



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Das Neueste aus der musikalischen Völkerkunde

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

so augenfällig sind wie das Blau des Gardasees oder die züngelnde Gestalt des Matterhorns. Wenn wir besonders den roten Büchern, die heute einen seltenen Feiertag begehn, von Herzen eine glückliche und rühmliche Zukunft wünschen, so geschieht es in der sichern Hoffnung, daß sie nach ihrer ganzen Vergangenheit nur fortschreiten können.

Friedrich Ratzel



Das Neuste aus der musikalischen Völkerkunde

Von Hermann Kretschmar



ürzlich ist in München die Frage, ob Zither und Mandoline an die königliche Musikschule gehören, deshalb amtlich verneint worden, weil sie keine nennenswerte Komposition aufzuweisen hätten. Diese Entscheidung, die mit den Mandolinenkлубs alle Freunde bayrischer Gebirgsmusik und Volkskunst bedauern, wäre in der Zeit Goethes und Schillers unmöglich gewesen. Denn damals gaben sich auch anspruchsvolle Musiker und Musikfreunde gern mit der Mandoline ab. Dafür sprechen außer litterarischen Zeugnissen, Schillers Briefe eingeschlossen, kleine Kompositionen für das heimlich fecke Instrument, die vornehmste und bekannteste unter ihnen das Ständchen im Don Juan. Es giebt aber aus dem achtzehnten Jahrhundert auch vollständige Mandolinenzerte von Meistern wie Vivaldi, die das ehemalige Kunstsehen der Mandoline, ihre natürliche Ebenbürtigkeit mit Jagott, Trompete und andern Günstlingen der heutigen Musikpraxis und damit ihre Ansprüche und Aussichten auf eine glücklichere Zukunft genügend belegen.

Unsre offizielle Musik — auch dieser Fall beweist das wieder — hängt allzu engherzig am Bestehenden und sollte endlich lernen, sich unbefangener und eifriger in Raum und Zeit umzusehen.

Zu diesem Zweck stellt ihr die neuere Musikwissenschaft eigens zwei besondere Disziplinen zu Gebote: die Musikgeschichte und die musikalische Völkerkunde.

Die geschichtlichen Bestrebungen in der Musik gewinnen allmählich an Boden und fangen an, sich auch für den Laien erkenntlich zu äußern. Wir haben seit Jahrzehnten Bachgesellschaften, Händelgesellschaften, Palestrinaausgaben, Schütz- ausgaben. Alle Länder, die eine musikalische Vergangenheit haben, veröffentlichen Denkmäler ihrer Tonkunst. In Verlagskatalogen, auf Konzertzetteln tauchen täglich Namen alter Musiker auf, von denen unsre Väter und Großväter keine Ahnung hatten. Die musikalische Völkerkunde dagegen führt immer noch ein reines Spezialistenleben, manchem in Ehren ergrauten Tonkünstler ist ihre Existenz gänzlich unbekannt. Das ist sehr begreiflich. Auch bei den

größten Resultaten, bei der besten Methode wird sie immer auf einen kleinern und gewähltern Kreis von Vertretern und Gönnern beschränkt bleiben. Denn die Musik unzüivilisierter oder fremden Kulturen angehöriger Völker ist für das Abendland nur in seltenen Fällen unmittelbar brauchbar, sie wirkt vorwiegend befremdend und scheint oder ist im ästhetischen Ertrag gering. Trotzdem aber hat das Wissen von exotischer Tonkunst seinen großen Nutzen und einen ganz eignen Bildungs- und Belehrungswert, der die auf geschichtlichem Wege gewonnenen Kenntnisse vielfach erläutert und ergänzt. Die musikalische Völkerkunde vermittelt in die Urgeschichte der Menschheit, in die Anfänge der Kultur, in die Zusammengehörigkeit und die Charaktere von Rassen und Völkern Ausblicke, zu denen Sprachenkunde und andre beliebtere Hilfsmittel der Anthropologie nicht vorzudringen vermögen. Sie hat aber auch für die Musik selbst die größte Bedeutung, führt an das Wesen und Werden dieser Kunst unmittelbar heran, zwingt zu immer neuer Revision musikalischer Grund- und Elementarfragen, beeinflusst und belebt fortwährend jede Art von Theorie; sie kann endlich auch den abendländischen Betrieb der Musik durch urwüchsiges Rohmaterial unterstützen, die ältere europäische Kunst in Formen und Ideen erfrischen und verjüngen helfen. Ohne es zu wissen ist unsre heutige Kunstmusik der musikalischen Völkerkunde für diesen letztern Dienst schon stark verpflichtet: die Grieg und Tschaikowsky, die für Sinfonie und Lied so wichtigen nationalen Schulen wären kaum da, wenn nicht vor hundert Jahren Abt Vogler und andre nachdrücklich auf die damals noch unscheinbaren Skandinavier und Slawen hingewiesen hätten. Von jeher ist abendländische Musik von exotischer bald tiefer bald äußerlicher berührt worden: die altgriechische von ägyptischer, die mittelalterliche bis zu den Troubadours und Meistersingern von arabischer. Ja die Spuren des Orients laufen mit bis in die moderne Oper, reichen in ihr von A. Scarlatti und von Händel bis auf Mozart und K. M. von Weber; Entführung und Zauberflöte, Oberon und Abu Hassan wurzeln mit einigen ihrer hübschesten Nummern in den Türkenkriegen des siebzehnten Jahrhunderts. Das wären einige Proben für die angewandte musikalische Völkerkunde, angewandt in der praktischen Komposition.

Die Sanitätscharen, in deren Nähe wir eben geraten sind, scheinen aber auch auf die Musikgelehrten des Abendlands belebend eingewirkt zu haben. Erst unter ihren Klängen geht die Renaissancefaat auf, die bis dahin langweilig in den Kirchentönen wühlende Theorie interessiert sich für die Musik der Alten: eine wirkliche Musikgeschichte setzt ein. Man fragt jetzt nach den ethischen, physischen, medizinischen Wirkungen der Musik, nach der Musik in der Tierseele, man beginnt endlich auch Nachrichten über die Musik der Naturvölker zu sammeln: die musikalische Völkerkunde entsteht. Franzosen sind die Gründer der neuen Disziplin, allmählich geht die Führung auf die Engländer über. Die Deutschen arbeiten hier und da verdienstlich mit, aber ihre Bedeutung auf dem Gebiet entspricht ihrer bescheidenen Stellung im Weltverkehr. Erst neuerdings machen sie Anstalt, entscheidend einzugreifen, und möglicher-

weise hat ihnen die Zukunft das Verdienst zu buchen, daß sie die Wissenschaft von der exotischen Musik erst zur Wissenschaft gemacht und jahrhundertlangem Stillstand entzogen haben.

Es sind hauptsächlich zwei Arbeiten, auf die sich diese Hoffnung gründet: Karl Bückers Arbeit und Rhythmus (Leipzig, 1899) und Carl Stumpfs Tonssystem und Musik der Siamesen (Leipzig, 1901). Bückers Nachweis, daß die Melodien und Rhythmen der primitiven Völker zum großen Teil Abbild und Niederschlag von Körperbewegungen bei der Arbeit mit Hand, Art, Ruder, mit Waffen und Geräten sind, daß demzufolge die menschliche Arbeit unter den Ursachen, die zur Entstehung der Musik geführt haben, einen hervorragenden Platz einnimmt, ist an und für sich ein sehr beachtenswerter Beitrag zur Musikphilosophie. Das größere Verdienst Bückers liegt aber darin, daß er die Vertreter der musikalischen Völkerkunde zur Ordnung ruft. Auch sie haben als Kinder einer exakten, positiven Zeit, meistens Engländer, sich darauf beschränkt zu sammeln, Notiz an Notiz, eine Kuriosität an die andre zu reihen. Nun zeigt ihnen Bücher, der Nationalökonom, wie aus dem geistlosen Handwerk eine Wissenschaft wird, wie sich dem bunten Material Ideen und Gesetze abgewinnen lassen, die auf den Ursprung und die Lebensbedingungen der Musik neues Licht werfen. Die Notwendigkeit einer dritten Auflage bezeugt, daß Bückers Arbeit aufgenommen worden ist, wie sie verdiente. Da die Untersuchungen Stumpfs für die zukünftige Beschaffung des exotischen Musikmaterials ähnliche vorzügliche Dienste leisten, wie sie Bücher seiner Verwertung erweist, erscheint es geboten, die ernstern Musikkreise mit ihnen eingehender bekannt zu machen.

De la Borde hat sich in seinem merkwürdigen Essai sur la musique den Lapsus zu Schulden kommen lassen, die Ungarn mitten unter die Kongoneger und Mandingos zu setzen. Ähnlich verkehrt wäre es, die Siamesen musikalisch als Wilde zu behandeln. Sie kennen europäische Musik so lange wie europäische Kultur überhaupt, aber sie hat ihnen im langen Lauf der Zeit wenig Eindruck gemacht. Als im Jahre 1686 der siamesischen Gesandtschaft in Paris Opern und andre Kompositionen Lullys vorgeführt wurden, lobten die Herren alles; aber wirklich gefallen hatte ihnen nur ein ganz einfaches Harfensolo. Daß sich das noch heute ähnlich verhält, erfuhr Stumpf an einem europäisch geschulten oder doch geübten siamesischen Fachmusiker. Sogar so eingängliche Stücke wie der Donauwalzer, wie Schuberts Impromptu, wie der Priestermarsch aus der Zauberflöte ließen ihn kalt, und als ihm siamesische Motive nur ein wenig harmonisiert vorgespielt wurden, wehrte er mit den Worten ab: „Nicht übel, aber zu viel Töne!“ Sie können Moll und Dur unterscheiden, lehnen jenes ab, haben dieses gern, sie wissen mit der Oktave Bescheid, übertragen Quinten und Quartparallelen; im Prinzip jedoch existiert das allerwichtigste Phänomen der neuen Musik, die Kunst des mehrstimmigen Sazes, für die Siamesen gerade so wenig wie für die Kaffern. Weiß man, daß seine Ausbildung dem Abendland selbst mehrere Jahrhunderte gekostet hat, wird

man sich darüber nicht wundern. Fraglich ist nur, ob es sich bei der harmonie-lofen, altmodischen Musik der Siamesen um ein Nichtkönnen oder ein Nichtwollen handelt. Denn sie sind der Musik an sich leidenschaftlich zugethan, folglich auch dafür stark begabt. Leute, die nicht singen oder spielen können, sind in Siam seltner als bei uns die Analphabeten, alle Vornehmen und Adlichen des Landes halten ihre Privatkanzellen, zu deren Aufführungen jedermann Zutritt hat; das Österreich des achtzehnten Jahrhunderts scheint in diesem Stück noch übertroffen. Kein wichtiger Vorgang in der Öffentlichkeit und im Familienleben ohne Musik; musikalische Theaterstücke und Pantomimen die Hülle und Fülle! Nur von Musik als Selbstzweck, von Konzerten wissen sie nichts, und manches andre Hauptstück europäischer Musik ist bei ihnen undenkbar. Die Liedertafel z. B. und das Damenorchester; denn der Gesang ist in Siam Sache der Frauen, das Instrumentenspiel gehört den Männern. Noten sind noch unbekannt, der ganze siamesische Musikvorrat, der auf zweihundert bis dreihundert von den Komponisten immer wieder variierte und umgeformte Gesänge und Instrumentalstücke zurückgeht, pflanzt sich lediglich durch Gehör und Gedächtnis von einem Geschlecht zum andern fort. Ihre Orchester erinnern an unser Mittelalter: Strohfiedeln (Kanats), Glasharmonikas (Kongs), auch wohl Dudelsäcke (Rhens), mehrfach und in verschiedner Größe besetzt, bilden den Stamm, zwei Flöten helfen die Melodie klären und verstärken. In dieses verhältnismäßig zarte und gesittete Ensemble schlagen aber unaufhörlich und auch für Hörer beängstigend, die durch den abendländischen Mißbrauch der großen Trommel abgestumpft sind, mindestens zwei Pauken hinein, Becken noch dazu. Dieselbe orientalische Mischung von Weichheit und Wildheit spricht aus den siamesischen Kompositionen, von denen seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts Reisebeschreibungen (de la Loubère, James Low, von Hesse-Wartegg, Warrington, Smyth) und Musikgeschichten (de la Borde, Féris) zahlreiche Proben mitgeteilt haben. Die ruhige Anmut, die uns in ihrer Eigenheit an den Flötenstücken von Verdi's „Aida“ so entzückt, bildet auch ihren Grundzug, aber häufig macht sie ganz plötzlich unbegreiflichen Ausbrüchen von Tonbarbarei Platz.

Auf die Dauer scheint aber doch die Selbständigkeit und Reinheit der siamesischen Musik bedroht zu sein. Vor vierzig Jahren hat man europäische Militärmusik eingeführt; seitdem dringen in die eingeborne Kunst bald hier bald da fremde Elemente herein, in den Klangapparat Streichinstrumente, in die Komposition europäische Zitate. Sogar die jetzige siamesische Nationalhymne zeigt englische Spuren.

Schon das ist also ein Verdienst, daß Stumpf die gute Gelegenheit ergriffen hat, der siamesischen Musik in zwölfter Stunde noch einmal näher zu treten. Sie bot sich durch eine siamesische Theatertruppe, die im September 1900 nach Berlin kam. Die Klarheit ihrer Pantomimen gewann das Publikum sofort, Einzelheiten ihrer Kunst — die Pracht und Farbenharmonie ihrer Gewänder, das unsern Balletts ganz fremd gewordne, ausdrucksvolle Spiel der

Hände — erregten Aufsehen, und die Siamesen konnten wochenlang Vorstellungen geben. Stumpf benutzte das und hörte nicht bloß alles, was sie öffentlich in allabendlichen Wiederholungen boten, sondern gewann auch die Instrumentisten zu einer Reihe von Privataufführungen und für eingehende Untersuchungen. Die Frucht dieser Studien bringt sein Buch in bisher ungedruckten siamesischen Musikstücken — ein vollständiger Instrumentalsatz in neunstimmiger Partitur, sieben größere Fragmente und eine beträchtliche Zahl kleinerer Beispiele — und in einer Theorie von den Hauptsachen der siamesischen Musik, durch Noten und Text die Kenntnis des Gegenstands wesentlich fördernd. Erst durch Stumpf lernen wir die siamesische Kunst wirklich kennen; seine Vormänner haben von ihr nur das am leichtesten Faßliche und noch dazu in europäischer Bearbeitung und Entstellung mitgeteilt. Vor allem ist sie viel, viel sinnlicher und beweglicher, als die alten Proben sie zeigten. Kein Ton fast ohne Triller, Vorschläge und sonstige Verzierung; wird auch nur eine einfache Tonleiter gespielt, so geht doch jedem Ton mindestens ein Pralltriller voraus. Etwas der siamesischen Musik ähnliches muß Lucrez im Auge gehabt haben, als er den Vogelgesang für die Quelle der Musik überhaupt erklärte; das siamesische Ideal ist er sicher. Jeder Gedanke, jede Stimmung wird dem siamesischen Tonkünstler schnell zur Schwärmerei; alle festen und tragenden Musikelemente verschwinden hinter den Ornamenten. Auf Zierat und Glitter ist die ganze Technik und der Bau der Instrumente gerichtet. Die Flöten z. B. werden durch eine kleine Öffnung im Deckel angeblasen, die Flötisten brauchen insolgedessen nur mit der Nase zu atmen und können lange, pausenlose Stücke ohne jegliches Absetzen blasen. Auch im siamesischen Orchester kommt die Vereinigung der Kräfte in erster Linie dem Verzierungswesen zu gute, der Hauptreiz am Gesamtspiel der Instrumente liegt für den Siamesen darin, daß mit der Grundmelodie zugleich ihre hurtigen, von den Spielern wohl improvisierten, jede Wiederholung zu einem Neuen gestaltenden Varianten erklingen. Wenn diese Umspielungen zuweilen an eignen Motiven festhalten, der Hauptstimme selbständige Nebenstimmen gegenüberstellen, so kann von einer einstimmigen unbegleiteten Musik eigentlich nicht mehr die Rede sein, sondern wir haben an solchen Stellen die Anfänge des siamesischen Kontrapunkts, wir haben gelegentliche Abstecher in Formgebiete vor uns, die dem Organum, den Fauxbourdons und dem Discantus der europäischen Musik entsprechen. Es scheint demnach, daß die siamesische Musik in einen Prozeß eingetreten ist, den die europäische schon im Zeitalter der Kreuzzüge durchgemacht hat. Die Stumpfsche Partitur bringt davon die erste Kunde; die frühern Berichterstatter hatten die Thatsache durch ihre magern, auf eine einzige Stimme reduzierten Auszüge siamesischer Orchestermusik unterschlagen. Wie lange sie schon auf diesem Wege ist, kann vielleicht ohne Mühe festgestellt werden. Ob sie auf ihm ganz europäisch wird, ob andre Asiaten folgen, ob es bei der Musik bewenden, oder ob sie weitere fremde Kultur nach sich zieht, wie diese Entwicklung auf die europäische Kunst zurückwirken wird — alle

diese Fragen steigen aus der Stumpffschen Partitur unabweislich auf. Leider müssen wir die Beantwortung spätern Geschlechtern überlassen.

Das Stück, dem die angeführten Beobachtungen entnommen sind, hat den Titel: Kham hom, d. h. „Süße Worte.“ Auch drei andre, vorläufig nur phonographisch aufgenommene Orchesterpartituren tragen Überschriften; zwei sind Abschiedsszenen, eine lustige und eine traurige, die dritte sucht Wesen und Gebaren eines Siamesen wiederzugeben. Die heutige Instrumentalmusik der Siamesen ist demnach Programmmusik auf einer höhern Stufe. Über Nachahmung von Tierlauten und kleine Naturmalereien ist sie schon hinaus, sie giebt Charakter- und Stimmungsbilder. Die „süßen Worte“ ruhn auf einem sanften, einen sehnsuchtsvollen Rehrreim voranstellenden Liedthema, das in der Weise von Glinkas Kamarinskaja durch Variationen entwickelt wird. Von der Mitte ab wird die Musik stürmischer, die Hälfte der Instrumente, hohe, mittlere und tiefe, figurieren in Sechzehnteln, nur zwei tragen unisono die Hauptmelodie vor, von den sieben übrigen hat jedes eine andre Umspielung, gegen das Ende hin, das im einundvierzigsten Takt mit einem großen ritardando da ist, kehren Ruhe und Einfachheit zurück. Stellenweise ist die Komposition eine Art Mixturenmusik, für den Europäer der reine Dissonanzenwirrwarr, aber im Aufbau trägt sie das Gepräge eines Kunstwerks, aus dem Grundgedanken spricht volle Poesie.

Auch die Gesangskompositionen, die Stumpf den Siamesen abgehört hat ruhn auf starkem, echtem menschlichem Gefühl, sie unterwerfen ihm auch die Form häufig mit überraschender Freiheit. Da treten in die orientalische Monotonie unaufhörlicher Wiederholung plötzlich Episoden hinein, wo Pausen, Fermaten, Rhythmen von unvermittelter Heftigkeit, leiterfremde Töne alle Ordnung eines dramatischen Impulses wegen aufheben. Die Naturtreue geht bis zum Ersatz des Gesangs durch Klagegeschrei.

Das neue, reiche Bild der siamesischen Musik, das in dem Buche geboten wird, hat sich natürlich nur durch neue Mittel gewinnen lassen, und sie sind es, die Stumpfs Arbeit für die Erforschung exotischer Musik überhaupt wichtig machen. Oft schon ist die Zuverlässigkeit des Quellenmaterials, mit dem die musikalische Völkerkunde bisher gearbeitet hat, bezweifelt worden. Stumpf zeigt an der siamesischen Musik, wie berechtigt diese Zweifel waren, wie Geographen, Missionare und andre Reisende, die sich nur nebenbei für Musik interessieren, unwillkürlich oberflächlich verfahren, das wirklich oder vermeintlich Gehörte ohne weiteres ins Europäische übersetzen und den unlösbaren fremdartigen Rest, auch wo er wesentlich ist, beiseite lassen. So konnte es den frühern Berichterstattern entgehen, daß die Siamesen auf Grund einer ganz eignen Tonleiter musizieren. Sie ist, wie die unsre, siebenstufig, Prime und Oktave stimmen überein. Aber sie läuft nicht in ganzen und halben Tönen, sondern in sieben gleichen Intervallen. Das siamesische Einheitsintervall steht zwischen dem Dreiviertelton und dem Ganzton. Es ist unserm Gehör und unsrer Notenschrift eine unbekannte Größe; auch die von Stumpf

mitgeteilten Stücke müssen *cum grano salis* gelesen, ihre Ganztöne etwas nach unten, ihre Halbtöne nach oben verstimmt werden. Der Engländer Ellis hat diese Entdeckung vorbereitet, Stumpf hat sie akustisch festgestellt und mit diesem einen Fall der musikalischen Theorie und der Ästhetik neue Arbeitsfelder geöffnet. Es gilt die musikalischen Naturgesetze durch die exotischen Thatfachen zu erweitern und zu berichtigen, von der Tonpsychologie angenommenen Möglichkeiten in der Wirklichkeit nachzuspüren, für die Unererschöpflichkeit der natürlichen Mittel der Musik neue Beweise zu bringen, den Glauben an die Zukunft dieser Kunst, die Liebe zu ihr zu verstärken.

Belangreich ist es, daß Stumpf seine akustischen Untersuchungen auch auf siamesische Instrumente in europäischen Museen ausgedehnt und sie des Vertrauens für unwürdig befunden hat. Bedenkt man, daß Fétis von dem alten abgebrochnen Spazierstock, der in Florenz als altägyptische Flöte gezeigt wird, eine vollständige Theorie der Pharaonischen Musik abgeleitet hat, so muß Stumpfs Befund auch die musikalischen Antiquare künftig zu größerer Vorsicht zwingen. Den Betrieb der musikalischen Völkerkunde aber stellt seine Arbeit schlechterdings auf neue Grundlagen. Nur dann, das ist ihr Hauptergebnis, versprechen die Beobachtungen über exotische Musik einen ernst zu nehmenden Ertrag, wenn die Reisenden mit vollständiger fachmusikalischer Ausbildung und mit allen zu Elementaruntersuchungen nötigen Mitteln an sie herantreten. Unter ihnen ist der Phonograph das neueste. Daß er, obwohl seiner Benutzung noch Schwierigkeiten entgegenstehn, auch das bedeutendste ist, ergibt auch Stumpfs Arbeit. Wie das in Osterreich schon geschieht, sollten deshalb überall Musiker und Linguisten in seinem Gebrauch geschult werden.



Les tronçons du glaive



Les tronçons du glaive, ein zwei französische Schriftsteller, ein talentvolles Brüderpaar, den Abschnitt des deutsch-französischen Kriegs, während dessen Gambetta die Landesverteidigung leitete, an den Schicksalen einer in die Kriegsereignisse verwickelten, zahlreichen und weitverbreiteten Familie schildern, so hat ein solches Werk für uns Deutsche nicht bloß deswegen Wert, weil uns daraus ein französisches Laienurteil über die damalige Kriegsführung beider Heere entgegentritt. *) Die Besprechung der Vergangenheit bietet den Verfassern vielmehr auch Anlaß zu allerhand Betrachtungen, die uns für die Beurteilung der gegenwärtigen Stimmung gebildeter französischer Kreise Deutschland gegenüber von Wert sind, und wir glauben *les tronçons du glaive*, die sich durch viele künstlerisch vollendete Schilderungen der Verhältnisse und Begebenheiten aus-

*) *Les tronçons du glaive*. Von Paul und Victor Marguerite. Paris, Plon-Nourrit & Cie., 1901.