

la première guerre mondiale Fauré (né en 1845) était probablement de tous les musiciens importants celui dont l'esprit et le style étaient le plus près de ceux des jeunes. Cette opinion qui n'est paradoxale qu'en apparence laisse entrevoir des prolongements remarquables à l'art de Fauré qui, professeur de composition au Conservatoire, avait déjà formé de nombreux élèves dont les plus célèbres se nomment Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger-Ducasse, Paul Ladmirault, Louis Aubert, Georges Enesco. Ces prolongements reconnus et précisés devraient entraîner une révision de l'appréciation de son rôle et de son importance qui ne cesse de grandir.

Voici maintenant le moment venu d'exprimer des réserves formelles quant à la signification de la date de 1914 pour la musique française. Les dates limites de 1830 et 1914 proposées pour ce thème correspondent à un phénomène précis de l'histoire de la musique allemande: l'épanouissement de ce qu'il est convenu d'appeler le romantisme musical et sa complète désagrégation à la veille de la première guerre mondiale. Il n'en va pas de même en France où dès 1885 un romantisme déjà très évolué se voit supplanté par un style totalement neuf, dont 1914 ne peut en aucun cas être accepté comme date limite. En France, 1914 n'est une date que si l'on considère comme un événement essentiel, déterminant, et comme marquant une nette cassure, l'apparition au premier plan de la scène musicale de Satie, des Six et de Roussel. Or l'importance de cette réaction, largement influencée par Strawinsky et plus particulièrement dirigée contre Debussy, se voit actuellement de plus en plus contestée au bénéfice de la permanence de l'influence des dernières œuvres de Fauré ou de Debussy. Il faut insister sur le fait que Fauré écrira jusqu'en 1924 des œuvres qui sont parmi ses plus accomplies, que Vincent d'Indy vivra en créant jusqu'en 1931, que Maurice Ravel ne posera définitivement sa plume qu'en 1932, ayant écrit après la guerre des œuvres essentielles, et que Florent Schmitt qui appartient totalement à cette école n'est mort qu'il y a quatre ans, en 1958. Enfin, il faut insister sur le fait que l'après-guerre de 1914—18 n'a pas encore révélé sa physiologie définitive et qu'en la personne de Georges Migot, né en 1891, dont les œuvres s'échelonnent de 1910 à nos jours, il nous réserve une découverte capitale, qui à elle seule suffirait à prouver que l'école française poursuit après 1914 une évolution *harmonieuse* amorcée dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7 8</sup>. Ne marquerait-elle pas le point de départ d'un véritable style nouveau qui pourrait être revendiqué par le XX<sup>e</sup> siècle plutôt que par le XIX<sup>e</sup>?

IRVING LOWENS / WASHINGTON, D. C.

### *Amerikanische Demokratie und die amerikanische Musik von 1830 bis 1914*

Mehr als hundert Jahre lang ist immer wieder geltend gemacht worden, daß Amerika ein junges Land sei, und das hat man als Erklärung und Entschuldigung dafür benutzt, daß es angeblich keine Musik-Kultur von Bedeutung entwickeln konnte. Das ist aber, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten, reiner Unsinn. Zunächst einmal, eine Nation braucht nicht erst heran-zureifen, um eine bedeutende Kunst zu schaffen. Ferner ist es ein Irrtum anzunehmen, daß in

<sup>7</sup> Cet exposé a été suivi de l'audition du premier épisode (intitulé « *Le complot contre Jésus* ») de la Passion de Georges Migot pour soli, chœur et orchestre (1941—1942).

<sup>8</sup> Pour être tant soit peu valable, un panorama de la musique française exigerait que soient cités ou traités plus généreusement des musiciens tels qu'Edouard Lalo, Jules Massenet, André Messager, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville, Maurice Emmanuel, Gabriel Pierné, Paul Dukas, Charles Koechlin, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Louis Aubert, André Caplet, etc.

Amerika ein Vakuum auf dem Gebiete der Musik bestanden habe. Im Gegenteil; schon in den allerersten Jahren unserer Geschichte als unabhängiger Nation lassen sich bedeutsame Entwicklungen auf dem Gebiete der Musik verfolgen. Es erscheint mir überhaupt in diesem Zusammenhang viel richtiger, dem hervorragenden Kenner der amerikanischen Demokratie James Bryce beizustimmen, wenn er sagt, daß Kunst sich fast in jeder Umgebung entfalten könne, und zwar ganz unabhängig von dem historischen Entwicklungsstadium einer Nation.

Was nun die Musik im besonderen anlangt, war sich aber Lord Bryce nicht so ganz im Klaren. So sagte er im Jahre 1921 in seinem Buch *Modern Democracies* (New York 1921, Band II, Seite 525) von der Musik wörtlich: „*Sie ist die unerforschlichste von allen Künsten und scheint mit den anderen geistigen Bewegungen der Welt in keinerlei Zusammenhang zu stehen.*“

Es ist schwer für den Musikhistoriker, sich mit einer so befremdlichen Feststellung abzufinden. Manche von uns mögen freilich denken, daß die Symbole musikalischen Ausdrucks in keiner erkennbaren Beziehung zur Außenwelt stünden. Und doch können wir eigentlich nicht zugeben, daß Musik nicht von dieser Welt sei. Dann müßte man nämlich auch behaupten, daß Kunst überhaupt eine eigene Welt darstelle und sich als solche jeder Deutung entziehe. Können wir uns nicht wenigstens dahin einigen, daß es in der Tat Menschen sind, die Musik schaffen, und müßten sich dann nicht die Musik schaffenden Menschen in ihrer Musik irgendwie, wenn auch verschwommen, widerspiegeln?

In einer grundlegenden Feststellung stimmen wahrscheinlich alle Musikwissenschaftler überein, nämlich daß Musik ein soziologisches Phänomen ist, das heißt, daß sie gesellschaftsgebunden ist und als solche mit den Mitteln der Sprache gedeutet und erklärt werden kann. Und doch neigen wir dazu, dieser schwierigen Seite des Problems aus dem Wege zu gehen und beschränken uns fast ausschließlich auf die inneren, mehr technischen Probleme der Musik, als ob es sich dabei um ein sorgfältig abgekapseltes Gebiet handele. Sind wir nicht vielleicht ein bißchen zu schnell dazu bereit, die allgemeineren Probleme den Soziologen vom Schlage eines Lord Bryce zu überlassen, die wahrscheinlich scharfsinnige Beobachter und in ihren sozialwissenschaftlichen Methoden hervorragend geschulte Fachleute sind, die aber auf der anderen Seite zu oft keinen Sinn für musikalische Werte besitzen und auch völlig unbewandert sind in den besonderen Methoden musikhistorischer Forschung? Sollten es aber nicht gerade die Musikhistoriker sein, die die schwierigen Probleme des Zusammenhangs von Musik und Gesellschaft wirklich erfassen und behandeln?

In meinem heutigen Vortrag will ich versuchen, eine Seite dieses Zusammenhanges zu beleuchten, nämlich die Geschichte der amerikanischen Demokratie in ihrem Verhältnis zu der Geschichte der amerikanischen Musik von etwa 1830 bis 1914. Ich beabsichtige dabei nicht, irgendwelche Werturteile zu fällen. Die Frage, ob die damalige Musik der Vereinigten Staaten objektiv gesehen gut, schlecht oder belanglos ist, gehört nicht hierher. Für meine Zwecke genügt es festzustellen, daß es tatsächlich amerikanische Musik gegeben hat. Die beschränkte Zeit, die mir zur Verfügung steht, zwingt mich leider dazu, meine Ausführungen zusammenzudrängen und sehr kompliziert liegende Probleme einfacher darzustellen als sie in Wirklichkeit sind. Hierfür bitte ich ebenso um Ihre Nachsicht wie für mein unzulängliches Deutsch.

Bevor sich Beziehungen zwischen amerikanischer Demokratie und amerikanischer Musik deutlich aufzeigen lassen, müssen wir uns darüber klar werden, was wir unter diesen Begriffen verstehen. Nur zu leicht sieht man diese höheren Abstraktionen als eindeutig an und läßt sich dadurch von ihnen irreführen. Dabei sind natürlich beide Begriffe, amerikanische Demokratie wie amerikanische Musik, vieldeutig. Sie sind, wenn ich eine Analogie aus der Chemie anwenden darf, „Verbindungen“, die aus Elementen bestehen, deren jedes einzeln grundverschieden von der Verbindung ist, die sie zusammen eingehen; gerade so wie Wasserstoff und Sauerstoff jeder für sich grundverschieden ist von Wasser, das sich aus ihrer Ver-

bindung ergibt. Wenn wir nun in der Chemie zwei verschiedene Verbindungen haben, so kommt es bisweilen vor, daß sie aufeinander in der Weise reagieren, daß ein Element der einen Verbindung eine Affinität für ein Element in der zweiten Verbindung zeigt, und diese Affinität läßt sich im gegebenen Falle nachweisen.

Die beiden Hauptelemente, aus denen sich die amerikanische Demokratie zusammensetzt, sind offensichtlich in Einklang gebracht in den uns vertrauten Wendungen der Unabhängigkeitserklärung. Dort heißt es: „Wir betrachten die folgenden Wahrheiten als keines weiteren Beweises bedürftig, nämlich daß alle Menschen gleich erschaffen sind, daß ihr Schöpfer ihnen gewisse unveräußerliche Rechte verliehen hat und daß zu diesen Rechten Leben, Freiheit und Glück als Lebensziel gehören.“ Ein Element ist die Idee der Gleichheit, das andere die Idee der Freiheit. Dies sind nicht nur verschiedene Ideen, sie sind in gewissem Sinne geradezu Gegensätze. Das Recht auf Gleichheit schließt zweierlei in sich: einmal die Verantwortung des Einzelnen gegenüber seiner Gemeinschaft und zweitens seine Abhängigkeit von dieser Gemeinschaft. Ebenso schließt das Recht auf Freiheit die Verantwortung der Gemeinschaft gegenüber dem Einzelnen und die Abhängigkeit der Gemeinschaft von dem Einzelnen in sich. Das politische Instrument, durch das die Vereinigten Staaten versuchen, diese beiden gegensätzlichen ideologischen Strömungen miteinander in Einklang zu bringen, ist die amerikanische Verfassung, ein komplizierter Apparat, konstruiert zu dem Zweck, die Diktatur einer Mehrheit ebenso unmöglich zu machen wie die Diktatur einer Minderheit. Gewiß, in den verschiedenen Perioden unserer Geschichte überwog jeweils einmal die Tendenz, die Gleichheit aller stark zu betonen, einmal wiederum die Tendenz, die Freiheit des Individuums in den Vordergrund zu stellen. Aber keine dieser Tendenzen für sich allein ist ein bestimmender Faktor der amerikanischen Demokratie. Vielmehr haben wir es mit einer vielleicht nicht vollkommenen, aber doch weitgehenden Verschmelzung, einer engen Verbindung und einem aktiv aufeinander Einwirken beider Tendenzen zu tun.

In ähnlichem Sinne bezeichnet auch der Ausdruck „amerikanische Musik“ nicht ein einheitliches, in sich geschlossenes Gebilde. Vielleicht ausgeprägter in unserem Lande als in irgendeinem anderen haben wir es wenigstens mit zwei Typen von Musik zu tun. Die eine Art unserer Musik wächst auf dem Boden von Kultur und Bildung; es ist eine Kunst der Elite. Die andere Art ist Kunst für die Massen. Man könnte die Kunst der Elite im Sinne von Matthew Arnold charakterisieren als das Beste, was wenige Auserlesene innerhalb einer Kultur gedacht oder gesagt haben. In ähnlicher Weise könnte man die Kunst für die Masse charakterisieren im Sinne von Max Lerner, der von ihr sagt — ich zitiere wörtlich aus *America as a Civilization* (New York 1957, Seite 780): — „Sie ist das, was die Masse denkt, fühlt und mag.“

Nun möchte ich aber nicht mißverstanden werden und besonders betonen, daß, wenn ich die Ausdrücke „Kunst der Elite“ und „Kunst für die Masse“ gebrauche, ich sie damit keineswegs in ihrem Wert gegeneinander abwäge. Die eine Art Kunst ist nicht besser als die andere; beide Typen von Musik haben ihre guten und ihre schlechten Seiten. Wenn ich jetzt Musik für die Elite „Kunst-Musik“ nenne und die Musik für die Masse kurz „Populärmusik“, so sollen beide Ausdrücke lediglich beschreiben, aber nicht werten.

Tatsächlich sind Kunst- und Populärmusik die beiden wesentlichen Elemente in dem, was wir als amerikanische Musik zusammenfassen. Man kann jedes dieser Elemente für sich deutlich ohne Schwierigkeit unterscheiden. Aber wenn sie zusammen auftreten, das heißt in ihrer Verbindung, bilden sie wiederum etwas anderes. Ganz ähnlich wie bei der amerikanischen Demokratie: die Art, in der sich die beiden Elemente der Kunst- und der Populärmusik miteinander unlöslich verschmelzen und in einer gegebenen Situation auf einander einwirken, das macht die Einzigartigkeit und Besonderheit dieser Verbindung aus. Wer die Zusammenhänge dieses Prozesses nicht versteht, kommt zu der irrigen Annahme, die volkstüm-

liche amerikanische Musik für die einzig wirklich amerikanische zu halten. Andere wieder sind in den entgegengesetzten Fehler verfallen, indem sie ausschließlich die Musik der Elite gelten lassen wollen. Ich brauche nicht zu sagen, daß ich beide Auffassungen für irrig halte.

Zusammenfassend möchte ich sagen: Amerikanische Demokratie und amerikanische Musik sind beides Verbindungen, das heißt zusammengesetzte Gebilde, die aus bestimmten verschiedenartigen Elementen bestehen. In unserer Demokratie haben wir als Bestandteile Gleichheit und Freiheit, in unserer Musik als Bestandteile Populärmusik und Kunst-Musik. Das Verhältnis der beiden Elemente zueinander innerhalb der Verbindung Demokratie auf der einen, Musik auf der anderen Seite ist einem ständigen Wechsel unterworfen. In der sozialpolitischen Sphäre herrscht einmal der Drang nach Gleichheit, einmal der Drang nach Freiheit vor. Auf dem Gebiet der Kunst steht bald die Populärmusik, bald die Kunst-Musik im Vordergrunde.

Ich möchte nun die Behauptung aufstellen, die sich auch beweisen läßt, daß, wenn immer in der Geschichte der Vereinigten Staaten der Drang nach allgemeiner Gleichheit vorherrschte, sich die Populärmusik besonders lebenskräftig entwickelt hat, während auf der anderen Seite das Vorherrschen individuell-freiheitlicher Tendenzen zeitlich mit einer besonderen Vitalität der Kunst-Musik zusammengefallen ist. Damit möchte ich nicht etwa ein neues Gesetz innerhalb des sozialen Kraftfeldes aufstellen oder auch nur behaupten, daß ein solches Wechselspiel der sozialen und musikalischen Kräfte sich allgemein nachweisen ließe. Ich will lediglich auf die Tatsache dieses Wechselspiels innerhalb der amerikanischen Geschichte in den Jahren von 1830 bis 1914 hinweisen.

Die Aufgabe, dieses Wechselspiel im einzelnen nachzuweisen, wird dadurch erschwert, daß einmal unsere Demokratie wie unsere Musik sich ständig verändert haben und außerdem sehr bestimmten, tiefgreifenden europäischen Einflüssen ausgesetzt waren. Unsere amerikanische Gesellschaft konnte sich nicht frei und unabhängig von diesen Einflüssen entwickeln oder gar das europäische Kulturerbe überhaupt ableugnen, obwohl es nicht an amerikanischen Nationalisten gefehlt hat, die mit großem StimmAufwand nach einer kulturellen Unabhängigkeitserklärung von der Alten Welt geschrien haben. Im Jahre 1820 konnte Anthony Philip Heinrich ein Musikwerk unter dem Titel *The Dawning of Music in Kentucky* — auf deutsch etwa *Die Morgenröte der Musik in Kentucky* veröffentlichen. Aber der Titel war auch das Einzige, was böhmisches Musikantentum verleugnete. Im Jahre 1853 trat William Henry Fry mit großer Beredsamkeit für eine ausgesprochen amerikanische Musik ein; aber seine eigenen Opern erinnern stark an Bellini. Und doch, trotz aller dieser verwickelten europäischen Einflüsse zeichnen sich die Linien des Wechselspiels, von dem ich eben gesprochen habe, mit erstaunlicher Deutlichkeit ab.

Da 1830 bereits den Beginn des zweiten Aktes des amerikanischen Dramas bezeichnet, ist es vielleicht angebracht, die Handlung bis zu diesem Punkte im Umriß zu skizzieren. Das erste halbe Jahrhundert unserer Geschichte war eine Zeit, in der die Ideen der Aufklärung, denen unsere Nation zum großen Teil ihre Entstehung verdankt, also Ideen wie Naturrecht, Nächstenliebe, das Ideal des vollkommenen Menschen, wissenschaftliche Unfehlbarkeit, noch frisch und stark waren. Das waren wirklich die Flitterwochen der amerikanischen Zivilisation, einer Zeit, in der sich die Grundideen von Gleichheit und Freiheit wunderbar die Waage hielten. Am Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Drang nach einer Überbetonung des Gleichheitsgedankens gedämpft und ausgeglichen von einer Führerschicht von Patriziern auf politischem wie auf geistigem Gebiet. Nach 1800 war es der alle Unterschiede ausgleichende Einfluß der sich immer weiter nach Westen vorschiebenden Grenze, der den Drang nach individueller Freiheit erst hemmte und schließlich zum Erliegen brachte. Während der ersten Periode unserer Staaten war Amerikas lebenskräftigste Musik die der neu-englischen „Singing-School“-Bewegung. Ihre Komponisten waren Männer wie William Billings, Daniel

Read, Jacob French, Oliver Brownson, Timothy Swan, und hundert andere. Das war eine individualistische Elite-Musik mit einer kräftigen Beimischung von volkstümlichen Elementen, die der allgegenwärtigen im Volke eingewurzelten englisch-keltischen Tradition entstammte. Der Einfluß dieser Elite-Musik trat allmählich immer mehr zurück, je mehr die allgemeinen Gleichheitsströmungen triumphierten.

Die Wahl von Andrew Jackson zum Präsidenten im Jahre 1828 bedeutet einen aufsehenerregenden Sieg für die Idee dieser Gleichheitsbewegung. Die freiheitlichen Tendenzen traten damals so völlig in den Hintergrund, daß selbst ein so klarsehender Beobachter wie Alexis de Tocqueville, der gerade damals die Vereinigten Staaten besuchte, um unsere Demokratie in Aktion zu sehen, sich so täuschen ließ, daß er das Streben nach völliger Gleichheit mit dem amerikanischen System überhaupt identifizierte. Die individuell-freiheitliche Komponente unserer Demokratie mag ihm wohl nicht klar geworden sein. Und doch war er ein außergewöhnlich scharfsinniger Beobachter des politisch-geistigen Kräftespiels seiner Zeit. Er hat es vorausgesehen, daß in den folgenden Jahrzehnten der einfache Mann eine aktivere Rolle im geistigen Leben Amerikas spielen würde als je vorher. Mehrere Faktoren haben dazu beigetragen, daß es dazu kam: einmal die immer weiter fortschreitende Erschließung des Westens, sodann die stürmische Entwicklung der Industrie und die sich daraus ergebende Zusammendrängung der Bevölkerung in den Städten und schließlich der große Zustrom von Einwanderern aus Westeuropa, die in ihre neue Heimat die Begeisterung für die Ideale der allgemeinen Gleichheit mitbrachten, Ideale, die so charakteristisch waren für die demokratischen Bewegungen in Europa um die Mitte des Jahrhunderts. Diese Ideen faßten um so stärker Wurzel, je gebildeter die Bevölkerung wurde, ein Umstand, der im wesentlichen der Einführung des Schulzwanges zu danken war.

Wie stand es nun aber mit der Musik? Wenn man ihre Geschichte zwischen 1830 und 1865 betrachtet, so ist das Charakteristische zweifellos das wachsende Prestige und die immer größere Beliebtheit der volkstümlichen Spielarten der Musik. Gewiß, durch den Zustrom von Berufsmusikern aus Europa herrschte auch auf dem Gebiet der Elite-Musik ein reges Leben. Aber was dieser Periode wirklich den Stempel aufdrückte, waren die „Revival“-Sängerfeste, die „Spirituals“, von Weißen und Negeren gesungen, die Kirchenlieder, die in Massen aufkommenden Polkas und Schottische, die stereotypen, rührseligen Balladen, die Klischee-Salonstücke und die „Minstrel Shows“ mit geschwärzten Gesichtern. Die Verkörperung der amerikanischen Popularmusik war Stephen Collins Foster (1826–1864), ein unkomplizierter Mensch, der ein wirkliches Genie dafür besaß, in einfachen melodischen Linien zusammenzufassen, was „die Masse dachte, fühlte und liebte“. So eindringlich waren Fosters Melodien, daß sie mit Erfolg in Südamerika und in Asien wie in Europa Eingang fanden. Der amerikanische Schriftsteller Bayard Taylor erzählt, daß er 1853 in den Straßen Delhis einen Hindu-Musikanten *O Susanna* singen hörte!

Von den Komponisten der Elite-Musik war wohl der aus Louisiana stammende Louis Moreau Gottschalk (1829–1869) der bedeutendste. Seine beliebtesten Werke waren die, die er als Piano-Wunderkind in der Mitte der vierziger Jahre in Paris komponierte, also in einer der individuellen Freiheit huldigenden Umgebung, die das Gegenstück zu der die allgemeine Gleichheit betonenden Atmosphäre seines Heimatlandes war. Wenn er dabei oft die damals moderne kreolische und latein-amerikanische Volksmusik benutzt und Fostersche Melodien einfach übernimmt, so greift er damit erstaunlicherweise einer Technik voraus, die man gewöhnlich mit dem Namen Charles Ives verbindet.

Nach dem Bürgerkrieg übte eine Handvoll mächtiger Geschäftsleute — was wir „big business“ nennen — den stärksten Einfluß auf das geistige Leben Amerikas aus. Schließlich wurde die Vorherrschaft der großen Masse, der Mehrheit, wie sie noch vor dem Bürgerkriege bestanden hatte, abgelöst von der neuen Vorherrschaft einer Minderheit, einer individuelle

Freiheit betonenden Gruppe, die sich aber in ihrem krassen Materialismus von dem idealgesinnten Individualismus der ersten Jahre unserer Republik stark unterschied. Der „allmächtige Dollar“ wurde ihr Wahrzeichen und infizierte das Land mit einer Verachtung für alle geistigen Werte.

Zu der gleichen Zeit ließ die lebendige Kraft der amerikanischen Populärmusik allmählich nach, während gleichzeitig die schöpferischen Leistungen unserer Komponisten auf dem Gebiete der Elite-Musik einen neuen Höhepunkt erreichten. Die achtziger Jahre sahen die Entstehung der ersten amerikanischen Komponistengruppe von bleibender Bedeutung seit den Tagen der „Singing Schools“ des achtzehnten Jahrhunderts. Vier Männer im besonderen ragten weit über ihre Zeitgenossen hinaus: John Knowles Paine (1839–1906), George Whitefield Chadwick (1854–1931), Horatio W. Parker (1863–1919) und Edward A. MacDowell (1861–1908). Unter diesen vieren war MacDowell der einzige, den man genial nennen könnte; aber auch die anderen waren gründlich ausgebildete Komponisten vom Fach, deren beste Werke heute noch verdienten, aufgeführt zu werden. Es ist keineswegs überraschend — denn es lag im Zuge der Zeit — daß sie alle in Deutschland studiert haben, wo Komponisten, wenn schon nicht viel Geld, so doch wenigstens Respekt verdienten. Es ist nicht verwunderlich, daß sie meistens in dem damals modernen spätromantischen europäischen Stil komponierten. Aber sie sind alle nach Amerika zurückgekehrt. Hier erlangten sie dann einen hohen Grad von Achtung und Anerkennung als Lehrer und Komponisten in einer plutokratisch orientierten individualistischen Gesellschaft.

Das zwanzigste Jahrhundert leitete wiederum eine Reaktion gegen den übersteigerten Individualismus der vergangenen Jahrzehnte ein. Angesichts der unverantwortlichen Übertreibungen des Individualismus versuchten verantwortliche Persönlichkeiten, erneut für die Ideen der allgemeinen Gleichheit einzutreten. Nichts erregte damals größere Begeisterung als der Protest der Intellektuellen gegen die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Mißstände, die aus den Exzessen der Zeit von 1865–1900 hervorgegangen waren. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erlebte die Aufdeckung von Korruptionsskandalen sowie das Aufkommen der Arbeiter-Gewerkschaften und der landwirtschaftlichen Genossenschaften und die Entwicklung von utopischen und sozialistischen Bewegungen in den Vereinigten Staaten. Ein erneuter Versuch wurde eingeleitet, die individualistischen und die gleichmachenden Tendenzen in Einklang zu bringen.

In dem Maße, in dem diese Tendenzen zur allgemeinen Gleichheit stärker wurden, erwachte auch die Populärmusik zu neuem Leben. Die schöpferische Kraftfülle der Märsche eines John Philip Sousa (1854–1932), der Operetten von Victor Herbert (1859–1924) und der „ragtime“-Musik von Scott Joplin (1868–1917) ist noch heute spürbar in ihren direkten Nachkommen: großem Blasorchester, „musicals“, und Jazzmusik. Aber ich darf Sie auf Charles E. Ives (1874–1954) verweisen, wenn Sie sehen wollen, in welcher ungewöhnlicher Weise seine Musik das delikate Gleichgewicht von Individualismus und nivellierender Gleichheit jener Jahre widerspiegelt. Ives komponierte Sonaten und Symphonien, aber er benutzte dabei mit voller Absicht ausgiebig volkstümliche Musik wie Kirchenlieder, patriotische Liedchen und Märsche. Seine Musik, in der sich in seltsamer Weise Elite- und Populärmusik durchdringen, ist ein erstaunliches Spiegelbild des sozialen Kräftespiels seiner Zeit.

Zum Schluß lassen Sie mich bitte noch einmal sagen, daß ich von diesem Wechselspiel zwischen amerikanischer Demokratie und amerikanischer Musik, das ich versucht habe, Ihnen zu beschreiben, nur in Bezug auf die Zeit zwischen 1830 und 1914 gesprochen habe. Die Entwicklung über die Zeit nach 1914 hinaus zu verfolgen würde, selbst wenn ich die Absicht hätte, es zu tun, eine riskante und wahrscheinlich unergiebigere Aufgabe sein. Die Gesellschaft, in der wir heute leben, kann man weder in ihrer Beschaffenheit noch in ihrer zahlenmäßigen

Zusammensetzung mit der früheren Epoche vergleichen. Ich möchte überhaupt ernsthaft bezweifeln, ob sich solche Begriffe wie amerikanische Demokratie und amerikanische Musik heute noch sinnvoll aus dem Gesamtkomplex der westlichen Zivilisation herauslösen lassen.  
(Deutsche Fassung von Rudolf F. Schaeffer / Washington).

DRAGOTIN CVETKO / LJUBLJANA

*Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts*

(Die Musik von 1830 bis 1914 in Jugoslawien)

Die Lage der Musik der Völker Jugoslawiens war bis zur zweiten Hälfte des 19. Jh. verschieden. Die Ursache dafür liegt in verschiedenen Geschicken, dessen diese Völker in der Vergangenheit in nationaler, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht teilhaftig waren. Noch Anfangs des 19. Jh. befinden sich die Serben unter türkischer Herrschaft, die Kroaten und Slowenen waren noch im alten Österreich inkorporiert, die Mazedonier werden als ethnisches Ganzes noch nicht behandelt. Die mehrere Jahrhunderte dauernde Abhängigkeit dieser Völker wirkte sich unmittelbar auch in der Orientierung und in den Resultaten ihrer kulturellen Tätigkeit aus. Mit dem Verfall des selbständigen mazedonischen und serbischen Staates ist unter der türkischen Herrschaft auch die vorher blühende serbische und mazedonische feudale Kultur dem Verfall verschrieben. Die Serben und die Mazedonier hatten unter den Türken kulturell bzw. geistig nichts an Entwicklung Bedeutendes zu gewinnen, und ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Tonkunst beschränkt sich nunmehr auf den Kirchengesang. In den schweren Verhältnissen entwickelt sich jedoch wunderbar die Volksmusik und zeigt wertvolle Resultate. Anders war die Situation der Slowenen und Kroaten, die mit dem Verluste der politischen Selbständigkeit auch in die wirtschaftliche Abhängigkeit von fremden Herren gerieten und ebenso ihre geistige Tätigkeit in mancher Hinsicht anders und enger orientieren mußten, als wenn sie unabhängig geblieben wären. Obwohl ihr Gebiet als Randprovinz galt, welcher Jahrhunderte hindurch die Abwehrrolle gegen die Türkenfälle oblag, was wesentlich dazu geholfen hat, daß sich das Innere Österreichs in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht relativ im Frieden und vorteilhaft entfalten konnte, waren sie doch in den Rahmen der westlichen bzw. mitteleuropäischen Kultur einbezogen. Die mit dem Verluste der Unabhängigkeit unvermeidlich begrenzte Aktivität des slowenischen und kroatischen Schaffenselements, sowie die Abwehrfunktion der beiden Länder, die zwar nicht überall und immer gleich intensiv war und deshalb in ihren Folgen auch nicht die gleichen Resultate zeigte, hemmten wesentlich den Aufschwung der kulturellen Bestrebungen. Trotzdem ergaben sich allein aus der Tatsache unmittelbaren Kontaktes zur abendländischen Kultur für die Kroaten und Slowenen im Vergleich mit den Serben und Mazedoniern andersartige, günstigere Entfaltungsperspektiven und Effekte. Diese spiegelten sich deutlich in der Konsolidierung der inneren Verhältnisse und im Abflauen der türkischen Aggression. Das slowenische und kroatische Gebiet und bis zum 18. Jh. vor allem sein dalmatinischer Teil vereinigt sich organisch mit der Kultur des europäischen Westens. Das Musikschaffen zeigt hier zwar aus den verschiedensten Gründen, die von den oben angeführten Motiven veranlaßt wurden, keine im selben Maße reichen und bedeutsamen Resultate als in den damaligen Innenländern Österreichs oder anderswo im Westen; es war jedoch relativ breit angelegt und, was besonders wichtig ist, stilmäßig orientierte es sich wesentlich gleichartig wie in den westlichen Ländern. Darin aber betätigte sich das einheimische, d. h. das slowenische und