

OST UND WEST IN DER MUSIKGESCHICHTE

VON WALTHER VETTER

Im Folgenden sei eine knappe Zusammenfassung der Hauptgedanken gegeben, die dem anlässlich der Rothenburger Tagung gehaltenen öffentlichen Vortrag „Ost und West in der Musikgeschichte“ zugrunde lagen.

Natürlich konnte der Zweck eines zeitlich begrenzten Vortrags nicht sein, ein ebenso oberflächliches wie lückenloses Bild von einer Entwicklung zu geben, die rund 6000 Jahre umspannt. Dem Redner konnte nicht daran liegen, diejenigen Punkte hervorzuheben, wo er nur die Hülle des Problems berührt, und jene zu verschleiern, wo er tiefer gegraben hatte. Wenn neben zahllosen anderen Fragen, die zum Thema gehören, zum Beispiel auch solche der musikalischen Volkskunde unerörtert blieben, geschah es nicht, weil man sie unterschätzte, sondern weil man im Hinblick auf ihre Wichtigkeit den Anschein vermieden wissen wollte, als könnten sie im Vorbeigehen erledigt werden.

In der Musikgeschichte wird es zusehends gewisser, daß die Anzahl der nur aus bestimmten östlichen Voraussetzungen heraus verständlichen, tief einschneidenden europäischen Vorgänge größer ist, als man noch vor kurzem annahm. Es ist daher Aufgabe der allgemeinen Musikgeschichtsforschung und nicht etwa ausschließlich Angelegenheit der Spezialforschung, die ost-westliche Wechselwirkung zu berücksichtigen, um so das abendländische Musikgeschichtsbild abzurunden und eine universalgeschichtliche Perspektive zu gewinnen. Ohne Tuchfühlung mit der musikalischen Orientforschung können wir ebensowenig allgemeine Musikgeschichte treiben wie ohne Weiterarbeit auf dem Gebiete des klassischen Altertums. Wer dem musikalischen Orientalisten seinen Platz an der Sonne gönnt, muß die altgriechische Musik schon um der Wechselwirkungen willen mitberücksichtigen, die sich zwischen ihnen und drüben zeigen.

Zu Beginn der zwanziger Jahre teilten die musikalische Altertumsforschung und die sich mit ihr vielfach berührende musikalische Orientforschung miteinander das Los, daß ihre Vertreter als Außenseiter angesehen wurden. Im Hinblick auf die heutige kritische Situation der deutschen Musikforschung ist es Gebot der Stunde, an A b e r t s warnendes Wort zu erinnern, daß nicht nur das unmittelbar angrenzende Forschungsgebiet, sondern die allgemeine Musikgeschichte es büßen muß, wenn ein einzelner Wissenszweig plötzlich längere Zeit brachliegt. Diese Problematik spitzte sich letzthin dadurch zu, daß namhafte Gelehrte, unter ihnen Egon Wellesz als einer der kenntnisreichsten Erforscher der morgenländischen Musik, in die Emigration getrieben wurden, so daß die Früchte ihrer Arbeit für Deutschland zunächst verloren gingen

und es unsere, wenn auch verspätete Aufgabe ist, sie innerhalb der deutschen Musikwissenschaft nunmehr voll auszuwerten.¹ Auch als musikalischer Orientalist bleibt Wellesz Musikhistoriker. Natürlich wird der den Orient ins Auge fassende Musikgeschichtsforscher die Ergebnisse der Vergleichenden Musikwissenschaft respektieren. Wir können heute den Standpunkt Aberts nicht mehr teilen, der sich mit den (damaligen) Arbeitsmethoden der musikalischen Ethnographie nicht recht befreunden konnte. An zwei Grunderkenntnissen dürfen wir nicht vorbeigehen: Das Instrumentarium, das Ton- und Intervallsystem und maßgebende Formtypen der hellenischen Musik wurden aus dem Osten eingeführt, und der Osten hat die Grundbestandteile der musikalischen Kultur der klassischen Antike lange bewahrt. Kronbeispiel für weltgeschichtliche Ost-West-Perspektiven bleibt der Pythische Nomos. Das Morgenland war zur Ausübung seines Einflusses unso mehr befähigt, als es eine Voraussetzung seines Musizierens, den absolut melodischen Charakter seiner Tonsprache, mit Hellas teilte. Namentlich die phrygische und die lydische Kultur gewannen für die griechische Musik große Bedeutung. Es sei an phrygische Gestalten wie Marsyas, Hyagnis, Olympos erinnert. Der Aulosbläser Olympos gehört wahrscheinlich eher in die geistige Nachbarschaft des Sängers zur Kithara Orpheus als in diejenige Homers. Die reale Persönlichkeit Homers liegt seit mindestens dreißig Jahren fest, und seit den Forschungen Schade waldts sind wir dabei, ihn auch wirklich in die Geschichtlichkeit zurückzuholen und als Zugehörigen „seines Jahrhunderts“ zu schauen. Homer aber ist uns der Autor der beiden großen, mitten in unserer Zeit lebendigen Epen. Olympos ist uns etwas ganz anderes. Olympos soll „die“ Enharmonik erfunden, Olympos soll einige Nomoi komponiert haben. Er wird zum Sinnbild für zeitlich weitgespannte und nicht minder weiträumige entwicklungsgeschichtliche Konstellationen, die zu repräsentieren über das Vermögen eines Individuums hinausginge. Unter seinem Zeichen vollzieht sich eine tiefreichende Befruchtung der griechischen Musik durch die östliche Kultur. Die gesamte an den Dionysoskult gebundene Aulosmusik wurde (nach Husmanns einleuchtender Deduktion) aus der Überlieferung des Hethiterreiches entnommen. Es könnte Ausdruck des Staunens und der nahezu religiösen Ehrerbietung vor der übermenschlichen Leistung gewesen sein, wenn man sich schließlich nicht mehr mit dem einen Olympos begnügte, sondern ihm einen zweiten gesellte, und wenn Suidas sogar einen dritten nennt. Zur Zeit

¹ Es wird Bezug genommen insbesondere auf: Eastern Elements in Western Chant: studies in the early history of ecclesiastical music (*Monumenta musicae Byzantinae*... Subs. vol. II nr. 1), University Press, Oxford... 1947. — The nativity drama of the byzantine church; *Journal of Roman Studies*, publ. by the society for the promotion of Roman Studies, 1947, S. 146—151. — The earliest example of christian Hymnody in *The Classical Quarterly* vol. XXXIX, January-April 1945, S. 35—45. — Beibe Studium dieser Untersuchungen unterstützte mich die damalige Assistentin am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin, Dr. Irmgard Otto.

des Phrynis und des Timotheos wird Olympos Vorbild schlechthin. Plutarch rühmt ihn als Urheber der hellenischen Musik, soweit sie dem höchsten Schönheitsideal entspreche. Seinen Höhepunkt scheint der von Kleinasien ausgehende Verschmelzungsprozeß zwischen Ost und West in dem Augenblick erreicht zu haben, in welchem man den Auleten durch die Nomoi auf Athene und auf die Tötung des Python, ferner durch zwei auf Sparta deutende Nomoi, die Streitwagen- und die Kriegsgott-Weise, zu urhellenischen Kulturen in Beziehung bringt.

Über die Ost-West-Richtung bestimmter Entwicklungen haben uns bekanntlich in erster Linie Forscher wie Idelsonn, Sachs, Hornbostel unterrichtet. Sogar das dorisch-phrygisch-lydische System der Griechen könnte auf die verwandte tetrachordale Gliederung des Synagogengesangs zurückgehen. Wichtiges Bindeglied aber zwischen dem fernerem Osten und Griechenland ist das von Platon mit besonderer Aufmerksamkeit bedachte Ägypten. Seit der Mitte des zweiten Jahrtausends scheint die Durchtränkung des Landes mit Musikgut aus West- und Südostasien außerordentlichen Umfang anzunehmen. Diodorus Siculus bezeichnet die eindringende Musik als „unnützlich, ja schädlich“. Im Grunde hat sich hier jedoch nichts anderes vollzogen als später im alten Griechenland und im Abendlande überhaupt: die geistige Begegnung zwischen östlichen und westlichen musikalischen Kulturen.

Wenn der Satz zu Recht besteht, daß wir unsere lückenhafte Kenntnis der altgriechischen Musik mittels zunehmender Aufhellung der Musikulturen des Ostens wesentlich erweitern können, so dürfen wir heute dank den Ergebnissen der musikalischen Orientforschung die These aufstellen, daß die Art und der Grad der Weiterentwicklung der altgriechischen Musik und die Frage, wieweit wir sie gegebenenfalls aus frühchristlichen Gesängen zu rekonstruieren vermögen, auf die gleiche indirekte Weise musikgeschichtlich bearbeitet werden können. Damit ist das Oxyrhynchoproblem angeschnitten. Einige Jahre nach seiner Behandlung durch gelehrte Spezialisten Frankreichs, Englands und Deutschlands habe ich im Anschluß an Abert den Standpunkt vertreten, daß der Oxyrhynchohymnus den starken Widerhall der antiken Musik in den christlichen Gemeinden Ägyptens beweise; ich wählte den christlichen Gottesdienst um 300 vom Geiste der Antike durchweht, wenn ich freilich auch betonte, daß der Hymnus ungleich weniger ein getreues Bild der klassischen Musikübung biete als einige andere uns überlieferte Reste altgriechischer Kompositionen, denn seine Melodik schien mir von einer allzu leidenschaftlich fluktuierenden Bewegtheit zu sein.² Hier liegen Fehlschlüsse vor, die damals nur hätten vermieden werden können, wenn man mehr über den uns erst durch die späteren Wellesz'schen Forschungsergebnisse vertrauter gewordenen frühbyzantinischen musikalischen Stil gewußt hätte. Heute wissen wir,

² Vgl. Paulys Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft XVI 1, 1933.

daß gewisse Melodieformeln des Hymnus und ihre charakteristische Wiederholung ein Kompositionsprinzip des mittleren Orientes sind. Die These vom rein griechischen Charakter des Hymnus läßt sich heute nicht mehr aufrecht erhalten.

Die Ergebnisse der musikalischen Orientforschung zwingen uns aber nicht nur, in einem konkreten Fall unsere Vorstellung von der Weiterwirkung der antiken Musik in den Gesängen der christlichen Kirche zu modifizieren; sie berechtigen uns umgekehrt, von einem verhältnismäßig weitgehenden Eindringen östlicher Melodien in die abendländische Kirche und speziell von der Resorbierung einzelner Melodien durch den Westen zu sprechen. Die Resultate der Erforschung der ältesten christlichen Musik im Morgenlande versprechen eine solide Grundlage einer umfassenden Geschichte der abendländischen Musik des Mittelalters zu werden.

Um die Erhellung dieser Probleme machten sich im Laufe unseres Jahrhunderts bekanntlich Männer verdient wie Jean-Baptiste Thibaut, Amédée Gastoué, Riemann, Peter Wagner, Johannes Wolf, Idelson. Riemann vermochte freilich auch bei seinen 1909 begonnenen und 1914 revidierten Untersuchungen nicht über seinen eigenen Schatten zu springen: die berühmte, von e ausgehende altgriechische Mitteloktav schwebt ihm auch für die byzantinischen Melodien vor, und ihre Rhythmik erscheint in seiner Interpretation melismatisch ebenso überladen wie der Rhythmus der altkirchlichen Gesänge des Westens. Wellesz brachte 1920—34 Klarheit darüber, daß Riemann die Entwicklung allzu sehr vereinfacht, wenn er in der byzantinischen Kirchenkunst eine Art Fortsetzung der altgriechischen erblickt.

Eine entscheidende Erweiterung unserer Kenntnisse über die gleiche östliche Wurzel bestimmter musikalischer Formen der griechischen und der römischen Kirche verdanken wir der Forschung Wellesz' über das weihnachtliche Mysterienspiel, das zum erstenmal in der Handschrift von St. Martial de Limoges erscheint: Es kann wahrscheinlich aus der gleichen syrischen Quelle hergeleitet werden, die den in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts amtierenden Jerusalemer Patriarchen Sophronius zu seinen zwölf Weihnachtshymnen anregte. Besonders bemerkenswert ist die Häufigkeit der Verwandtschaft gewisser melodischer Formeln und Kadenzen der ambrosianischen und der römischen Praxis mit entsprechenden Wendungen der byzantinischen Melodien. Ihre gemeinsame Quelle ist die Kirche von Jerusalem.

Wie gegenüber der musikalischen Orientforschung im allgemeinen, so hat sich die Musikwissenschaft speziell gegenüber Rußland manches Versäumnis zuschulden kommen lassen. Wellesz drückt sich reichlich euphemistisch aus, wenn er unser musikgeschichtliches Denken „europazentrisch“ nennt; es ist vielmehr einseitig westeuropäisch orientiert gewesen. Ein klares Bild von den byzantinisch-orientalischen Wurzeln der russischen Musik haben wir noch nicht. Wir wissen nur so viel, daß

sich der älteste christliche Gottesdienst in Rußland (um 1000) aus slawischen und byzantinischen Bestandteilen zusammenfügte. In dem von Riese mann³ zitierten „Stufenbuche“ wird für das Jahr 1053 die Ankunft „griechischer Sänger“ aus Konstantinopel in Moskau gemeldet. Über den Umfang des byzantinischen Einflusses auf die russische Musik ist man sich bis heute noch nicht einig geworden. Bestimmt haben sich jedoch in der russischen Volksmusik gewisse Eigenheiten der Melodiebildung und der Stimmenfügung erhalten, die auf die Anfänge der russischen Kirchenmusik und damit auf die Musiziergepflogenheiten einer Zeit zurückgehen, in welcher der byzantinische Einfluß aktuell war. Damit nicht genug, vollziehen sich um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert Berührungen zwischen der russischen Volksmusik und der westeuropäischen Tonkunst, die dem Thema „Ost und West in der Musikgeschichte“ unmittelbare Bedeutung für die Gegenwart verleihen.

Die von Pratsch herausgegebene Sammlung russischer Volkslieder ist, wie wir durch Nottobohm wissen, Beethoven vertraut gewesen. Man hat sich in der Beethovenforschung noch nicht hinreichend mit der Frage befaßt, welche Spuren diese Beschäftigung in Beethovens Schaffen hinterlassen hat. Man hat diese Probleme auch dort nicht eingehend untersucht, wo es nahegelegen hätte, nämlich bei der Betrachtung der Rasumowskyquartette. Nur Bücken betont die stilistische Bedeutung der Verwendung russischer Volksmelodien mit der notwendigen Schärfe. Er vergleicht den Beginn des ersten Quartetts mit der noch heute in Rußland verbreiteten frühesten organalen Mehrstimmigkeit und bringt das Allegretto scherzando desselben Quartetts in Beziehung zu einem anderen russischen Volksmusiktyp, der litaneiartigen Phrasenwiederholung. Die wichtigste Schlußfolgerung ist, daß das russisch-volksmäßige Kompositionsprinzip von Beethoven nicht etwa in oberflächlichen Anklängen, sondern von der Wurzel her erfaßt werde.

Russischerseits kommt ausschließlich die Volksmusik als Untersuchungsgegenstand in Frage. In Beethovens Schaffen aber will nicht nur der Stil der Rasumowskyquartette endlich einmal gründlich und mit zulänglichen Mitteln untersucht, sondern auch die Frage geklärt sein, inwieweit die stilistische Kluft zwischen der Fünften und Sechsten Sinfonie und der in der Sechsten Sinfonie sich vollziehende Stilumschwung mit der neuen kammermusikalischen Schreibart des opus 59 in Zusammenhang oder wenigstens in Einklang zu bringen ist.

Man hat sich die Erklärung der stilistischen Eigenheiten der Sechsten Sinfonie dadurch allzu leicht gemacht, daß man immer wieder das sogenannte „Programm“ in den Vordergrund schob. Eine Durchführungstechnik wie die der Sechsten Sinfonie läßt sich aber nicht mittels einiger poetischer Floskeln erklären. Natürlich findet man Ansatzpunkte im älteren Schaffen Beethovens. Sie beweisen aber nichts anderes, als daß

³ Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs, Leipzig 1909, S. 5.

der Komponist nichts seiner Natur Fremdes tat, als er aus der geistigen Begegnung mit der musikalischen Kultur des Ostens schwerwiegende Folgerungen für sein Schaffen zog. Hierum nämlich handelt es sich, wenn Beethoven im ersten Satze der Pastorale ein schlichtes rhythmisch-melodisches Motiv einer unausgesetzten Wiederholung unterwirft, die der Forderung einer logischen motivischen Entwicklung den Gehorsam versagt. Vergleichbares begegnet uns zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur innerhalb der russischen Volksmusik und später auch in der russischen Tonkunst, in einer verblüffenden Ähnlichkeit übrigens bei Alexander Glasunow in der Siebenten Sinfonie, wobei es dahingestellt bleiben kann, ob der russische Meister die Anregung unmittelbar aus seiner heimatlichen Volksmusik schöpft oder aber paradoxerweise auf dem Umwege über Beethoven.⁴

Wilhelm Pinder, der den Begriff der Begegnung zweier Völker formuliert hat, zieht auch die Herkunft der schaffenden Künstler in Betracht, und indem er den Blick nach Osten richtet, betont er einen Sachverhalt, der auch dem Musikforscher der Gegenwart einigen Anlaß zum Nachdenken geben darf: daß nämlich bemerkenswert viele deutsche Komponisten von Schütz, Bach und Händel über Haydn, Mozart und Schubert bis zu Richard Wagner, Bruckner und Max Reger an der Begegnungsstelle mit den Slawen geboren sind, dort, wo auch die Naumburger und Bamberger Plastik entstanden ist — Beethoven jedoch kann er in diesem Zusammenhang nicht nennen. Die Empfänglichkeit Beethovens für die elementaren Eindrücke aus dem Osten beweist seine Unabhängigkeit vom Schicksal (oder Zufall) der Geburt; sie bezeugt neben anderem den rein geistigen Charakter seiner Berührung mit dem Osten und ihre innere Notwendigkeit.

BEGRIFF, AUFBAU UND BEDEUTUNG EINER SYSTEMATISCHEN MUSIKWISSENSCHAFT

VON ALBERT WELLEK

Systematische Musikwissenschaft — das ist ein Begriff, der, öfters und sehr unterschiedlich gebraucht, noch nicht ausreichend in das allgemeine Bewußtsein gerade des Musikers und Musikforschers gedrungen ist. Eine Musikwissenschaft, die nicht „Systematische Musikwissenschaft“ ist, ist darum noch nicht unsystematisch. In diesem landläufigen Sinne „systematisch“ ist alle Wissenschaft, also auch alle Musikwissenschaft: wäre sie unsystematisch, so würde sie nicht den

⁴ Vgl. W. Vetter, Beethoven und Rußland, Die neue Gesellschaft, Berlin 1948, Heft 4.