

Die innere Beziehung zwischen den verschiedenen Sonatensammlungen wird sich freilich nur dem völlig erschließen, der die Noten in ihrer Gesamtheit vor Augen hat, also neben dem Sonatenmaterial Mozarts auch die reizvollen Sonaten Joseph Schusters. Als Schlußfolgerung ergibt sich: Von allen möglichen Hypothesen und Annahmen ist die, daß es sich bei KV 55–60, bei der e-moll-Sonate KV 60 insbesondere, um einen echten und frühen Mozart handelt, vorläufig noch immer diejenige, die die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Das Verhältnis der beiden e-moll-Sonaten würde sich dann so darstellen, daß Mozart auf einer höheren Ebene auf eine Grundkonzeption, die ihm ans Herz gewachsen war, zurückgreift, nun aber – und dies Letzte ist einfach eine Tatsache! – alle Möglichkeiten ausnützend, die sich aus der neuen Gleichordnung von Violine und Klavier ergeben. Aber auch derjenige, der die Echtheit von KV 55–60 bezweifelt, muß sich darüber im klaren sein, daß eine Gleichsetzung von „romantische Sonaten“ und „Schusterische *Duetti*“ gegenstandslos ist, daß der Name Schuster überhaupt mit den „romantischen Sonaten“ nichts zu tun hat.

Begriff, Aufbau und Methode einer strukturalistischen musikwissenschaftlichen Arbeit

(Ein Beitrag zur Methodologie der Musikwissenschaft)

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

I. Was ist Strukturalismus?

Ziel jeder Wissenschaft bleibt die Erforschung und Beschreibung, (in der Musikwissenschaft historisch-systematische oder musikphilologische Arbeit genannt) sowie die Klassifikation des Materials. Das abstrakte Ziel der wissenschaftlichen Forschung ist die Ableitung allgemeiner Gesetze, nach denen sich das Geschehen im erforschten Gebiet richtet. Dieser Arbeitsvorgang kann auf den ersten Blick als ziemlich unabhängig von der Philosophie erscheinen. Deshalb faßte das kürzlich vergangene Zeitalter des Positivismus, das gerade in den Wissenschaften die grundlegende Komponente der theoretischen Bestrebungen sah, die Philosophie als Gesamtergebnis der menschlichen Erkenntnisse und so als Grundlage der Wissenschaften auf. In der Zeit ihrer vollen Auswirkung war diese Anschauung eine nützliche Reaktion gegen die Auffassung der Romantik, die demgegenüber die Wissenschaft der Philosophie unterordnete. Die romantische Philosophie erhob nicht selten den Anspruch darauf, neue wissenschaftliche Ergebnisse durch Deduktion aus aprioristischen Prämissen zu erlangen, ohne Rücksicht auf das empirische Material¹.

Beide Anschauungen sind einseitig; der Strukturalismus ist jene Auffassung, die Naturwissenschaft und Philosophie gleichberechtigt läßt. Er ist weder eine Methode, die „ein ganz unveränderliches System besitzt, noch eine Theorie, die einen

¹ Mukafovsky, S. 13.

festen Komplex von Erkenntnissen hat“². Deshalb wird der Strukturalismus eine „wissenschaftliche Anschauung“ genannt. Er steht auf noetischem Standpunkt, aus dem dann „gewisse Arbeitsregeln und gewisse Erkenntnisse hervorgehen“³, der auch nicht an bestimmte Regeln oder Erkenntnisse gebunden ist und zur Entwicklung in Richtung sowohl der Philosophie als auch der Wissenschaft fähig ist. Allerdings ergibt sich auch die Notwendigkeit neuer Termini, um so den traditionellen Begriff in ständiger Erneuerung mit lebendigem „Sinn“ erfüllen zu können.

Wegen ihrer vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten sind die so gewonnenen Begriffe nicht nur ohne weiteres auf dem wissenschaftlichen Gebiet, auf dem sie entstanden sind, sondern auch auf anderen brauchbar⁴. So entsteht eine Arbeitsgemeinschaft zwischen verschiedenen Wissenschaften zur gegenseitigen Unterstützung. Es ist etwa eine Übertragung von Begriffen aus der Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft in die Musikwissenschaft möglich, worauf noch später ausführlich hingewiesen wird.

Die Verschiedenartigkeit der Gebiete, auf denen die sich ergebenden Probleme zu lösen sind, verlangt die Zusammenarbeit mehrerer Forscher. Allerdings ist der Austausch der Ergebnisse aus dem einen Gebiet in das andere einer bestimmten Adaptierung zu unterziehen. So ist die Wirkung der Tonverbindungen, musikalisch gesehen, doch etwas ganz anderes als in der Euphonie der Dichtkunst. Darum ist eine strukturalistische Musikästhetik bemüht, das ästhetische Objekt als ihren Ausgangspunkt zu betrachten. Das gilt hier nicht in materiellem Sinne — das wäre die Aufgabe einer formellen Analyse — sondern als ein „äußerer Ausdruck einer nicht materiellen Struktur“ als ein „Gleichgewicht von potentiellen Kräften, das durch die einzelnen Teile (die das Kunstwerk bilden) repräsentiert wird“⁵. Der ständige Dynamismus der Struktur des Kunstwerks hat seinen Grund in der Tatsache, daß einige der Bestandteile, die das Kunstwerk bilden, ihre ursprünglichen Eigenschaften auch weiterhin beibehalten und daß sie demgegenüber in andere Bestandteile umgebildet werden, wodurch eine Spannung entsteht, die aber nach den Gesetzmäßigkeiten der Ganzheit zu einem Ausgleich strebt, um dadurch neue Änderungen in der Struktur des Kunstwerks hervorzurufen und so die Entstehung einer neuen Gestalt zu ermöglichen.

Wenn auch ein Kunstwerk, eine Komposition für sich, eine eigene Struktur aufweist, so ist die Struktur einer Epoche (Wiener Klassik) nicht die Angelegenheit eines einzigen Kunstwerks. Es bedarf einer gewissen Zeitspanne, bis sich die Struktur von einem Werk zum anderen entwickelt; erst dann kann sich die Struktur einer Stilepoche ausbilden. Während dieser strukturellen Umgruppierung der Bestandteile ändern sich ihre gegenseitigen Beziehungen; dadurch treten einzelne Teile des Werks in den Vordergrund, und zwar jene, die sich aus dem Ganzen ästhetisch aktualisieren, d. h. die mit dem gegenwärtigen Zustand der künstlerischen Konvention in Widerspruch stehen. Der andere Teil des Ganzen, der das musikalische Werk mitbildet, behält in der Struktur seine Konventionsstellung

² a. a. O. 13

³ a. a. O. 17

⁴ Gabriel, S. 166—167

⁵ Mukařovsky, a. a. O.

weiter, erscheint aber nur mehr als Hintergrund. Aber gerade gegen diesen Hintergrund (Schenk nennt es „*historisches Gefüge*“) kontrastieren die aktualisierten Bauelemente, nämlich jene, die sich in ihrer Struktur verändert haben. Das Neue hebt sich vom Alten ab, und so kommt es zur Umgruppierung innerhalb der Ganzheit. Hier verschiebt sich dann der Unterschied zwischen dem Inhalt des Werks und seiner Form. An die Stelle der alten dualistischen Auffassung: „Inhalt — Form“ treten in der strukturalistischen Ästhetik 1. die Materie und 2. das schöpferische Vorgehen, d. h. die Art, wie die Eigenschaften des Materials schöpferisch ausgewertet werden. Hier tritt, im Vergleich zu den anderen Künsten, in der Musik eine andere Situation ein, vor allem was den Ton als Material der schöpferischen Arbeit anbelangt. Obwohl der Ton eine akustische Erscheinung ist, die auch außerhalb der Kunst (Signal) existiert, ist es doch notwendig, ihn in ein Tonsystem einzubauen, um ihn in seinem Grundcharakter mit der Kunst zu verbinden. Zum Unterschied vom Material (Ton) ist das schöpferische Vorgehen untrennbar von der künstlerischen Struktur; und das ist eigentlich seine Stellung zum Material selbst.

Wenn auch ein Kunstwerk als solches durch die Beziehungen, die Struktur seiner Teile, aus denen es zusammengesetzt ist, bestimmt wird, so wird die Strukturänderung nicht nur durch ihre inneren, immanenten, sondern auch durch äußere Kräfte hervorgerufen; diese äußeren Kräfte können sein: die Gesellschaft, die dieses Kunstwerk oder die Kunstrichtung als „eigen“ betrachtet, oder auch Änderungen auf dem Gesamtgebiet der Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, welche letztere immer Ganzheiten bilden.

Vor allem wird es in den Randgebieten, wo sich verschiedene Kulturräume treffen, auch zu einer Strukturänderung auf dem Gebiet der Gesamtkultur kommen. Gerade dort, wo sich fremde nationale Einheiten, Kulturen und Stilepochen berühren, entsteht eine neue Ganzheit mit einer neuen Struktur und einem übernationalen Ganzheitscharakter. Sie setzt sich aus nationalen Komponenten (des Kulturguts) zusammen, wie wir dies z. B. in Mitteleuropa mit seinen sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Verschiedenheiten beobachten können. Hier wird also aus den Bauelementen in übernationalem Sinn eine Ganzheit gebildet. Das sehen wir z. B. bei den nationalen Themen, derer sich Haydn (neben deutschen, ungarischen auch kroatische Themen) oder Beethoven (auch russische) in ihrem Schaffen bedienten und die doch nicht zu einer nationalen musikalischen Struktur, sondern zu einer neuen übernationalen Ganzheit führten, die in der Musikgeschichte als Wiener Klassik bekannt ist.

Ebenso können wir die soziologische, kulturelle, wirtschaftliche usw. Zusammensetzung der damaligen Gesellschaft, des internationalen Adels der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, deren Kunstbedürfnis die Wiener klassische Musik diente, keineswegs als eine nationale Struktur betrachten. Ebenso wie die deutsche Sprache hier als Umgangssprache der Gebildeten galt, derer sich der ungarische, böhmische, polnische und kroatische Adel und die intellektuellen Kreise bedienten, entsteht hier eine übernationale musikalische „Gestalt“, die, aus nationalen Elementen sinnbildhaft zusammengefügt, zu einer übernationalen Einheit, Ganzheit führt.

So wurden die „Gestalten“ der Wiener Klassik Eigengut sowohl des deutschen als auch der nichtdeutschen (ungarischen, slavischen) Teile der Monarchie. Aus der Ganzheit des Geisteslebens der Monarchie erwuchs auch die entsprechende musikalische Relation, wie wir sie gerade in den Werken der erwähnten Stilepoche sehen können.

Freilich kann es vorkommen, und es kommt tatsächlich vor, daß nicht alle Werke eines Autors beim Publikum Beifall finden, besser gesagt: nicht bei allen Schichten, soziologischen Einheiten; die Relation zwischen Werk und Publikum bildet also keine Einheit (Ganzheit). Das war immer der Fall bei einer „Zukunftsmusik“ bzw. bei solchen musikalischen Gestalten, die von der Hörerschaft nicht als „eigen“ empfunden wurden; deshalb bilden sich vorerst auch keine Beziehungen zwischen Autor und Zuhörer; hier muß nun nicht das Werk, sondern die Gesellschaft eine Änderung durchmachen, um das Werk zu verstehen.

Es sind allerdings ganz andere als rein mechanisch-kausale Regeln, die die Beziehung zwischen Gesellschaft und Kunst zur Bildung einer Ganzheit bestimmen, damit sie diese oder jene Kunstform, dieses oder jenes Werk als „eigen“ annimmt. Das ersehen wir in den letzten Jahrzehnten aus dem atonalen, polytonalen usw. Musikschaffen. Doch kann eine Stilrichtung noch immerhin, wenn sie auch, vom Standpunkt der zeitgenössischen Kunstrichtung gewertet, als überholt gilt, ihre Wirkung ausüben. Es sind gerade jene übernationalen musikalischen Formen, die als Bauelemente für die Ganzheitsbildung der Zuhörerschaft in Betracht kommen.

Damit eine Gesellschaft ein Kunstwerk als annehmbar betrachtet, muß es in ihr einen Teil, eine Gruppe geben, die sich von der Ganzheit eben dadurch unterscheidet, daß sie fähig ist, das Werk als solches zu erfassen oder zu werten. Um das zu erzielen, muß ein Teil der Gesellschaft einer entsprechenden Erziehung unterzogen werden; dieser Teil der Gesellschaft wird dann als „Musikliebhaber“ bezeichnet, die dann das Werk als „eigen“ empfinden. So wird nun eine soziologische Einheit gebildet, die sich einer bestimmten Kunstrichtung anschließt. Dadurch entsteht die soziale Bindung der Kunst.

Eine musikalische Ganzheit, die Musikgeschichte einer Nation oder eines Landes, ist aus ihren Teilen sinnbedingt zusammengesetzt. Deshalb müssen wir, wollen wir die Ganzheit der musikalischen Vergangenheit eines Landes, einer Nation oder eines Komponisten selbst erfassen, sie in ihren Teilen kennen lernen. Sind wir imstande, die Gestalten, aus denen sich eine musikalische Vergangenheit zusammensetzt, zu erkennen, so können wir auch die Musikgeschichte der ganzen Nation, des Landes oder das Gesamtschaffen eines Komponisten als eine Ganzheit erfassen.

II. Was ist eine Ganzheit, Struktur, Relation?

„Ein Ganzes ist eine durch sinnbedingten Zusammenschluß aus Einheiten gebildet zu denkende neue Einheit Die Einheiten, die das Ganze bilden, heißen in dieser Funktion die Teile des Ganzen“⁶.

„Der Strukturbegriff ist aufgebaut auf der elementaren Denkfunktion der Beziehung und deckt sich mit den Begriffen der Form und der Ordnung“⁷.

⁶ Burkamp, S. 1

⁷ a. a. O. S. 17

„Eine Beziehung verbindet mindestens zwei Einheiten, die infolgedessen die Beziehungsglieder oder Relata heißen“⁸.

Ganzheitlich denken und vorstellen bedeutet zusammenfassen (nämlich die Teile). Was bedeutet nun zusammenfassen? Ich erfasse nur sukzessiv die musikalische Vergangenheit oder das Schaffen germanischer, romanischer und slavischer Länder bzw. Komponisten. Während ich das Material studiere, erfasse ich dieses noch nicht als eine Ganzheit. Zuerst muß ich mich mit dem Material vertraut machen, es in mich aufnehmen, noch ohne einen „Zusammenschluß“ vornehmen zu können; die Erarbeitung des Materials ist die Aufgabe einer historisch-systematischen Musikwissenschaft. Erst dann, wenn ich alle die notwendigen Daten in mich aufgenommen habe, also die Teile eines zukünftigen Gesamtbildes in ihren Einzelheiten kenne, bin ich zu einer Zusammenfassung gekommen, erst dann habe ich die europäische Musik aus dem Musikschaffen der germanischen, romanischen und slavischen Völker als ein Ganzes zusammengesetzt.

Das ganzheitliche Denken ist die erste Voraussetzung dieses Standpunktes, dessen Berechtigung in der Musikwissenschaft auch durch das ganzheitliche Denken eines Komponisten erwiesen wird, wie es z. B. Tschairowskij selbst belegt: *„Ich komponiere niemals abstrakt, das heißt, die musikalische Idee erscheint mir niemals anders als in der ihr entsprechenden äußeren Form. Auf diese Weise erfinde ich die musikalische Idee zu gleicher Zeit mit ihrer Instrumentation. Als ich infolgedessen das Scherzo unserer Symphonie schrieb, schwebte es mir geradezu in jener Gestalt vor, in der Sie es gehört haben. In einer anderen Form ist das Scherzo undenkbar und unvorstellbar, als eben in pizzicato ausgeführt. Wenn es hingegen mit dem Bogenstrich gespielt wird, verliert es alles; es wird dann eine Seele ohne Körper, und die Musik würde jeden Reiz verlieren“*⁹.

Das ganzheitliche Denken bedeutet, eine musikhistorische Epoche oder ein musikalisches Werk zu analysieren, um dann die sinnbedingte Zusammenfassung aus den Teilen als Ganzheit zu erfassen. Und gerade hier liegt der Unterschied zwischen der Arbeit eines Musikhistorikers oder Musikwissenschaftlers, der nach der historisch-systematischen Art arbeitet, und dem ganzheitlich denkenden vergleichenden Wissenschaftler. Während der erstere seine Aufgabe des Einzelgebietes (Stilepoche oder Musikgeschichte einer Nation) bearbeitet, sich nur für eine räumlich oder zeitlich begrenzte Einheit, einen Autor, eine musikalische Gattung, die Musikgeschichte eines Volkes interessiert, wird die Arbeit eines vergleichenden Musikwissenschaftlers dadurch gekennzeichnet, daß er ihre Ergebnisse als Ganzheiten vergleicht. Eine Musikgeschichte behandelt die Musik der einzelnen Nationen, Länder, Städte usw. als geschlossene Einheiten für sich, ohne Rücksicht auf die musikalischen Charaktere benachbarter Länder, Nationen, soziologischer Einheiten usw. Diese Wissenschaft nennen wir, wie soeben erwähnt, historisch-systematische Musikwissenschaft. Ihr wird nun die Vergleichende Musikwissenschaft mit allen ihren Teilgebieten gegenübergestellt, wie sie auch die historisch-systematische Musikwissenschaft kennt, doch ihr logischer Gegenstand wird das, was sich durch den Vergleich aus den sogen. National-Musikgeschichten als

⁸ a. a. O. S. 17

⁹ An Frau von Meck, Brief vom 11 März 1878, Clarens.

gemeinsamer, als integraler Teil eines höheren Ganzen, der Weltmusikgeschichte, erweist. So wird nun der logische Gegenstand der Vergleichenden Musikwissenschaft das, was sich durch einfachen Vergleich der Strukturen der von mehreren Komponisten geschaffenen Ganzheiten ergibt, oder es werden Werke verschiedener Autoren aus derselben Stilepoche nach ihrer Nationalität, aber auch nach ihrer Arbeitsweise verglichen.

Deshalb gilt der Vergleichenden Musikwissenschaft als Motto: „Das Ganze soll, aus Teilen bestehend, zu denken sein“¹⁰.

Dieser Satz gilt vor allem für das Erfassen eines musikalischen Kunstwerks. „Der Sinn eines Ganzen gibt immer eine begrifflich klare und scharfe Grenze der Teile, die einem Ganzen inbegriffen sind“¹¹. Das bedeutet noch nicht, daß nicht sachlich irgendwelche „Unklarheiten“ bestehen können, so z. B. bei Neuschöpfungen, deren Teile erst nach mehreren Wiedergaben als Bestandteil eines Ganzen verständlich werden. Es kann manchmal geradezu als „spezifisches“ Charaktermerkmal erscheinen, daß erst nach einem „Klarwerden“ die „Abhängigkeit des Ganzheitsbegriffes vom Sinn des Zusammenschlusses“ verständlich wird.

Der Ausfall eines Teiles bedeutet unter Umständen noch lange nicht die „Bedrohung“ für das Bestehen des Ganzen. Es kommt darauf an, welche Funktion der betreffende Bestandteil im Rahmen des Ganzen innehat. Die Lehre von den Beziehungen der Bestandteile eines Ganzen zu einander ist die sogen. Ordnungs- oder Strukturlehre, auch Relationslehre genannt. Diese Lehre wurde zum Grundsatz der heute in allen Wissenschaften — auch in den Kunstwissenschaften — herrschenden Arbeitsmethode (wissenschaftliche Anschauung) gemacht.

III. Die möglichen Ganzheiten, die eine nationale, europäische oder Weltmusikgeschichte bilden

Die möglichen Ganzheiten, die als Bestandteil einer nationalen, europäischen bzw. Weltmusikgeschichte in Frage kommen, sind:

- a) Volksmusik
- b) Kirchenmusik
- c) Kunstmusik

und ferner

- d) der Schöpfer
- e) die soziologische Ganzheit, die die Kunst des Schöpfers als ihr „eigen“ betrachtet, und
- f) die dieser Einheit entsprechenden musikalischen Ausdrucksformen.

Es ist freilich einerseits nicht denkbar, eine klare Trennung aller drei Ganzheiten hinsichtlich ihrer musikalischen Gestalten durchzuführen, noch sind andererseits die einzelnen soziologischen Einheiten fähig, die ihnen nicht entsprechenden Gattungen der musikalischen Einheiten aufzunehmen (so steht z. B. der Bauer der Symphonie ohne Verständnis gegenüber).

¹⁰ Burkamp, S. 9.

¹¹ a. a. O. S. 10.

a) Volksmusik

Die historisch älteste musikalische Einheit ist die Volksmusik. Sie übt, wie einst, so auch heute noch, in manchen Einheiten (z. B. Dorfgemeinschaften) ihre ursprüngliche Funktion aus; sie bestreitet den Musikbedarf des Volkslebens.

Bei den Naturvölkern hat sie sogar die Funktion einer Verständigungssprache inne. Ihre musikalische Gestaltung ist immer von den anderen Bestandteilen, mit denen sie eine Ganzheit bildet, abhängig. Die bisherige Vergleichende Musikwissenschaft bezeichnet diese Ganzheit als den logischen Gegenstand ihres Forschungsgebietes, und zwar sowohl in der europäischen als auch vor allem in der außereuropäischen Musik in ihren instrumentalen und vokalen Gestalten.

Es sind gerade die Naturvölker, die den ganzheitlichen Charakter ihrer Musikultur in ihrer ursprünglichen Funktion beibehalten haben. Die hier vorhandenen Gestalten machen keine Umgruppierung, Strukturierung ihrer Bestandteile durch. Hier wurde gerade von der bisherigen, man möchte sagen: traditionellen, Vergleichenden Musikwissenschaft grundlegende Forscherarbeit geleistet. Sie hat nicht nur ihre statischen und dynamischen Eigenschaften in syn- und diachronischem Bild gegeben, sondern auch ihre mehrseitigen Relationen zu anderen Gebieten des gesamten Lebens der Naturvölker festgestellt. Demgegenüber hat das europäische Festland, mehr im Osten, weniger aber im Westen, seine ursprünglichen musikalischen und anderen kulturellen Gestalten beibehalten. Hier macht sich eine Weiterentwicklung in der Richtung auf die Kunstmusik bemerkbar, die durch innere und äußere Triebkräfte hervorgerufen wurde, während in den außereuropäischen Ländern sich die uralten Formen in der Volksmusik erhalten haben.

b) Kirchenmusik

In dieser Hinsicht bildet das europäische Festland zwei große musikalische Räume. Sie werden zwar nach den Grundformen der Liturgie, der westlichen und östlichen, benannt, doch bilden sie auch ihrem musikalischen Aufbau nach zwei verschiedene Ganzheiten. Während sich im westlichen Raum noch weitere Gliederungen (Gestalten), der Aufführungspraxis nach bildeten (Volksgesang ohne oder mit Orgel, neuerlich die sogen. Betsingmesse, Instrumentalmessen), wird der östliche Raum durch einheitlichen Volksgesang oder Chorgesang gekennzeichnet. Doch nie tritt Instrumentalbegleitung hinzu. Anders ist es in den außereuropäischen Kirchen, z. B. in der äthiopischen. Eine eigene Gestalt entstand in der Ostliturgie in Rußland während der Barockzeit, als in bestimmten Teilen des Gottesdienstes die Praxis der weltlichen Musik in die Kirche eindrang und sie so zum Konzertsaal umwandelte. Musikalisch gesehen, wird der liturgische Gesang als Ganzes (als Teil der Meßhandlung) aus einigen verschiedenartigen Teilen gebildet. (Exclamatio, Psalmengesang, Antiphonen usw.) Die ursprüngliche Form („Gestalt“) des liturgischen Gesanges greift auf die responsoriale Art der Urkirche zurück, als der Gesang der Gläubigen und die Handlung am Altar ununterbrochen in Relation standen. Die geschichtliche Entwicklung der Kultsprachen, die eine funktionelle Rolle im liturgischen Gesang spielen, zeigt uns, wie der Gesang immer wieder zur Beteiligung der

Gläubigen an der Opferhandlung drängte. Auf diesem Gebiet stehen die vergleichenden Forschungsarbeiten hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur und Gestalt erst am Anfang.

c) Instrumentale und vokale Kunstmusik

Durch gegenseitige Beeinflussung der beiden musikalischen Ganzheiten, der Volksmusik und der Kirchenmusik, entwickelte sich in späteren Jahrhunderten eine neue Ganzheit, die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik. Hatte die Instrumentalbegleitung zuerst keinerlei funktionelle Bedeutung, so entwickelte sie sich erst später zu einer selbständigen Ganzheit. Es kommt sogar zu einer Bilateralisation „vocaliter“ und „instrumentaliter“ in der Aufführungspraxis. Doch drängte die Struktur immer mehr zur instrumentalen Gestalt. So werden folgende Ganzheiten in der Kunstmusik als selbständige Gestalten entwickelt:

1. Einstimmiger Vokalgesang
3. Mehrstimmiger Vokalgesang
3. Vokalgesang mit Instrumentalbegleitung
4. Instrumentalmusik.

Durch das Zusammenwirken von zwei Strukturen im Barockzeitalter, der vokalen und instrumentalen, entstehen durch neue sinnbedingte Zusammenfassungen in der musikalischen Technik, nämlich durch den Übergang von der polyphonen zur homophonen Satztechnik, die Gestalten der Oper, des Oratoriums und des Kunstliedes.

Aus der hierdurch gewonnenen Erfahrung in der Instrumentalmusik entwickeln sich neue Gestalten rein instrumentalen Charakters, (Suite, Symphonie); eine andere sinnbedingte Zusammenfassung ergibt die Entwicklung zum Konzert (ein Soloinstrument mit Instrumentalbegleitung).

Die äußeren Einwirkungen haben auch in der Kunstmusik die innere Entwicklung der Gestalten hervorgerufen. Das ist in den Musikkulturen der Naturvölker unvorstellbar, da hier die stammhafte Ganzheit unangetastet blieb; es wurden keinerlei immanente Änderungen hervorgerufen, weshalb auch die musikalischen Gestalten sich nicht veränderten. Demgegenüber hatten in Europa die äußeren Einwirkungen (soziologischer, kulturpolitischer Natur usw.) auch die ursprünglichen inneren immanenten Kräfte aufgelöst, besser gesagt: zur Umstellung gezwungen. So sind dann weitere Gestalten im Musikschaffen entstanden, die den Bedürfnissen der sich entwickelnden soziologischen, kulturpolitischen Strömungen der Zeit, des Landes, der Persönlichkeiten (Adel—Kirche) entsprachen. Da diese äußeren Einwirkungen verschiedener Natur waren, sind in den einzelnen Ländern unseres Kontinents auch verschiedenartig strukturierte Gestalten, musikalische Ganzheiten, hervorgerufen worden. Freilich überschneiden sich diese Gestalten in den musikalischen Räumen; der eine Raum ist noch stark durch den Einfluß der vorhergegangenen Periode gekennzeichnet, während im anderen Raum bereits ganz neue Strukturierungen im Gange sind. Die Überschneidung der Gestalten ist auch hier auf musikalischem Sektor wie in anderen Kulturräumen bemerkbar.

IV. Vergleichung der Teile erweist die Künste als Ganzheit

„Zusammenfassung der Künste bildet eine Struktur von höherem Rang¹².“ Um ein solches Zusammenwirken der Künste bemühten sich die Florentiner, und auf einem solchen Zusammenwirken baute auch R. Wagner sein Gesamtkunstwerk auf.

Deshalb ist die grundlegende methodologische Forderung der strukturalistischen Ästhetik die, daß jedes Problem, auch wenn es anscheinend nur einen einzigen Kunstzweig betrifft, durch Vergleichen auch auf andere Künste angewendet wird. Es stellt sich nämlich sehr oft heraus, daß ein anscheinend mehr oder minder spezielles Problem eine allgemeine Kunstfrage darstellt¹³.

„Eine Translation von einem bestimmten logischen Ordnungssystem in das andere — z. B. von einer Wissenschaft in die andere — ist für diese phänomenalen Elemente nach bestimmten Gesetzen möglich“¹⁴.

Eine solche Frage, die alle Zweige des Kunstschaffens betrifft, ist das Problem der ästhetischen Funktionen, Werte und Normen, die Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, die Frage des Zeichens (Sema) in der Kunst usw. Da sich aber ein und dasselbe Element in anderen Kunstzweigen anders auswirken wird, ist es selbstverständlich, daß hier sowohl das Material selbst als auch das schöpferische Vorgehen eine große Rolle spielen und verschiedenartigen Durchführungen unterliegen. Es gibt aber auch Probleme, die ihren Ursprung gerade in den gegenseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten haben. Ein solches Problem ist z. B. die Transposition aus der Dichtkunst in die Musik zur Zeit der Neuromantik (Gestalt der symphonischen Dichtungen) oder aus der Malerei in die Musik (in den „Bildern einer Ausstellung“ von Mussorgskij, Regers „Böcklin-Suite“, Rachmaninovs „Toteninsel“ usw.). Hierher gehören auch die Instrumentaldramen P. I. Tschai-kovskijs, die keineswegs Illustrationen, musikalische Tonbilder, zu Vorlagen sind, sondern eine eigenartig strukturierte musikalische Relation zu literarischen Gestalten als Vorlagen. Auf solche musikalische Gestalten, die aus den Tonsemen aufgebaut sind, hat die Musikwissenschaft oft hingewiesen (Schenk: „Historisches Gefüge“). Hier müssen wir also zwischen Tonsymbolen als einer Art statischer musikalischer Bilder und Tonsemen, die dynamischen Charakter haben, also einen Lauf der Entwicklung inhaltlicher Veränderungen durchmachen, unterscheiden. Über den Unterschied der Grundlagen solcher Charaktermerkmale wird uns die Gestalt als Begriff der Psychologie belehren. Es muß die Funktion dieser Tonsemen in einem Werk sinnbedingt zusammengefaßt werden, eine bloße Wiederholung im Sinne des Tonsymbols, also einer Prägung eines konkreten Inhalts, entspricht nicht der Gesetzmäßigkeit des Entwicklungsablaufs.

Nur durch Vergleichen ist es möglich, die Probleme festzustellen, die sich aus den Entwicklungsmerkmalen ergeben, wie sie die allgemeine Musikgeschichte (das Musikschaffen) beibringt, denn die einzelnen Künste treten eben deshalb, weil sie Teile einer einheitlichen Struktur höheren Ranges sind, in gegenseitige Beziehung, und zwar sowohl im parallelen als auch im reziproken Sinne.

¹² Mukařovsky, a. a. O.

¹³ Mukařovsky, S. 23.

¹⁴ Gabriel, S. 169.

So wie musikalische Gestalten sich ändern (Tradition der Gestalten) oder neue entstehen oder untergehen, so ist es auch bezüglich der Zusammenwirkung von verschiedenen Kunstzweigen. So spielte im 18. Jahrhundert, im Barockzeitalter, das Feuerwerk eine wesentliche Rolle für manche musikalische Aufführungen im Freien. Mit dem Ende des Barocks verschwindet auch dieser Zusammenhang.

Auch neue Kunstgattungen entstehen auf diese Art, wie etwa im 20. Jahrhundert der Film. Selbstverständlich muß die Struktur der Musik, die mit der Gestalt des Filmes zusammentrifft, sinnbedingt neu gestaltet werden, sie ist also ganz anders ausgerichtet (strukturiert) als etwa in der Oper oder in der Bühnenmusik. Die Kunst ist als Ganzheit in ständiger Bewegung. Deshalb dürfen wir auch auf dem Gebiet der Historik im engeren Sinne über der Musikgeschichte und Tradition der Gestalten diesen Faktor nicht übersehen. Die ständige Bewegung hat hier grundlegende Bedeutung.

Ein Beispiel des Zusammenwirkens mehrerer Künste haben wir bei Theater- oder Opernaufführungen. Dichtkunst (Text), Schauspiel, Musik (Orchester, Gesang), Bühnenbilder, Beleuchtung usw. sind hier die Bestandteile, die dann sinnbedingt zusammengefaßt werden, um eine einheitliche Ganzheit (Einheit) zu bilden. Darum bemühten sich, wie schon erwähnt, R. Wagner oder auch die Florentiner. Es liegt in den Händen des Spielleiters (Regisseurs), aus diesen Bestandteilen eine wirkungsvolle Einheit erstehen zu lassen, wobei freilich die Funktion aller Bestandteile in entsprechender Weise hervorgehoben werden muß.

Aus der Fülle der hier angeführten Probleme ist zu ersehen, daß z. B. die strukturalistische Musikästhetik als Teil der Musikwissenschaft durch ständigen Vergleich mit den anderen Teilen der Kunstwissenschaft in Beziehung stehen muß, anders wäre sie nicht imstande, ihre Probleme zu lösen. Das Ziel dieses Arbeitsstandpunkts soll die Ausarbeitung einer vergleichenden Semiologie der Künste sein.

Das ständige Bestreben nach Vergleich ist sowohl für die ästhetischen als auch für die außerästhetischen (historischen usw.) Gebiete Grundsatz.

Aus den Grundprinzipien der strukturalistischen, vergleichenden Wissenschaft als solcher, z. B. der vergleichenden Literaturwissenschaft, hat sich ergeben, daß *„jede der verglichenen Literaturen eine selbststehende Struktur bildet“*¹⁵. Durch den Vergleich gewinnt man vom strukturalistischen Standpunkt aus neue Ergebnisse, denn *„die einzelnen Fakten werden nicht als selbstständige Werke verglichen, sondern als Repräsentanten der literarischen Strukturen, in die jene Fakten eingegliedert sind. Der Vergleich entschlägt sich so des Risikos der Zufälligkeit und Willkürlichkeit der Interpretation der verglichenen Fakten, deren Gegenstand in jedem auch noch so detaillierten Fall eigentlich ganze Entwicklungsreihen und ihre gemeinsame Polarität sind“*¹⁶. Die strukturalistische vergleichende Methode betrachtet im Unterschied zu den älteren vergleichenden Arbeiten nicht nur die Übereinstimmung zwischen dem Verglichenen, sondern auch, ja vor allem, ihre Unterschiede (z. B. beim Vergleich der metrischen Schemata in der Dichtkunst)¹⁷. Das Bestehen von Relationen zeigt sich nicht nur im Bezug von einem Fall zum anderen, z. B. innerhalb der Nationalliteratur, sondern auch im einzelnen Fall. Also nicht

¹⁵ Mukařovsky, S. 23.

¹⁶ Mukařovsky, S. 24.

¹⁷ S. Jakobson.

nur im Vergleich zwischen zwei musikalischen Räumen, sondern auch innerhalb eines einzelnen. Und dieses Bestehen von Beziehungen der Teile, Strukturen zueinander als Teile der Gesamtheit zwingt die Entwicklung zu ständiger Bewegung, wie wir schon früher aus den allgemeinen Regeln der Strukturänderungen ersahen; dadurch wird dann auch die Entwicklung der Gestalten, Strukturen ermöglicht. Deshalb ist eigentlich methodologisch vom strukturalistischen Standpunkt aus kein Unterschied zwischen dem Studium (Vergleich) einer musikalischen Ganzheit als solcher auf nationaler Basis oder mehrerer solcher Ganzheiten, mehrerer musikalischer Räume. Also bietet sich auch inmitten einer Kultur dem Forscher die Notwendigkeit zu ständigem Vergleich.

Um die Klarheit zu gewinnen, wie sich eine Stilepoche in der Musik von den anderen unterscheidet, muß ich erst dieselben Gestaltgattungen vergleichen, etwa die Instrumentalformen des Barocks und der Wiener Klassik. Diese Gestalten sind aber übernational. Aus ihnen gewinnen wir die Bauelemente, die die Entwicklung der musikalischen Gestalt als des übernationalen musikalischen Denkens darstellen, sie können also auch aus einem fremden Kulturkreis entnommen werden; d. h. es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade aus anderen musikalischen Räumen übernommene Bauelemente zur Entstehung einer neuen Gestalt in einem fremden Raum beigetragen haben.

Hier liegt also die Aufgabe der strukturalistischen Vergleichenden Musikwissenschaft, festzustellen, welche Bauelemente in einem oder mehreren Kulturräumen (Ganzheiten) es sind, die die Entstehung einer neuen Ganzheit, Gestalt, Struktur verursacht haben. Und so ist es uns durch den Vergleich zweier Gestalten möglich, das Verhältnis zwischen ihnen festzustellen, wodurch das tertium comparationis, das Übernationale, Überräumliche, Überzeitliche klar feststellbar wird. Aber auch innerhalb einer Stilepoche (Barock, Wiener Klassik usw.) können wir Vergleiche von Gestalten durchführen, um darauf hinweisen zu können, welche Bauelemente der einen oder anderen Gestalt, des einen oder anderen Komponisten dieser Zeit es waren, die in der nächsten Epoche in funktioneller Bedeutung auftreten und die Entwicklung der Gestalten (der musikalischen Form) vorantreiben. Solche Vergleiche können freilich nicht nur zwischen bestehenden Gestalten und den vorhergegangenen durchgeführt werden; auch die Vergleiche innerhalb des zeitgenössischen Schaffens bringen uns Klarheit darüber, welche Bauelemente für die Entwicklung Bedeutung erlangen. Ein Vergleich des Kunstschaffens zweier musikalisch verschiedener Persönlichkeiten bringt uns ebenso als tertium comparationis zur Kenntnis, in welchem Sinn hier strukturiert wurde und woraus die Verschiedenheit zwischen beiden Autoren hervorgeht.

In der besonderen Gestaltung des Materials findet sich das „Charakteristische“, die „Struktur“ eines Werkes, eines Autors, einer Epoche. Wir können sogar zwischen verschiedenen Kunstgebieten solche Vergleiche durchführen, um zu sehen, mit welchen Mitteln, in welcher Art und Weise die sinnbedingte Zusammenfassung der Teile das Werk bildet. Es werden sogar Bauelemente mit funktioneller Bedeutung von einem Kunstgebiet in das andere übernommen und in die Struktur eingebaut, um dadurch die Wirkung des Werks als Gestalt zu erhöhen. Der Dichter versucht, durch Verwendung von musikalischen (akustischen) wirkungsähnlichen Mitteln den

Eindruck zu verstärken, also durch das Akustische das hervorzurufen, was er sonst durch den Sinn des Wortes allein zu erreichen nicht fähig ist. Deshalb versucht er es „durch euphonische Reihung der Laute in einem sich wiederholenden System; damit wird die lautliche Verbildlichung des Textes aktualisiert“¹⁸.

Für die Begegnung der Eigenschaften zweier Gestalten, einer sprachlichen und einer musikalischen, wie sie in den Vokalkompositionen der Fall ist, bietet uns also die vergleichende Arbeit neue Erkenntnisse.

V. Der Gestaltbegriff in der Musikwissenschaft

Es wird in der musikwissenschaftlichen Literatur, vor allem aber in der Stilkritik, über die „Gestalt“ der Komposition gesprochen, ohne eine präzise Definition zu geben, was unter diesem Begriff zu verstehen sei. So wird in der Stilkritik unter „Gestalt“ eigentlich die Form der Komposition verstanden, einschließlich des Handwerklichen bei der Formulierung eines Kunstwerkes, also dessen, was ein jeder Komponist zu erlernen hat. Doch dieses Handwerkliche, das gewiß ein Bestandteil der Gestaltung eines Werkes ist, deckt sich nicht mit dem, was wir als „Gestalt“ bezeichnen. Gewiß gibt es Epochen in der Musikgeschichte und musikalische Persönlichkeiten, bei denen diese so aufgefaßte „Gestalt“, also die oben erwähnte handwerkliche Arbeit, im Vordergrund steht (z. B. die Meistersinger). Eine weitere Auffassung der „Gestalt“ finden wir als Erbschaft der stark individualistischen Romantik, die in der „Gestalt“ eine „eigenartige Organisation aller Bestandteile und Teile des Werkes“ sieht. Ein bestimmter Inhalt verlangt die und keine andere Form, — hier stützt man sich auf die dualistische Auffassung von Inhalt und Form —, wobei freilich der persönliche Ausdruck des Autors im Ganzen zur Geltung kommt. Hier wird also nicht die Gestaltung selbst angegeben, wie sich das Kunstwerk als solches entwickelt, sondern wie sie vom Autor als Schöpfer auf Grund seiner Materialbeherrschung durchgeführt wird. Hier ist der Schöpfer als Gestalter in den Vordergrund gerückt. Selbstverständlich ist die Gestaltung des Werkes sowohl ideell als auch materiell von ihm abhängig, jedoch steht er innerhalb des Stilbezirks seiner Zeit.

Unsere Auffassung ist aber die, daß die „Gestalt“ eine sich ununterbrochen aus sich selbst entwickelnde Erscheinung ist, deren Entwicklung nach eigenen inneren Gesetzen abläuft. Gewiß können auch hier die äußeren Faktoren Einfluß haben (Stilepoche oder lokaler Charakter). Diese äußeren Umstände sind zwar stark genug, die Entwicklung voranzutreiben, aber doch auch zu schwach, um bestehende „gesetzmäßige Zusammenhänge“ gänzlich zu unterbinden. Bei der Entstehung eines jeden neuen Kunstwerks sind Kräfte am Werk, die potentiell eine Vielfalt der Abgeschlossenheit des Einzelkunstwerks als Ausgleich (Tendenz nach Abschluß) ermöglichen, dann die Entstehung einer ganz neuen Gestalt, deren Struktur von der vorhergehenden abweicht¹⁹.

Wir wollen die Gestalt im obigen Sinne formulieren. Vor allem darf man nicht „Gestalt“ und „Form“ gleichsetzen. Form ist nur ein Bestandteil der Gestalt, und

¹⁸ Mukařovsky, S. 256

¹⁹ Siehe dazu die Gestaltanalysen in F. Zagiba, Barock bei Beethoven, in Beethoven und die Gegenwart, Berlin—Bonn 1937, S. 177—219. P. I. Tschajkovskij.

zwar deshalb, „weil die Gestalt das Werk selbst, als ein Ganzes in einem bestimmten Aspekt und in einer bestimmten Funktion (z. B. ästhetischen) zu betrachten ist“²⁰. Die Form (Lied, Sonaten, Rondo etc.) sagt nur in bestimmter Richtung, wie der Prozeß des musikalischen Ablaufs vor sich geht, wie die Spannung der immanenten Kräfte zu neuem Ausgleich geführt wird, erschöpft aber keineswegs die „Gestalt“, das Werk selbst. Dazu kommen noch andere Bauelemente wie Rhythmus, Melodik und Harmonik, die bei der Gestaltung des Werkes eine wesentliche funktionelle Rolle spielen. Alle diese Bauelemente haben gestaltende Kraft, erhalten also beim Abschluß, beim sinnbedingten Zusammenschluß der Bestandteile, bei der Entstehung einer neuen Ganzheit funktionelle Bedeutung. Sie besitzen gestaltende Kraft, die man als innere, immanente bezeichnet. Es ist möglich, diese immanente Kraft an beispielgebenden Gestalten syn- und diachronisch zu verfolgen, um so festzustellen, welche Funktion diese Bauelemente bei der Entstehung neuer Gestalten ausgeübt haben, und zwar in bezug auf ein einzelnes Werk wie auch auf eine Stilepoche. Dabei wird es sich herausstellen, welche Bauelemente beim Ausgleich der inneren Kräfte eine entscheidende Rolle gespielt haben und welche ohne wesentliche funktionelle Belastung geblieben sind. Die strukturalistische Vergleichende Musikwissenschaft wird nun gerade diese Strukturänderungen zu vergleichen haben, um so den Unterschied zwischen zwei oder mehreren Gestalten – sowohl bei Einzelwerken wie bei Stilepochen – festzustellen und in ihrem neu gebildeten Wesen präzisieren zu können.

Alle Eigenarten der Gestalt bleiben bestehen, werden aber durch Weiterentwicklung, durch neue Zusammenfassung der Bauelemente umgestaltet. Hin und wieder erscheinen diese als überholt betrachteten, „umgestalteten“ Gestalten als Bauelement in späteren Zeiten entweder in archaisierender Funktion, oder aber sie werden im Zuge einer Weiterentwicklung als Bauelemente neuer Gestalten, eines neuen Musikstils angesetzt z. B. Barockelemente in Beethovens „Missa solemnis“, die klassische Gestalt wird durch die Barockgestalt vervollständigt. (Schenk: *Barock bei Beethoven*). Die heutige moderne Musik gibt im Rückgriff auf vergangene Epochen genug Beispiele für solche Gestalten. Dadurch kommen neue sinnbedingte Zusammenfassungen zustande.

Es gibt nämlich keine Gestalt ohne Kontinuum in der Entwicklung. Sujet und Form sind „vergänglich“, aber „die Gestalt, die diese beiden durch ihre Kraft in einer Einheit zusammenfaßt, verläuft ununterbrochen in der Zeit“²¹.

Von einer Durchführung der die Gestalten vergleichenden Arbeit, die uns zur Feststellung der übernationalen Gestalten führen soll, kann auf dem Gebiet der Kunstmusik vorläufig nur in der europäischen Musik gesprochen werden, nicht aber in der Weltmusik, da in den anderen Erdteilen diese Ganzheiten als selbständig strukturierte Gestalten noch nicht genügend geklärt sind. Auf dem Gebiet der europäischen Kunstmusik ist dies deshalb eher möglich, weil uns der Charakter der Materie, mit der wir es zu tun haben, die Arbeit erleichtert. Es sind dies wohl

²⁰ Mukařovský, a. a. O.

²¹ Mukařovský, a. a. O.

nationale, differenzierte Gestalten, die aber um so leichter zu erfassen sind, als die Musikwissenschaft ein international verständliches Zeichen (Sema) — die durch Notation festgehaltenen Töne — vorfindet. Diese Zeichensysteme, aus deren Wiedergabe die Gestalten zu erfassen sind, erfordern keineswegs die Kenntnis der Nationalität des Autors. Anders liegt der Fall in der außereuropäischen Musik.

VI. Literatúrauswahl

Als Grundprinzip des Strukturalismus gilt: Die Bewältigung seiner Probleme kann nicht die Aufgabe einzelner sein, sie macht die Zusammenarbeit mehrerer Forscher und Gebiete notwendig; daher sind wir hier bemüht, die Literatúrauswahl so zu treffen, daß sie als Grundlage für weitere Arbeiten in dieser Richtung dienen kann. Vor allem macht der Strukturalismus in der Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft und Volkskunde nicht weniger Fortschritte als in der Ästhetik. Diese auch auf unser Gebiet — die Musikwissenschaft — anzuwenden und entsprechend zu verarbeiten, gehört zu unserem weiteren Arbeitsbereich.

- G. Adler: Der Stil in der Musik, Leipzig 1911.
Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919.
- L. A. Arany: Fondements psychologiques des phénomènes bilinguistiques. „Linguistica Slovaca“, Tom. I. Bratislava 1939/40.
- P. Aubry: Essais de musicologie comparée, Paris 1903.
- F. Baldensperger: Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée, Paris 1930.
- B. Bartók: Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, Berlin 1935.
- G. Becking: Das Musikwerk als Zeichen / Vortrag /, siehe die Revue: „Slovo a slovesnost“, Jg. I, S. 254, Praha 1935 (čechisch).
- P. Bogatyrev: Die funktionell-strukturalistische Methode und andere Methoden der Ethnographie und Folkloristik, in: Slovenské Pohl'ady, Jg. 51., Turč. Sv. Martin, 1935 (slovakisch).
Die Tracht als Zeichen der funktionellen und strukturalistischen Auffassung in der Volkskunde, in: Slovo a slovesnost, Jg. II, S. 43/47, Praha 1936 (čechisch).
- K. Buehler: Phonetik und Phonologie. Travaux du Cercle linguistique Prague, IV. S. 26. Prague 1931.
- W. Burkamp: Die Struktur der Ganzheiten, Berlin 1929.
- H. Burckhard: Zum Problem der Ganzheit, Leipzig 1925.
- R. Carnap: Der Aufbau der Wissenschaftslogik, Wien 1934.
- Fr. Chrysander: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Einleitung, Bd. I. Leipzig 1862.
- A. W. Cohn: Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft. ZfMw. I., Leipzig 1919.
H. Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft, ib. II., 1920.
- L. Davillé: La comparaison et la méthode comparative en particulière dans les études historiques. Révue de synthèse historique, XXVIII, S. 209—229, Paris 1914.
- A. Dempf: Selbstkritik der Philosophie und vergleichende Philosophiegeschichte im Umriß, Wien 1947.
- N. W. Ehrenstein: Einführung in die Ganzheitspsychologie, Leipzig 1934.
Beiträge zur ganzheitspsychologischen Wahrnehmungslehre, Leipzig 1942.
- H. Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz—Innsbruck—Wien, 1950.
- K. G. Fellerer: Einführung in die Musikwissenschaft. Berlin 1952.
Die Musik im Wandel der Zeiten und Kulturen, Regensburg—Münster, 1948.

- K. von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Zürich 1945.
- L. Gabriel: Logik der Weltanschauung, Wien 1949.
- Al. Golea: L'esprit européen, in: L'Histoire et société d'aujourd'hui, Neuchâtel 1946
- E. Haraszti: Fétis fondateur de la musicologie comparée. Acta musicologica, Bd. IV. S. 98 ff., Leipzig 1932.
- N. Hartmann: Der Aufbau der realen Welt, Berlin 1940.
Philosophie der Natur. Berlin 1950.
- K. Kaffka: Abschnitt „Psychologie“ im Lehrbuch der Philosophie, herausgeg. von M. Dessoir, Berlin 1925.
- D. Katz: Gestaltpsychologie, Basel 1948.
- L. Keefer: The influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin. An offprint from the American and East European Review. Vol. V. Nos. 12—13, May 1946. Baltimore.
- E. Kornemann: Weltgeschichte des Mittelmeerraumes, München 1948.
- H. Kretzschmar: Einführung in die Musikgeschichte, Leipzig 1920.
- F. Kuhač: Das türkische Element in der Musik der Kroaten, Serben und Bulgaren. Ein Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft. Wissenschaftl. Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegovina, Bd. 6, S. 545—584, Wien 1899, auch in Glasnik, Jg. 10, Sarajevo 1898.
- J. Kunst: Musicologica, Amsterdam 1950.
- R. Lach: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, Wien 1924. (Ausführliche Literaturangaben).
Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913.
Gestaltungsbestimmtheit und Gestaltungsmehrdeutigkeit in der Musik, Wien 1921
Das Problem des Sprachmelos. Zschr. Wiener Medizinische Wochenschrift, Nr. 27, S. 1173 ff., Wien 1922.
- W. L. Landowski: Histoire générale de la musique, Paris 1945.
- A. Losiev: Die Musik als Gegenstand der Logik, Moskva 1927 (russisch).
- A. Lunačarskij: Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und -geschichte in: Pečat i revolucija, Jg. 3, S. 11/27 (russisch).
Fragen der Musiksoziologie, Moskva 1927 (russisch).
- A. Machabey: Sommaire de la méthode en musicologie, Paris 1931.
- W. Metuger: Psychologie, Dresden 1941
- J. Mukařovský: Kapitel aus der tschechischen Poetik, Bd. I/II, Praha 1948 (tschechisch).
- G. E. Müller: Komplextheorie und Gestalttheorie, Göttingen 1923.
- G. Nestler: Grundbegriff einer europäischen Musikgeschichte. „Internationaler Musikkongreß“, Kongreßbericht, Wien 1952.
- K. Nef: Einführung in die Musikgeschichte, Basel 1920; 30.
- E. Nüll: Strukturelle Grundbedingungen der Brahms'schen Sonatenexposition im Vergleich zur Klassik. „Die Musik“ XXII, S. 33., Berlin.
- D. Orel: Philologie und Musikwissenschaft, Slavische Rundschau, Jg. X, H. 6, S. 16 ff., Prag 1939.
- V. N. Peretc: Zur Frage der vergleichenden Methode in der Literaturwissenschaft. Trudy otdela drevnerusskoj literatury I. Akademiya nauk SSR, Moskva 1943 (russisch).
- H. Riemann: Die Aufgabe der Musikphilologie. Deutscher Musikkalender für 1902, Leipzig 1901.
Grundriß der Musikwissenschaft, Leipzig 1914, neubearbeitet von J. Wolf, 1929.
- H. Sahlender: Die Bewertung der Musik im System der Künste, Erfurt 1931.
- C. Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft, Leipzig 1930.
The rise of music in the ancient world East and West, New York 1943.

- A. Sorokin: Fluctuation of forms of art (painting, sculpture, architecture, music, literature and criticism., „Social and cultural dynamics“, Vol. I, S. 745 ff., New York 1937.
- F. Strich: Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte, in „Philosophie der Literaturwissenschaft“, 1930.
- E. Schenk: Über Begriff und Wesen des musikalischen Barocks. ZfMw. Jg. VII, S. 457 ff., Leipzig 1935.
Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes, Sonderabdruck aus dem Almanach des Österr. Akademie d. Wissen. für das Jahr 1949, Jg. 99, Wien 1950.
- A. Schering: Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik, Bericht des Berliner Kongresses für Ästhetik, S. 490 ff., Berlin 1913.
Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936.
- L. Schieder: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, Bonn—Leipzig 1930.
- A. Schmitz: Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck, in „Beethoven und die Gegenwart“, Bonn 1937.
- M. Schneider: Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern. Zschr. f. Ethnologie, Jg. 70, S. 287 ff., Berlin 1938.
- P. van Thiegem: La littérature comparée, Paris 1946.
- N. S. Trubetzkoy: Grundzüge der Phonologie, Prag 1938.
- H. Uaszyn: Laut, Phonema, Morphema, Travaux du Cercle linguistique Prague, IV. S. 60 ff., Prag 1931.
- W. Vetter: Ost und West in der Musikgeschichte. „Die Musikforschung“ VI. Jg. S. 152 ff., Kassel 1947.
- A. Wellek: Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft. „Die Musikforschung“, I, Jg. S. 157 ff., Kassel 1948.
- W. Wiora: Historische und systematische Musikforschung. „Die Musikforschung“ I. Jg., S. 171 ff., Kassel 1948.
Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung. Kongreßbericht Basel, S. 212 ff., Basel 1949.
Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen, Köln 1952.
- Fr. Wollman: Zur Methodologie der vergleichenden slavischen Literatur. Brünn 1936 (čechisch).
Geist und Ganzheit der slavischen Literatur. Obrysy Slovanstva, S. 168—224, Praha 1948 (čechisch).
- Fr. Zagiba: Zum Verhältnis der Melodie des Volksliedes zur Satzintonation. Sonderabdruck, „Linguistica Slovaca“ I, 237—243, Bratislava 1939/40.
Funktion und Raumcharakter des slowakischen Volksliedes und der slowakischen Volksmusik. Sonderabdruck, Südostforschung, Jg. VII, München 1943.
Dejiny slovenskej hudby. Geschichte der slowakischen Musik. Einführung, Bratislava 1943 (slowakisch).
Der strukturelle Charakter des slowakischen Volksliedes. Ein Beitrag aus dem Gebiete der strukturellen vergleichenden Musikwissenschaft. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Bd. I. S. 46—52, Wien 1952.
P. I. Tschajkowskij (vor allem Kap. V und VI.) Wien 1953.