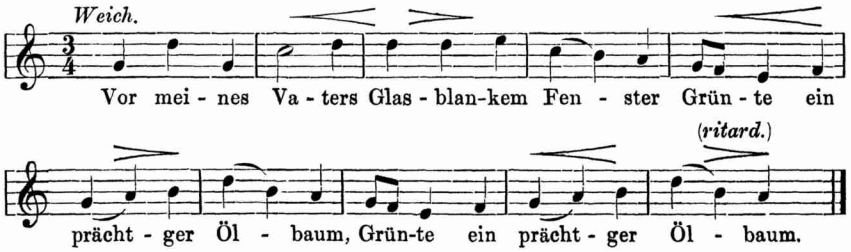


Wenn hiernach als feststehend angesehen werden muß, daß der Bestand der litthauischen Volksgesänge Melodien von hohem Alter enthält, so ist, wie mir scheint, dem Forscher der Weg deutlich vorgezeichnet. Er hat zunächst diese ältesten Bestandtheile auszusondern und muß von ihnen aus die Übergänge verfolgen, welche die Melodiebildung bis in die moderne Zeit hinein erkennen läßt. Auch Melodien in unserm Dur und Moll sind in großer Anzahl vorhanden. Moll überwiegt stark, und Melodien, in denen es rein ausgeprägt ist, werden wir ein Recht haben, wenigstens in dieser ihrer Form als neuere Erzeugnisse anzusprechen. Bei Dur-Melodien ist dies nicht ohne weiteres gestattet, weil das Dur auch im Volksgesange früherer Jahrhunderte erscheint, namentlich bei den Deutschen, deren Cultur die Litthauer vorzugsweise berührte. Diejenigen Melodien aber, welche weder in Dur oder Moll stehen, noch in das System einer der oben genannten Octavengattungen passen, müssen Zwischenbildungen sein, die als solche auch ihrer Entstehungszeit naeh ungefähr bestimmt werden können. Früher als ins XVII. Jahrhundert können sie nicht fallen. Dagegen bleibt die Möglichkeit der Entstehung in neuer Zeit immer offen, denn ein Volk, in welchem sich Melodien alter Tonarten bis heute lebendig erhalten haben, kann sich auch noch jeden Tag gelaunt fühlen, diese in moderner Richtung umzubilden.

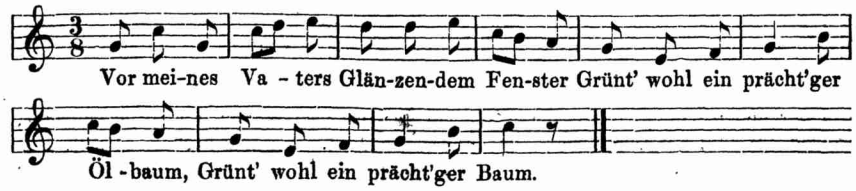
Andererseits ist klar, daß wenn die Neigung zum Umbilden im Volke einmal geweckt war, sie sich an solchen Objecten in verschiedenster Weise äußern konnte, und die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß eine Menge Varianten der alten Melodien bei ihm im Schwange gehen. Hier rühre ich an einen Mangel unserer sonst so verdienstlichen Sammlung. Der Herausgeber hätte mehr, als geschehen ist, darauf bedacht sein müssen, eine und dieselbe Melodie durch das litthauische Gebiet zu verfolgen und sie möglichst vielen Personen abzuhören. Erweist sich diese Methode schon bei einem Volksgesang, der wie der deutsche einen überwiegend modernen Charakter trägt, als höchst ersprießlich — Ludwig Erks Arbeiten sind in dieser Hinsicht ein noch immer unübertroffenes Muster — mit wieviel größerem Erfolge wird man sie bei den litthauischen Volksliedern verwenden können. Auch will ich nicht verschweigen, daß mir über die Zuverlässigkeit der Aufzeichnung bisweilen Bedenken gekommen sind. Nicht bei den Melodien, welche Bartsch selbst aus dem Volksmunde gesammelt hat. Offenbar ist er mit großer Sorgfalt zu Werke gegangen, und an der nöthigen musikalischen Ausrüstung scheint es ihm

auch nicht gefehlt zu haben. Aber seine Gewährsmänner wollen mir nicht alle gleich vertrauenswürdig vorkommen, namentlich v. Bohlens Aufzeichnungen dürften nur mit Vorsicht zu gebrauchen sein. Nicht nur daß zur richtigen Erfassung so eigenartiger Tongebilde Schärfe des Gehörs, musikalisches Gedächtniß und die Fähigkeit gehört, von der gewohnten Musikweise zu abstrahiren — Dinge die nicht ein jeder in dieser Vereinigung besitzt, und ein Phonograph ist nicht immer gleich zur Hand — aber es hat auch manchem Sammler für erlaubt gegolten, willkürlich zu ändern, wenn er der Meinung war, daß die Melodie »ursprünglich wohl so gewesen sein müsse«. Der Lockung scheint man besonders in solchen Fällen erlegen zu sein, wo man eine alte Tonart zu entdecken glaubte, die aber nicht rein ausgeprägt schien. Sind darauf hin nicht manche chromatische Zeichen getilgt worden, die das Volk doch wirklich anwendet? Budrius aus Pillupönen hat um 1829 eine Melodie aufgezeichnet, welche Bartsch I, 24 mittheilt. Nach demselben Budrius ist die Melodie schon in den »Neuen Preußischen Provinzialblättern von 1848« veröffentlicht. Dort findet sich, wie eine Anmerkung unseres Herausgebers sagt, von allen Erhöhungszeichen, mit denen sich uns die Melodie vorstellt, keines außer dem ♯ vor $\bar{g}$. So steht allerdings eine reine phrygische Melodie da, die nur aeolisch cadenzirt, während die Aufzeichnung unserer Sammlung eine Mischbildung bietet. In welcher Gestalt hat denn nun Budrius die Melodie gehört? Mir scheint, hier hat ein »Kenner« ins Alterthümliche retouchirt.

Immerhin bietet die Sammlung doch einiges lehrreiche Material zur Beobachtung des genannten Umbildungsvorgangs. Ich muß mich auf wenige Beispiele beschränken, aber sie werden für den Zweck genügen. Eine mixolydische Daina, welche 1886 südlich von Memel gehört worden ist, lautet so (II, 189):

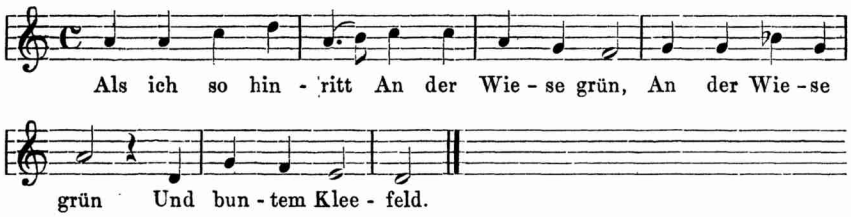


Zum letzten Tone sei bemerkt, daß manche Dainos-Melodien auf der zweiten, einige sogar auf der siebenten Stufe endigen. Das ist aber wohl weniger als wirklicher Schluß zu verstehen, wie als Zurückleitung in den Anfang. Eine Daina hat immer mehre Strophen und so vertritt, wenn ich meiner Empfindung trauen darf, der Anfangston der folgenden Strophe in solchen Fällen zugleich den Schlußton der vorhergehenden, bis auf die letzte Strophe, die dann mit einer sehr eigenthümlichen Wirkung wie in der Luft schweben bleibt. Der mixolydische Charakter der Melodie tritt deutlichst hervor. In einer anderen Gegend Litthauens aber singt man sie modernisirt; Bartsch hat sie 1856 folgendergestalt notirt:



Hier haben wir einfaches Cdur. Nur noch die Hinneigung der Melodie zum *g* deutet von fern auf die mixolydische Urgestalt.

Man betrachte nun diese Daina (II, 312a):

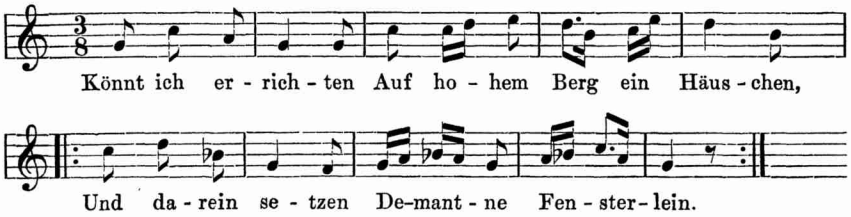


Das ist dorisch; und auch das *fa* im vierten Takte ist ganz systemgemäß, da die Bewegung wieder abwärts führt. Aber ein in moderner Vorstellung befangenes Gehör konnte dadurch verleitet werden, die ganze Partie bis hierher als Fdur zu empfinden. Wie denn auch geschehen ist:

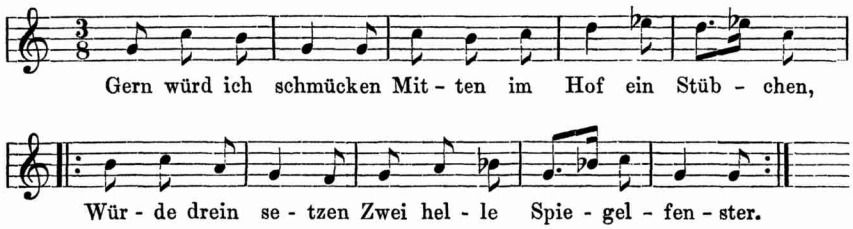
Das ist eine Melodie in Fdur, welche nach Dmoll modulirt.

Das litthauische Volk singt nur einstimmig und unterscheidet sich hierdurch scharf von den Russen, die bekanntlich gern eine naturalistische Mehrstimmigkeit improvisiren. Aber es erklärt sich hieraus leichter, warum die Octavengattungen immer noch bei den Litthauern in Gebrauch bleiben. Diese Tonreihen dulden zwar eine Mehrstimmigkeit, aber ihr inneres Wesen beruht nicht auf ihr, und kommt besser zur Entfaltung ohne sie. Eigenartige Instrumente haben sie mehre und musiciren eifrig auf ihnen. Bartsch widmet ihnen eine besondere kleine Abhandlung mit Abbildungen (II, XI—XV und 2 Tafeln). Er sagt nichts darüber, wie sich die Instrumente dem Gesange gesellen, was doch in diesem Falle besonders wichtig wäre. Annehmen aber darf man, daß dieses nicht nach den Regeln der modernen Harmonielehre geschieht. Natürlich haben sie sich der harmonischen Anschauung unserer Zeit nicht verschließeu können, und sehr viele ihrer neuern Lieder sind in Bau und Modulation den unsern gleich oder wenigstens ähnlich. Aber wo sie in auffälligerer Weise abstechen, wird man immer zunächst versuchen müssen, dies auf rein melodischem Wege zu begreifen. So besonders, wenn sie in eine andre Tonart ausweichen. Das letzte der angeführten Beispiele hat gezeigt, daß eine solche Ausweichung ursprünglich garnicht vorhanden gewesen zu sein braucht. Aber Modulation im Sinne vom Hinübergehen in eine andre Tonart ist auch im rein melodischen Gesange möglich und schon die Griechen bedienten sich ihrer. Nur vollzieht sie sich in andrer Weise: der Grundton der neuen Tonart bleibt derselbe, wie der der verlassenen, aber die Tonreihe, welche auf ihm aufgebaut wird, ist anders geordnet. Bei uns verhält es sich umgekehrt, im Dur, versteht sich, dessen Potenz allein den vollen Gegensatz zur

alten Theorie darstellt: die Scala der durch Modulation erreichten Tonart ist dieselbe, aber ihre Lage im Tongebiet eine andere. Ich meine nun unter den Dainos eine Melodie gefunden zu haben, in welcher rein im alten Sinne ausgewichen wird (I, 110):



Der Harmonist unsrer Tage wird geneigt sein zu sagen, diese Melodie stehe in C dur, modulire im zweiten Theile nach F dur und kehre mittelst Halbschlusses nach C dur zurück. Mir scheint, daß es eine mixolydische Melodie ist, deren zweiter Theil ins Dorische modulirt und in dieser Tonart auch abschließt. *G* ist Tonica für beide Theile, aber im ersten wird die Tonreihe *g a h c d e f g*, im zweiten die Tonreihe *g a b c d e f g* auf sie bezogen. Und hier leistet mir eine Variante erwünschte Dienste (I, 109):



Ein wunderlich untonales Gebilde! Aber eines lehrt es mit Bestimmtheit: die Sängerin dieser Daina, welche die ursprüngliche Tonalität der Melodie nicht mehr verstand und sie daher in solcher Weise umbildete, faßte den zweiten Theil mollartig auf, und suchte von hier aus auch den ersten Theil einigermaßen conform zu gestalten. In der Auffassung des zweiten Theils wurde sie durch Tradition und Empfindung sicherlich richtig geleitet. Dann kann dessen eigentliche Tonart aber nur das Dorische gewesen sein, welches ja auch zum Mixolydischen in naher Verwandtschaft steht. Man wird, glaube ich, auch finden, daß die Melodie, so verstanden, einen ganz eigenen Reiz in sich birgt, der bei der andern Auffassung nicht vorhanden ist.

Freilich, nicht immer gelingt es, so tief in die Genesis dieser Tonwesen hineinzublicken. Manche spotten in schrankenloser Launenhaftigkeit jeder Regel, andre lassen wenigstens zweifelhaft, wohin sie gehören, und ein gewisses Recht dazu soll man dem Volksgesang immerhin zugestehen. Indessen glaube ich, daß gerade bei solchen scheinbar regellosen oder unbestimmten Melodien scharfe Beobachtung der Tonfolgen und sorgfältigere Variantensammlungen noch manches Räthsel lösen könnten. Andre Seltsamkeiten erklären sich ohne weiteres aus dem Wesen einstimmigen Gesanges. Es ist nicht durchaus nothwendig, daß eine Melodie immer auf der Tonica schließt, noch weniger, daß sie stets auf dieser beginnt. Es kommt

nur darauf an, daß im Verlauf der Melodie überhaupt ein Ton als der beherrschende hervortritt. Die Dainos schließen denn auch auf den verschiedensten Stufen, besonders oft auf der fünften und dritten, aber auch auf der vierten und zweiten, selbst auf der siebenten (II, 205a; 283); und sie beginnen nicht nur auf der ersten, dritten und fünften, sondern auch auf der siebenten, vierten und zweiten. Ich denke nicht fehl zu gehen, wenn ich diese letzte Erscheinung aus dem natürlichen Bestreben erkläre, beim Anfang eines Gesanges die Stimme ein weniges über das Mittelmaß zu erheben, wie sich andrerseits häufig Stellen finden, wo tiefbetonte Silben noch um eine Stufe unter das Niveau sinken, welches nach Maßgabe der Tonart das natürliche wäre. Wer das oben angeführte Beispiel Nr. 110 betrachtet, wird bemerken, daß das Achtel des siebenten Taktes ($\overline{f}$) ein solcher übermäßiger Tiefton ist. Ähnliche Fälle bietet unsre Sammlung ziemlich viele (Nr. 111, Takt 4; 239, Takt 4; 336, Takt 6; auch 57, Takt 3).

Über die rhythmischen Eigenthümlichkeiten der Dainos enthalte ich mich des Urtheils, weil ich glaube, daß nur der Kenner der litthauischen Sprache zu einem solchen berechtigt ist. Durch seine Übersetzung hat Bartsch es übrigens auch dem Nichtkenner ermöglicht, den vielfachen Accentverschiebungen nachzugehen, die hier vorkommen müssen. Vielleicht deutet die häufige Anwendung von Hemiolen auf eine Beeinflussung durch das deutsche Lied des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Ein einziges Mal habe ich beim Schlußfall einer im dreizeitigen Maße sich bewegenden Daina auch jene Synkopirung des zweiten und dritten Takttheils auf einer schwach betonten Silbe gefunden, welche in den deutschen Gesängen des XVII. Jahrhunderts Manier geworden ist (I, 26), und möchte um so eher glauben, daß die — aeolische — Melodie aus dieser Zeit stammt, als die Erhöhung der sechsten Stufe im fünften Takt eine chromatische Eleganz ist, die dem Wesen damaliger Musik durchaus entspricht.

Ich schließe mit einem doppelten Wunsche. Möchten die Bemühungen um das kunsthistorisch hochwichtige litthauische Volkslied, die bereits zu so schönen Ergebnissen geführt haben, nicht nachlassen, und die Forschung nach jener Richtung hin fortführen, die ich mir erlaubte anzudeuten. Möchten aber auch alle, die es angeht, sich beeifern, von den Schätzen Besitz zu nehmen, die der fleißige Verfasser für sie zusammengespeichert hat.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Johann Lewalter, Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben. 1. Heft. Hamburg, 1890. G. Fritzsche. kl. 8. VIII und 68 Seiten.

Im Anschluß an das große Werk von Bartsch möge dies Heft hier kurz angezeigt sein. Im Jahre 1885 gab Otto Böckel ein Buch »Deutsche Volkslieder in Oberhessen« (Marburg, Elwert) heraus, das eine fleißige Sammlung von Texten, dazu in einer ausführlichen Einleitung viel Lehrreiches und manch ein beherzigenswerthes Wort enthält. Lewalter sagt es nicht ausdrücklich, ist aber gewiß durch dieses Buch zu seiner Arbeit angeregt worden. Böckel bietet keine Melodien und tritt sehr gelehrt auf; Lewalter berücksichtigt Text und Musik gleichmäßig und löst so, wenn auch in anspruchsloserer Form, seine Aufgabe vollständiger. Die

Melodien sind ihrer Mehrzahl nach bekannt, auch manches von dem, was dem Verfasser neu zu sein scheint, möchte sich anderweitig nachweisen lassen. Er hat nicht bemerkt, daß die Melodie seiner Nr. 9 im wesentlichen mit der von Erk im »Liederhort« unter Nr. 38a veröffentlichten übereinstimmt, und Nr. 11 hängt gewiß zusammen mit der Melodie des Handwerksburschenlieds »Es, es, es und es, Es ist ein harter Schluß«. Der Werth des fleißig gearbeiteten Büchleins liegt hauptsächlich in zwei Dingen: es lehrt an seinem Theile, wie der Volksgeist auch an altererbtem Gut vermehrend, kürzend, umbiegend, anpassend, mischend in unausgesetzter Thätigkeit ist, und giebt zugleich eine Statistik dessen, was zu einer bestimmten Zeit auf einem engumgrenzten Gebiete Deutschlands an Volksliedern noch lebendig war. Bei dem sicher bevorstehenden tieferen Niedergange des deutschen Volksgesanges hat solch ein statistisches Bild seine geschichtliche Bedeutung. Ich gestehe, der Bestand ist immerhin größer, als ich erwartet hätte, und scheint mit vorliegendem Hefte noch nicht einmal erschöpft zu sein. Der Titel wenigstens stellt eine Fortsetzung in Aussicht, die wir dankbar aufnehmen werden.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Otto Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Erstes Heft. Gütersloh, Bertelsmann, 1891. 8. 80 Seiten.

Erste Lieferungen stückweise erscheinender Werke werden der Regel nach in dieser Zeitschrift nicht besprochen. Wenn ich hier eine Ausnahme mache, so geschieht es, um, so viel an mir ist, ein gutes Werk zu fördern. Otto Kade hat sich ein langes Leben hindurch mit Sammeln älterer Passionscompositionen beschäftigt, und ein Material zusammengebracht, das ihn in den Stand setzt, die Entwicklung dieser Kunstform auf breiter Grundlage darzustellen. Siebenunddreißig, zwischen 1500 und 1631 entstandene Werke dieser Art stehen ihm für seinen Zweck zu Gebote, darunter sind vierzehn, welche bisher Niemandem oder nur Wenigen bekannt waren. Die beste Art, diesen Stoff zu Nutz und Frommen der Wissenschaft zu verwenden, wäre nun die, daß die Passionen in einer umsichtig gearbeiteten, mit kritischen und erläuternden Bemerkungen versehenen Ausgabe der Welt vorgelegt würden. Aber hierzu gehören zwei: einer, der die Ausgabe macht und ein anderer, der sie verlegt. Und dieser andere wird sich nach einem dritten Partner umschauen, dem Publicum, welches die Ausgabe kauft. Ob ein solches vorhanden ist, könnte nur die Erfahrung lehren. Wer auf dem Felde der Musikwissenschaft arbeitet, ist Zeuge, daß es oft ans Unmögliche grenzt, selbst die werthvollsten Arbeiten ohne schwere Opfer ans Licht zu bringen, und nicht jeder mag einem neuen Unternehmen gegenüber das Risico laufen.

Kade sah sich daher genöthigt, die Form der mit Probestücken durchflochtenen Beschreibung zu wählen, kann aber die Aussicht auf vollständige Mittheilung wenigstens der wichtigsten Passionen eröffnen, wenn die Betheiligung der bücherkaufenden Welt eine genügende sein wird. Selbstverständlich wünschen wir, daß die Publication zu Stande kommt, und hoffen, unsere Leser thun das gleiche, und geben ihrem Wunsche den entsprechenden Ausdruck.

Der Stoff gliedert sich von selbst in zwei Gruppen: die motettenhaften und die dramatisirten Passionen. Die letztere Form ist die ältere, aber für eine geschichtliche Darstellung empfiehlt es sich, sie an zweiter Stelle zu behandeln, da

sie es ist, auf deren Grunde sich die Passion zur höchsten Höhe hebt, während die motettenhafte Form abstirbt. So hat denn Kade auch gethan. Im vorliegenden ersten der angekündigten sechs Hefte bespricht er nach kurz orientirender Einleitung die Werke von Hobrecht, Galliculus, Resinarius, Johannes Gallus, Cyprian de Rore, Ludwig Daser, Bucenus, Ruffus, Jacobus Gallus, Regnart, Gese und die ältere Passion des Joachim von Burck. In jedem Falle giebt er Quelle und Fundort der betreffenden Composition, beschreibt deren äußere Erscheinung, sucht das Entstehungsjahr festzustellen, untersucht den Text, darnach Form und Charakter der Musik und weist auf das Verwandte oder Gegensätzliche zwischen ihm und den umgebenden Werken derselben Gattung hin. Reichliche Musikbeispiele verdeutlichen die Beschreibung; ein sinniger Gedanke ist es, jedesmal die vollständige Anfangspartie eines Werkes dem Beginn der Untersuchung vorauszuschicken, und so den Leser gleichsam mit den Worten des Componisten selbst zu grüßen.

Dem Bruchstück gegenüber muß jede Kritik unzulässig erscheinen, die mehr sagt, als was in Vorstehendem eingeschlossen ist. Die Bitte, auf Correctheit des Druckes genau Acht zu geben, sprechen wir aus, weil uns in Text und Noten des Heftes mehre Satzversehen aufgefallen sind. Gewiß wird der Verfasser überall auch den erreichbarsten Grad von Prägnanz und Anschaulichkeit in der Darstellung anstreben. Er weiß so gut wie wir von den Schwierigkeiten, die ein Schriftsteller bei Beschreibung eines Musikstücks überwinden muß, und daß er schon viel erreicht hat, wenn es ihm gelingt, nicht mißverstanden zu werden.

Berlin. **Philipp Spitta.**