

## Kritik.

Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. XII u. 525 Seiten, geb. Mk. 27 —. Verlag Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern 1917.

Diese umfangreiche und ernste Arbeit muß, wie sie von drei Standpunkten aus unternommen ist, und sich ebensoviele Ziele steckt, auch dreifach beurteilt werden. Einmal will der Verfasser eine neue, oder doch eine vertieft begründete Theorie des gesamten musikalisch-künstlerischen Vorstellungsaktes, den die künstlerische Phantasie beim Produzieren vollzieht, skizzieren. Er stellt sich also die Aufgabe, die psychologischen Wurzeln des musikalischen Schaffens bloßzulegen. Nach Befriedigung dieser fundamentalen theoretischen Ansprüche sucht der Verfasser das gewaltigste Künstlerproblem, den Stil Bachs aus den zuvor entwickelten theoretischen Grundlagen zu bestimmen. Hier nimmt die streng künstlerisch-sachliche Einstellung auf das Thema sehr für den Verfasser ein. Ein Werk, das, wie das vorliegende, eine solche stilistische Aufgabe allein als musikalisch-ästhetische Angelegenheit auffaßt, berührt in einer Zeit sehr angenehm, die meist geneigt ist, solche Stilfragen mit Hinweisen auf assoziative Vorgänge mehr oder weniger äußerlich und oberflächlich zu beantworten. Das Werk Kurths vermag aber weder seine Grundlagen noch seine Ziele zu erreichen. Er dringt weder bis zu jenen herab, mangels psychologischer Voraussetzungen, die unserer Musiktheorie überhaupt noch fehlen, und erfährt ebensowenig die Eigenart des Bachschen Stils, wohl vorwiegend mangels eines genügend starken intuitiv-künstlerischen Erlebens. Hier scheint mir die größere Schwäche des Verfassers seiner Nisenaufgabe gegenüber zu liegen: er ist nicht genug Künstler seinem Stoffe gegenüber, ein Mangel, der den meisten kunsttheoretischen Arbeiten, nicht nur auf dem Gebiete der Musik, ihr Gepräge gibt.

Das erste Thema des Buches lautet: Harmonielehre und Kontrapunkt, oder harmonische (klangliche) und lineare, melodische Musikauffassung. Der unleugbaren Vernachlässigung des Wertes der Melodie von heute tritt Kurth scharf entgegen, übertreibt aber, wenn er den Satz aufstellt: (S. 97) Harmonische und kontrapunktische Sakanlage sind von Grund auf Gegensätze. In jeder künstlerischen Sakanlage wirken tonräumliche (klangliche) wie rhythmische Ordnungsfaktoren zusammen. Der Gegensatz: harmonischer und kontrapunktischer Stil bezeichnet nur zwei einseitige Formen ihrer künstlerischen Darstellung, wobei sich die Gegensätzlichkeit aber nie bis zur Ausschließlichkeit steigern kann. Wie es keinen harmonischen Satz ohne kontrapunktisch-melodische Verpflichtungen der Stimmen gibt, so ist ein vorwiegend kontrapunktisch-orientierter Satz stets an die tonalen Gesetze der Harmonik gebunden. Das gibt der Verfasser oft genug selber zu, kehrt aber dennoch immer wieder zu seiner Behauptung



zurück. Den formalen Faktor, den er als typisch für den kontrapunktischen Stil bezeichnet und ausführlich entwickelt, „die melodische Energie“ oder „kinetische Energie der Linie“, kann ich nicht als gleichwertig neben Harmonik und Rhythmik anerkennen. Er ist höchstens imstande, eine Urmusik, die noch nicht zu harmonischer und rhythmischer Formung gelangte, zu begründen, eine Musik, die noch im Auf- und Abschweifen ihr Genüge findet. Daß das Tonhöhenmoment an sich auch in der Kunstmusik ein nicht zu unterschätzender Ausdrucksfaktor ist, ist natürlich zuzugeben, aber stilistisch grundlegende Bedeutung, wie Kurth sie ihm beigelegt, kommt ihm nicht zu. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Grundfragen der Musiktheorie einzugehen. Ich möchte nur bemerken, daß ich mit dem Verfasser in vielen wichtigen Fragen nicht einig bin. Auf diesem meinem Widerspruche gegen die allgemeinen Voraussetzungen beruht denn auch notwendig mein ablehnender Standpunkt in der Behandlung des zweiten Themas des Buches. Es lautet:

Wachs Stil. Auch hier sucht Kurth seine dualistische Anschauungsweise durchzuführen, indem er den kontrapunktischen Stil Wachs in schroffen Gegensatz zum Stil der Wiener Klassiker setzt. Er sucht das sowohl kulturhistorisch zu begründen, wie auch in faktenanalytischen Ausführungen sehr eingehend zu erläutern. Nach ihm liegt zwischen der geistigen Welt Wachs und der der Wiener Klassiker eine tiefe Kluft. Dies ist aber übertrieben, und die stilistische Isoliertheit Wachs ist weniger auf eine Gegensatzlichkeit in den letzten Kunstgrundlagen (wenn man will in den Weltanschauungen) zurückzuführen, als in der subjektiv genialen Einzigartigkeit, mit der er die Möglichkeiten der kontrapunktischen Ausdrucksweise steigerte, zu suchen. Denn zwischen J. S. Wachs geistiger und künstlerischer Kultur und der seiner Söhne und Haydns wie Mozarts, die, nach Kurth, bereits ein neues Stilprinzip, das melodische, vertreten, besteht keineswegs ein stärkerer Unterschied als z. B. zwischen dem Barock und dem eigentlichen Rokoko, d. h. also: die jüngere Kunst geht gegenüber der älteren keine prinzipiell neuen Wege, sondern wandelt sich nur mehr und mehr ins Zierliche, und betont (in unserem musikalischen Falle) noch stärker volkrümliche Ausdruckselemente als die ältere Kunst. Andeutungen jenes gewaltigen Stimmungs- und Stilwechsels, der dann wenige Jahrzehnte später die Menschheit überkam, spielen bei den genannten Nachfolgern Wachs schon hinein, aber kaum eine merkbare Rolle; schon Johann Sebastian schlägt solche Töne hin und wieder an. Die neue Empfindung bricht in der Musik, nachdem vor allem im Liede eine Reihe kleinerer Geister vorkäufelten, erst gegen 1800 bei Beethoven durch. Was dem Stil J. Sebastians seine unnaheliche Eigenart gibt, ist eben die Unvergleichlichkeit dieses gewaltigen Temperamentes und Charakters, das ihn und seinen Stil von dem der Zeit ähnlich abhebt, wie Brahms von der Romantik des 19. Jahrhunderts absticht. Den Unterschied des Wachschen Kontrapunktils von dem melodischen Stil der Klassiker aus unterschiedlichen historischen Quellen, wie dem gregorianischen Gesang, dem Choral einerseits, und dem Tanz und dem Volksliede andererseits herleiten zu wollen, das wird immer eine Konstruktion bleiben. Solche Stilwandlungsfragen sind nicht, wie Kurth es versucht, von rein musikalischen Gesichtspunkten aus zu deuten, sondern



können nur in engstem Zusammenhange mit der gesamten Geistesgeschichte der Zeiten gedeutet werden.

Endlich verfolgt Kurth mit seinem Buche, besonders mit den drei letzten Abschnitten noch pädagogische Zwecke. Diese Abschnitte, in denen er mit größter Sorgfalt auf die Technik des Kontrapunktes, des einstimmigen sowohl, wie der kontrapunktischen Linienverknüpfung, eingeht, zeugen von einer erfreulichen fortschrittlichen pädagogischen Gesinnung. Die heute noch übliche, auf Fix zurückgehende veraltete Methode lehnt er ab und erklärt die Analyse der künstlerischen Methode Bachs als den besten Weg des Kontrapunktstudiums. Freilich ist er, so wie ihn Kurth entwickelt, nur für Schüler gangbar und ersprießlich, die bereits ein beträchtliches Können und Sicherheit des Vorstellens solcher Dinge erworben haben. Zur Einführung in die Technik der kontrapunktischen Schreibweise kann Kurths Buch nicht dienen und will es wohl auch nicht. Das Studium dieses, wie gesagt, sehr ernsten und von intensiver Denkarbeit zeugenden Werkes wird aber für jeden, der sich für eines der drei in ihm behandelten Themen interessiert, von beträchtlichem Nutzen sein, denn es führt in die gestellten Probleme vielfach tief und auf eigenen Wegen hinein, und beleuchtet sie nicht selten auch dort überraschend, wo man dem Verfasser zuletzt die Zustimmung versagen muß.

Hermann Wehbel.

### Mitteilungen.

Eine Anzahl wertvoller Bachhandschriften sind im Jahre 1917 in den Besitz der Musikbibliothek Peters, Leipzig, übergegangen. Sie stammen aus der Autographensammlung des 1916 verstorbenen Berliner Musikpädagogen Prof. Dr. Ernst Rudorff und umfassen, wie der gelegentlich einer Ausstellung von Autographen der Bibliothek von Prof. Dr. Rudolf Schwarz verfaßte Katalog angibt, folgende Stücke:

A) Kantaten in Partitur, autograph:

1. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
2. Ach, lieben Christen, seid getrost.
3. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
4. O Ewigkeit, du Donnerwort.

B) Kantaten in Originalinstrumentenstimmen mit autographen Bruchstücken, Vortragsbezeichnungen und Korrekturen:

5. Erschallet ihr Lieder.
6. Es ist ein trozig und verzagt Ding.
7. Es wartet alles auf dich.
8. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
9. Tue Rechnung, Donnerwort.
10. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

C) Kantaten in alten Abschriften.

- a) Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. (Partiturabschrift von Friedemann Bach.)
- b) Weichet nur betrübte Schatten. (Partiturabschrift von Joh. Ringf vom Jahre 1730. Einzige Handschrift des Werkes, die sich erhalten hat.)