

VOM SPEZIELLEN BEITRAG DER SCHWEIZ ZUR ALLGEMEINEN MUSIKFORSCHUNG¹

VON ARNOLD GEERING

Die Schweiz, ein Land von etwas über 40 000 km², dessen annähernd 4 Millionen Einwohner vier verschiedene Sprachen sprechen, hat wohl eine Bevölkerung von nur mittlerer Musikalität aufzuweisen. Es fehlen Musikdenkmäler allerersten Ranges. Die wenigen Namen und Daten, die in die allgemeine Musikgeschichte eingegangen sind, lösen sich aus dem Bereich der eigentlichen Musikgeschichte der Schweiz heraus. Der Ruhm der St. Galler Sängerschule ist durch die Forschung, wenigstens was die schöpferisch musikalische Bedeutung anlangt, stark eingeschränkt worden. St. Gallens Rolle scheint mehr den Charakter der Vermittlung getragen, d. h. ebenso sehr in einem Nehmen wie in einem Geben bestanden zu haben.^{1a} Das Lebenswerk Ludwig Senfls, eines Schweizers, der einem Zeitabschnitt der deutschen Liedgeschichte den Namen gegeben hat, spielte sich im Ausland ab. Glareans musikästhetisches Hauptwerk ist zum kleinsten Teil in der Schweiz entstanden. Wer sich mit den Schweizer Musikverhältnissen befaßt, muß sich damit abfinden, daß es sich um Provinzielles handelt.

Vorerst gilt es, die Kenntnisse über Musik und Musikpflege — soweit dies nicht schon geschehen ist² — in jedem Landesteil, an jedem Ort gründlich zu erforschen, die Musiker und ihre Werke in ihrer Bedeutung für das Musikleben der Schweiz kennen zu lernen. Viel Kärnerarbeit wird noch zu leisten sein, um diese selbstverständliche Grundlage für die Erforschung der Musik unseres Landes zu schaffen. Aber ihre Resultate bleiben auf das lokale Interesse beschränkt als an und für sich wertvolle Ergänzung schon bekannter Tatsachen, und fast scheint es vermessen, von einem speziellen Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Musikforschung zu sprechen.

Dennoch gibt es Fragen von allgemeinem musikwissenschaftlichem Interesse, die von schweizerischen Musikverhältnissen aus eine Beantwortung erfahren können. Sie hängen innig mit der Eigenart der Musikentwicklung in der Schweiz zusammen, die wie die Entfaltung des kulturellen Lebens durch drei hervorstechende Merkmale gekennzeichnet

¹ Nach einem Vortrag, gehalten in der Generalversammlung der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft anlässlich der Feier ihres 50jährigen Bestehens (3. Juli 1949).

^{1a} s. J. Handschin, *Les Sources, Saint-Maurice et Saint-Gall*, in: *Formes et Couleurs*, 5. Jg., Lausanne 1943, No. 1; ders., *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 150 ff.

² s. E. Refardt, *Hist.-biogr. Musiker-Lexikon der Schweiz*, Leipzig-Zürich 1928; E.-A. Cherbuliez, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld 1932; *Schweizer Musikbuch*, hrsg. von W. Schuh, Zürich 1939.

ist, durch die Viersprachigkeit, die konfessionellen Gegensätze und die föderalistisch-demokratische Staatsform.

Das Auffallendste ist die Viersprachigkeit. Man kann wohl sagen, daß sie der Entwicklung der Musik nicht förderlich war. Und dennoch bietet gerade die Schweiz für die Probleme der Beeinflussung über die Sprachgrenze reizvolle Beispiele. Friedrich Gennrich hat die Hypothese der Übernahme von provençalischen Troubadourmelodien durch übersetzende Minnesänger unter anderem an Liedern von Rudolf von Fenis-Neuenburg dargetan.³ Die entsprechende Entlehnung von französischem und deutschem Melodiegut durch die Rätoromanen können wir in den protestantischen rätoromanischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts feststellen.⁴ Aber auch in den katholischen Volksgesang der Rätoromanen drang deutsches Liedgut ein. So hat sich die Weise von „Es ist ein Ros entsprungen“ dem romanischen Text „Dad ina rosa nescha“ angepaßt, und es ist reizvoll, den Umgußprozeß, den die Melodie dabei durchgemacht hat, zu beobachten.^{4a} Der Versuch jedoch, die schweizerische Musikentwicklung allein unter dem Gesichtswinkel des deutschen Geisteslebens zu betrachten, ist mißlungen, und man wird die Ursache für dieses Mißlingen wenigstens im Mittelalter in der stärkeren kulturellen Potenz Frankreichs und Italiens sehen können. Gerade im Mittelalter bietet aber die schweizerische Kulturgeschichte wichtige Erklärungen für die Tatsache, daß die Sprachgrenze (ähnlich dem Taktstrich) bald trennende, bald aber auch verbindende Funktion haben kann.

Die Schweiz grenzte zudem während des ganzen Mittelalters an Länder, welche keineswegs einen einheitlichen Kulturwillen ausstrahlten. Auch sie waren bis weit in die Neuzeit hinein in Provinzen aufgeteilt. Im Norden war es nicht ein geschlossenes Deutschland, sondern es waren die kulturell sehr verschiedenen Gebiete des alten Reiches: das Elsaß, Schwaben und Tirol. Basel war Hauptstadt des Oberelsasses bis zu seinem Eintritt in den Bund der Eidgenossen (1501). Zürich, Schaffhausen, Thurgau, die Urkantone standen schwäbischem Einfluß offen. St. Gallen, Graubünden grenzten an Vorarlberg und Tirol mit der Residenz der Habsburger in Innsbruck; im Süden hatten Graubünden und der Tessin die Republik Venedig und das Herzogtum Mailand zu Nachbarn. Die welsche Schweiz stand in Beziehung zum Herzogtum Savoyen und über den Jura zur Freigrafschaft Burgund, der französischen Provinz des alten Reiches bis 1678. Der ganze Westen bis zur Reuß und bis zur Grimsel gehörte zur Zeit der Kreuzzüge zum Königreich Burgund.

³ s. F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in: Z. f. Mw. 7, S. 65 ff.

⁴ s. A.-E. Cherbuliez, Zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden, in: Schweiz. Jb. f. Mw. 5, 1931, S. 66 ff.

^{4a} Vgl. weitere Melodien deutscher Lieder im romanischen Volksgesang in: Die Lieder der Consolazion dell'olma devoziusa, hrsg. von A. Maissen und W. Wehrli, in: Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 26, Basel 1945, S. 309 (Melodieverzeichnis).

Wohl noch wichtiger für die kulturellen Zusammenhänge waren bis zur Reformation die kirchlichen Herrschaftsbezirke, die zum Teil auf römische Verwaltungsgebiete zurückgehen. Die Ostschweiz gehörte zum Bistum Konstanz und damit zur Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Chur, ehemals bis weit ins Tirol reichend, war Mailand unterstellt, bis es 843 ebenfalls zur Mainzer Provinz kam. Das Bistum Sitten gehörte zur Provinz Moutier en Tarentaise im Dauphiné, Genf zu Vienne, Lausanne zu Lyon, Basel mit dem Oberelsaß zu Besançon, der Tessin über dem Monte Ceneri zum Erzbistum Mailand, das Sottoceneri und das Puschlav zu Como und damit von 600 bis 1751 zum Patriarchat von Aquileja. Die Choralforschung und die Hymnologie werden aufzeigen, wie sich diese Einflüsse in der Kirchenmusik auswirkten.

Am bedeutungsvollsten dürfte ein weiteres geistliches Leitungssystem für die kulturelle Beeinflussung gewesen sein: die Mönchsorden. Ihr Einfluß wird im Musikalischen zur Zeit der neuen Ordensgründungen im 12. und 13. Jahrhundert fühlbar, mit denen das erste Auftauchen der Mehrstimmigkeit auf dem Gebiet der Schweiz zusammenzuhängen scheint. Die Schweiz und das obere Elsaß sind die Gegenden, wo in deutschsprachigen Landen mehrstimmige Gesänge am frühesten erscheinen. Aus dem Elsaß besitzen wir Zeugnisse der Augustinerinnen von St. Odilien auf Hohenburg⁵ und der Benediktinerinnen von St. Fiden, Schlettstadt,⁶ aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Die ersten Zeugnisse aus der Schweiz stammen aus dem im Jahre 1138 von Chertlieu in Burgund gegründeten Zisterzienserkloster Hauterive an der Saane (Kanton Fribourg).⁷ Es sind fünf Gesänge, die schon für die Zeit der Aufzeichnung, das Ende des 13. Jahrhunderts, als altertümlich bezeichnet werden müssen, weisen sie doch stilistische Merkmale auf, die auf die Zeit vor dem 11. Jahrhundert zurückgehen. Und doch vertreten diese Gesänge mit denjenigen aus dem Elsaß eine Gesangsart, die im deutschen Sprachbereich sich bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts gehalten hat, ja, wir dürfen vielleicht die Quintenkadenzen im heutigen volkstümlichen Kirchengesang der Tessiner als einen letzten Rest betrachten. Ist diese Pflege des altertümlichen organalen Kompositionsstiles von den Zisterziensern aus Burgund gebracht worden und haben die Mönche dieses Ordens auch in Frankreich damals diese retrospektive Kunst gepflegt? Eine gewisse Verwandtschaft mit Stücken spanischer Herkunft⁸ könnte sich durch die Vermittlung einer burgundischen oder aquitanischen Pflegestätte der älteren organalen Mehrstimmigkeit erklären lassen.

Nicht viel später tauchen ähnliche Stücke in Handschriften aus schweize-

⁵ s. Chr. M. Engelhardt, Herrat von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien, i. Elsaß und ihr Werk: Hortus deliciarum, Stuttgart, 1818.

⁶ s. F. Ludwig in: Adlers Hb. I, 5. A., S. 182.

⁷ Hs. Oxford, Bodl. lat. lit. d. 5. Ich verdanke den gütigen Hinweis Herrn Prof. J. Handschin.

⁸ s. H. Anglès, El Codex de las Huelgas, Barcelona 1927, III, S. 1 f., 8 ff., 18 f.

rischen und süddeutschen Dominikanerinnen-Klöstern auf⁹. Im 14. Jahrhundert haben sich auch die Benediktiner in Beromünster und Engelberg und die Franziskaner in Freiburg (Schweiz) die Pflege dieser retrospektiven Mehrstimmigkeit zu eigen gemacht, und noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden im Basler Karthäuserkloster solche Gesänge gesungen. Auch die Klosterinsassen des Stiftes St. Gallen, welche der Mehrstimmigkeit bis dahin nur wenig zuneigten, haben sich damals mehrstimmige Gesänge dieser Art aufgezeichnet. Zu einer anhaltenden Pflege des mehrstimmigen Gesanges scheint es aber in St. Gallen nicht gekommen zu sein. Für die Mühe, die es gekostet hat, den mehrstimmigen Gesang im Kloster St. Gallen einzuführen, sind die beiden Vorreden zu den Messen und Vespern Manfred Barbarinis aus Correggio, die 1560 für St. Gallen entstanden sind, eloquente Zeugnisse.

In Zürich war zu Felix Hemmerlis Lebzeiten (1389—1461), was die Mönche von Hauterive sangen, nichts Selbstverständliches und allenthalben gern Gehörtes. Umsomehr überrascht das Zeugnis des Spaniers Pero Tafur, der 1436—1439 die Schweiz bereiste und in Baden das Volk bis zu den gemeinen Leuten herab kunstmäßig wie geübte Künstler singen hörte.¹⁰ Im großen und ganzen aber dürfte die Reußlinie auch für die Aufnahme der Mehrstimmigkeit, wie in anderen kulturellen Belangen, eine abgrenzende Rolle gespielt haben.

Die Reformation hat dem Einfluß des Verwaltungssystems der Kirchenprovinzen und der Mönchsorden ein Ende gesetzt oder ihn zum mindesten stark eingeschränkt. Und dennoch lassen sich Einflüsse, welche auf diese alten Beziehungen zurückzuführen sind, noch heute auch in den reformierten Landesteilen erkennen. Basel fühlt sich mit der Westschweiz kaum weniger verbunden als mit der „schwäbischen Schweiz“ rechts der Reuß. Die Reformation vollzog jedoch die verhängnisvolle Aufteilung in die katholischen und die neugläubigen Orte, und damit stehen wir vor der Frage nach der Bedeutung der zweiten Eigenart unseres Landes, dem Gegensatz der Konfessionen und seinem Einfluß auf die musikalischen Verhältnisse in der Schweiz. Verhängnisvoll war die Teilung darum, weil die musikalischen Vororte der damaligen Zeit, Bern und Basel, die Institution zur Pflege einer hochstehenden Musik, den Chor der Kathedralkirche, einbüßten. Mit der Abschaffung der Messe fiel auch der Anlaß zur Aufführung der Meisterwerke der damaligen Zeit dahin. Wohl war der Impuls des musikalischen Interesses nicht mit einem Schlage dahin. Er suchte sich andere Aufgaben und fand sie in der Schulmusik, wohl auch bei öffentlichen

⁹ s. J. Handschin, *Geschichte d. Musik i. d. Schweiz bis zur Wende des Mittelalters*, in: *Schweizer Musikbuch*, Zürich 1939, S. 41.

Aus welchem der im 13. Jahrhundert dem Dominikanerorden inkorporierten zehn Frauenklöster der Schweiz die Hs. stammt, ist nicht gelungen zu eruieren; am ehesten würde man an das Kloster St. Marien in Töß denken, das im 13./14. Jahrhundert eine Blütezeit der Mystik erlebte.

¹⁰ s. *Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde* 25, S. 54.

Feierlichkeiten — man denke etwa an die Exequienmotetten auf Zwingli, Erasmus von Rotterdam, Bonifacius und Basilius Amerbach —, bei der Aufführung von Schuldramen von Reuchlin, Plautus, Dasipodius, in Volksschauspielen von Sixt Birk, Hans von Rütli und schließlich in der Hausmusik.¹¹

Aber der Zusammenhang mit der musikalischen Hochkunst war durchschnitten, und damit fiel die starke Anregung, die von ihr ausging. Immerhin erfreuten sich das mehrstimmige Lied, die italienische Frottola, das Madrigal, das Spiel auf Laute und Tasteninstrumenten eifriger Pflege.¹²

Damit aber, daß das Beispiel der Vororte wegblieb, erlitt auch die Pflege der Kirchenmusik in den katholischen Gegenden eine Schwächung. Die Bestrebungen, an diesen Stätten aus eigener Kraft oder mit dem Zuzug ausländischer Künstler die Musik auf einen hohen Stand zu bringen, führten nicht zu einem anhaltenden Erfolg, und so dauerte es auf katholischem Gebiet bis ins 17. Jahrhundert hinein, bis eine dem Musikleben der Nachbarländer entsprechende Pflege der Tonkunst einsetzte.

Dieser negativen Seite der Wirkung der Reformation steht eine — wenn auch bescheidene — positive gegenüber. Sie ist darin zu sehen, daß die Schweiz Anteil hat an der Entwicklung des akkordisch-homorhythmischen Gesanges des protestantischen Kirchenliedes und seiner Verwendung im mehrstimmigen Gemeindegesang. In der Musikgeschichte ist die Entstehung des protestantischen Gemeindechorals verknüpft mit dem Namen Lucas Osianders (Stuttgart 1586). Ihm gehört das Verdienst, die Melodie konsequent immer in die oberste Stimme versetzt zu haben. Verfolgt man aber die Entwicklung des homorhythmischen Gesanges auf seinen Ursprung, so führt der Weg über Straßburg in zwiefacher Weise in die Schweiz: nach Genf und Basel. In Straßburg hatte David Wolkenstein in den Jahren 1577 und 1583 „Psalmen mit vier Stimmen zu singen in den Kirchen und Schulen“ herausgegeben. Der Geist und die Absicht der homorhythmischen Kirchenliedkomposition sprechen eindrucklich aus der gereimten Vorrede „An Christliche Singer“, die Wolkenstein seinen Psalmen vorangehen ließ. Sie lautet:

„Wie alles ander in Gottes gmain
Nach Pauli lehr soll gehn rain
Ordenlich zierlich vnd einträchtig
(Dann vnordnung macht vnandächtig)

¹¹ s. E. Refardt, Die Musik der Volksschauspiele des 16. Jhs., in: Arch. f. Mw. 1921; A. Geering, Die Vokalmusik i. d. Schweiz z. Z. d. Reformation, in: Schweiz. Jb. f. Mw. 6, 1933; ders., Gesch. d. Musik i. d. Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, in: Schweiz. Musikbuch, Zürich 1939, S. 54 ff.

¹² s. W. Merian, Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter, ein Beitrag zur Mg. d. beginnenden 16. Jhs., Diss. Basel 1916; ders., Bonifacius Amerbach und Hans Kotter, in: Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde 16, 1917; ders., Felix Platter als Musiker, Sbd. IMG 10, 1919, S. 13.

Also soll auch angestellet sein
 Das Kirchensang einhällig fein
 Von sylben vnd wort einerley
 Das es nicht schein ein vogel gschrey
 Da einer dis für sich nur singt
 Der ander vil ein anders klingt
 Sonder jr stimm zusammen richten
 Wie sie jr hertz in Gott verpflichten
 Drumm würd dis Buch zum muster hie
 Fürgstellt der kirchen nach dem sie
 Ein lieblich einhällig gesang
 Welchs silbenweiss auch zsammen gang
 Für jung vnd alt leut, klein und gross
 Anstellen mög mit rechter moss.
 Solchs weil es dient zu Gottes ehr
 Hofft man werd allen gfallen sehr
 Die zu fördern sein ehr begehren
 Vnd sich wie Christen hie erklären.“

In der zweiten Auflage hatte Wolkenstein den Gedanken Osianders bei einzelnen Liedern schon verwirklicht und die Melodie in die Oberstimme verlegt. Die homorhythmische Kompositionsart haben die Straßburger vom Hugenottenpsalter Goudimels her gekannt. Aber auch Goudimel hatte damit nicht den Anfang gemacht, — dies war die Tat Loys Bourgeois' in Genf.¹³

Das erste bisher nachgewiesene evangelische Lied in dieser einfachen Setzweise findet sich jedoch in einer Basler Handschrift (F X/II 35), dem „Liber Musicalis pro Christophoro Alutarii“. ¹⁴ Es ist das Lied „Her ich erhebe min seel zu dir“, das in diesem Schüler- oder Studentennotenheft neben lateinischen Oden und Schul- und Volksdramenchören steht.¹⁵ Es handelt sich hier um eine Anwendung des sogenannten Odenstiles auf ein deutsches Kirchenlied, dessen Melodie bald auch in die Straßburger Gesangbücher eingegangen ist (Th. Rihel 1569). Der Odenstil stammt aus dem Kreise der italienischen Humanisten und ist durch Conrad Celtes in Deutschland eingeführt worden.¹⁶ Die Bedeutung dieser Setzweise für das protestantische Gesangbuchlied ist bekannt. Für die Schweiz erhielt sie eine besondere Wichtigkeit dadurch, daß sie im mehrstimmigen Gemeindegesang zur Anwendung kam, der jedermann an der „Kunst“ des mehrstimmigen Singens Anteil nehmen ließ. Damit war die Grundlage geschaffen für die Verbreitung einer gewissen Musikalität, auf der später die musikalischen Volksbildungsbestrebungen Hans Georg Nägelis aufbauen konnten. Der Hort, wo der Gemeinde-

¹³ Cinquante Psaumes, 1547; s. P. A. Gaillard, Loys Bourgeois, sa vie, son oeuvre comme pédagogue et compositeur, Lausanne 1948.

¹⁴ Herr cand. theol. M. Jenny, Basel, hat festgestellt, daß es sich um die Latinisierung des Namens Chr. Weißgerber handelt, und ich verdanke ihm die gütige Mitteilung.

¹⁵ Im gleichen Heft ist auch die Trauermotette auf Ulrich Zwingli von C. Alder enthalten.

¹⁶ s. R. von Liliencron, Vierteljahrschrift f. Musikwiss. III und X.

gesang gepflegt wurde, war das Collegium musicum. Bezeichnender Weise blieb es an den Orten, wo sich der mehrstimmige Gemeindegesang durchsetzte, bei der vor-osiandrischen Form des Tonsatzes mit dem c. f. in der Tenorstimme, während die wolkenstein-osiandrische Versetzung der Melodie in die Oberstimme dort Fuß faßte, wo die Gemeinde einstimmig zum mehrstimmigen Gesang des Schülerchors sang. In der Schweiz war dies in Genf und Basel der Fall.

Brachten im Mittelalter fremde Mönche musikalische Neuigkeiten ins Land, waren es im 16. Jahrhundert die Humanisten Glarean, Heer, Tschudi, die von ihren Studienaufenthalten im Ausland ihre Liedersammlungen heimbrachten, so waren es im 18. Jahrhundert Schweizer Soldaten in fremden Diensten, die Importeure für Musikwerke wurden, und Heinrich Albicastro hat in niederländischen, Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee in sardinischen Diensten wohl die entscheidenden Anregungen für das eigene Schaffen erhalten. Vielleicht sind auf diesem Weg die Stücke von Sweelinck in die handschriftlichen Engadiner Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts gekommen.¹⁷

Das schweizerische Musikbedürfnis ist kein unbegrenztes. Dies hat seinen natürlichen Grund in den materiellen Gegebenheiten des Landes. Wir vermissen Großzügigkeit. In England konnte ein Heidegger im Schatten G. F. Händels groß werden. Im Lande seiner Herkunft fehlten dafür sowohl der Enthusiasmus für die Kunst wie der englische Spekulationstrieb. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Einstellung des Schweizers durch die gleiche Mäßigkeit, Anspruchslosigkeit und Nüchternheit gekennzeichnet, und ihr ist der wertvolle Mensch und Musiker Theodor Fröhlich zum Opfer gefallen. Auch seiner gilt es zu gedenken, wenn wir nach typisch schweizerischen Zügen in der Musikentwicklung unseres Landes Umschau halten.¹⁸

Die dritte Eigenart schweizerischer Kultur, die wir eingangs genannt haben, ist die föderative Demokratie, die Staatsform, in der sich die nach Sprache, Denkart und Konfession so mannigfaltigen Bevölkerungsteile zusammengefunden haben. Die Musik hat das Schweizervolk auf dem Wege zur Einigung begleitet und hat Anteil an dieser Entwicklung. Seinen Ausdruck im Musikleben hat das schweizerische Staatswesen im Männergesang gefunden, und damit hat die Schweiz eine Musizierform hervorgebracht, die auch im musikalischen Leben des Auslandes sich auswirkte.

Im schweizerischen Chorgesang fanden sich zwei Momente zusammen, vaterländisch moralischer Gehalt und mehrstimmige Gestalt. Das eigentliche Volkslied tritt erst später, nach 1805, hinzu. Es führte im 18. Jahr-

¹⁷ s. E.-A. Cherbuliez in: Schweiz. Jb. f. Mw. 5, 1931, S. 65 ff. und 85 ff.; auch die S. 69 erwähnte Hs. A 82 der Kantonsbibl. Chur gehört unter die a. a. O. S. 85 ff. angeführten Hss. Sie stammt aus dem Jahre 1728 und nicht 1663, wie angenommen wurde, da irrümlicherweise Bezifferungszahlen über den Noten auf der ersten Seite als Datum gelesen wurden. Ähnliche Chorbücher finden sich sodann in der Fundaziun Planta Samaden.

¹⁸ E. Refardt, Theodor Fröhlich, Basel 1947.

hundert ein recht bescheidenes, verborgenes Leben, und die Sammler hatten damals alle Mühe, es aufzufinden. Das Volk sang zu seiner Erbauung die Psalmen von Goudimel-Lobwasser. In den reformierten Orten regelten Kirche und Schule das Vergnügen an der Musik und verbanden damit den erbaulichen und erzieherischen Zweck.

Das reine Vergnügen an der musikalischen Kunst als solcher tritt am ehesten auf dem Gebiet der Instrumentalmusik (H. Albicastro, G. Fritz) und dann in der Musik der dem ausländischen Kultureinfluß offeneren katholischen Orte in Erscheinung. Die Dialektöperchen Meyers v. Schauensee sind wohl die frühesten Beispiele schweizerischer Mundartkompositionen.

Unter dem Einfluß des Rationalismus hatte sich die Abwendung vom Religiösen vollzogen, und nun traten an seine Stelle das Vaterländische und das Moralische.¹⁹ Der Anstoß ging von der Helvetischen Gesellschaft aus, jener Vereinigung von Männern aller Landesteile, die durch gegenseitigen Gedankenaustausch auf das politische und geistige Leben der Schweiz einzuwirken versuchten. Johann Kaspar Lavater hatte 1766 mit vaterländischer Begeisterung und Gesinnung gesungen:

„Wer, Schweizer! wer hat Schweizerblut?
Der, der mit Ernst und frohem Muth
Dem Vaterlande Gutes thut;
In seinem Schooße friedlich ruht;
Nicht fürchtet seiner Feinde Wuth;
In dem fließt reines Schweizerblut.“

Man beschloß, ein Schweizerisches Liederbuch zur Erweckung tugendhafter und großmütiger Gesinnung bei dem Landvolk herauszubringen, mit Texten, die alle Glaubens- und Lebenslehren kurz enthalten sollten, und sie mit leichten und angenehmen Melodien zu versehen, damit sie in den Schulen auswendig gelernt werden könnten. Die Geschichte unserer Voreltern sollte darin beschrieben werden. Man wollte dem drohenden Verfall der Sitten und des Staatswesens Einhalt gebieten. Ein schweizerisches Heldenlied mit moralischer Absicht sollte geschaffen werden. Das Programm, das der Graubündner Martin von Planta entwarf, gipfelt in der Vision: „Bald wird man unter den Schnittern, Tagelöhnern, Acker- und Handwerksleuten die rühmlichen Taten unserer Voreltern besingen hören und bei vielen den Geist der Nachahmung aufwachsen sehen.“

Lavater und Schmidlin haben sich an dieses Programm gehalten. Sie haben damit das Vaterland nicht retten können vor den Revolutionswirren. Aber die starke gesinnungsmäßige Beeinflussung des Schweizervolkes durch das vaterländische Lied ist Tatsache geworden. Es ist Albrecht von Hallers Ideal des Alpenbewohners mit der Einfalt des Herzens, mit der Genügsamkeit und Aufrichtigkeit. Und diese Tugenden

¹⁹ Zum Folgenden s. A. Nef, Das Lied i. d. deutschen Schweiz, Ende des 18. und Anfang des 19. Jhdts., Zürich 1909.

sollten auch in der Musik sich ausdrücken. So entstand ein „Volkslied“ im Sinne des 18. Jahrhunderts als ein Lied für das Volk, in hochdeutscher Sprache, mit lehrhaft vaterländischer Absicht. Es waren „Lieder beim Klavier zu singen“, ähnlich den Liedern der Berliner Schule.

Das Bezeichnende für die Entwicklung in der Schweiz war, daß diese Lieder schon bald nach ihrer Entstehung mehrstimmig gesetzt wurden. Joh. Schmidlins Schweizerlieder (1769) sind 6 Jahre nach ihrer ersten Ausgabe von Heinrich Egli mehrstimmig umgewandelt worden. So verband sich mit dem auf einen ernsten, oft lehrhaften Ton gestimmten Charakter des Schweizerliedes die Musizierform des mehrstimmigen Singens, wie es in protestantischen Gegenden durch den mehrstimmigen Gemeindegesang, durch die Collegia musica, die Singgesellschaften und die musikalischen Hausandachten verbreitet war.

Diese beiden Momente, das ernsthaft religionsnahe Andachtsmäßige und die Mehrstimmigkeit, bildeten fortan die Grundlage für das Schweizerlied. Es sind die Pfeiler, auf denen Hans Georg Nägeli die Volksgesangsbewegung hat aufbauen können. Nägeli war sich wohl bewußt, daß das Männerchorwesen nicht aus dem Nichts entstanden war, sondern daß er seine Organisation auf der Vorarbeit eines breitgeschichteten volkstümlichen Gesangswesens aufbauen konnte.

Die wenigen Beispiele, welche wir aus der Entwicklung der Musik in der Schweiz herausgegriffen haben, mögen zeigen, welcher Art die Probleme sind, die sich an den schweizerischen Musikverhältnissen betrachten lassen. Es sind musikalische Erscheinungen peripherer Bedeutung, ob es sich um die Pflege retrospektiver Mehrstimmigkeit des Mittelalters, um die Anfänge des akkordisch-homorhythmischen protestantischen Gemeindeliedes oder um die Entwicklung des mehrstimmigen Volksgesanges handelt. Fragen, die sich darauf beziehen, sind bisher nicht im Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung gestanden, denn diese hat sich an den Spitzen der Entwicklung orientiert. Was wir in der Schweiz an musikalischen Schöpfungen finden, ist dem Kunsthandwerk vergleichbar, dessen Produkte zweckbedingt sind. Für die Erkenntnis der tieferen Zusammenhänge auch unter den Spitzenleistungen der Musikgeschichte wird ihre Erforschung unerlässlich und auch fruchtbar sein können.

Hat nicht die Musikwissenschaft erst im Laufe der letzten 50 Jahre sich befreien können von der Bewertung und Beurteilung historisch oder örtlich fernliegenderer musikalischer Phänomene vom Standpunkt der herrschenden Musikauffassung aus? Wie mancher Fehlschluß ging aus der Verallgemeinerung der Auffassung vom Wesen der Musik hervor und von der Rolle, die die Musik im Leben der Menschen heute spielt! Die Betrachtung der Breitenwirkung der musikalischen Phänomene in historischer und geographischer Beziehung wird unser Urteil bereinigen. Diese Wirkung finden wir aber in den abhängigen Musik-

bezirken deutlicher als in den Werken, die herausragen aus Zeitlichkeit und Örtlichkeit. Darum ist das Studium der musikalischen Unterströmungen und der hintergründlichen Musikpraktiken von nicht zu unterschätzendem Werte, und dazu wird die spezielle schweizerische Musikforschung ihren Beitrag zur Erforschung des menschlichen Geistes und seiner Schöpfungen leisten können.

ANDRÉ PIRRO (1869-1943) UND YVONNE ROKSETH (1890-1948)

VON VLADIMIR FÉDOROV

André Pirro und Yvonne Rokseth, die beiden großen Vertreter der französischen Musikwissenschaft, sollen in einem gemeinsamen Andenken vereinigt werden. So verschieden ihre Temperamente, so unähnlich ihre Naturen waren, so verbinden doch gemeinsame Züge beide Persönlichkeiten: zu allererst die außerordentliche wissenschaftliche Sauberkeit, die keiner ihrer Schüler jemals vergessen wird. Die seltsame Feinheit des einen, die unerschöpfliche und echt weibliche Großmut der anderen machten diese beiden unumstrittenen Meister zu taktvollen, menschlichen und zuverlässigen Führern. Zur Musikwissenschaft waren beide verhältnismäßig spät gekommen, sie widmeten sich ihr dann aber mit allen ihren Kräften. Schließlich hinterließen beide ein wissenschaftliches Lebenswerk, das sich durch seinen Umfang, seine Mannigfaltigkeit und durch einen Echtheitsausdruck auszeichnet, der das Merkmal eines sehr hohen künstlerischen Empfindungsvermögens und einer außergewöhnlichen Klugheit ist.

Die Aufgaben eines Musikforschers sind vielfältig und abwechslungsreich, oft unerwartet, immer schwierig. Eine langwierige, möglichst viele Disziplinen einbeziehende Vorbereitung ist ihm vielleicht ebenso notwendig wie ein erprüftes musikalisches Wissen, ein ständig wacher musikalischer Sinn. André Pirro wurde von seinem Vater, einem Organisten, Komponisten und Philologen, und von seinem Bruder, einem Archivar und Historiker, herangebildet. Beide machten aus ihm sowohl einen Musiker (Kapellmeister, Organist, Musiklehrer) als auch einen Historiker, Juristen und allgemein gebildeten Gelehrten. (Er studierte an der rechtswissenschaftlichen Fakultät in Paris und an der Faculté des lettres in Nancy.) Yvonne Rokseth gehörte einer bürgerlichen Familie an, die der Frauenemanzipation feindlich gesonnen war. So verdankte sie es ausschließlich ihrem eigenen Streben, daß sie ausgedehnte Studien treiben konnte. Sie erlangte das „baccalauréat“, studierte Medizin, erhielt die „licence ès-sciences“, die „licence ès-lettres“ und das „diplôme d'études supérieures“ und studierte Musik am Pariser Conservatoire de musique und in der dortigen Schola cantorum.

Von Bachs Orgelmusik begeistert, die er in der Organistenklasse des