

## DER TONALE LOGOS

ZU J. HANDSCHINS BUCH „DER TONCHARAKTER“  
VON WALTER WIORA

### III. Die geschichtliche Mannigfaltigkeit

#### 1. Historismus und Musikverständnis

(Schluß)

Indem Handschin das historische Bewußtsein eines Forschers an der Front geschichtlicher Arbeit mit der Kontemplation eines Musicus im guten alten Sinne verbindet, geht er den Weg zwischen Scylla und Charybdis: zwischen Dogmatismus und Historismus. So entgeht er „einem Dilemma, das sich für das musiktheoretische Denken nachgerade zerstörend auswirkt: wie wenn es nur jene Starrheit und Enge des Riemannschen Systems gäbe oder das Nichts“ (421). Er entgeht der „Verabsolutierung unserer neuzeitlichen Musikauffassung“ (192) und dem unhistorischen Glauben, „daß wir einen schlechthinnigen Zustand verkörpern, von dem aus alles übrige als relativ angesehen werden könnte“ (86). Aber er durchschaut andererseits die Nichtigkeit des Historismus, der noch immer herrschenden Zeitströmung, welche auf „jene akustischen Messungen aus dem Gebiet der Völkerkunde“ hinzuweisen pflegt, „die uns so trostreich vom eigenen Denken abzulenken vermögen“. Er erkennt, daß die historistische Lehre, „von Kulturkreis zu Kulturkreis sei alles (oder wenigstens das Wesentliche) verschieden, man könne also nur auf dem Wege des historischen ‚Verstehens‘ in jedem einzelnen Fall vorgehen“, eine Abart des Nihilismus ist und vergebens sucht, unter dem Titel der Geistesgeschichte jenes Nichts zu verbrämen oder hinwegzudisputieren (421).

Äußerlich so verschiedenen Lehren, wie Hornbostels Blasquintentheorie in ihrer extremen Fassung und Kreneks „Freiheit der Axiomsetzung“ mit der Konsequenz, „daß jeder Komponist ein Tonsystem auf neuer Grundlage errichten kann“ (127), ist die Voraussetzung gemeinsam, das musikalische Gehör sei ein leeres Gefäß; man könne ihm ebensosehr komplizierte wie einfache Zahlenverhältnisse, Unharmonisches wie Zusammenstimmendes zumuten und mit Geduld und Propaganda erreichen, daß es sich daran gewöhnt. Jene Theorie, die „Überblas-Quinte sei die älteste Grundlage der Tonsysteme und später wäre man von da zur reinen Quinte gelangt“, leidet an der „Tendenz, das Musikalische hinzustellen als etwas, das von irgendwelchen äußeren Gegebenheiten ausgeht und sich auf dieser Grundlage durch Gewohnheit konstituiert“ (81). Auf Denkformen, deren Unzulänglichkeit besonders die Gestaltpsychologie aufgewiesen hat, beruht die Annahme, „daß wir, wie Wachs, uns Intervalle aufprägen lassen, die aus einer optisch regelmäßigen Abteilung auf dem Instrument resultieren“ (312). Man muß nicht aus dem einen Extrem: die eigene, geschichtlich beschränkte Natur für die Natur schlechthin zu halten, in das andere Extrem verfallen: nichts in der Musik sei Natur, alles Geschichte. „Es gibt im historischen und ethnographischen Raum der Musik Dinge, die ‚naturgegeben‘ sind“,

und andere, die auf Neigung, Gutdünken, Tradition beruhen, „und wir kommen weder voran, wenn wir unser Augenmerk nur auf die eine Seite, noch wenn wir es nur auf die andere richten“ (310).

Der Historismus läßt „den theoretischen Zweig der Musikwissenschaft dem historischen zum Opfer fallen“ (421), aber er vermag auch sein eigenes Ziel, das Verstehen geschichtlicher Erscheinungen und ihrer Mannigfaltigkeit, nicht zu erfüllen. So wenig man einen Handwerker versteht, ohne Grundbegriffe von seinem Handwerk zu haben, so wenig die Geschichte der Philosophie, ohne selbst zu philosophieren, und so wenig Musikgeschichte ohne Vertrautheit mit dem Logos der Musik.

Der historischen und besonders der vergleichenden Musikforschung ist zwar eine große Erweiterung des Gesichtskreises zu verdanken. Das berühmte Ergebnis von Ellis, daß es „sehr verschiedene, sehr künstliche, sehr eigenwillige“ Leitern gibt, war ein bedeutender Fortschritt aus dogmatischer Enge. Aber es kann nicht genügen, die Vielgestaltigkeit der geschichtlichen Gegebenheiten zu bestaunen (83). „Cents-Zahlen sind noch nicht Musik, und was die exotischen Skalen in Wirklichkeit bedeuten, werden wir erst sagen können, wenn wir wissen, wie sie gemeint sind“ (310)<sup>1</sup>. Es gilt, das jeweils Gemeinte und Geltende, die Musik als intendierten Geist zu verstehen (s. oben S. 26). Dies aber fordert nicht nur spezifische Verfahren des Historikers („dasselbe Sich-hineinleben in einen Kulturzusammenhang“, S. 73), sondern ein Musikverständnis, das sich nur in ursprünglicher Theoria bildet.

„Als Musikwissenschaftler müssen wir ebenso darauf aus sein, die Geschichte in die Perspektive der systematischen Betrachtung zu stellen, wie man sich neuerdings beflissen gezeigt hat, die letztere in die Perspektive der Geschichte zu stellen“ (421). H. ist ein Musikwissenschaftler, der die Bildungsidee dieses Berufes erfüllt. So trägt er Wesentliches dazu bei, die geschichtliche Wirklichkeit von den Möglichkeiten her, die im Wesen der Sache liegen, zu verstehen und andererseits das Bild vom Wesen der Sache durch die reiche Anschauung der geschichtlichen Mannigfaltigkeit zu bewahren und zu erweitern.

Wir versuchen, Erkenntnisse H.s zum Entwurf eines Gesamtbildes zusammenzufassen, zu ergänzen und weiterzuführen. Leitgedanke ist dabei die Frage, wie der tonale Logos in den Zeitaltern und Kulturen verwirklicht oder negiert wird. Von den geschichtlichen Stilen sind die einen tonal, d. h. es herrschen Tonverwandtschaften und einfache Zahlenverhältnisse, wenn auch mehr oder weniger überformt (Abschn. 2). Die anderen sind nicht-tonal (Abschn. 3), sei es überhaupt nicht durch rationale Ordnungen bestimmt (3 A) oder durch rationale, doch sachfremde Ordnungen (3 B).

<sup>1</sup> Im Gegensatz zur bloßen Empirie methodisch zu untersuchen, was in jeder Kultur als wesentlich oder zufällig, als maßgeblich oder fehlerhaft gilt, diesem Bestreben gab auch R. Lachmann in seinen letzten Arbeiten Ausdruck, besonders in dem Aufsatz „Musiksysteme und Musikauffassung“ (Zs. f. vgl. Mw. III, 1—23), an dem aber H. mit Recht die Deutung linienloser Neumen als vermeintlichen Ausdrucks vortonalen Melodik ablehnt (312).

## 2. Die geschichtliche Verwirklichung des tonalen Logos

Die abendländische Musica ist im ganzen Verlauf ihrer Geschichte, vom frühen Mittelalter bis zur Zeit der allgemeinen Gefährdung der abendländischen Kultur, Verwirklichung und Überformung des tonalen Logos, und auch die übrigen Mittel- und Hochkulturen lassen sich, wenn schon nicht so ausschließlich, durch ihn regieren. Die Stile unterscheiden sich darin, welche im Tonreich gelegenen Möglichkeiten man auswählt und bevorzugt und wie man sie überformt oder färbt. Die einen entscheiden sich für diese, die anderen für jene Möglichkeiten, z. B. Primat der Konsonanzen (und zwar der Quinte oder der Quarte) oder der tonalen Fortschreitung in Sekunden.

Die tonalen Ordnungen gliedern sich in diatonisch-melodische (A) und deren Erweiterungen (B).

### A. Diatonisch-melodische Ordnungen

a) Im Volksgesange Europas und des Orients lebten und leben vielgestaltige Tonarten kleineren Umfangs, die nicht durch die Oktave und ihre Gliederung konstituiert werden<sup>2</sup>. Sie sind durchaus Tonarten, d. h. Arten tonaler Stufenordnung, doch im allgemeinen nicht theoretisch-begrifflich, sondern usuell in stehenden Melodieformeln verfestigt; zum System der Kirchentonarten verhalten sie sich wie Gewohnheitsrecht zum kodifizierten Gesetz. Andererseits gibt es in ihnen oft irrationale oder variable Stellen, das Gerüst aber ist nicht regellos. Sie sind wohl nicht als Ausschnitte aus dem Quintenzirkel aufzufassen, sondern gründen unmittelbar im Fundament der elementaren Tonverwandtschaften und Zahlenstrukturen.

Die archaische „Akkord“-Melodik ist weder rein melodisch im Sinne von nicht-harmonisch, noch Zerlegung ursprünglich simultaner Akkorde, sondern unmittelbar in den Konsonanzen als Urphänomenen begründet, deren Prägnanz im melodischen Nacheinander keineswegs simultan-harmonisches Denken voraussetzt. Ihr entgegengesetzt ist nicht „Distanzmelodik“, sondern diejenige Schrittmelodik, in welcher Konsonanzen nur als Gerüst, nicht als Sprünge oder Dreiklangsfolge mit Durchgangstönen vorkommen.

Das Gerüst wird in verschiedenen Graden der Dichtigkeit ausgefüllt und oft von Außentönen umgeben, z. B.:



Einen Übergang zu Oktavordnungen bildet die aus zwei solchen Zellen zusammengesetzte Melodik (vgl. dazu S. 45 und 317). Die beiden Zellen sind entweder aneinandergesetzt (z. B. e'-a, a-d), oder sie überschneiden sich (z. B. a-e, g-d).

b) Halbtonlose Wendungen, wie c' d' c' a, sind nicht deshalb, weil sie in der Pentatonik vorkommen, in ihrem Ursprung pentatonisch. Eigentliche Pentatonik geht von der Oktave aus, die in 5 Stufen (im Gegensatz zu 7 oder 12) gegliedert wird. Je nach der Verteilung der Stufen dominiert bald die Quinte, bald die Quarte, und in manchen Typen, die in die „Chromatik“ hineinreichen (s. u.), herrschen Halböne und Dissonanzen (77). Aus den

<sup>2</sup> S. mein Heft „Europäischer Volksgesang“ in G. Fellerers musikgeschichtlicher Beispielsammlung (Köln 1951).

Gesetzlichkeiten im Zusammenhang von Aufbau und Charakter verstehen wir die Ruhe und Klarheit einer Form, wie  $c d e g a c'$ , im Gegensatz etwa zu  $c des es ges as c'$ .

Daß die Pentatonik, „weil das einfachere auch das ältere System sei und die Heptatonik sich daraus durch ‚Differenzierung‘ oder durch Veränderung der Tonstufen ‚entwickelt‘ habe“, ist ein evolutionistisches Vorurteil (47). Jedenfalls muß Halbtonpentatonik „innerlich zur defektiven Heptatonik werden von dem Moment an, wo das heptatonische System innerlich da ist“ (74). H. bezweifelt sogar, ob es „ein rein pentatonisches Empfinden“ überhaupt gibt, „ob der Pentatonik nicht sogar da, wo wir ihre Existenz erkennen müssen, hepta- oder wenigstens hexatonische Ansätze beigemischt sind“ (48).

c) Die 7stufigen diatonischen Modi ergeben sich daraus, welche Stufe der „natürlichen Sozietät“ jeweils als Haupt- oder Grundton fungiert (251 f.). Weitere Unterschiede beruhen auf dem „Grad der Vorherrschaft dieses Haupttons“ und auf dem „Ausmaß, in dem neben ihm sekundäre Stütztöne zur Geltung kommen“ (252). In der oben begründeten Terminologie können wir sagen: Die Modi und ihre Typen unterscheiden sich a) in der Verteilung der Tonfunktionen auf die 7 Stufen, b) in Art und Gewicht der Funktionen. So stehen z. B. die beiden Hauptstufen bald eine Quinte, bald eine Quarte oder eine Terz auseinander. Sie teilen sich auf verschiedene Weise in die Funktionen des Ruhepunktes und der Bewegungsachse. Der Grundton hat in den einen Bodenlage, in den anderen Mittellage (Authentisch — plagal). Im Choral tritt er während des Mittelalters zunehmend in den Vordergrund (255 f.). Melodien, die Guidos Auffassung vom Vorrang der Finalis entsprechen, haben bereits eine „Schwerpunkts-Wirkung“, ein „Gravitieren“ zum Grundton, wenn auch noch nicht „jenes geradezu körperliche Gravitieren, wie in der neuzeitlichen Dur- und Dreiklangs-Tonart“, wo nach H.s. überspitzender Kennzeichnung „statt eines ‚primus inter pares‘ . . . ein tyrannischer Herrscher auf den Plan tritt“ (180).

Wie verhalten sich Modus und Melodie? <sup>3</sup> Die Kirchentonarten sind geschichtliche Besonderungen der allgemeinen Modi und ragen in den Bereich von Arten der Melodik mit typischen Wendungen hinein (vgl. 46, 252). Von beiden Kategorien: 1. Reiner Modus, 2. Modus mit zugehöriger Melodik sind 3. formelhafte Melodietypen und Schemata zu unterscheiden, welche Stationen der zeitlichen Aufeinanderfolge festlegen: was für Stufen die Melodie eröffnen, gliedern und abschließen sollen. Solche Modelle sind z. B. die Psalmtöne (in ihren nackten Formen wie als Rückgrate ausgestalteter Melodien) und zwar im Unterschiede zu den ihnen entsprechenden Kirchentonarten.

d) Das neuzeitliche Dur und Moll ist keine bloße „Reduktion der modalen Möglichkeiten auf zwei“ (257), denn es steht in wesentlich anderen Zusammenhängen und entfaltet Möglichkeiten, die im archaischen und mittelalterlichen Dur und C-Modus nicht entwickelt worden sind. Die beiden „Tongeschlechter“ haben andere Struktur und Bedeutung als die alten Modi, entsprechend allgemeinen Anschauungsformen, durch die sich die Neuzeit von Antike und Mittelalter unterscheidet. Sie verhalten sich anders zum „Raum“, sie haben keinen begrenzten Umfang oder Ambitus; sie werden in Kategorien der har-

<sup>3</sup> Dazu vergl. H. 252, 256 u. a. Über das Verhältnis von antiken und mittelalterlichen Modi s. 357 ff. In § 32 trägt H. zur Klärung der „ziemlich verworrenen Verhältnisse in der mittelalterlichen Solmisation“ bei. Eine Studie über den Ursprung „dieses seltsam schillernden Systems“ werde ich an anderer Stelle vorlegen.

monischen Mehrstimmigkeit vorgestellt; sie entwickeln sich zum System der 24 modulierenden Positions-Tonarten.

Das neuzeitliche Dur bedeutet „einen neuen Griff in den Bereich desjenigen, was die Grundlage der Modi, das heißt unsere Tongesellschaft, konstituiert. Die drei Hauptfunktionen . . . stehen ja in Quintbeziehung zueinander, und damit gewinnt die Quintbeziehung eine neue Art der Vorherrschaft; sie, die im alten System (Tongesellschaft mit Modi als Überbau) zwar die Grundlage bildete, aber . . . in der konkreten Melodik nicht indiskret in den Vordergrund trat“ (260). Wie H. von seiner persönlichen Weltanschauung aus diesen Vorgang bewertet<sup>4</sup>, ist weniger wesentlich, als was er zur Aufgabe beiträgt, das eigentümliche Verhältnis der neuzeitlichen Musik zu Natur und Logos sachlich herauszuarbeiten.

Die Produktivität dieser größten Blütezeit der Musikgeschichte hängt sicherlich mit ihrem fruchtbaren Verhältnis zu den Urphänomenen zusammen. Das Primitiv-Natürliche in ihren Grundlagen ist eine Bedingung ihrer Vollmenschlichkeit, die Begründung in den einfachsten Zahlenverhältnissen des Tonlichen wie des Rhythmus bildet eine Voraussetzung für den fruchtbaren Zusammenhang zwischen Volksmusik und hoher Kunst im Zeitalter der Wiener Klassik.

In der Neuzeit steht nach H. „statt der Vielzahl der übrigen Modi, diese gewissermaßen zusammenfassend, nur noch das Moll vor uns, als eine Art verzerrter Gegensatz zum Dur; die beziehungsreiche Vielheit ist durch eine Art Polarität ersetzt“ (267). H. faßt das Moll als den „gegensätzlichen Ableger der Dur-Leiter“ (43), „teilweise Gegensatz, teilweise Anhängsel“ (298), „etwas historisch Gegebenes“, das „in der neuzeitlichen Mehrstimmigkeit verwurzelt“ ist (43). Indessen begegnet eine gewisse Polarität zwischen zwei herrschenden Tonarten, von denen die eine mit dem späteren Dur, die andere mit dem späteren Moll zusammenhängt, schon in der Volksmusik der nordeurasischen Frühzeit und des Mittelalters<sup>5</sup>. Geschichtlich ist das Moll sicherlich nicht nur von den Kirchentönen her als ein trauriger Rest der alten Vielfalt zu verstehen, sondern auch aus jenen Wurzeln; doch dazu kommt all das spezifisch Neuzeitliche, das sie von einem Modus unterscheidet. Für den Charaktergegensatz zwischen Dur und Moll ist neben der Struktur der herrschenden Intervalle und Dreiklänge unter anderem die verschiedene Position im Verwandtschaftsgewebe der Akkorde und Tonarten wesentlich (z. B. c es g mit dem Milieu und Erwartungshorizont f-moll, es-dur usw.).

### B. Tonale Färbung und Erweiterung

Die diatonisch-melodischen Ordnungen werden in drei Richtungen erweitert: Chromatik, Mehrstimmigkeit und Modulation.

a) Während die notierte Musica vom Choral bis Palestrina ein Zeitalter ziemlich reiner Diatonik durchhält, herrschen in großen Teilen des Altertums

<sup>4</sup> „Es ist, wie wenn der Mensch, der an sich auf einer höheren Stufe steht als der des rein ‚Natürlichen‘ (was eben durch das Verhältnis der Modi zur Tongesellschaft symbolisiert wird), . . . darunter herabsinken würde: der ‚Naturalismus‘“ (260). Dieser Aspekt entspricht den Urteilen in H.s Musikgeschichte (218 ff.) über die Transzendenz in der mittelalterlichen Musik und den darauf folgenden „humanistischen“ Abstieg zum Menschen.

<sup>5</sup> Vgl. vorerst „Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern“, Basel 1949, S. 46–49, ferner über die Verbreitung des Umsingens zwischen Majore und Minore Jb. f. Volksliedf. VII, 1940, S. 146.

und Orients nicht-diatonische Ordnungen. H. macht den kühnen Versuch, sie als Chromatik zu deuten. Er faßt dabei diesen Grundbegriff gemäß dem ursprünglichen Sinn des Wortes nicht als Folge von Halbtönen, sondern als Färbung oder Ersatz eines Tones durch einen eng benachbarten. Als Chromatik in diesem Sinne seien die antiken Quarteneinteilungen, einschließlich der Enharmonik, aufzufassen, soweit sie nicht diatonisch sind, aber „auch die vielen rätselhaften Erscheinungen der exotischen Musik“; er möchte versuchsweise „annehmen, daß die so kapriziösen Leitern, die uns außerhalb Europas begegnen, doch irgendwie die Quinte oder Quarte zum Bauprinzip haben“ (72).

In der Neuzeit gelte „das Nebeneinander von f und fis in besonderem Maße als Chromatik“, eigentlich aber sei diese „die Vertretung des einen durch das andere“ (63). Sie hat den Charakter des Kapriziösen oder Aparten. So erscheint sie als tonales Gegenstück zur Ornamentik, als Verzierung oder Ausbiegung (« dire les choses par périphrase »).

Indessen kann sie außer Farbwerten offenbar auch Formwerte erhalten, besonders als Verschärfung und Zuspitzung im Sinne tonaler Strebigkeit. Hier, aber auch sonst betrifft Chromatik nicht nur das Verhältnis eines Tones zum anderen; sie ist vielmehr ästhetisch-absichtliche Färbung einer diatonischen Gestalt durch Abweichungen vom diatonischen Verlauf. Damit unterscheidet sie sich von bloßen Intonationsschwankungen und irrationalen Einsprengseln, die diesen Sinn und Reiz nicht haben, sowie von Halbtonfolgen, die nicht auf eine zugrundeliegende diatonische Gestalt bezogen werden. Die Zwölftonskala z. B. ist etwas durchaus anderes als eigentliche Chromatik. Es wäre konsequent, dort die Stufen fortlaufend mit . . . h, i, k, l, . . . zu benennen, wie es andererseits logisch ist, cis und fis durch Namen, die von c und f abgeleitet sind, zu bezeichnen, solange sie als Vertreter dieser Stufen fungieren (vgl. 60).

Chromatik ist „Überlagerung der Toncharaktere“ (83). Zwar können solche Nebentöne „durch Gewohnheit und Tradition gleichsam in die Rolle abgeleiteter und sekundärer Toncharaktere einrücken und eine gewisse praktische Festigkeit gewinnen. Doch wird uns immer auch der Regreß auf die Konsonanz als Grundlage der Tonbeziehungen naheliegen; dafür spricht bereits, daß in der vielfältigen Gesamtheit der Skalen Töne im Quart- und Quint-Verhältnis sich überall . . . als die für Melodiebau und Modus konstitutiven erweisen“ (81 f) <sup>6</sup>.

Die chromatischen Intervalle sind bald rational festgelegt (Halb- oder Vierteltöne), bald irrational und schwankend; sofern „Abstufungen wie die zwischen 10 : 11 und 11 : 12 noch wahrgenommen werden“, empfindet man sie wohl nur noch als Chromatik, d. h. nicht als „Elfer-Intervalle im Sinn der Überteiligkeits-Reihe, sondern als feinste quantitative Schattierungen, die sich über die tonsystemlich verankerten Intervalle des Ganz- und Halbtons legen“ (225). In alter Zeit herrschte regelmäßige Chromatik meist nur an bestimmten Stellen der Leiter, an Verdichtungsbereichen, z. B. im Pyknon zwischen den beiden Pfeilern des griechischen Tetrachords: „extreme Festigkeit der beiden Grenztöne und extreme Mobilität der beiden Mitteltöne“ (67).

<sup>6</sup> Dazu vgl. R. Lachmann (Musik des Orients, S. 48) über die Bedeutung der Vierteltöne im vorderen Orient als bloßer „Abschattierungen der Intonation“; „die konsonanten Beziehungen der Quinte und Quarte, die auch in der Musik des vorderen Orients das Gerüst bilden, bleiben hiervon unberührt“.

Dagegen führt fortschreitende rationale Durchdringung, in der sich die Verfestigung der Zwischenhalbtöne mit der Ableitung aus dem Quintenzirkel über die Grenzen der Diatonik hinaus (von c über h nach fis, cis usw.) trifft, zur durchgebildeten chromatischen Tonleiter der Neuzeit<sup>7</sup>. „Die ‚Systemausweitung‘ geht darauf aus, mehr und mehr Tönen einen quasi-selbständigen Charakter, eine Art ‚Gleichberechtigung‘ zu verschaffen“. Damit kommt es zu eigentümlichen Spannungen zwischen einer „melodischen Unselbständigkeit der ‚chromatischen‘ Töne und der Quasi-Selbständigkeit, die ihnen die Ausdehnung des Systems verleihen möchte“ (61).

b) Ein Genius ist reicher als ein Durchschnittsmusiker und ein klassischer Stil reicher als ein primitiver: es gibt verschiedene Grade der Erweiterung. Aber es gibt keine schrankenlose Erweiterung. Gewinn in einer Richtung bringt oft Verlust in einer anderen mit sich, und größtenteils ist es zwangsläufig, jenes aufzugeben, wenn man dieses erlangt. Denn einmal ist die Auffassungs- und Schöpfungskraft begrenzt: „Jede neue Kunstrichtung wendet ihr Augenmerk einer anderen Seite der Kunst zu, die dadurch automatisch die Kräfte auf sich zieht, und hierbei merkt man nicht, welche anderen Seiten dadurch in das Hintertreffen geraten“ (292; s. auch 261 und Musikgesch. S. 50). Zum anderen aber läßt es das Wesen der Sache selbst nicht zu, in der Wirklichkeit miteinander zu verbinden, was in der Idee möglich ist; das eine verwirklichen, heißt auf das andere verzichten müssen.

So bringt die durchgängige Mehrstimmigkeit gegenüber der „Einstimmigkeit“, genauer: jener Musik, in der „Mehrklänge zwar vorkommen, aber nicht dominieren“ (63), zugleich Erweiterung und Verengung mit sich. Der Akkord absorbiert Einzeltöne oder manche ihrer Eigenschaften. Diese sind in den Schatten getreten, seit sich „unser Musikempfinden weitgehend vom Einzelton auf den Akkord verlagert“ hat (41). „Für die neuzeitliche Theorie und Praxis ist der harmonische Komplex — Dreiklang oder Tonart — etwas Aktuelleres als der Ton, welcher letzteren man beinahe nur noch als Komplexbestandteil sehen will“ (298). Indem Riemann ihn nur noch als Vertreter des Dreiklanges auffaßt, dogmatisiert er eine zeitbeschränkte Vorstellung (vgl. auch S. 268). Die Mehrstimmigkeit führt ferner „zur Einschränkung des Vorrats an Tonhöhen . . .“, während die Einstimmigkeit feinste Abstandsnuancen verwenden kann“ (61)<sup>8</sup>. Die Beziehungen zwischen den Tönen werden dort „handgreiflicher“ (58), und die Konsonanz herrscht uneingeschränkter (82). Tonverwandtschaften und Funktionen werden deutlicher, eindeutiger und damit oft gröber herausgestellt.

c) Auch in der Mannigfaltigkeit der Tonarten brachte das Zeitalter der gleichschwebenden Temperatur eine Verengung und Erweiterung zugleich: an Stelle des statischen Nebeneinanders der verschieden gebauten Modi das System der gleichgebauten, doch verschieden gelagerten 24 Dur- und Molltonarten und ihre Modulation. Später führt dann die Entwicklung zur Wiedereinbeziehung der Modi (die gänzlich ja nie aufgegeben wurden) sowie zu erweiterten oder Mischtonarten, z. B. Symphonie „in b“ als stark chro-

<sup>7</sup> Zu ihrer Ableitung bei Hindemith vgl. S. 130 f.

<sup>8</sup> Siehe auch S. 294 über das „Daneben-Tappen“ bei Richard Strauß, d. h. „das bewußte Ersetzen von Bestandteilen eines Zusammenklanges durch danebenstehende . . . Es könnte an die Chromatik in unserem Sinne denken lassen, doch muß es im Rahmen des Zusammenklangsmäßigen und der temperierten Tonleiter notwendig gröbere Wirkungen ergeben als in der exotischen Einstimmigkeit.“

matische, modulationsreiche Durmoll-Tonart mit dem Grundton b; oder „d-Tonart mit Schillern zwischen d-moll, d-dorisch und d-dur“ (419, Strawinskij). Aber dieses Geschichtsbild ist einzuschränken und zu ergänzen. Zunächst gibt es eine Modulation auch zwischen den Modi: „wir bleiben im gleichen System und nur die modale Form (die Modi als „Spezies“ nebeneinander gestellt) wechselt“; diese Art der Modulation hat im gregorianischen Gesang das Übergewicht (55). Sodann aber findet sich nicht erst in der Neuzeit, sondern in Antike und Orient die erstgenannte Art, die „System-Transposition“ (System im Sinne H.s), in der wir von einer Lage in eine andere der gleichen Ordnung hinüberwechseln, so daß dieselbe Tonhöhe einen anderen Toncharakter erhält und umgekehrt. „So sind die vielberufenen griechischen ‚Transpositionstöne‘ oder ‚Tropen‘ dasselbe wie unsere System-Transpositionen. Die griechische Theorie empfiehlt... den Übergang... zwischen quint- und quartverwandten Systemen“, und auch in der japanischen Musik erfolgt das Modulieren hauptsächlich im Quart- oder Quintverhältnis (56 f.). „Äußerlich könnte man hier von ‚Ausdehnung‘ des Systems sprechen... aber wir haben das Gefühl des Wechsels... Es liegt uns näher, das System als übertragen zu denken, denn als kautschukähnlich dehnbar“ (57). Dagegen wird in der Neuzeit tatsächlich das System ausgedehnt; ohne eigentlichen Systemwechsel kommen auch entferntere Beziehungen zur Geltung. Da die Mehrstimmigkeit die Beziehungen handgreiflicher darstellt, ist das System deutlicher festgelegt, und wir können uns weiter wagen, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren. Der „expansionistische Drang“ des tonalen Zentrums „überbort die Grenzen, und am Ende dieses Prozesses stand notwendigerweise die Einbeziehung des gesamten Ton- und Zusammenklangebereiches in ein einziges Dominium“ (58). „Die Leichtigkeit des Systemwechsels führt dazu, daß uns hier am Ende das eine allumfassende System erwartet, das heißt man steht bei aller scheinbaren Bewegtheit nur noch am Platze“ (83).

d) Trotz unvermeidlichen Verengungen in anderer Richtung ist die „Eroberung des Klangreiches“ ein Grundzug der abendländischen Neuzeit, ähnlich wie die Eroberung des Erdballs. Eine große geistige Landschaft wird nach und nach entdeckt und besiedelt: die Höhenregionen bis an die Ränder des Tonraumes, Chromatik, Mehrstimmigkeit mit der Vielfalt dissonanter Akkorde, Modulation.

In der Krise der Musik, die mit einer Wende der abendländischen Kultur zusammenfällt, ist dieser Prozeß an sachgegebene Grenzen gelangt. „Wir denken an Riemanns stolzes Wort von der ‚im Vollbesitz ihrer Mittel befindlichen Kunstübung der Gegenwart‘, doch... gleichzeitig an die Krise, die gerade damals über jene Kunstübung hereinbrach“ (309). In der Mehrstimmigkeit „kann der auf Konsonanzgrundlage beruhende Ton nur in beschränktem Maße kapriziös abgelenkt werden“. Darum bleibt „nur das Übergehen zu innerlich immer extremeren Abständen im Rahmen der zur Verfügung stehenden 12 Töne übrig, welche Abstände dadurch abgestumpft, nivelliert werden, und so steht am Ende des ‚logischen Prozesses‘ die Selbstzerstörung“ (82 f.). Der Prozeß, der von der klassischen Harmonik zu einem „problematischen Endstadium“ führt, war zwar „reich an künstlerisch anziehenden Erscheinungen“ (H. bekundet seine Vorliebe für Liszt und Skrjabin), aber gleichwohl ein „Weg ins Verderben“ (59).

Was bleibt denen übrig, die am Ende des Zeitalters sich weder damit be-

gnügen, bisherige Formen zu pflegen,<sup>9</sup> einstige wiederzubeleben oder an Volksmusik und Orient anzuknüpfen, noch andererseits daran zweifeln, daß fruchtbare tonale Neuerungen weiterhin möglich sind? Sie müssen entweder versuchen, dem tonalen Logos neue, bisher ungehörte Bereiche abzugewinnen und neue Arten seiner Überformung zu entwickeln. Oder sie verlassen sein Gebiet, sei es, daß sie sich im Meer des Irrationalen treiben lassen oder zu fremden Ordnungen abseits vom Fundament der Tonverwandtschaften begeben.

### 3. Abseits vom tonalen Logos

#### A. Irrationaler Schall und anarchischer Primitivismus

a) Wenn nach Leibnizens Definition zum Wesen der Musik ein unbewußtes Zählen gehört, so ist Schall ohne solche regelmäßigen Zahlenverhältnisse keine Musik. Wie magische Schallgeräte, z. B. Schwirrholtz, nicht Musikinstrumente im eigentlichen Sinne heißen können, so sind Juchschreie oder Sprechgesang mit Tonfallschablonen prämusikalisch. Der Höhenzug der ausgeprägten Musik hebt sich, wie eine Insel, aus den Schallformen der frühen und fernen Völker heraus, die nicht Musik im reinen Sinn zu nennen sind; sie setzen sich vielmehr aus vortonalem Schall, Monophonie (z. B. Glocken) und eigentlicher Musik zusammen. Deren Mischung bewirkt teilrationale Gebilde, z. B. Hindurchschimmern einer Melodiegestalt in schwankender Intonation, unbestimmtes Gleiten im Rahmen einer Quarte, alte Kultmusik als „wüstes Durcheinander von langausgehaltenen Tubentönen, Schellenläuten, Schnattern von Knochentrompeten und gemurmelten Gebetsformeln“ (Lachmann, Orient, S. 85).

Es ist ein Vorurteil, daß das Irrationale natürlicher sei als das Gestalt- und Zahlenhafte. Offenbar gibt es verschiedene Arten der Natürlichkeit und dementsprechend verschiedene Naturbegriffe (z. B. Naturalismus — Naturrecht). Was ist natürlicher: eine Felslandschaft oder ein Kristall, das Wetter oder das regelmäßige Kreisen der Gestirne, ein Juchschrei in den Alpen oder das Urphänomen Quinte = 2 : 3?

Ebenso sind es Vorurteile, wenn man „strömendes Melos“ ohne tonale Ordnung für reicher und freier hält als mit dieser. Die scheinbare Mannigfaltigkeit schwindet angesichts der Frage, welche der vielen Tonhöhen denn als solche intendiert und erlebt werden. Keineswegs sind die Stufen der tonalen Ordnungen eine bloße karge „Auslese“ aus der Unzahl der dem Wahrnehmen zugänglichen Tonhöhen, sondern — ähnlich wie die ersten Worte des Kindes im Verhältnis zum vorangehenden Lallen — eine höhere Schicht des Seins: geistige Wirklichkeit. Wirklicher Reichtum entsteht erst durch geistige Fassung akustischer Tonhöhen als musikalischer Stufen und durch die Abweichung von diesen.

b) Die Regression zum Irrationalen, welche die Musik nicht weniger ergreift als andere Gebiete, wird durch romantische und naturalistische Richtungen vorbereitet, z. B. durch die Auffassung, Musik sei reiner Ausdruck alogischen Dranges (des „Willens“, der Libido oder „energetischer Spannungen“). Andererseits entstehen die Irrationalismen der Dekadenz (Vitalismus, Sensu-

<sup>9</sup> „Leute, die, besorgt um die offenkundige Zersetzung des Tonmaterials in unserer Zeit, die Rettung in der Rückkehr zur neuzeitlichen Tonalität sehen: wie wenn es nur diese gäbe oder das Chaos“ (267).

alismus, Primitivismus) durch dialektische Wende: Verfeinerung schlägt in Brutalität um, Ästhetizismus in Barbarei. Hinter den Zäunen eines langweilig gewordenen Gartens lockt die scheinbare Freiheit des Wild-Lebendigen. Das Alpha privativum kommt zur Macht: anharmonisch, amelodisch, atonal. Verneinung des Logos eint so unterschiedliche Erscheinungen wie den Brutismus, Zersetzung in Farbklänge und „rücksichtslos“ lineare Polyphonie. Letztere ist Mehrstimmigkeit ohne Stimmigkeit, soziologisch als Gedränge asozialer Individuen zu definieren, während alle bisherige Polyphonie Selbständigkeit und harmonischen Zusammenhalt zu verbinden suchte.<sup>10</sup> Von Strauß an „spielt eine große Rolle . . . die ‚vulgäre Bitonalität‘, das heißt ein Übereinanderstellen zweier Tonarten, dem wir kaum etwas anderes anfühlen als die Absicht d'épater le bourgeois“ (294). Dergleichen wird weniger als eigener Wert genossen denn als Kontrast zu einer bisherigen Ordnung, ähnlich einem Kraftwort in einer präziösen Gesellschaft. Mit dem Absinken jener Ordnung verliert auch der Reiz an Frische. Trotz literarischen Protesten gegen wiederaufkommende Bürgerlichkeit ist zudem der Anblick von Ruinen ein Hindernis, Anarchisches zu schätzen.

#### B. Nicht-tonale Ordnungen. Fremdherrschaft und Konstruktivismus

a) Im Unterschied zu den destruktiven setzen konstruktivistische Richtungen an die Stelle des Logos andere, nicht-tonale Ordnungen. Sofern der tonale Logos als eingeborener Herr im Reiche der Musik zu gelten hat, ist es die Herrschaft fremder Prinzipien, die sie aufzurichten suchen. Obschon sie die Oktave, also das Verhältnis 1 : 2, bewahren, verpönen sie die übrigen Konsonanzen, also die Urphänomene 2 : 3, 5 : 6 usw., und die natürlichen Ordnungen, die auf ihnen beruhen. Die mit der neuzeitlichen Chromatik und Temperatur entstandene zwölftönige Leiter wird als bloße Und-Summe ergriffen und aus dem Gewebe der tonalen Beziehungen sowie von der diatonischen Kernstruktur des Systems abgetrennt. In noch größere Künstlichkeit versteigen sich Vierteltönler, die den zwölftönigen Oberbau zur Basis eines weiteren Oberbaues machen (71), sowie futuristische Drittel- und Sechsteltonbildner.

Im Gegensatz zur klassischen Chromatik und Polyphonie ist die Zwölftöne-Musik strukturarm: das Tonsystem eine Reihe uniformer Größen ohne Unterschiede des Ranges, des Sinnes und Charakters und die Satzkünste ohne die Kunst des Ausgleichs zwischen Individualität und Zusammenstimmen. „Ein Kanon bei den Niederländern . . . kommt real zur Geltung, weil er nicht nur abstandsmäßig verläuft, sondern durch den Toncharakter gestützt wird . . ., ein Kanon ohne die inneren Tonbeziehungen dagegen bleibt auf dem Papier und kann höchstens dem Feuilletonisten dazu dienen, die ‚Strenge‘ einer solchen Musik zu preisen“ (245).

Die konstruktivistische Zwangsordnung mit ihrem Verbot der Natürlichkeit widerspricht nicht nur „dem bürgerlichen Zeitalter“, sondern der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmungswelt. So konnte sich der seltsame Fall

<sup>10</sup> Vgl. auch H. 293, 245 u. ö. Gegen E. Kurth (s. Register S. 434 u. Musikgesch. S. 52) ist sein Urteil aber ungerecht (dazu s. unter anderem Kurths „Musikpsychologie“, Anm. auf S. 77).

ereignen, daß ihr Anspruch auf Rechtmäßigkeit durch eine Wissenschaft: die Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie, widerlegt wird.<sup>11</sup>

b) Sind nicht-tonale Ordnungen erst im heutigen Konstruktivismus mächtig geworden? In der abendländischen Kultur gab es dergleichen bisher nicht, doch könnte man an den Orient denken, besonders an die gleichstufigen Leitern Indonesiens und Siams. Zweifellos haben außermusikalische Faktoren bei der Entstehung der alten Tonsysteme mitgewirkt, zumal die optisch-geometrische Anwendung von Maßnormen auf die Instrumente. Doch hat H. durchaus recht, die ständige Anwesenheit des musikalischen Gehörs und der Naturgegebenheiten in diesem zu betonen; es setzt sich gegenüber den Doktrinen mehr oder weniger durch und kann nur in Grenzfällen völlig ausgeschaltet werden. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. Wahrscheinlich ist das Hören jener künstlichen Skalen mehrschichtig; die jeweils entsprechenden natürlichen Gestalten dürften irgendwie mit im Spiele sein. „Daß im Bewußtsein des Indonesiers, der in dieser Tonleiter musiziert, latent etwas von der ‚normalen‘ Pentatonik am Leben ist, darauf deutet die Tatsache, daß, wenn im Slendro ohne Instrumente gesungen wird, eine gewisse Annäherung an die normale Pentatonik offenkundig ist“ (75).<sup>12</sup> „Entweder ist das optisch-geometrische Maß das der musikalisch plausiblen Verhältnisse — oder es findet teilweise ein Auseinandergehen statt“; hier aber wird immer eine Brücke zu finden sein, sei es Intonations-Latitüde oder Chromatik (311). Das „Immer“ dieses Satzes wird sich bewähren müssen; die Aufgabe aber, das Verhältnis der rätselhaften Skalen zu den Naturgegebenheiten der Musik und des Gehörs psychologisch zu erforschen, ist in dieser Hypothese scharf gestellt.

#### 4. Tonreich und Tonkunst

Das Hauptthema der Musikgeschichte ist das Verhältnis der Tonkunst zum Tonreich. Dieses war der Gegenstand der mittelalterlichen Wissenschaft, jene ist das weite Feld, das die neuere Musikwissenschaft durchforscht. Erst beide zusammen, der ideelle Logos und die geistige Wirklichkeit, machen den vollen Bestand der Musik aus.

„Die Tonwelt mit ihrer Gliederung ist für den Künstler mehr als nur Material“ (118). Sie ist kein amorpher Stoff, der beliebig geformt werden könnte, sondern, wie das Zahlensystem, dem sie entspricht, eine naturgegebene Ordnung. Man kann sich über diese hinwegsetzen, sei es zugunsten des Chaos oder einer Zwangsordnung; doch dafür gilt, was Klages und die Gestaltpsychologen „über die verblendete Mißachtung natürlicher, lebendiger Ordnungen und über ihre Verdrängung und Zerstörung durch schlechtere, ärmere, flachere Zwangsordnungen“ ausgeführt haben (Metzger, S. 194). Positiv verhalten sich die Musiker zum Tonreich durch lauschende Vertiefung und schöpfende Verwirklichung. Positiv verhalten sich die geschichtlichen Stile, indem sie bald diese, bald jene der sachgegebenen Möglichkeiten auswählen, entfalten und „erschöpfen“ und sie darüber hinaus beseelen, eingliedern und überformen.

<sup>11</sup> Vgl. vorerst A. Welleks Art. „Atonale Musik“ in MGG.

<sup>12</sup> Dazu vgl. Lachmann: „Die javanische Auffassung läßt sich, wie in den Slendrosücken, nur aus der Gesangsmelodie erschließen“ (Orient, S. 42).

Das Tonsystem ist „eine ‚naturegegebene‘ Tatsache. Auf dieser Grundlage können sich — müssen sich sogar — Gebilde erheben, die in höherem Maße den Charakter menschlicher Setzung aufweisen; und hiermit tritt dann auch die Verschiedenheit der Menschen nach Arten stärker in die Erscheinung . . . Durch die verschiedenen ‚Setzungen‘, z. B. die „Kirchentöne“, wird jeweils ein neuer Zusammenhang über den ersten gelegt; er hängt „in höherem Maße von unserem Willen oder unserer Neigung ab“ (251, 254). Das Tonsystem wird somit „verlebendigt oder vermenschlicht“ (267).

Die Musik als Tonreich geht nicht in ihrer Geschichte auf, so wenig wie das Zahlenreich in der Geschichte des Zählens. Universale Gültigkeit besitzen zwar keineswegs die Vorstellungen und Normen der dogmatischen Musiktheorie von Zarlino bis Riemann. „Jenes Tonika-, Dur- und Dreiklangssystem . . . repräsentiert . . . eine zugespitzte Entwicklung auf einer solchen allgemeinen Grundlage, die auch andere Entwicklungen zulassen würde“ (309). Um diese allgemeine Grundlage aber geht es. Der tonale Logos ist universal nicht in dem Sinne, daß er überall auf gleiche Weise verwirklicht und in Geltung wäre, wohl aber in dem Sinne, daß er in der zeitlosen Sphäre des ideellen Seins (im Sinne Nic. Hartmanns) begründet ist und jede geschichtliche Ordnung der Musik begründet, so daß diese ohne die Konstitution durch den Logos nicht Musik im eigentlichen Sinne wäre. Wenigstens die einfachsten der Tonverwandtschaften (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4) sind die Basis aller geschichtlichen Tonordnungen der eigentlichen „Musik“. „In der vielfältigen Gesamtheit der Skalen erweisen sich Töne im Quart- und Quint-Verhältnis überall, wenn auch nicht immer als die der Intonation nach festesten, doch als die für Melodiebau und Modus konstitutiven“ (81 f.).

So gilt für das Verhältnis der geschichtlichen Mannigfaltigkeit der Tonordnungen zum tonalen Logos ein Wort Heraklits, jenes Denkers, der das Wesen des Logos wie des Werdens ans Licht gebracht hat: „Es nähren sich alle menschlichen Gesetze aus dem Einen, dem Göttlichen; denn das herrscht, soweit es will, und reicht für alle aus und setzt sich durch“.

#### IV. Die tonal-harmonische Seite der Musik in übergeordneten Zusammenhängen

Nachdem unser erstes Kapitel das tonliche Material des tonalen Logos, das zweite Kapitel seine Beschaffenheit in sich und das dritte seine geschichtliche Verwirklichung und den Abfall von ihm behandelt haben, bleibt übrig, über seine Stellung im Ganzen der Musik und der Welt nachzudenken.

##### 1. In der Schichtung der Musik vom physischen Substrat zum objektiven Geist

Wie kommt es, daß die Konsonanzen einfachen physikalischen Zahlenverhältnissen entsprechen, z. B. Oktave 2 : 1? Was läßt sich über die Gründe

solcher Entsprechungen ausmachen, die „das Gefühl erwecken, daß unsere innere und die äußere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander abgestimmt sind“ (118)? Auf welchen Voraussetzungen beruhen die dargestellten Erscheinungen des tonalen Logos und ihre Zahlenmäßigkeit?

Um die Stellung der Weltanschauungen zu dieser Frage zu überblicken, glaubt H. bekannte schematische Bezeichnungen nicht vermeiden zu sollen: a) Naturalismus (Physikal- und Physiologismus, „Kultus der Obertöne“ usf.); b) Subjektiver Idealismus (subjektive Setzung und Normgebung, Verachtung der Akustik, Hören gilt als Formung amorphen Stoffes gemäß den verschiedenen Denk- und Auffassungsformen der Hörer); c) „Wir können wohl keiner anderen Denkrichtung folgen als dem ‚objektiven Idealismus‘: dieser Richtung, die einerseits mit dem Glauben verwandt ist und so den wahren ‚Realismus‘ darstellt, andererseits als die eigentlich ‚musikalische‘ erscheint“ (118 ff.).

Nun sind Diltheys drei Typen in der gegenwärtigen Philosophie nicht mehr angesehen: wegen ihrer zu häufigen schablonenartigen Anwendung, ihres einseitigen Aspektes und ihres beschränkten Erkenntniswertes (wie sich z. B. in der Anwendung auf Kant zeigt, den H. durchaus verzeichnet). Ferner faßt H. den objektiven Idealismus, abweichend von Dilthey, nach dem Bilde seiner eigenen Weltanschauung auf und kennzeichnet diese mißverständlich als objektiven Idealismus. Schließlich aber wird es überhaupt nicht Sache der Forschung sein, für einen der Ismen Stellung zu nehmen. Eigentliches Philosophieren beginnt, wo die Ismen aufhören, und auch bei H. liegt der sachliche Ertrag diesseits und jenseits der Ismen.

Der Forschende sollte immer wieder von der besinnlichen Analyse des lebendigen Musizierens ausgehen. Der Musiker hat ein Werk im Sinn, das er wiedergeben will, und intendiert die Ordnungen, in denen das Werk steht; als Normen oder Leitbilder schweben ihm die von ihm zu treffenden Intervalle vor, die Akkorde, Tonarten usf., kurz: Musik als objektiver, überpersönlicher Geist. Er bringt nun das Werk zu Gehör, indem er es seelisch vollzieht und mit Hand oder Stimme diejenigen physikalischen Vorgänge erzeugt, die geeignet sind, es dem Hörer zu vermitteln. Die Schallwellen werden in leibseelischem Hören aufgenommen und als Vermittlung des gemeinten Werkes verstanden; der Hörende hat zum Ziel, was der Ausgangspunkt des Musikers war: das Werk mit seinem objektiven Geist; doch war es dort nur intendiert, und hier erstet es nun als tönende Erscheinung.

Man kann sich den Vorgang in der Form eines Hufeisenmagneten oder eines Kreislaufes anschaulich machen. Die Geschehniskette beginnt „oben“ mit objektivem intendiertem Geist und endet bei seiner sinnlichen Erscheinung; dazwischen läuft sie durch die leibseelischen Schichten des Musikers und, in umgekehrter Reihenfolge, des Hörers. Zwischen den beiden Menschen vermittelt der physikalische Vorgang; er bildet den untersten Teil des Kreises, wie der objektive Geist den obersten.

Auf Grund welcher Voraussetzungen ist ein solcher Kreislauf überhaupt möglich? Die Glieder der Geschehniskette müssen offenbar einander zugekehrt und auf ihr Zusammenwirken eingerichtet sein. Sie sind durch natürliche Bänder verknüpft, z. B. das ursprüngliche Verständnis des Schalles als Äußerung (s. o. S. 8). Damit hängt zusammen: sie müssen in wesentlichen Hinsichten gleichgeartet sein. Offenbar herrschen von der untersten bis zur obersten Schicht gewisse Prinzipien: die Zahlenverhältnisse und andere kate-

goriale Ordnungen des Logos. Diese sind durchgängig mitbestimmend, wenn auch mit starken Modifikationen (z. B. zahlenmäßige Ordnungen 1. als Verhältnisse der Schwingungen, 2. als — vielleicht „mikrorhythmische“ — leibseelische Gliederungen, 3. als Konsonanzen).

Welchen Anteil hat jedes Glied innerhalb des Kreislaufes, z. B. die Schallwellen oder das sinnliche Ohr? Man sollte sich nicht mit einem grob kausalen Schema zufrieden geben, doch andererseits auch nicht alle Fragen nach Einwirkung und Abhängigkeit unterdrücken.<sup>13</sup> Welchen und wie großen Anteil eine Schicht hat, zeigt sich besonders, wenn sie versagt (z. B. Spielen auf einem verstimmten Instrument) oder mißhandelt wird. Mutet z. B. rücksichtslos selbstherrliche Ratio dem Gehör, diesem wunderbar präzisen Organ, Ordnungen zu, die seiner Natur widersprechen, so rächt sich die also vergewaltigte Schicht des Leibseelischen durch Verwirrung, Ermüdung, Stimmungslosigkeit infolge Unstimmigkeit. Allerdings kann das Organische verdrängt, sublimiert oder dressiert werden. Doch handelt die Ratio glücklicher, wenn sie dienend herrscht, d. h. das Gehör sachgemäß behandelt, ihm keine Zwangsordnungen aufoktroiert, sondern den Logos, zu dem es disponiert ist, herausstellt. Wie „aktives“ Hören nicht in erhöhter Subjektivität bestehen sollte, sondern in schärferem Hinmerken und Wahrnehmen (ähnlich dem Lauschen des Spähers), so war die „Rationalisierung“ der Musik im Altertum und Mittelalter deshalb fruchtbar, weil sie nicht willkürlich dekretierte, sondern immanenten Logos erkannte und herausstellte.

Die Mischung von reiner Wiedergabe, Gestaltung und Beseelung ist unterschiedlich. „Aktivität“ spielt eine Rolle z. B. bei Intonationsbreite und Chromatik (126). Beim Zustandekommen der Toncharaktere und ihres Systems tun wir mehr von Eigenem hinzu als beim Wahrnehmen der elementaren Konsonanzen; doch „ist diese aus innerer Wahrnehmung und Systembildung gemischte Tätigkeit... keine willkürliche, denn... kein Mensch kann aus solchen Elementen ein System nach Belieben erstellen (wie er etwa auf Grund des gegebenen Tonreiches ein Musikstück nach Belieben komponieren kann)“ (117).

## 2. Das Verhältnis zu den anderen Seiten der Musik

Der Tonale Logos ist für die Musik konstitutiv und zentral;<sup>14</sup> „das Melisch-Harmonische ist das Eigentlichste der Musik“ (389). Gleichwohl wechselt seine Bedeutung im „Eigenschaftsrelief der hervortretenden Züge“ (Metzger); in einem Stil oder Werk ist er die Hauptsache, im anderen stehen sprühend-glitzernde Klangfarben oder vitale Rhythmen im Brennpunkt der Aufmerksamkeit.<sup>15</sup>

„Die volle Mannigfaltigkeit der Musik als Melodie beruht auf dem Spiel der beiden Kategorien Toncharakter und Tonhöhe, die sich ständig durch-

<sup>13</sup> Wieweit fortschreitende Untersuchung den Anteil des Physiologischen erhellen wird, läßt sich nicht absehen. Wäre es richtig, daß es nur „wie ein Bote die äußeren Vorgänge vor die Seele bringt“ (128), so stellte sich die Frage, wie es organisiert sein muß, um ein treuer Bote sein zu können.

<sup>14</sup> H. 2, 28 u. ö. Vgl. auch W. Metzger, S. 154.

<sup>15</sup> Z. B. 420, 28, 377. S. auch Timaeus Scale, S. 41. Hornbostel nennt sogar, einem Hang zum Irrationalen folgend, nur Linie, Klangfarbe und Ausdrucksnuancen das musikalisch Wesentliche, nicht die begrifflichen Elemente des Systems (Mel. u. Skala, Jb. Peters 1911, S. 14).

kreuzen“ (25). Es war verdienstlich, lineare Erscheinungen der Melodik aufzuzeigen, aber wider den Geist der Musik, sie zu vereinseltigen und überall „Bewegungskräften“ den Primat zuzuschreiben; Linie und Logos gehören zusammen. Auch für die Griechen war „die Melodie keineswegs nur Bewegungsdrang; und welche Kunst wäre ‚linearer‘ gewesen als die ihre!“ (256). Die Instrumentation stellt harmonische Vorgänge in grelles oder milderndes Licht. Dissonanzen erscheinen in der Buntheit des Orchesterklanges harmlos als innerhalb homogener Klangkörper. In diesen stehen die musikalischen Tonhöhen viel eindeutiger nebeneinander, so daß das Harmonisch-Melodische mehr zur Geltung kommt (40). Der Rhythmus verhält sich zu diesem keineswegs immer „wie der bewußt aktive Wille zu einem aus Naturkräften Heraushwachsenden, wie etwas nicht so sehr Schöpferisches als ordnend Disponierendes“ (389); das dürfte die Geschichte des Tanzes zeigen. Tonaler und rhythmischer Logos gründen beide in Zahlenverhältnissen. In beiden wird die Proportion in hervorgehobenem Sinne angeschaut, jedoch in den Ton- und Intervallcharakteren indirekt und darum um so eindrucksvoller (398). Melos, Harmonik und Rhythmus bekräftigen oder widerstreben sich, z. B. im Verhältnis von Leitton und Auftakt, Grundton und rhythmischem Schwerpunkt. Wenn Theophrast, der Aristoteliker, meint, es komme nicht auf die Zahlenverhältnisse, sondern nur auf Seele und Ausdruck an (146), so ist zu entgegnen, daß es auf beides ankommt, wenschon das Gewicht bald auf dem einen, bald auf dem anderen liegen mag, und daß beides nicht nebeneinandersteht, sondern Charakter und Ethos durch den Logos fundiert werden (s. o. S. 32 ff.). Freilich hängt viel davon ab, die Zahlen wesentlich und lebendig aufzufassen: nach der Art nicht eines Kanzlisten, sondern eines Tänzers. Wie der „Takt“ nicht starr, sondern elastisch vollzogen sein will, so läßt lebendiger Logos Freiheit im Gesetz, Beseelung und Ethos nicht nur zu, sondern fordert sie zu seiner Erfüllung und Erscheinung. Denn so gelangt er zur „Schönheit“.

### 3. Das Eigentümliche der Musik im Verhältnis zu anderen Sinnesgebieten

Den Vorstellungen mancher Dichter und Psychologen von vager „Einheit der Sinne“ stellt H. den Begriff „die Sinne ein Ganzes“ entgegen (408 ff.). Wie bei jedem Vergleich wollen beide Seiten berücksichtigt werden: Gleichartigkeit und Eigenart. Offenbar haben die Sinnesgebiete und entsprechenden Kunstformen verschiedene Stellung und Funktion im Ganzen des Lebens; sie ergänzen sich, wenngleich sie kein abgeschlossenes Ganzes für sich bilden. Die Komik schwärmerischer Spekulationen, die den Unterschied des Gehörs von den niederen Sinnen verwischen, ironisiert H. durch den Hinweis auf Palmströms Geruchsorgel und von Korfs Nießwurz-Sonate mit Ha-Cis-Synkopen (409). Von dieser Geruchsorgel ist der Weg zum Farbenklavier nicht gar so weit. Bei den Farben fehlen im Unterschied zu Tonverhältnissen Hierarchie, Oktavwiederholung, Transposition (401, 425). Bei den Klang„farben“ und überhaupt im Hörbaren ist „das Qualitative und das Quantitative viel enger ineinander geschlungen, während die beiden im Sichtbaren deutlicher auseinander liegen“ (382, 391). Solche Gegenüberstellung von Sehen und Hören, Qualität und Quantität ist das Titelthema im Vierten Teil des Buches. Mit der eigentümlichen Verbindung von Quantum und Quale gehört die indirekte Anschaulichkeit der einfachen Zahlenproportionen zur Eigenart der Musik. Die Proportionen sind präzise nur ohren-, nicht augenfällig. „Von prä-

ziser wahrnehmungsmäßiger Messung können wir nicht im Optischen, sondern nur im Akustischen sprechen“. Insofern ist das Gesicht nicht in jeder Hinsicht „der erste und deutlichste unserer Sinne“ (392). Werden diese Wesensunterschiede nicht erkannt, so ergeben sich Grenzüberschreitungen, und zwar in beiden Richtungen, z. B. Übertragung des „Goldenen Schnittes“ auf die Musik (396) und umgekehrt Übertragung von Proportionen in die bildende Kunst und damit deren „Musikalisierung“ im Sinne pythagoreischer Anschauungen (394). „Wer in Proportionen zu denken gewohnt ist, empfindet eine beinahe krankhafte Sucht, sie in abusiver Weise überall anzuwenden“ (403). So entspricht der theoretischen die praktische Grenzüberschreitung. Heute möchte man die Malerei in eine Art Musik verwandeln, indem man sie zu einem gegenstandslosen Spiel von Farben und Linien macht, deren Verbindungen prägnant sein sollen wie Tonverbindungen. Andererseits möchte man in der Musik aus der Gebundenheit unserer Wahrnehmungen an die Proportionen, d. h. aus der Tonverwandtschaft, herauspringen und Instrumente bauen, auf denen man den „Tonraum“ durchrutscht (404).

#### 4. Zur Musica humana

Die antike Einsicht, daß die Musik dem Menschen eingepflanzt sei (Boethius), und der Ideenkreis der „Musica humana“ betreffen über Stimme und Gehör hinaus den Menschen im ganzen. Am Tanz der Seele nehmen alle Schichten seines Wesens teil, von der vegetativen bis zur geistigen; wenn auch der Schwerpunkt bald hier, bald dort liegt, so ist unverkümmertes Musizieren doch stets eine voll menschliche Handlung.

Harmonie und Rhythmus entsprechen der Struktur des Gehörs und stimmen darüber hinaus zu Gestimmtheiten des leibseelischen Organismus. Zwischen der Stimmung im tonalen und im existenzphilosophischen Sinne besteht ein Zusammenhang. Darum wirkt harmonisch-rhythmische Musik nach alter Praxis und Anschauung vital, wohligh, heilsam; sie führt zu Natürlichkeit, zum Ethos, zur Eudämonie. Dieser Sinn der Musik ist in allen Kulturen seit dem Altertum zentral gewesen, z. B. in den höfischen und urbanen. Nicht nur Spekulation, sondern Aussage wirklicher Erfahrung sind Gedanken, wie Platons Satz, daß uns Harmonie und Rhythmus verliehen seien, um den Menschen harmonisch zu machen (138); oder eine Stelle aus dem *Speculum musicae* des Jak. von Lüttich: „Reddit enim hominem liberalem, curialem, jocundum, letum, socialem et cunctis bene dispositis amabilem“; oder die Verse Shakespeares über Mikro- und Makrokosmos, über *Musica mundana* („So voller Harmonie sind ew'ge Geister“) und *humana*: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst... Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht“. Dabei ist stets von Musik im eigentlichen, harmonischen Sinne die Rede, nicht von unharmonischen Klanggebilden.

Von hier aus führen Wege zu einer Psychopathologie der modernen Musik. Pathologisch sind u. a.: die Verdrängung und Verdorrung der seelischen Grundschichten der Musik (ihrer „animalischen Wärme“, der Schichten des Sinnlich-Angenehmen, Vitalen und der Gefühlsschicht,<sup>16</sup> jeweils im Zusammenhang mit der Verpönung natürlicher Harmonien und Rhythmen); der expressionistische Gebrauch der Musik zum Ausdruck des Exzentrisch-Kran-

<sup>16</sup> Auch für die Kulturpathologie bedeutsam ist Stumpfs Arbeit über „Verlust der Gefühlsempfindungen im Tongebiet (musikal. Anhedonie)“, Beitr. IX, 1924.

ken;<sup>17</sup> besonders aber die Verkehrung der *Musica humana* ins Gegenteil, die Perversion in der Auffassung des Logisch-Harmonischen als Symbol des Banal-Niederträchtigen und Höllischen.<sup>18</sup>

## 5. Die Verständlichkeit tonaler Ordnungen und die Grundschichten der Gesellschaft

„Je reicher, weitschichtiger und verwickelter das Gefüge einer Mannigfaltigkeit ist, um so geringer wird die Zahl der Menschen, deren Fassungskraft zu ihrer anschaulichen Verwirklichung als Ganzes und damit zur Erfassung ihrer Prägnanz hinreicht“ (W. Metzger, S. 216). Im allgemeinen sind daher einfache diatonische Ordnungen leichter verständlich als ihre Erweiterungen, etwa Chromatik und Modulation. Aristoxenos stellt fest, daß unter den drei griechischen Tongeschlechtern die Diatonik das nächstliegende und älteste, die Enharmonik das schwierigste und jüngste sei. Neuzeitliche und antike Begriffe vermischend, sagt dann im Zeitalter Gesualdos Vicentino, diatonische Musik eigne sich für öffentliche Feste, chromatische für die private Ergötzung der Fürsten (66).

Noch schwerer faßlich als komplizierte Erweiterungen, die immerhin diatonische Gestalten zum Rückgrat haben, sind radikal fremdrationale Ordnungen, wie die Zwölftonmusik. Schwerfaßlichkeit und gesellschaftliche Isolierung steigern sich, wenn die Werke nicht in soziologischem Sinne mehrschichtig sind (wie es Werke Shakespeares und der Wiener Klassiker waren, die sich zugleich an Kenner und Liebhaber wenden), wenn „Rücksichtslosigkeit“ und „Unerbittlichkeit“, anders als im Christentum und im politischen Leben, als hohe Werte gelten, und wenn die Freiheit des Komponisten auf Axiome der Tonsprache ausgedehnt wird. „Die Konsequenz ist, daß jeder Komponist ein Tonsystem auf neuer Grundlage errichten kann, und dies bedeutet, daß er nur für sich allein komponieren wird“ (127).

Bis zum Solipsismus eigene Tonsprachen sind eine Besonderheit der Gegenwart und finden sich in keinem anderen Zeitalter. Zu ihren Voraussetzungen gehört die durchgebildete Notenschrift. „Die Möglichkeit, das Klangbild genau zu fixieren . . ., erlaubt uns zu schreiben, was wir wollen; die Notwendigkeit, aus dem Kopfe zu musizieren, zwingt uns dagegen in traditionelle

<sup>17</sup> z. B. Adorno, *Phil. d. Neuen Musik*, S. 27: „Die Triebkonflikte, an deren sexueller Genesis Schönbergs Musik keinen Zweifel läßt, haben in der protokollarischen Musik eine Gewalt angenommen, die es ihr verwehrt, sie tröstlich zu besänftigen. Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht“.

<sup>18</sup> Th. Mann, *Dr. Faustus*, S. 572: „Das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ersten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes vorbehalten ist“. Adorno: „In ‚Wozzek‘ sowohl wie in ‚Lulu‘ erscheint, in sonst von der Tonalität losgelösten Zusammenhängen, der C-Dur-Dreiklang, so oft von Geld die Rede ist. Die Wirkung ist die des pointiert Banalen und zugleich Obsoleten“ (38). Im Kontrast dazu denke man an die Verwendung des C-Dur-Dreiklangs in der ‚Schöpfung‘ und in Bruckners *Te Deum*. „Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut“ (Adorno, 12).

Bahnen“ (76). Aus der Universalität des Tonalen Logos und seinem Zusammenhang mit dem Gehör und der leibseelischen Gestimmtheit des Menschen ergibt sich die Folge, daß komplizierte außertonale Ordnungen nicht nur heut, sondern stets nur von spezialistischen Kennern, niemals von den Grundschichten der Gesellschaft, z. B. einer breiten Rundfunkhörerschaft, getragen werden können. Ideologie, nicht Einsicht ist „die ‚Theorie des Gummischlauchs‘: man redet uns zu, unser Aufnahmeapparat sei unbegrenzt ‚entwicklungsfähig‘, und was wir jetzt nicht merken, würden wir spätestens beim hundertsten Mal merken, oder wenigstens unsere Nachkommen“ (292).

## 6. Harmonie und Kosmos

Wie verhält sich der Tonale Logos zum immanenten Logos der realen Welt? Inwieweit stimmen die Grundstrukturen der Musik und des Kosmos überein, und worin unterscheiden sie sich? Welchen bleibenden Wahrheitsgehalt (über „poetische Wahrheit“ hinaus) haben dementsprechend die Anschauungen des Altertums und Mittelalters von Sphärenharmonie und Musica mundana?

Mit Recht nimmt H. von der „Handgreiflichkeit und Direktheit der Pythagoreer“ und ihrer Epigonen Abstand (122 u. ö.). Die Ordnung des Kosmos gemahne uns an die musikalische, „und so m ö c h t e n wir annehmen, daß auch hier dieselben Aspekte der Zahl wie im Musikalischen wirksam werden, besonders das bevorzugte, das einfache Verhältnis. Die Nachprüfung zeigt, daß dies nicht der Fall ist (oder nur in Spezialfällen, wo es sich um geometrische Figuren handelt, und wo also das Prinzip der Raumökonomie wirksam wird: Blatt- oder Kristallformen“ (123).

Musikwissenschaft mündet hier in Allgemeine und Vergleichende Strukturlehre. Während die Kategorien der Malerei im ganzen optischen Gegebenheiten unserer irdischen Mit- und Umwelt entsprechen, gemahnen die tonalen Ordnungen an die „dynamischen Gefüge“ unter und über dieser Erdenwelt unserer mittleren Größensphäre; an Stern- und Atomgefüge. Zwar meint N. Hartmann<sup>19</sup>, daß der Seinskategorie des dynamischen Gefüges keine Bewußtseinskategorie entspreche; das anschauliche Erleben habe kein Äquivalent dafür, zu entlegen sei ihm die innere Dynamik kosmischer Systeme oder gar der Atome. Gleichwohl gemahnen an den Aufbau von Tonarten Strukturen, wie: Dynamische Zentralität; Zentraldetermination als Bestimmtheit von innen her; beweglich-dynamische Gleichgewichtsformen; Gebundenheit durch die Bindekräfte des Atomkerns.

Die Fragestellung ist nicht auf die Analogie von Zahlenverhältnissen zu beschränken, sondern alle Kategorien des Tonalen Logos, z. B. eben Zentrierung und „Gravitation“, sind in Betracht zu ziehen. Ferner ist jeweils mit Abwandlungen und beschränkten Geltungsbereichen zu rechnen. Es gibt in der Welt Harmonie, aber darum braucht die Welt nicht als Ganzes der erträumte harmonische Kosmos zu sein. Darum ist nach dem Verhältnis der Musik nicht nur zur realen Welt, sondern zur Sphäre der Prinzipien oder Archai, zum „Reich der Mütter“, zu fragen. Wenn Herder die Musik „als höchstes Muster einer zusammenstimmenden Ordnung“ rühmt, so betrifft dies das Verhältnis zur Idee einer solchen Ordnung, unabhängig davon, inwieweit diese in der realen Welt verwirklicht ist. Primär in diesem Sinne sind Lotzes fruchtbare

<sup>19</sup> „Philosophie der Natur“, 1950, und „Ziele und Wege der Kategorialanalyse“ (Zs. f. Philos. Forschung, II, 1948, 499—536).

Gedanken zu verstehen, daß die Musik nicht die Natur selbst darstelle, sondern ineinandergreifende Beziehungen, welche die Bedingungen alles Daseins und Wertes sind (186). Darum hat die Musik nicht nur für die antike Philosophie, sondern auch für die Gestalttheorie seit Ehrenfels eine so hervorragende Bedeutung als Anschauungsmodell.

An den ideellen Logos vor der Wirklichkeit, „die ewige Harmonie . . . in Gott vor der Welterschöpfung“ denkt Goethe in seinem Wort über Bach. H. wendet sich in seiner Kritik an Kepler gegen dessen „Naturvergötterung“ und „Rückwendung zum Heidentum“ (166). Seine Auslegung Platons und des „Timäus“ ist ein bedeutender Beitrag zum musikalischen Verständnis dieses großen Denkers, der „den Geist immer wieder von der bloß passiven Hingabe an die Schönheit dieser Welt zur Betrachtung des dahinterstehenden Schöpferplanes“ emporführen will (138).

Mögen manche theologische Ausblicke H.s in Apogetik befangen bleiben, so gründet doch sein Werk in wirklicher Ergriffenheit vom Logos und dem im Logos und über ihm waltenden Gott. Den tiefsten Ausdruck findet diese im Titelbild.

## V. Tonlehre als Zweig der Musikwissenschaft

### 1. Gehörpsychologie und Musiktheorie

„Mit alledem hängt es zusammen, daß die Musik von jeher mit dem Denken stärker verknüpft gewesen ist als die bildende Kunst“ (405, s. auch 278). In Unterschieden zwischen den Sachgebieten ist es begründet, daß die Musikwissenschaft eine wesentlich andere Geschichte hat denn die Kunstwissenschaft, zumal als theoretische Disziplin in Antike und Mittelalter. Auch künftig ergeben sich Konsequenzen aus dem Wesensunterschied zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst für den Aufbau der entsprechenden Wissenschaften; man widersetzt sich dem Wesen der Sache, wenn man die Musikwissenschaft einseitig nach dem Vorbilde der Literatur- und Kunstgeschichte einrichtet. Noch weit mehr als diese ist sie berufen, nicht nur Geistes-, sondern auch Logoswissenschaft, nicht nur Geschichte, sondern auch systematische Erkenntnis zu sein.

H. bezeichnet seinen Beitrag zur systematischen Musikwissenschaft als Tonpsychologie und nennt sein Buch im Untertitel eine Einführung in dieses Fach. Unsere Musikwissenschaft scheidet sich „in einen historischen und einen ethnographischen Zweig; . . . außer diesen beiden speziellen Zweigen besitzen wir noch einen allgemeinen, die Musikpsychologie“ (Musikgesch., 83). Diese sei nichts anderes als Tonpsychologie, „wie man denn auch unter Tonkunst die Musik und nicht etwas von dieser Abzsonderndes meint“ (XVI).

Nun kann es zwar für einen gründlichen Gelehrten anziehender sein, sich der Tonpsychologie anzuschließen als der Musiktheorie oder Musikästhetik, wenn er diesen beiden wegen ihrer stilgebundenen Dogmatik oder spekulativen Schöngeistigkeit die Würde der Wissenschaft nicht voll zuerkennt. Gleichwohl entspricht es nicht der tatsächlichen Leistung H.s, daß er sein Werk als Tonpsychologie bezeichnet: es entspricht nicht der Stellung seines Themas in der Gliederung der Wissensgebiete, noch der Bedeutung des Buches für den neuen Aufstieg der systematischen

Musikforschung<sup>20</sup>. Wenn man mit Helmholtz „die Lehre von den Tonempfindungen“ als eine „Grundlage für die Theorie der Musik“ ansieht (der Begriff des Physiologischen bleibe hier außer Betracht), so gehört Handschins Werk zu beiden Disziplinen, aber weit mehr zur zweiten als zur ersten.

a) Der Ton ist ein Element, wie der Musik, so des Hörbaren überhaupt. Demgemäß können Tonerscheinungen einerseits musikwissenschaftlich, andererseits „als ein besonders interessanter Fall der Gehörserscheinungen“<sup>21</sup> untersucht werden; der gleiche Gegenstand wird auf verschiedene Erkenntnisziele hin befragt.

Mithin unterscheiden sich Musik- und Gehörwissenschaft in der Weise, wie sie ihren gemeinsamen Gegenstand betrachten. Ferner aber unterscheiden sie sich darin, daß sie außer gemeinsamen auch verschiedene Gegenstände haben, und dieser Bereich des Verschiedenen ist der weitaus größere. Sie prägen ihren Unterschied um so mehr aus, je mehr sie einsehen, daß das Ganze und die nicht elementaren Bereiche ihres Gebietes sich nicht aus den Sinustönen als Elementen konstruieren lassen, sondern Untersuchungen sui generis erfordern.

Wie die physikalische Akustik ein viel weiteres Feld hat als die elementare Tonlehre, so reicht das Gebiet der Gehörpsychologie offenbar weit über die Grenze der Ton-Psychologie i. e. S. hinaus: Sprachlaute, das Hören der Tiere, das Signalwesen, Wirkungen der Geräusche, Hörfelder der Großstadt usf. Daß die Psychologie trotz der „ungeheuren Bedeutung der Geräuschwahrnehmungen im menschlichen Leben“ diesen bisher „nur ein geringes Eigeninteresse entgegengebracht hat“,<sup>22</sup> erklärt sich wissenschaftsgeschichtlich, läßt sich aber nicht vom Gegenstande her als bleibender Zustand rechtfertigen. Eine Wissenschaft hat den ganzen Acker, der ihr zufällt, zu bestellen.

Dementsprechend kann sich die aufsteigende Musikpsychologie nicht auf die elementaren Tonerscheinungen beschränken, denn sie ist nicht Tonpsychologie, sondern Psychologie der Tonkunst. Über die Fragen hinaus, die H. behandelt, hat sie psychologisch zu untersuchen: die Musizierenden mit ihren Typen und Gruppen, vergleichende Biographie und Charakterologie des Musikers, das künstlerische Schaffen, das Hören von Musikwerken, die Ausführung von Rhythmus, Dynamik, Agogik, die Fehlleistungen usf.

Somit entwickeln sich Gehör- und Musikpsychologie in verschiedenen Richtungen. Sie sind auf Zusammenarbeit angewiesen, müssen sich aber gerade darum in Funktionen und Arbeitsplätzen differenzieren. Was H. bietet, ist in der Hauptsache spezifische Musikwissenschaft. Er setzt sich mit der Gehörpsychologie auseinander, aber sein Standort ist eine neue Form der alten Musica, in deren antikem und mittelalterlichem Erbe er tiefe Wurzeln geschlagen hat, wie kaum ein anderer.

<sup>20</sup> Darüber vgl. *Mf.* I, 157 ff. (Wellek) und 171 ff. (Wiora).

<sup>21</sup> Stumpf, *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, VI, 116. Schon im Titel dieser Reihe betont dieser Denker den Unterschied zwischen Gehör- und Musikwissenschaft. Dementsprechend scheiden sich Gehörpsychologie (oder, wie Stumpf manchmal sagt, Psychologische Akustik) und Musikpsychologie (welchen Terminus er oft verwendet, und zwar nicht ganz gleichbedeutend mit Tonpsychologie).

<sup>22</sup> *W. Stern*, *Allg. Psych.*, 1935, S. 184.

b) Die alte *Ars musica* und das musikphilosophische Denken von Plato bis Lotze hatten eine psychologische Seite, waren aber weit davon entfernt, im ganzen (Ton- oder Musik-) Psychologie zu sein. H. betont seinen Zusammenhang mit jenen Traditionen. „I have tried to understand the thinkers of the past . . . and to discuss the same problems“<sup>23</sup>. Ist sein Werk trotzdem im wesentlichen Psychologie und nicht Theorie der Musik?

Die Fortschritte der Psychologie im 19. Jahrhundert haben zur Tendenz verführt, die systematische Seite etlicher Wissenschaften in ihr aufgehen zu lassen. Diesen „Psychologismus“ überwindend, bildete sich neue Einsicht in die Eigenständigkeit der Logik gegen Denkpsychologie, Ethik gegen Moralphychologie, Soziologie gegen Sozialpsychologie usf. Dort geht es um die Wesensverfassung des betreffenden Sachgebietes, um Logos, Wertreich und objektiven Geist, hier um das Seelische in Verhaltensweisen, Akten und Erscheinungen.

H. behandelt die spezifisch seelenkundlichen Fragen seines Gebietes größtenteils nur am Rande und kehrt z. B. den Leib-Seele-Problemen den Rücken. Dagegen behandelt er die nicht spezifisch seelischen Seiten des tonalen Logos umfassend, weit über den Rahmen der Musik-Psychologie hinaus. Kennzeichnend ist auch, daß er dasselbe, was er sonst Tonpsychologie nennt, an anderer Stelle als „das eigentliche Musikdenken“ bezeichnet und den Gegensatz zur handwerklichen Musiktheorie so faßt, daß „der musiktheoretische Begriff ein Schema oder Instrument zur Materialhandhabung, der musikpsychologische dagegen in unpraktischer Weise auf eine Sache gerichtet sei“ (277 f.). Ist der scharfe Gegensatz zum Handwerkswissen wirklich Seelenkunde oder nicht vielmehr sachlich-theoretische Betrachtung überhaupt und insonderheit die reine „Theoria“ der Musik?

## 2. Dogmatische und systematische Musiktheorie

Am Schluß des Buches stellt H. das musiktheoretische Denken dem „musiktheoretischen“ gegenüber (421). Durch Anführungsstriche bezeichnet er hier gerade das stilgebunden technische Wissen als theoretisch im uneigentlichen Sinne. Nun hat sich in etlichen Geisteswissenschaften die Unterscheidung zwischen dogmatischen und systematischen (neben historischen) Zweigen eingeführt; zur Dogmatik gehört z. B. die Grammatik einer bestimmten Sprache oder die Auslegung eines irgendwo geltenden Rechtes<sup>24</sup>. In diesem Sinne trennen wir einen systematischen Zweig der Musiktheorie von dogmatischen Zweigen und verstehen H.s Leistung als einen wesentlichen Beitrag zu seiner Grundlegung. Darin geht er über Riemann hinaus, der auf seinen Wegen zur reinen Theorie viel mehr in dogmatischen Denkweisen befangen blieb.

<sup>23</sup> The *Timaeus Scale*, S. 42.

<sup>24</sup> Vgl. dazu E. Rothacker, *Logik u. Systematik der Geisteswissenschaften*, 1/1926.

Zur Herausbildung der systematischen Musiktheorie (im Gegensatz zu dogmatischen Zweigen, wie der Kontrapunktlehre als Normierung des Palestrinastils, der klassischen Harmonielehre oder den Dogmatisierungen heutiger Richtungen) führt die Verbindung vergleichend-historischer Zusammenfassung und phänomenologisch-denkerischer Wesens-erkenntnis.

Vergleichende Forschung in systematischer Absicht war das Bestreben namentlich Stumpfs: „Die Lösung muß heißen: Erweiterung des Horizonts, Heranziehung der Geschichte, der Völkerkunde, der vergleichenden Psychologie und Biologie“ (Beitr., VI, 150). Riemann hatte sich vergebens gesperrt, H. dagegen weitet den Horizont der Theorie über das Abendland hinaus und verarbeitet einen größeren geschichtlichen Stoff mit ausgeprägterem historischem Bewußtsein. Dabei ist er nicht nur Polyhistor, sondern Denker. Anerkennung nur seines Wissens enttäuscht ihn, da ihm scheint, „daß es hier mehr auf das Denken als das Wissen ankommt“ (XV). Das Denken aber bedarf eines eigenständigen Lernens; nach dem bekannten Wort Heraklits lernt man es nicht durch noch so viele Einzelkenntnis. Es ist andererseits nicht rein formales Denken, sondern zugleich „Theoria“ als ursprüngliche Betrachtung des Wesens. Ursprünglich betrachten, lauschen und wieder staunen lernen, ist notwendiger als je in einem Zeitalter, das alles zu trivialisieren scheint. Zu den Urphänomenen zu führen, ist die erste Aufgabe echter Musiktheorie und musikalischer Bildung. Daß man im Zeitalter des Historismus an ihrer Stelle eine Art „angewandte Musikgeschichte“ in den Vordergrund stellt, hat Ergebnisse zur Folge, „die in ihrer Negativität vielleicht nur deswegen nicht allgemein ins Auge fallen, weil die Maßstäbe der Beurteilung des Musikalischen so weitgehend zersetzt sind“ (421).

Im Gegensatz zu Ideologien, welche Richtungen alter oder neuer Musik begrifflich überbauen und propagieren, baut systematische Musiktheorie auf eigenem Grunde. Daß vollkommene Eigenständigkeit und Freiheit von der Beschränktheit in einem Ismus eine regulative Idee ist und daß man diesem Ideal nur mehr oder weniger nahekommt, liegt auf der Hand. H.s Weltanschauung macht ihn gegen manches ungerecht. Er sieht an einigen neuen Richtungen und Forschungszweigen (z. B. E. Kurth, Hornbostel, Volkskunde, neue Ontologie) zu einseitig die Schwächen, zu wenig die produktiven Ansätze. Auch distanziert er sich nicht genug von einem Geschichtsbilde, das die Wandlungen in den Zeitaltern Josquins und Mozarts als Sündenfälle ansieht. Er denkt ähnlich wie Platon, der sich „mit der Entfaltung seines Denkens in immer ältere Sphären des Geisteslebens versenkt hat . . . Meinte er nicht im ‚Philebus‘, die Alten seien besser als wir gewesen, den Göttern näher wohnend?“ (139).

Von der Gegenwart spricht H. als einer „wissenschaftlich mehr geschäftigen als produktiven Epoche“ (202). Immerhin beweist sein eigenes Werk, daß heute neben geschäftigem Leerlauf und neubiedermeierlicher

Gelehrsamkeit, die ein selbstgenugsames Glück im Winkel genießt und das geistige Elend der Zeit sich selbst überläßt, auch wesenhafte und produktive Leistungen möglich sind. Ein erregender Satz erinnert an die Zeit nach dem ersten Weltkrieg, „als sich in Deutschland auf dem Gebiet des Denkens ein so mannigfaltiges Geschehen abspielte — durchweg im Zeichen starker innerer Erregtheit —, daß sich im günstigen Fall hieraus ein Außerordentliches an bleibenden Werten hätte ergeben können; der Fall trat indessen nicht ein“ (119). Die Lage der Geisteswissenschaften nach dem zweiten Weltkrieg ist schwieriger und ihr Schwung geringer als damals. Dennoch scheinen Wege in die Zukunft zu führen, die aussichtsreicher sind als jene. Die Entwicklung einer systematischen Musiktheorie ist ein solcher Weg.

## KLEMENS VII. UND DER PRIOR DER PÄPSTLICHEN KAPELLE NICHOLO DE PITTI

VON HERMAN WALTHER FREY

Über das Mitglied der Cappella Pontificia Nicholo de Pitti (de Pictis) ist bisher nur wenig bekannt. Sein Leben liegt fast völlig im Dunkel, seine Werke scheinen verschollen. Wenigstens verzeichnet Eitner<sup>1</sup> aus den von ihm durchforschten Archiven oder Bibliotheken keine einzige Komposition von ihm. Nur wenige in der Literatur verstreute Notizen geben von seinem Leben und Wirken Kunde. So wissen wir durch die grundlegende, auch heute noch nicht übertroffene, verdienstvolle Schrift von Fr. X. Haberl<sup>2</sup> von seiner Anwesenheit in der Sixtinischen Sängerkapelle vom Jahre 1507 an, von seiner Ernennung zu deren Prior auf Lebenszeit über die anderen Sänger und zum Bücherwart durch motu proprio Leos X. vom 9. Juli 1513<sup>3</sup> und von einem Bittschreiben des Priors vom 30. November 1528 an Klemens VII., das Haberl auszugsweise kurz wiedergegeben hat<sup>4</sup>. E. Celani<sup>5</sup> wiederholt im wesentlichen die Angaben Haberls. A. Mercati<sup>6</sup> berichtigt zutreffend Haberl, der die Unterschrift Nicholo priore unter dem Brief vom 30. November 1528 verlesen und daraus eine zweite Form des Namens — Pert — gefolgert hatte, die auch

<sup>1</sup> Quellenlexikon, Bd. VII. S. 442.

<sup>2</sup> Bausteine für Musikgeschichte Bd. III., Die Römische „Schola Cantorum“ und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, [Leipzig 1888] S. 60, 66, 122.

<sup>3</sup> Abgedruckt bereits von G. Amati, Notizia di alcuni manoscritti dell'Archivio segreto vaticano, in Archivio storico Italiano Serie III., tom. III., parte I. [1866] S. 235; Jos. Kard. Hergenroether, Leonis X. Pontificis Maximi Regesta etc., [Freiburg/Breisgau 1884] S. 210, Reg. Nr. 3560; Haberl a. a. O. S. 66.

<sup>4</sup> a. a. O. S. 122.

<sup>5</sup> I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII, in Rivista Musicale Italiana vol. XIV, Heft 1 [1907] S. 91.

<sup>6</sup> Favori di Paolo III a musici (Giacomo Archadelt — Ivo Barry — Bartolomeo Crotti — Francesco [Canova] da Milano), in Note d'Archivio per la storia Musicale X [1933], Heft 2 S. 114 f.