

Cantus durus als *mollis* erklärt, da der Schreiber einige Zeilen ausließ (richtiger Text bei Walther, pag. 300); zu Kap. XIV lautet die Überschrift irrtümlich *Von dem Contrapunct, welcher aus einem Jonico (statt Bicinio) ein Quatuor zu machen pfleget* (das dazugehörige Bsp. ist dorisch!); die wenigen lateinischen Zitate sind zumeist entstellt. Merkwürdig bliebe auch, weshalb Kuhnau die Regeln von den doppelten Kontrapunkten zweimal (Traktat 1 und 2) aufgezeichnet haben sollte.

Ungeklärt ist vorerst noch die Frage, ob der Schreiber dem Schülerkreise Kuhnaus angehörte. Müller-Blattau wies in seiner Einleitung (a. a. O.) bereits auf die Verbindung Kuhnau — Stöltzel — Österreich hin. Man wird in diesen Kreis auch den Zittauer Moritz Edelmann einbeziehen müssen, mit dem ja Kuhnau zumindest noch bekannt geworden ist und dessen (verschollener) Traktat *Vom Gebrauch der Con- und Dissonanzen* wiederum auf Bernhard deutet. Ob mit der Person des Schreibers zugleich auch eine Erklärung für die Übereinstimmung zwischen *Fundamenta* und *Praecepta* gefunden wird, muß dahingestellt bleiben. Walther gibt weder in den *Praecepta* (hier ist nur einmal Kuhnaus *Quacksalber* zitiert) noch im *Lexicon* einen Hinweis auf die *Fundamenta*. Kuhnaus Werk ist auf dem Titelblatt 1703 datiert, wäre demnach schon fünf Jahre vor Walthers *Praecepta* abgeschlossen gewesen; gegen einen späteren Entstehungstermin (also nach 1708) sprechen mehrere Gründe, — vorausgesetzt, daß Kuhnau tatsächlich der Verfasser dieser Schrift ist. Es ist jedoch gut möglich, daß Kuhnau und Walther aus einer gemeinsamen (älteren) Quelle geschöpft haben.

Die 4 x 4 Bogen, auf denen Kuhnaus *Fundamenta* niedergeschrieben sind, wurden erst nachträglich mit den übrigen Traktaten zusammengebunden (wenn auch dieser Einband schon verhältnismäßig früh erfolgt sein muß). Der Schreiber hat zwei Papiersorten verwendet: nur die *Fundamenta* sind auf Papier I eingetragen, die letzten drei Seiten blieben leer. Der zweite Traktat beginnt (mit dem Titelblatt zu Bernhards *Bericht*) auf der ersten Seite der neuen Lage (Papier II), die übrigen Schriften schließen unmittelbar an. Demnach war der *Bericht* zur Zeit des Einbandes bereits aufgezeichnet. Die alte Paginierung (1—120) reicht von der ersten Seite der *Fundamenta* bis zum Ende des *Bericht*, sie wurde vermutlich bald nach dem Einbinden, aber noch vor Abschrift der *Singe-Kunst*, hinzugesetzt. Auf dem Titelblatt (Papier II) steht an erster Stelle nachfolgende Eintragung: „*Fundamenta Compositionis Jean Kuhnau. Dir. Mus. Lipsiae. 1703*“⁶. Die Bernhard-Schriften können demnach kein zuverlässiger Anhaltspunkt für die Datierung der *Fundamenta* sein. — Wenn Kuhnau Traktat an sich auch nur verhältnismäßig wenig neues Material bieten kann, so dürfte einer Klärung der Fragen, auf die es hier aufmerksam zu machen galt, doch allgemeinere Bedeutung zukommen.

FRED HAMEL / HAMBURG

Die Industrieschallplatte als Mittlerin des musikgeschichtlichen Erbes

Als unmittelbar vor der letzten Jahrhundertwende der Grund zur industriellen Verbreitung der Schallplatte gelegt wurde, stellte sie bei einem grotesken Mißverhältnis zwischen Klangausbeute und Störpegel bestenfalls ein Zerrbild der akustischen Realität und damit kaum mehr als ein unterhaltendes Spielzeug dar. Um so erstaunlicher erscheint es heute, wie schnell sie sich die Welt erobert hat und wie konsequent sie sich zugleich innerhalb eines halben Jahrhunderts unter Zuhilfenahme der Elektroakustik, des Magnettonverfahrens, des Mikroschnitts und der Kunststoffchemie dem natürlichen Klangeindruck so weitgehend angeglichen hat, daß heute im wesentlichen nur noch die Raumqualität des Klangbildes zu meistern

⁶ Diese Eintragung wurde von Dr. Harald Kümmerling als Handschrift Georg Österreichs ermittelt.

bleibt — ein Problem, das heute morgen auch in anderem Zusammenhang schon verschiedentlich angeklungen ist. Wer aber hätte vollends noch zu Beginn der zwanziger Jahre zu prophezeien gewagt, daß die Schallplatte dazu berufen sei, sich ein eigenständiges musikalisches Repertoire aufzubauen, sich damit selbst in Konkurrenz zu Rundfunk und Tonband durchzusetzen und zu behaupten, in den alten Kulturländern gleichberechtigt neben die traditionellen Formen des Musiklebens zu treten, sie in den anderen Gebieten sogar weitgehend zu ersetzen, sich bis heute praktisch des gesamten lebendigen musikalischen Kulturguts zu bemächtigen und darüber hinaus in die volle Breite des musikgeschichtlichen Erbes vorzustößen — kurzum, unsere Musikkultur in weitem Umfang umzuwälzen?

Wie hat nun die Musikwissenschaft auf diese Entwicklung des letzten Menschenalters reagiert? Am ernsthaftesten hat sich bisher die physikalisch-akustische Grenzdisziplin mit der Schallplatte befaßt, wie es allein schon dadurch erneute Bestätigung findet, daß dieses Referat unter dem heutigen Generalthema II unseres Kongresses gehalten wird. Die Musikethnologie hat sich der Schallplatte neben anderen Schallträgern gelegentlich zur Sammlung und Auswertung, neuerdings eher zur Verbreitung folkloristischen Musikgutes zu bedienen verstanden. Die historische Musikwissenschaft hat die Schallplatte seit dem Vorgang von Curt Sachs vor 25 Jahren bis vor kurzem im wesentlichen nur als Lehrmittel, als Klangillustration zur Darstellung der Musikgeschichte eingesetzt. Musikpsychologie und Musiksoziologie haben bisher kaum mehr als gelegentliche Ansätze zur Auseinandersetzung mit ihr unternommen.

Hier erhebt sich die Frage, ob mit diesen Maßnahmen der vollen Tragweite des Phänomens der Schallplatte und den ihm innewohnenden Kräften wirklich Rechnung getragen wird. Für das Entwicklungsstadium, wie es bis zum Ende der dreißiger Jahre erreicht war, möchte das zutreffen. Aber in der seitherigen Vervollkommnung hat sich die Schallplatte zu einem ebenso vollwertigen wie neuartigen Mittel der Fixierung des musikalischen Kunstwerks entwickelt, wie es seit der Einführung der Notenschrift vor tausend Jahren sonst noch nie in Erscheinung getreten ist. Und dieses neue Mittel hat dem traditionellen Verfahren schriftlicher oder gedruckter Musikaufzeichnung obendrein wesentliche Eigenschaften voraus: mit ihrer Einbeziehung der klanglichen wie der interpretatorischen Verwirklichung schließt die Schallplatte die empfindlichste Lücke aller bisherigen Musiküberlieferung, wie sie erst dieser Tage wieder beim Händelfestakt so deutlich fühlbar wurde.

Aus diesem fundamentalen Tatbestand die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen, ist aber bisher ausschließlich den führenden Musikschöpfern von Richard Strauss und Hans Pfitzner bis zu Strawinsky und Hindemith vorbehalten gewesen, indem sie ihre Werke nach Möglichkeit nicht nur in Partitur, sondern auch in Schallaufnahmen niederlegten. Mit solchen Aufnahmen reichert sich seit dem letzten Menschenalter für die werk- und stilkundliche Methodik der Musikforschung ein neues Quellenmaterial von bisher unerreichtem Authentizitätswert an. Aber auch mit der Leistung ausübender Künstler als solcher überliefert die Schallplatte von den Tagen Enrico Carusos bis zu denen Wilhelm Furtwänglers ein Material von dokumentarhistorischem Wert, das uns gänzlich neue Möglichkeiten einer musikalischen Interpretationsforschung erschließt. Und es fragt sich nur, ob nicht allein hinsichtlich der Sicherstellung des älteren, allzuleicht dem Verfall preisgegebenen Materials heute schon Unwiederbringliches versäumt worden ist¹.

¹ "It must be remembered that these matrices are the commercial property of their makers, who would be fully within their legal rights if they should decide one morning to dump them all in the Atlantic Ocean . . . One may sympathize with the dilemma of the companies, who need space and material for other purposes and lack the time and perhaps the knowledge to go carefully and intelligently through the vast accumulation of matrices in their vaults; but one must deplore the fact that decades of musical history can be so gaily consigned to oblivion . . ." (Desmond Shawe-Taylor in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl., 1954, Bd. III, S. 753, Artikel *Gramophone*).

Wenn für die Breite der Schallplattenproduktion klassischen Musikgutes ein solcher dokumentarhistorischer oder Authentizitätswert zwangsläufig entfällt, so eröffnet sich hier, zumal angesichts der fortschreitenden Ausweitung auf den Gesamtbereich des musikgeschichtlichen Erbes, ein völlig neues Arbeitsfeld klingender musikalischer Denkmalspflege. Sie ist im derzeitigen Stadium noch mit ähnlichen Anlaufproblemen wie die Druckpublikation älterer Musik zur Zeit Robert Eitners belastet, multipliziert um die klanglichen, stilistischen und interpretatorischen Probleme, die im heutigen Spannungsfeld historischer Erkenntnis und lebendiger Verwirklichung zur Diskussion stehen. Dazu kommt als weitere Komplikation die Notwendigkeit eines wirtschaftlichen Unterbaues, wie er im industriellen Rahmen, also ohne Inanspruchnahme öffentlicher Subventionen, alias des Steuerzahlers, nur durch ausreichende Verbreitung im musikliebenden Publikum errungen und gesichert werden kann.

Sofern eine Schallplattenproduktion, die nicht um materiellen Gewinnes wegen, sondern in kulturellem Verantwortungsbewußtsein als Mittel der Begegnung des Menschen von heute mit der Musik von einst betrieben wird, auf die Dauer lebensfähig bleiben soll, muß sie sich also schon aus Selbsterhaltungsgründen um den Brückenschlag zwischen aufführungspraktischer Erkenntnis und künstlerischer Verlebendigung bemühen, wie ihn Wilibald Gurlitt im Bach-Jahrbuch 1951/52 so klar und grundlegend vorgezeichnet hat². Wirksamer als eine Beispielreihe zur Musikgeschichte vorwiegend instruktiver Tendenz bedient sich eine solche Produktion im Bestreben der Zusammenfassung wissenschaftlicher, künstlerischer, technischer und wirtschaftlicher Ansprüche jedenfalls der naturgegebenen psychologischen Ansprachemittel der Musik selbst, die nun einmal nicht auf Belehrung, sondern im billigsten Falle auf Unterhaltung, im glücklichsten auf das künstlerische Erlebnis abzielen.

In solchem idealen Sinne eingesetzt, trägt die Schallplatte mit den Kulturwerten des musikgeschichtlichen Erbes aber zugleich auch Ergebnisse und Erkenntnisse der Musikforschung weit über die vorhandenen Kenner und Liebhaber hinaus in einen gänzlich neuen Kreis von Menschen hinein, der sich obendrein zusehends unablässig erweitert. Nie haben seit der Scheidung von Ausübenden und Zuhörenden so fruchtbare Voraussetzungen für die soziologische Verbreitung der Musik wie für die psychologische Verbreiterung der Musikkultur bestanden. Und nicht zuletzt im Hinblick darauf bleiben uns die entscheidenden Konsequenzen noch zu ziehen.

ETA HARICH-SCHNEIDER / WIEN

Über die Gilden blinder Musiker in Japan

Auch in Japan wird die volksgebundene Musik in stärkstem Maße durch die moderne Technisierung des Lebens, durch Radio und Schallplatte verdrängt, oder zum mindesten beeinflusst, mit Unterhaltungsmusik durchsetzt und verwässert. Musikwissenschaftler und Anthropologen bemühen sich, das alte musikalische Erbgut von solchen zerstörenden Einflüssen zu befreien, und oft kann man nicht einmal mehr an lebende Tradition anknüpfen und versucht statt dessen zu „rekonstruieren“. Nur vereinzelt finden sich noch hier und da in den Provinzen, fern der Großstädte, Überlebsel von altem Brauchtum und musikalischem Erbgut, die den modernen Einflüssen noch nicht ausgesetzt waren.

Völlig intakt erhalten hat sich zum Beispiel das musikalische Repertoire der *Goze* in den nördlichen Distrikten von Honshu. *Goze*-Gemeinschaften waren früher über die ganze Hauptinsel verbreitet; jetzt wirken sie noch in den Städten Niigata, Takata und deren Umgebung.

² *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs*, S. 16 ff.