

Sammlung Göschen

---

# Musikästhetik

Von

**Dr. Karl Grunsky**

Vierte, vollständig umgearbeitete Auflage



Berlin und Leipzig

**Vereinigung wissenschaftlicher Verleger**

**Walter de Gruyter & Co.**

vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Belt & Comp.

1923

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,  
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von  
C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.  
856222.

## Inhalt.

	Seite
Schrifttum . . . . .	5
Einleitung . . . . .	7
<b>I. Musikalische Urthatfachen</b>	
1. Der Tonstoff . . . . .	9
2. Das Tongefüge . . . . .	10
3. Melodie und Harmonie . . . . .	12
4. Zwei- und Dreiteilung der Zeit . . . . .	15
<b>II. Rhythmus</b>	
5. Unterscheidbare Stärke der Töne . . . . .	17
6. Unterscheidbare Dauer der Töne . . . . .	19
7. Takt und Motiv . . . . .	21
8. Synkope . . . . .	23
9. Weitere rhythmische Mittel und Aufgaben . . . . .	27
10. Vergleichende Rhythmuskunde . . . . .	29
<b>III. Melodie</b>	
11. Voraussetzungen . . . . .	32
12. Die Tonschritte . . . . .	34
13. Melodisches Geschehen . . . . .	37
14. Melodie, Thema, Motiv . . . . .	39
15. Veränderung . . . . .	41
<b>IV. Mehrstimmigkeit und Harmonie</b>	
16. Geschichtliches . . . . .	43
17. Wodurch wirkt Mehrstimmiges? . . . . .	45
18. Möglichkeiten des Aufbaus . . . . .	48
19. Harmonische Einheit der Stimmen . . . . .	50
20. Das Kräftepiel der Akkorde . . . . .	52
21. Auswirkung melodischer Linien . . . . .	54
22. Vom Sinne der Harmoniefolgen . . . . .	56
<b>V. Formen</b>	
23. Einfaches und Zusammengesetztes . . . . .	58
24. Formbildende Kräfte . . . . .	59
25. Wechsel und Wachstum . . . . .	62
26. Gegensatz und zweiter Gedanke . . . . .	64
27. Vom Wesen musikalischer Zusammenfügung . . . . .	66
28. Die Steigerung . . . . .	68
<b>VI. Mittel der Ausführung</b>	
29. Gattungen der Tonkunst . . . . .	71
30. Gesang . . . . .	74
31. Spiel . . . . .	76
32. Klangfarben und Klavierauszug . . . . .	79

	Seite
33. Vortrag . . . . .	81
34. Zeitmaß . . . . .	84
35. Dynamik . . . . .	85
<b>VII. Seelische Deutung der Musik</b>	
36. Beweggrund und Ziel der Empfindung . . . . .	87
37. Träger der Empfindung . . . . .	89
38. Das unbekannte, überweltliche „Es“ . . . . .	92
39. Raum und Zeit . . . . .	95
40. Allgemeinheit und Bestimmtheit der Musik . . . . .	98
<b>VIII. Einheit der Tonkunst</b>	
41. Deutbare und gedeutete Musik . . . . .	100
42. Verhältnis zur Dichtung . . . . .	103
43. Gemeinsamer Ausdruck der Künste . . . . .	105
44. Spielmusik mit und ohne Deutung . . . . .	106
45. Meister und Meisterwerke . . . . .	108
<b>IX. Musikalische Eindrücke</b>	
46. Vorstellungen und Ichgefühle . . . . .	111
47. Sachliche Gefühle . . . . .	114
48. Komisches und Tragisches . . . . .	116
49. Weltgefühle . . . . .	118
50. Fühlen und Wollen . . . . .	120
Namen- und Sachverzeichnis . . . . .	123

## Schrifttum.

Über Musik haben unsere deutschen Denker viel nachgedacht; besonders ergiebig ist Schopenhauer. In Betracht kommen auch Kant (über ihn schrieb Franz Marschner), Schelling und Hegel, Herbart und Fechner, Loze und Wundt. Von den großen deutschen Dichtern und Geisteshelden gewähren Goethe (neuestens dargestellt von Albert, Verlag Engelhorn, Stuttgart), Schiller, Lessing und Herder wichtige und reiche Ausbeute; von Herder erwähnen wir die Kritischen Wälder, Über den Ursprung der Sprache, Zerstreute Blätter, Briefe zur Beförderung der Humanität, Kalligone und Adrastea. Über musikalische Malerei schrieb (1780) Johann Jakob Engel. Unentbehrlich ist die Kenntnisnahme dessen, was die Tonkünstler selber veröffentlichten: Schubart, Hoffmann, Hauptmann, Berlioz, Schumann, Liszt, Peter Cornelius und namentlich Richard Wagner.

Mancherlei Anregung verdankte man Ambros (1856) und Friedrich Stade (1870). Von der Akustik aus gelangten Helmholtz (1863), Dettingen (1866), Stumpf (1883), Polak (1900), Fritz Volbach (1910) zu Ergebnissen, welche das Gebiet der Urtafsachen teilweise in ganz neue Beleuchtung rühten. Die Klangfarbe bevorzugt Gustav Eduard Engel (1884). In's Psychologische führten Theodor Lipps (seit 1885), Hugo Riemann (seit 1900) und Hermann Siebedt (seit 1906). Beiträge lieferten auch Steiniger (1885) und Wallaschek (1886). Mit Friedrich von Hauseggers „Musik als Ausdruck“ (1885) wendet sich die Betrachtung energisch den Meisterwerken auch der zweiten Jahrhunderthälfte zu; Artur Seidl behandelt (1887) das Musikalisch-Erhabene, Rudolf Louis (1893) den

„Widerspruch in der Musik“, Kurt Mey (1901) Musik als „tönende Weltidee“. Inzwischen öffnete Karl Bücher (1896) neue Einblicke in den Zusammenhang zwischen „Arbeit und Rhythmus“; über Rhythmisches schrieben auch Lussy und Carpe, Hugo Riemann und der Finne Ilmari Krohn. Einzelstudien boten Weigmann (1853/54) über bestimmte Akkorde, Adolf Kullak (1861) und Ludwig Riemann (1911) über das Klavier, Heinrich Nietzsch (1904) über das Lied, Hans von Wolzogen (1906) über Wagner, Albert Schweitzer (1907) über Bach. Außerdem gibt es Gesamttheoretiker, wie der vielseitige und anregende Hugo Riemann, ferner Emil Ergo, Johannes Schreier, Ilmari Krohn, Heinrich Schenker, welche der Ästhetik Stoff darbieten. Besonders bedeutend erscheinen uns die Werke von August Halm und Ernst Kurth (beide seit 1913). Unter den Dirigenten ist Siegmund von Hausegger (Sohn Friedrichs v. H.) neuerdings (1921) mit Betrachtungen zur Kunst hervorgetreten (Siegel-Sinnemann, Leipzig). Den Zusammenhang mit einer allgemeinen Kunstlehre geben Johannes Volkelt (1905), Max Deri und E. Neumann (beide 1912). Mehr anregend als ausführend ist der neueste „Versuch einer Kunstanschauung“ von F. Max Anton (1921). Von Ausländern seien außer den genannten noch erwähnt: Benedetto Croce (Neapel; Hauptwerk in 4. Aufl. 1912) und Charles Lalo (Bayonne, 1908). Im übrigen findet man die ganze Geschichte der deutschen Ästhetik bei Paul Moos (1913), der auch durch Einzeldarstellungen bekannt ist. Vom 18. Jahrhundert handelt Hugo Goldschmidt. Erst während der Drucklegung kam dem Verfasser die im Text erwähnte wichtige Arbeit von Alfred Lorenz über die musikalische Formgebung in Wagners Ring zur Kenntnis.

## Einleitung.

Das Wort Ästhetik stammt, wie so viele andere Bezeichnungen in der Welt der Künste, wie der Name der „Musik“ selber, aus dem Griechischen. Zu übersetzen wäre es etwa mit „Empfindungskunde“. Eine bindende Lehre soll sie nicht sein, weder für die Künstler, noch für die Liebhaber, noch weniger eine Schulmeisterlei, welche bestimmten Richtungen oder Personen Zeugnisse ausstellte. Aber auch kein bloßes Spiel mit Begriffen, sondern ein ernstliches Streben nach Klarheit auf allen Gebieten, welche unsere musikalische Anschauung überblickt. Prüfen wir unsere Empfindungen nach dem Anhören von Meisterwerken, so läßt ein aufmerksames Vergleichen immerhin gewisse Gemeinsamkeiten erkennen. Bei allem Wandel, zu dem jede innere persönliche Entwicklung berechtigt, nehmen wir doch an unseren Erlebnissen die Möglichkeit wahr, daß sie sich notwendig und folgerichtig wiederholen. Dies legt den Gedanken nahe, daß unsere künstlerischen Empfindungen durch eine Gesetzmäßigkeit zusammengehalten werden. Da wir nun außer uns auch bei anderen beobachten, daß sich ihr musikalisches Leben ähnlich vollzieht, daß sie in vielen Punkten übereinstimmende Eindrücke verraten, so dürfen wir daraus schließen, daß uns die Ästhetik ähnlich wie die Psychologie (Seelenkunde) vieles zum Bewußtsein bringen kann, was dem Empfindungsleben den notwendigen Zusammenhalt gibt.

Dies macht uns nicht bloß insofern Freude, als wir den Schatz der eigenen Erinnerungen sinnvoll aufgebaut sehen, sondern verbindet uns auch mit dem Denken und Fühlen

anderer. Bei aller persönlichen Verschiedenheit und Begrenztheit wird es eine Ästhetik nicht in der Vielheit, sondern nur in der Einzahl geben. Darin bestärkt uns die Anerkennung überragender Meister, die unmöglich durch Zufall zustande gekommen sein kann. Allerdings gibt es viele musikalische Menschen, die sich von den Erfahrungen, welche dem anerkennenden Urteil zugrunde liegen, noch nicht überzeugt haben, viele auch, die sich wohl nie davon überzeugen werden. Wir müssen also die Einheit der Ästhetik bedingungsweise so aussprechen: wenn man zu Meisterwerken ein lebendiges Verhältnis gefunden hat, dann strebt man die gesamte musikalische Auffassung gesetzmäßig zu begreifen. Dies ist es, was wir im folgenden versuchen.

Überwiegend handelt es sich dabei um beschreibende Kunde von Empfindungen. Das Vorgebrachte soll „gelten“; wir vertrauen uns, es gegen Widerspruch zu verteidigen. Aber Vorschriften für Kunst und Künstler wollen wir nicht hinaus-schicken. Die Musik war vor jeder Musikästhetik da; so ist auch das Verhältnis offenkundig: Ästhetik diene der Kunst, nicht Kunst der Ästhetik. Es ist wohl möglich und wünschenswert, daß immer neue Meister entstehen, welche unsere Einsicht in das, was mit den Tönen anzufangen sei, im Verhältnis zu aller Vergangenheit fühlbar erweitern und vertiefen. Daraus gewönne unsere Empfindungskunde neue Erkenntnisse. Aber wir können uns auch dem Gedanken nicht verschließen: verschütten wird ein Neuerer die bisherigen Quellen nicht. Umkehren und gänzlich umwerfen wird er das Vergangene auf keinen Fall. Die Ansicht, als gäbe es Fortschritt und Anpassung ins Unabsehbare hinaus, wäre für die Ästhetik ungünstig, weil wir dann keine Art von gleichbleibender Kraft erkennen, die den Äußerungen der Musik innewohnt. So gut es in der Natur Ordnungen und Gesetze gibt, so wahrscheinlich ist eine Allgemeingültigkeit auch im Reiche der Kunst.

## I. Musikalische Urthatfachen.

### 1. Der Tonstoff.

Musik, als eine von den Meistern ausgebildete Sprache, ist zu unterscheiden von ihren Urbestandteilen, gleichsam vom Alphabet der Töne, das eine bedeutungsvolle Sprache erst ermöglicht. Denn ohne die Zustimmung natürlicher Beschaffenheiten der Dinge kann kein Künstler etwas zuwege bringen. Laute bietet uns die Natur in großer Fülle: aus ihr wählt der Musiker, was zum Wohlhause führt. Untauglich findet er das bloße Geräusch als ein Gelaute aus allen möglichen Zusammenstößen oder Reibungen, die nur selten den tragenden Nachhall oder Widerhall finden. Das Geräusch wird zum Schall, ob auch noch so dumpf, wenn er hallend vom Ort seiner Entstehung weiterschwillt. Becken, Triangel, Trommel gehören hierher; sie werden in die Tonwelt zugelassen, obgleich sie keine bestimmte Tonhöhe geben. Erst der eigentliche, meßbare Ton ist es, der die Musik ermöglicht. Dem unruhigen Geräusche gegenüber bietet er sich ruhevoll gezogen dar, entweder gleichmäßig oder an- und abschwellend.

Das Wort „Ton“ ist Lehnwort aus dem Griechischen. Wurzelhaft mit „Donner“ zusammenhängend, hat es doch die Lautverschiebung nicht mitgemacht. Das griechische Zeitwort, das zum Ton gehört, bedeutet: spannen. Im Ton als „Spann“ ist ein Grundgesetz eingeschlossen; denn auf Spannung läßt sich die Welt der Töne zurückführen. Eine innere Spannung des tönenden Körpers hebt den Ton über Geräusch und Schall hinaus. Der tönende Körper wird gespannt, ehe er tönt. Während des Tönens sucht er seine Ruhe aus eigener Kraft wiederherzustellen. Dies sehen wir z. B. an der gezerrten und wieder losgelassenen Saite. Der Reibungston kommt dadurch zustande, daß der Körper

immer wieder gestört wird im Bestreben, die Ruhelage herzustellen.

Über die seltenen Ausnahmen, in denen es die leblose Natur zu einem echten gespannten Ton bringt, unterrichtet die Physik. Das Krachen des Vulkans, das Donnern des Gewitters, das Heulen des Windes, das Brausen des Meeres sind Erscheinungen, die der Akustiker, nicht der Ästhetiker musikalisch zu prüfen hat. Dagegen bietet uns die Stimme der Lebewesen den willkommeneren Tonstoff dar. Tierischer und menschlicher Wille spannt die Stimmbänder des Kehlkopfes zu tönendem Leben. Vogelgesang erhöhte unsere Freude an musikalischer Betätigung; die ersten Töne aber fand der Mensch gewiß an seiner eigenen Stimme. Den Übergang vom Sprechen oder Schreien zum Singen konnte er nicht verfehlen. Je mehr er die Natur beherrschen lernte, desto scharfsinnigere Werkzeuge erfand er dann, um seinen Gesang begleiten oder ohne Singstimme musizieren zu können. Gewollte Spielmusik kommt ausschließlich dem Menschen als Gewinn der Überlegenheit zu. Schon früh erkannten begabte Völker, daß sich die Töne in bestimmter Weise durch Höhe und Tiefe unterscheiden. Man fand auf dem Wege der Messung, daß der Ton um so höher ist, je mehr er Schwingungen macht, und die aus der Akustik bekannten Maßverhältnisse setzen die Töne sogar in bestimmte rechnerische Beziehungen zueinander: 1:2 (Oktav), 2:3 (Quint), 3:4 (Quart), 4:5 (große Terz) usw. sind in der Tat Ergebnisse, die durch wunderbare Einfachheit immer wieder zum Erstaunen zwingen.

## 2. Das Tongefüge.

Allerdings dienen die gefundenen mathematischen Verhältnisse mehr dazu, den Wechsel von Tonhöhen zu regeln und zu begreifen, als den Wohl- oder Mißlaut von Zusammen-

klängen zu verstehen, die man natürlich nicht unversucht ließ. Irrtümer ergaben sich, wenn man die Wahrnehmungen des Ohrs mit den Zahlen in eine Art übereinstimmender Wertung bringen wollte. Quint und Quart stehen im gleichzeitigen Erklängen an Wirkung hinter den Terzen zurück. Überraschungen bietet der vermutete Gleichlauf zwischen Tonverhältnissen und Tonempfindungen vollends bei drei- und mehrfachen Zusammenklängen. Z. B. verschwinden die Wohlklänge zweier großer Terzen im Akkord *e e gis*.

Die Versuche, Eindrücke der Seele auf naturwissenschaftliche Tatsachen zurückzuführen, werden immer eine verlockende Anziehungskraft ausüben, ohne vollständig zu befriedigen. Wir müssen uns begnügen, in den natürlichen Verhältnissen eine ungefähre Grundlage vor oder unter uns zu sehen. Am sichersten offenbart sie sich darin, daß der Dreiklang von der Natur selber in der Obertonreihe als eine ewige Ordnung schon vorgebildet erscheint. Die Sprache teilt dem Klang eine Mehrheit von Tönen zu. Diese Mehrheit steckt im einzelnen Ton bereits dadurch vorgebildet, daß ihm eine Anzahl von „Obertönen“ eigen ist, und zwar mit Abmessungen, welche als Erstes wie ausgerechnet die Entfernungen des Dur-Dreiklangs ergeben (in weiter, nicht enger Tonlage). Dieser ist also die natürlichste Gegebenheit. Wie sich nun freilich der Moll-Dreiklang erkläre, ist wieder eine offene Frage.

Von Anzahl und Stärke der Obertöne hängt ferner die Tonbeschaffenheit ab, die wir als Klangfarbe bezeichnen: sie ist gleichsam der Klang des Tons. Wenn hier Beschaffenheiten auf meßbare Kräfte zurückweisen, so sieht sich unser Denken angenehm befriedigt: der weiche Klang eines Horns, die spitze, schmetternde Trompete, beides hat nach Helmholtz seinen Grund in der Reihe der vertretenen Obertöne. Dagegen bringt Fritz Volbach („Das moderne Orchester“) die Ansicht zur Geltung, daß die Grundform der Tonwelle

maßgebend sei: die Art, wie der Tonstrom erregt werde, ob sachte, ob plötzlich, bestimme die Klangfarbe.

Die Mathematik der Töne stellt uns noch vor andere Schwierigkeiten, die weniger gutartig sind. Wenn wir die Verhältnisse der verschiedenen Tonschritte von gemeinsamem Ausgangspunkte nach oben hin weiterführen, so erhalten wir in einiger Höhe, etwa bei der siebenten Oktave, verschiedene Werte. Es ist also zwar eine schöne Sache um die Einfachheit und Reinheit der einzelnen Tonverhältnisse: aber sie stehen einander hemmend im Wege. Der einzig mögliche, durch Bachs Wohltemperiertes Klavier gesicherte Ausgleich besteht darin, daß man mit Ausnahme der Oktav alle Verhältnisse um ein Geringes trübt, so daß die Oktav sechs Ganzton- und zwölf Halbtonschritte gleicher Abmessung durchläuft. Dann kann man in jeder beliebigen Oktav die Dreiklänge aller zwölf Tonstufen handhaben.

Das Tongefüge, das sich die abendländische Kunst auf diese Weise in jahrhundertelanger Arbeit zurechtgerückt hat, benützt also nicht bloß, sondern verändert auch natürliche, tiefgegründete Gegebenheiten. Es nimmt zur Tonartbildung jeden der zwölf Tonwerte einer Oktav als Ausgangspunkt, erkennt aber als Tongeschlechter nur die zweierlei Reihen von Dur und Moll an, indem es die alten sogenannten Kirchentonarten beseitigt. Hierfür war nicht etwa eine verarmende, zerstörende Neigung maßgebend, sondern ein tieferes Eindringen in harmonisches Denken.

### 3. Melodie und Harmonie.

Ob Melodie oder Harmonie den zeitlichen und welche den sachlichen Vorrang habe, das sind Fragen, die eine Musikästhetik nicht als die dringendsten zu beantworten hat. Die Obertöne zeigen wenigstens die Durharmonie als natürliche Gegebenheit. Wichtig ist die Erkenntnis, daß Melodie ohne

Harmonie Sinn und Ziel verliert. Ein Lied wird dadurch verständlich, daß jeder Ton auf eine bestimmte Harmonie bezogen werden kann. Ob die Akkorde als Begleitung erklingen oder nicht, macht keinen wesentlichen Unterschied. Auch die Melodien anderer als der indogermanischen Völker bedürfen einer harmonischen Deutung und scheinen sie zu vertragen.

Wie eng beide Grundbestandteile unserer Musik zusammenhängen, ersieht man daraus, daß die Tonleiter  $c d e f g a h$  keine anderen Töne enthält, als die der Dreiklänge  $c e g$ ,  $g h d$ ,  $f a c$ . Mag man die Molltonleiter als Trübung oder als Gegensatz auffassen, sie benützt keinen größeren Tonschritt als die (übermäßige) Sekunde und birgt auf jeder Stufe ihre zugehörigen Akkorde, die aus tonleitereigenen Tönen bestehen, wie dies auch in Dur der Fall ist.

Was uns die Harmonielehre an die Hand gibt, das ist der Einblick in die Beziehungen der Akkorde, wenn diese einander folgen. Die zwölf Tonarten eines Tongeschlechtes stehen nach jetziger Auffassung alle miteinander in näherer oder entfernterer Verbindung; man redet von Verwandtschaften verschiedener Grade. Dazu die Gegenätzlichkeit von Dur und Moll selber. Dem Musizieren eröffnen sich dadurch Mittel und Möglichkeiten, die zwar bei schwächeren Tonsetzern willkürliches Gebaren hervorrufen können, genialen Erfindern aber eine Quelle wahrer Funde und Entdeckungen werden. Das musikalische Naturgeschehen durchschaut ein wirklicher Meister bis auf den Grund. Den natürlichen Zusammenhängen entnimmt er den Maßstab der Folgerichtigkeit.

Nicht anders verhält es sich mit der gleichzeitigen Führung mehrerer Melodien, der man, weil sie in den Klöstern gelernt und geübt wurde, den lateinischen Namen des Kontrapunktes (der „Gegenstimme“) gegeben hat. Unser Ohr ist befähigt, verschiedene Töne, welche gleichzeitig erklingen, zu unterscheiden, also auch unterschiedlichen melodischen Linien

zugleich zu folgen. Farbstoffe, die man in jene räumliche Nähe zueinander brächte, welche der Gleichzeitigkeit von Tönen entspricht, rannen vermischt zusammen. Einer solchen Mischung der Farben wären bei gleichhohen Tönen die zusammenschließenden Klangfarben zu vergleichen. Auf die Ähnlichkeiten, Unterschiede und Unvergleichlichkeiten der Töne und der Farben können wir hier nicht eingehen; wir weisen nur auf Ostwalds Gedankenarbeit, welche allerdings die Ähnlichkeiten bereichert. Die Künstler bekämpfen vielfach aus reinem Mißverständnis die klaren Nachweise Ostwalds, als legten sie der künstlerischen Betätigung Zügel an. Genau so gebärdet sich ein Unkundiger den musikalischen Urthatfachen gegenüber: statt sie zu achten und sich ihrer ehrfurchtsvoll zu bedienen, setzt er sich in der Weise über sie weg, daß er sie nicht erkundet oder von vornherein als hemmend empfindet, während sie einem scharfen Verstande die volle Freiheit zurückgeben. Der Baumeister ist ans Gesetz der Schwere gebunden. Wir wählen gerade ihn zum Vergleich, weil er schlechterdings keinen Unfug mit seinem Urgefeß treiben kann. Maler und Musiker stellen zuweilen alles auf den Kopf; unmöglich ist aber, daß der Baumeister das Dach unten, die Grundmauer oben baue. Wie verhält er sich in Wirklichkeit zu den Naturgesetzen? Er befolgt und er umgeht sie zugleich; er vermeidet, der Anziehungskraft der Erde den Umsturz seines Werkes preiszugeben, aber zugleich veranschaulicht er die Gesetze der Schwere, oder entbindet uns vom Gefühl des Lastenden — alles nach genauer Kenntnisaufnahme dessen, was die Natur wirkt.

Rehren wir zum Kontrapunkte zurück, so sehen wir Jahrhunderte an der Arbeit, die Gesetze des Zusammenklangs zu erlauschen und durchzuprobieren. Vieles erwies sich als möglich, vieles als untunlich. Allmählich eroberte man der Musik, teils vom Kontrapunkte, teils von der Harmonie, also teils von wagrechtlicher Linienführung, teils von senkrechtlicher Afford-

verbinding aus, die Rechte des Mißklangs, der Dissonanz, nicht als einer Schwäche, die man duldete, oder einer Würze, die man aufstreuete, sondern als einer ersten und strengen Notwendigkeit, welche nicht zu umgehen ist.

#### 4. Zwei- und Dreiteilung der Zeit.

Einstimmige und mehrstimmige, harmonische und kontrapunktische Sagarart gestaltet sich anschaulich nur durch die Zeitfolge. So wie die bildenden Künste die Anschauung des Raums, so setzt die Tonkunst die Anschauung der Zeit voraus. Wenn Spannung und Entspannung jeden Ton begleiten, so liefern diese urtümlichen Gegensätze auch das Mittel, die unendliche Zeit in faßbare Teile abzugrenzen. Dort Raumgestaltung, hier Zeitgestaltung. Betont und Unbetont, das ist die erste Urthatfache, welche Rhythmus ermöglicht. Das (griechische) Wort heißt eigentlich „Fluß“ und gilt auch von den Linien der bildenden Kunst, hebt also den fließenden, ungeteilten Zusammenhang hervor. Wir brauchen es heute, nach Entfaltung der abendländischen Musik, in dem Sinne, daß die gliedernde Einteilung der Zeit gemeint ist. Unser Musikinn stellt die Forderung, daß ein Zeitteil gegen einen anderen kenntlich gemacht werde. Die Betonung eines guten Taktheils gegen einen sogenannten schlechten ist die einzige Möglichkeit, in der unbestimmten Zeitfolge eine Ordnung herzustellen, einem Geschehen in der Zeit Form zu geben. So tief wie die Zeit selber als Anschauung unserer Seele eingegraben ist, so tief liegt diese Ordnung der Zeit in uns.

Der Wechsel betonter und unbetonter Zeittheile bietet zwei Möglichkeiten: der Betonung folgt ein Zeitteil gleicher Länge, oder es folgen zwei Zeittheile doppelt gemessener Dauer. Die Betonung regiert eine oder zwei tonlose Zeiten. Nach diesem Wechsel muß sie sich wiederholen. Anders können wir nicht einteilen. So erhalten kleinste Notenwerte

noch Licht und Schatten. Die Eigenart aller zusammengesetzten Taktformen wird den rhythmischen Urtsachen verdankt. An ihnen läßt sich so recht ersehen, was eigentlich die Kunst mit urwüchsigem Ordnungen anfängt: fortwährend werden sie ja durchbrochen, denn ein starrer Rhythmus wirkt einförmig. Aber jede Aufhebung der Regel macht ihren bestimmten Eindruck nur durch den verschwiegenen Vergleich mit der Regel. Zwei- und Dreiteilung ist ein vergleichender Maßstab, den wir überall mit uns herumtragen, an jede Musik heranbringen. Zwei und drei sind auch Teiler der rhythmisch brauchbarsten Zahlen, z. B. der beliebten Zwölf oder Sechzig; weniger musikalisch sind die Fünf und die Zehn. Der Uhrmacher hat im Tictack der Taschenuhr die Sekunde in fünf statt sechs Teile geteilt. Die Zahlen Vier, Acht, Sechzehn, und auf der anderen Seite Sechs, Neun, Zwölf vertreten die Macht des musikalischen Rhythmus. Für Zweiteilung bietet die leblose Natur als Beispiele Ebbe und Flut, Tag und Nacht, oder die 4 Jahreszeiten. Der Pflanze mangelt mit der Bewegung der Rhythmus; das Atmen von Blättern wiederholt sich anschaulicher im tierischen und menschlichen Leben, als Atem, als Herzschlag; dazu das Mittel der Fortbewegung: der Schritt. Dreigeteilten Schritt kennt nur der menschliche Tanz. Beim Atmen käme eine Zwischenzeit zwischen Aus- und Einhauch in Betracht (vgl. Hauer, *Yogapraxis der Inder*). Vielleicht hat das Versagen der Natur hinsichtlich der Dreiteilung Hugo Riemann mit bewegen, den Dreitakt aus dem Zweitakt abzuleiten. Wir halten diesen Versuch für mißglückt. — Ein Geschehen ohne Rhythmus ist entweder aufregend durch Unruhe, schrecklich durch Unberechenbarkeit, wie beim Erdbeben, Gewitter, Schlachtgedröhn, oder abspannend, ermüdend, beruhigend, wenn jede Gliederung fehlt: gleichmäßig fallende Regentropfen schläfern ein; der Kranke verkürzt sich die Zeit, indem er ohne Betonung zählt.

Tonleiter, Dreiklang, Tonartverwandtschaft, Gleichzeitigkeit von Melodiestimmen, Konsonanz und Dissonanz, zwei- und dreigeteilte Zeit sehen wir als Urtsachen an, welche die Natur der Dinge darbietet: die Kunst nimmt sie an als Geschenk und gibt alles Gegenständliche beseelt zurück, weil die menschliche Seele ihr Mittelpunkt ist, von dem alle ihre Gebilde ausgehen. Die Kunst ist für sich genommen ein fesselndes Fach, enthüllt und erklärt auch einige der Urtsachen, bleibt aber bei anderen die Antwort schuldig und muß sich im temperierten Tongefüge einen Schlag gefallen lassen, der sie verwundet, unsere Seele aber beglückt. Hegel meinte, Kunstwerk sei nur das, was aus dem Geistigen entsprungen die Taufe des Geistigen erhalten habe und nach dem Anklang des Geistes sei.

## II. Rhythmus.

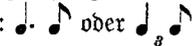
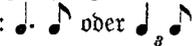
### 5. Unterscheidbare Stärke der Töne.

Die unendlich gedachte Zeit bestünde aus einer unendlichen Reihe beliebig langer Teile, wenn nicht das gemeinsame Leben der Menschen erforderte, daß man sich über gleichlange Teile der Zeit verständige. Wir bauen also Zeitmesser, welche die Zeit in streng gleiche Teile einteilen. Dies ist deshalb nötig, weil das Geschehen in der Zeit ungleich lang dauert und verschiedenen Gefühlswert besitzt, hier kurz- dort langweilig erscheint. Anders verhält es sich mit der musikalischen Zeitempfindung, welche den ungleichen Zeitwertungen Betont- Unbetont, oder Betont- Unbetont- Unbetont folgt. Insofern sich diese Wertungen in gleich abgegrenzten Zeiteinheiten wiederholen, entsteht allerdings wiederum ein Maß, aber kein gleiches Zeitmessen der Uhr, sondern ein ungleiches der menschlichen Seele, die sich zwischen Spannung und Entspannung bewegt und jene betont, die andere enttont.

Es fragt sich nun, welche Mittel verfügbar seien, um unsere Aufmerksamkeit zur Anwendung dieses oder jenes der beiden Maßstäbe anzuregen. Alles, was überhaupt einen Bestandteil von Musik bildet, kommt in Betracht, vor allem aber die unterscheidbare Stärke der Töne, die namentlich dort geübt wird, wo man die melodischen Linien und die verschiedene Dauer gezogener Töne noch nicht zu schätzen in der Lage ist. So sollen die Neger ein feines Unterscheidungsvermögen besitzen, das sich an allen möglichen Schällen entwickelte, die auf die Formel: Schall und Pause zu bringen sind. Denken wir uns etwa Schläge auf der Trommel: folgt Schlag auf Schlag (mit oder ohne auffällige Pause) in gleichem Zeitabstande, und mit gleicher Tonstärke, so bekommen wir keinen rhythmisch brauchbaren Eindruck, sondern ein kunstlos gezähltes Einerlei. Erst die unterscheidbare Stärke der Schläge lenkt uns in die Bahn der Zwei- oder Dreiteilung. Dieses Mittel ungleicher Tonstärke kehrt durch alle Stufen der Tonkunst wieder. Wir werden angewiesen, diese oder jene Note zu „betonen“, „hervorzuheben“: damit ist meist ein Abstufen der Tonstärke gemeint. Man nennt die Kunde vom Unterschied stärkerer und schwächerer Betonung Dynamik („Stärkekunde“, griechisch). Durch dynamischen Wechsel kann man jede gewünschte rhythmische Form in der einfachsten Weise aus gleichlangen Tönen (mit oder ohne gleichlange Lücken) herausstufen.

Keinen wesentlichen Unterschied macht es, ob man rhythmische Eindrücke, statt von der Tonstärke, von irgendeiner Klangbeschaffenheit abhängig denkt. Die Wahl eines anderen Instrumentes, eines anderen Stimmklanges lenkt, wie die veränderte Tonstärke die Aufmerksamkeit auf den Eintritt des Wechsels und regt dadurch zur Gliederung an. Bei der Instrumentierung verbinden sich oft beiderlei Mittel: die Farbe wird so abgestuft, daß auch die Tonstärke mitwirkt.

## 6. Unterscheidbare Dauer der Töne.

Aber auch ohne alle dynamische oder klangliche Betonung lassen sich Töne so gegeneinander auszeichnen, daß sie rhythmisch faßbar werden: nämlich durch ungleiche Zeitdauer. Die beiden einfachsten Maßnahmen sind:  oder  je nach zwei- oder dreiteiliger Absicht. Man gibt der Betonung etwas mehr an Zeit. Unsere Wahrnehmung wird allerdings dieses Mittels nicht sofort gewahr, nicht gleich rasch wie im dynamischen Falle. Dafür empfinden wir mehr Befriedigung, sobald wir merken, daß uns der Ton durch längere Dauer etwas sagen will. Die Zeit, die einem Dinge auch sonst Gewicht gibt, bewährt sich als das natürlichste Mittel, den einen gegen den anderen Ton abzuheben.

In der Zweiteilung ist jenes Verhältnis beider Töne 3:1, in der Dreiteilung 2:1. Dort schließen sich vier, hier drei Einheiten zusammen. Dort herrscht ein Ton durch drei Zeiten, bis er seine Dauer aufgibt, hier durch zwei Zeiten. Die erste Spannung ist straffer als die andere. Punktirte Rhythmen eignen sich zur Begleitung und zur Linie des Marsches. Sie begünstigen jeden Ausdruck des Entschlossenen, Kraftvollen. Der erste Satz von Bruckners Fünfter, der letzte der Achten bieten dafür Beispiele genug; wie denn überhaupt die Punktirung bei Bruckner ein Kennzeichen des Urwüchsigen wird. Auch in Bachs Kantaten, in Händels Overtüren findet man Belege genug. Würde- und weichevoll beginnt dieser Rhythmus die Verwandlungsmusik im Parsifal. Doppelte und mehrfache Punktirung wird namentlich bei gleichbleibender Tonhöhe ihre fortreißende Wirkung nicht verfehlen: Mozarts Dämonik im Don Giovanni.

Die Dreiteilung mit gehaltenem ersten Tone besitzt etwas Weicheres und paßt mehr zum schwebenden Tanze. In jedem Falle, ob Zwei- oder Dreiteilung geübt wird, beruht

die Wirkung der Überlegenheit des ersten Tons auf der gemiedenen Wiederholung der Töne; wir können dies auch durch die Schreibweise  oder  anschaulich machen.

Ein anderes Mittel, gleiche Töne ungleich einzuteilen, ist die Unterteilung: von Vierteln in Achtel, von Halben in Viertel usw. Zur Zweiteilung bedürfen wir der Folge von wenigstens drei Tönen: 

zur Dreiteilung vier Töne:   
oder:   
oder: 

Wendet man in der Dreiteilung punktierte Folgen an, so genügen auch hier drei Töne zur Kennzeichnung, also etwa:

 oder 

Damit haben wir schon eine hübsche Zahl sehr brauchbarer Rhythmen. Die Form , worin zwei Töne dem ersten das Gleichgewicht halten, leidet nicht an übergroßer Spannkraft; sie gibt sich oft zur Behaglichkeit her und fällt ins Ermüdende. Andererseits drückt ihre Gemessenheit Ruhe, Trauer, Entschlossenheit aus. Eine geniale Anwendung bietet Bach im ersten B-Moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers. Die Form  hat etwas ungemein Anregendes, auch Aufregendes: man denke an das Scherzo der Neunten Beethovens. Was es mit  für eine Verwandnis habe, werden wir noch erfahren. Die Fassungen



spielen, mit sehr verschiedener Wirkung, die größte Rolle bei Tänzen.

Sind diese rhythmischen Bildungen, aufmerksam belauscht, auch beim ersten Auftreten als zwei- oder dreiteilig zu erraten, so dürfte sich doch erst durch Wiederholungen der Eindruck näher bestimmen oder sicher bestärken.

## 7. Takt und Motiv.

Die Wiederholung wird namentlich darüber entscheiden, ob sich Einheiten aus zwei und drei, oder aus vier und sechs Zeiteilen zusammenschließen. Schon aus drei Tönen erkennt man Vierteilung an , Sechsteilung an , wobei natürlich eine richtige Schreibweise Voraussetzung ist. (Taktstrich nach vier und sechs Zeiten.) An sich wäre es denkbar, daß als kleinste geschlossene Einheit, aus deren Wiederholung sich der Aufbau ergäbe, stets die einfache Zweiteilung oder Dreiteilung gälte. Wir bekämen dann nur zwei Taktarten, mit 2 und 3 Teilen. In Wirklichkeit sind 4 und 6 Teile gleichberechtigt. Prüfen wir zunächst diese viererlei Einteilungen.

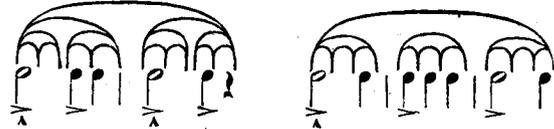
Das Wesentliche ist der Zähler eines Taktes. Der Nenner, welcher die Notenwerte angibt, gehört nur zur Schreibart und macht sich für den lebendigen Eindruck erst in Verbindung mit dem Zeitmaße geltend. Ob ein Takt mit dem Zähler 2 in Vierteln oder Achteln ausgeschrieben wird, kann der Hörer nicht wissen. Das letzte Präludium des Wohltemperierten Klaviers zeigt zweierlei Schreibweisen.

Bei den Taktarten mit den Zählern 2 und 3 ist die Betonung so geregelt, daß wir an 1., 3., 5., 7. Stelle uff., oder an 1., 4., 7., 10. Stelle uff. den Merk Schlag erwarten. Dagegen erweitern sich die zeitlichen Zwischenräume um das Doppelte, wenn 4 oder 6 als kleinste Einheit gilt. Bei diesen beiden Taktarten trifft der Einschnitt auf die Zählzeiten 1, 5, 9, 13 uff., oder auf 1, 7, 13, 19 uff. Doch müssen wir damit rechnen, daß der Zwang der Unterteilung innerhalb eines

Taktes wiederum zwei trennbare Gebiete herstellt. Zweifellos teilt sich der viergezählte Takt in  $2 \times 2$ , der sechsgezählte in  $2 \times 3$ . Letzterer Fall ist zu unterscheiden von  $3 \times 2$ : in der Rhythmik läßt sich die algebraische Formel  $a \times b = b \times a$  nicht anwenden. Wenn nun bei vier und sechs Zählzeiten (diese als gedoppelte Dreiteilung verstanden) unsere Anschauung unterteilt, um klar zu bleiben, so entsteht jedesmal eine zweite Betonungsstelle, die mit der ersten zu wetteifern scheint, in Wirklichkeit aber eine untergeordnete Rolle spielt; sonst könnte man ja der Einfachheit halber die Taktstriche verdoppeln. Dies ist aber untunlich und geschieht auch nicht. Wir müssen die Tatsache als sinngemäß verstehen, daß unser Musizieren den 4- und 6-Takt vom 2- und 3-Takt klar unterscheidet. Was die Unterbetonung betrifft, so dürfte sie im 6-Takt (auf 4) nötiger und ausgeprägter sein, weil die Möglichkeit anderer Einteilung ( $3 \times 2$ ) zur Entscheidung zwingt.

Wie man Taktarten höherer Zähler zu deuten habe, ist aus dem Bisherigen zu entnehmen: 8 Einheiten zerlegen sich in  $2 \times 4$  oder  $4 \times 2$ ; 9 Einheiten in  $3 \times 3$ ; 12 Einheiten in  $3 \times 4$  oder  $4 \times 3$ . Das Gehör bestrebt sich, solche Gebilde auf die einfachsten Zusammensetzungen zurückzuführen. Diesem Bestreben steht aber ein anderes Bemühen gegenüber, nämlich möglichst viele Betonungen zusammenzufassen, und aus kleinen Einheiten größere zu gewinnen. Hierzu fordert das musikalische Geschehen dringend auf. Es bietet uns nicht, wenn es mit zwei Einheiten begann, eine beliebige Reihe von Wiederholungen, wie man einerlei Ware in jeder gewünschten Menge auf den Tisch werfen kann. Sondern die Melodieführung strebt größere Zusammenhänge zusammenzufassen und gliedert diese wieder nach Zwei- oder Dreiteilung. Das Verständnis hat also zwar den Takt als kleinste sinnvolle Einheit nötig, trachtet aber zugleich, in wiederholten Bogen immer größere Einheiten zu überblicken, nach Art der roma-

nischen Fenster oder Tore, die oben durch immer größere Bogen überspannt werden, bis sich der letzte über dem zusammengefaßten Ganzen wölbt:



Bei der Zweiteilung entspräche dem obersten Bogen noch ein drittes Betonungszeichen. Wo fände es seinen Platz? Ebenfogut am zweiten, wie am ersten Taktanfang. Denn die Betonungen, welche die melodische Linie einteilen, greifen über die Einheit des Taktes hinaus. Takt und Motiv brauchen nicht zusammenzufallen. Das Motiv kann aufstaktig sein oder sein Ende innerhalb des Taktes erreichen. Ebenso brauchen die Haupttöne des melodischen Ganzen nicht an den Anfang der Takte 1, 3, 5 oder 1, 5, 9 zu rücken, sondern können sich auch andere Stellen suchen.

Ein sehr einfaches Beispiel bietet der Anfang der fünften Sonate Beethovens für Betonung an erster Stelle: wer jeden Taktanfang einzeln betont, ohne den Gang des Motivs zweitaktig zu erfassen, wird den eigentümlichen Schwung nicht herausbringen. Die Schreibweise wäre deutlicher  $\frac{6}{4}$ , statt  $\frac{3}{4}$ . Verwickelte Bildungen mit ungleichartigen Teilmaßen bleiben immer Ausnahmen, da fortwährender Taktwechsel (etwa von Drei und Zwei, Drei und Vier) etwas Gewalttames hat.

## 8. Synkope.

Im Verlaufe des musikalischen Geschehens wechseln die Taktformen; doch vermeidet man Taktwechsel, solange es irgend angeht, weil die eingeleitete rhythmische Bewegung dem Ganzen oder doch einem größeren Teile des Ganzen das Gepräge gibt. Da und dort dürfte die Aufzeichnung

deutlicher sein: in Mozarts sechster Sonate z. B. (bei Peters) könnte im 64. Takte vorübergehend  $\frac{2}{4}$  statt  $\frac{3}{4}$  gemeint sein. Taktarten mit höheren Zählern, etwa in Übereinstimmung mit den Motiven, wären deshalb zwecklos, weil man doch in ihnen wieder Unterteilungen eingerichtet wünschte. Man zieht z. B. die Taktstriche (wenn auch nur andeutungsweise) beim regelmäßigen Wechsel von Drei- und Zweitakt, von Vier- und Dreitakt, wenn also 5 und 7 die Zähler sind. Dieser Fall, bei dem das Zeitmaß nicht gewechselt wird, ist

scharf zu unterscheiden von den Figuren  $\bullet \bullet \bullet \underset{g}{\bullet}$  oder  $\bullet \underset{g}{\bullet} \bullet \bullet \bullet$ , bei denen die Viertel der Dreiteilung eine

raschere Bewegung als die der Zweiteilung annehmen. Man nennt die Dreiteilung als Ersatz im Gefüge der Zweiteilung: Triole; ebenso Zweiteilung als Ersatz im Gefüge der Dreiteilung Duole. Der unmittelbare Wechsel zweier und dreier Zähler ist von Brudner zum erstenmal in voller Wirkung entdeckt und herausgeholt worden. Als Hauptzähler können wir uns 6 denken: wir haben dann, genau gezählt, im Fall  $\bullet \bullet \bullet \underset{g}{\bullet} \bullet \bullet \bullet$  die Folge  $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$ , d. h.  $2 \times 3 + 3 \times 2$ . Meist begnügen sich zwar die Dirigenten mit dem verzerrten

$\bullet \underset{g}{\bullet} \bullet \bullet \bullet$ , weil sie sich über den Rhythmus keine genaue Rechenschaft geben; sie setzen also die Triole an den falschen Platz. Demgegenüber müssen wir festhalten, daß gerade dieser Brudnersche Rhythmus in urwüchsigter Weise veranschaulicht, welche Erscheinung der unmittelbare Wechsel von Zwei und Drei zeitigt.

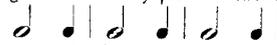
Es handelt sich um teilweise, stellenweise Eingriffe in die einfachen Verhältnisse: statt daß sie sich, wie erwartet, wiederholen, werden sie durch einen anderen Teiler ersetzt, also durchbrochen. Wesentlich ist, daß dies nicht länger, sondern nur vorübergehend geschehe. Geschieht es länger oder

dauernd, so stellt sich die Erwartung auf den neuen Zähler ein, und wir empfinden den Takt als gewechselt. Taktwechsel ist nun aber ganz verschieden von gewechselter Betonung. Das Brudnersche Beispiel stellt eine allerdings sanfte und anmutige, aber doch ausgesprochene Synkopierung dar.

Synkope ist ein griechisches Wort und heißt: Zusammenstoß. Zusammenstoßen die Betonungen, weil sie innerhalb einer kurzen, als Einheit aufzufassenden Zeitspanne wechseln. Es kämpfen zweierlei Betonungsweisen, die eingeleitete, die eben durch den Beginn zunächst als die natürliche erscheint, und eine neue, welche die natürliche Reihe durchbricht, sie widerrufen und aufheben will. Dieses Ringen wird fühlbar an der Betonung unbetonter, eigentlich unbetonbarer Taktteile. Von der anderen Seite aus kann der Eindruck verstärkt werden durch das Unbetontlassen des zu Betonenden: eine Art schweigender Synkope. In beiden liegt als gemeinsames Merkmal inbegriffen, daß sich eine ursprüngliche Betonung immer noch mit behaupte oder zu behaupten suche; sonst hätten wir keinen Kampf, keine Möglichkeit, das Unbetonte als Betontes zu empfinden, das Betonte als unbetont wahrzunehmen. Es ist, wie wenn sich zwei Gegner „messen“: das Unbetonte mißt sich in der Tat am Betonten, das Betonte am Unbetonten.

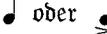
Mit Notwendigkeit folgt hieraus, daß am Anfange oder am Schlusse einer Synkope, oder beide Male, zwei Betonungen irgendwie zusammenprallen müssen. Dies liegt ja auch im Begriff des Zusammenstoßes. Ohne ihn ist keine Synkope möglich. Dieser Stoß fehlt aber in der Bestimmung Hugo Riemanns: „Bindung aus einem leichten Zeitwert in den nächsten schweren“. Seine rhythmische Formel lautet:

$\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$ , welche aber schlechtweg als  $\bullet \bullet \bullet \bullet$  gehört wird. Wir wollen zur Unterscheidung von Synkope

und Taktwechsel ein Beispiel aus Wagners Parsifal anführen: Auftreten des Helben. Nach seinem Motiv setzt sich der Dreitakt fort in  bis die offene natürliche Betonung folgt. Dieser Rückstoß und vorn der Betonungsschlag (der ersten Note hier) lassen nicht im Zweifel, daß Synkopierung die Überraschung und Erregtheit ausdrückt. Man versuche mit Taktwechsel zu denken:

$\frac{2}{4}$    $\frac{3}{4}$   usw. Der Vortrag müßte etwas anders lauten. Die Wirkung wäre beruhigend, weil die natürliche Betonung hinter dem Taktstriche die Takte trennt, wogegen die Synkope die Takte enger bindet. Jene hat das Bestreben, kleine Luftkissen zwischen die Takte zu bringen, diese preßt die Teile enger zusammen, neigt also zu einer gewissen Eile, die immerhin als Beschleunigung wahrnehmbar sein kann. So im zweiten Thema des Allegros der Eroika.

Die gleiche Form:  bewegt sich allerdings im Walhallthema weit ruhiger, drückt aber doch eine innere Belebtheit aus. Weitere klassische Beispiele für die Synkope wären etwa Bruckners achtzes Adagio, Schuberts zweites Sonatenscherzo, mit dem scheinbaren Geradtakte.

Volksmäßige Formen wie Marsch, Tanz und Lied bevorzugen auf einfacher Stufe die fortgesetzte natürliche Betonung. Doch ist schon im wirklich getanzten dreitaktigen Tanzstücke leise Synkopierung  oder .

b. h. Hervorhebung der zweiten oder dritten Einheit, neben der ersten (durch irgendein musikalisches Mittel) sehr häufig. In der Musik unserer Meister aber setzt sich das gesamte rhythmische Geschehen aus Synkope und Nichtsynkope zusammen. Zu beachten ist noch: je länger die Zwischenzeit, die zwei Stöße unterbricht, oder je länger die Zeit, bis man einen Stoß merkt, desto mehr wird der Eindruck der Synkope gefährdet. Schumann und Brahms schreiben manche Synkopen nur

fürs Auge. Beethoven verdankt die erschütternde Wucht dem Gebrauch der Synkope (Durchführung in der Eroika!); ebenso sachlich unterscheidet Wagner zwischen Synkope und Taktwechsel.

### 9. Weitere rhythmische Mittel und Aufgaben.

Als die Wege, rhythmische Gliederung anzubahnen, lernen wir bis jetzt ungleiche Stärke und ungleiche Dauer der Töne kennen. Falls wir auf beides verzichteten, so blieben noch Mittel genug übrig, das Empfinden auf eine bestimmte Teilung und Zusammenfassung hinzuleiten. So gibt Beethoven der Freudenweise der Neunten durch die Grenzen von Auf- und Abstieg den leichtfaßlichen rhythmischen Aufbau. Was die Wirkung des Aufstiegs im Unterschied vom Abstiege betrifft, so dürfte das Emporstreben an sich die Betonung, ein Sinken aber das Unbetonte fördern. Die meisten Aufstake geben den tieferen Ton, von dem aus sich die betonte erste Stelle des Volltaktes klar abhebt. Richtet man hervortretende Tonschritte nach oben in der Art, daß sie ins unbetonte Feld rücken, so bekommen sie, je nach dem Zusammenhang, den Ausdruck von Überlegenheit, Spott, Belustigung, auch von schmeichelndem Werben, und sehr oft von eindringlichem Fragen; wie denn auch im Sprechen ein Hinauf in unbetonte Stelle unwillkürlich die Spannung wiedergibt. Solche, mit der Frage verbundene Erregung hat auch in der Musik ihren Sinn, wiewohl die Töne dem begrifflichen Verhältnisse von Frage und Antwort fernstehen. Dem Abstieg ins Betonte kommt besondere Bedeutung zu, weil er etwas Auffallendes hat. Zu eindeutigen Gesetzen wird man schwer vordringen, weil die Umgebung immer neue Unterschiede an die Hand gibt; es hängt z. B. viel vom Gewicht des Ausgangstones selber ab.

Von der Art, wie der Rhythmus den Eindruck einer Tonfolge ändern kann, macht man sich einen Begriff, wenn man

die einfachste Affordbrechung in alle möglichen rhythmischen Formen giebt, ohne einen Tonschritt oder Notenwert zu verändern. Merkwürdig ist, mit welchem Zwang das Ohr die Grenzöne von Auf- und Abstieg zur Gliederung verarbeitet. Die Folge *c e g c / e g c e* uff. ist nicht ohne leichtes Widerstreben in Triolenform zu bringen, obgleich sie das Mächtige dadurch abstreift. Dabei ist noch etwas zu beobachten: der Sextsprung abwärts kommt erst bei Triolen zum rechten Bewußtsein, weil er nun einem enger verbundenen Teil der melodischen Folge angehört. Die rhythmische Stellung nimmt oder gibt also den Tonschritten Leben und Reiz. Ein Intervall kann eindrucklos bleiben, wenn eine größere oder kleinere Grenze hindurchgeht, oder ausdrucksvoll werden, je nachdem es im Ring eines Zusammenhangs rhythmisch gebunden schwebt. Die Weite des Tonschrittes spricht bei dem allem entscheidend mit.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit durch ungleiche Notenwerte. Im Scherzo der 10. Sonate gliedert Beethoven eine aufsteigende Tonreihe so, daß die Sechszehntel von unbetontester an unbetonte, von unbetonter an die betonte Stelle rücken; man hört aber manchmal anstatt:



Im zweiten Beispiel zerstört der Taktwechsel den feineren Wechsel der verschiedenen Betonungen, in denen sich die lustigen Sechszehntel ergehen.

Wie stark der Rhythmus in das melodische Geschehen eingreifen kann, das macht jede rhythmische Veränderung anschaulich. Nicht einmal harmonische Umformungen ändern

bis zu solcher Unkenntlichkeit des Anfänglichen, wie der Wechsel des Rhythmus. Bestätigt wird diese Beobachtung durch die Vorsicht, mit der jeder Meister die rhythmische Änderung behandelt. Die wundervolle, trefflichere Synkopierung bewirkt im B-Dur-Teil des Freudenthemas der Neunten eine neue Beschwingtheit (am besten als Viertakt mit Triolen aufzufassen).

Ebenso wichtig wie für die melodische Linie gibt sich der Rhythmus im Gefüge der Harmoniefolgen zu erkennen. Er bestimmt Wert, Sinn und Zweck jeder harmonischen Wendung, und umgekehrt vermag sich der formbildende Trieb der Harmonie erst im Dienste des Rhythmus auszuleben. Es ist oft schwer zu entscheiden, ob der Rhythmus Harmonie bilde, oder die Harmonie den Rhythmus erzwingt. Jedenfalls kann auch Harmonie ohne jedes andere Mittel rhythmische Eindrücke regeln. Im Larghetto des 26. Klavierkonzertes von Mozart beginnt die Melodie mit viermaligem, gleichhohem und gleichwertigem Ton; mit dem dritten wechselt die Harmonie: Zweiteilung.

Betonten Taktteilen, also auch Synkopen, verleiht die Dissonanz vermehrten Halt, verstärkte Spannkraft. Überleitende Wendungen lassen sich an unbetonte Stelle rücken, aber bedeutame harmonische Ausbiegungen suchen wohl immer den betonten Punkt oder machen den unbetonten synkopisch betont. Der wahllos ungegliederte Gebrauch von Modulation, Vorhalt, Alteration befreit das harmonische vom rhythmischen Geschehen mit dem Erfolge, daß beides notleidet.

## 10. Vergleichende Rhythmuskunde.

Durch umfassende Vergleiche rhythmischer Bildungen könnte eine zusammenhängende Kunde der rhythmischen Kräfte angestrebt und erreicht werden. Sehr vieles ließe sich aus der Untersuchung des Auftaktes lernen; auftaktlose

Gebilde sind starrer, aber durch ihre Festigkeit zugleich kräftiger. Bruckner liebt geradezu den Anfang hinter Taktstrich. Eine genauere Betrachtung wäre auch der Pause zu widmen. Sie gliedert und trennt, kann aber zugleich Drücken schlagen. Sie mag zur Erzielung von Staunen dienen oder den Atem versetzen. Auch die Pause erhält ihren Sinn durch die Stellung im Takte: ob an betontem, ob an unbetontem Orte. In letzterem Falle schwächt sich ihre Kraft. Am nachdrücklichsten wirkt sie zu Beginn des Taktes, und zwar vor synkopischem Einsätze. Mit der Pause selber läßt sich nicht synkopieren.

Eine Art beharrlicher Synkopierung ist das gleichmäßig wuchtige Hervorheben gleichlanger Töne einer Reihe. Hier wird das rhythmische Gefühl vorübergehend gleichsam ausgehängt: ein gutes Mittel atemloser Steigerung, sofern der Spannung ein bereitwillig entspannender Ausgleich versagt bleibt. Etwas anderes ist ein *Marcato*, das nur eine Stimme als solche herausheben will.

Der Eindruck des Rhythmus ändert sich wesentlich mit dem Zeitmaße; hierauf kommen wir im 34. Abschnitte zurück. Hier möchten wir nur dazu bemerken, daß eine gewisse Raschheit vom Tonsetzer oder auch vom Ausführenden dazu benützt werden kann, einen gewissen Fluß herzustellen, der keine Anforderungen an das ordnende Vermögen stellt. Da es verhältnismäßig leicht ist, einer solchen flüssigen Musik zu folgen, erfreut sie sich allgemeinsten Beliebtheit.

Auch bei der körperlichen Arbeit spielt der Rhythmus als gedankenlose Wiederholung eine Rolle: er erleichtert die geforderte Mehrtheit angestrengter Bewegungen, etwa bei Schlägen, Griffen, beim Marschieren, indem er die Mühe einzelner Entschlüsse spart. Dies ist natürlich nicht der Zweck einer kunstvollen Musik.

Doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß gerade bei den sehr kunstreichen Gattungen des strengen Stils die Nach-

ahmung der Stimmen, auch bei schärfer rhythmisiertem Thema einen Fluß des Geschehens mit sich führt, bei dem alle Takteile wie Wasserteilchen Zusammenhang suchen. Da ergibt Rhythmus, seinem ursprünglichen Sinn gemäß, den „Fluß“, der ja durch sein Gleichmaß für sich auch künstlerisch erfreulich wirken mag. Reichen Erfas fürs Rhythmische höherer Ordnung, das hier etwas kurz weglommt, bieten ja im mehrstimmigen Satze die Spannungen zwischen den verschiedenen auseinanderzuhaltenden Stimmen. Doch gibt es in jeder Art von Mehrstimmigkeit, bis zum Choralvorspiele hinauf, im Widerstreite zwischen Kontrapunktik und Rhythmus mit manchen guten Ausgleich, der rhythmisch befriedigt oder antregt. Jedenfalls ist ein Gleichmaß des „Flusses“ hervorragend geeignet, kleinen und großen Zusammenhängen Einheit zu geben.

Endlich gewährt die Mehrstimmigkeit noch einer anderen Möglichkeit Raum, indem sie nämlich zu zweierlei oder mehrererlei rhythmischer Auffassung zwingt. Hier wird nicht mehr durch Unterteilung der Zusammenschluß erleichtert, sondern erschwerend verlangt, daß wir für ein polyrhythmisches Gebilde in zweierlei Einteilungen zugleich denken. Eine Spaltung der Aufmerksamkeit will nicht jedem Dirigenten, nicht jedem Hörer gelingen. Zwei- und Dreitakt kann aber Hand und Hirn nach einiger Übung als gleichzeitige Bewegung beherrschen. Laufen mehr als zweierlei Rhythmen durcheinander, so verwickeln sich die Eindrücke noch mehr. Man denke an das Tanzgewirre der dreierlei Tänze in Mozarts *Don Giovanni*: klar hebt sich  $\frac{2}{4}$  neben  $\frac{3}{4}$  heraus; der  $\frac{3}{8}$  Takt malt das zunehmende Durcheinander. Die schönsten Beispiele für zweierlei Rhythmus bietet unseres Wissens Bruckner in der fünften und sechsten Symphonie. Für die synkopischen Wirkungen, die im fünften *Adagio* zuletzt durch das Nebenher von Unterteilungen des Zwei- und Dreitaktes entstehen, wird man vergebens nach einem Vorgange suchen.

Wie durch die besprochene Folge  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , so erweitert Brudner auch durch jene Stelle das Verständnis für die Synkope, welche man sich auch durch Mischung zweier Taktarten entstanden denken kann.

### III. Melodie.

#### 11. Voraussetzungen.

Ohne Rhythmus ist Musik unmöglich. Gehen wir nun weiter zur Melodie, so folgen wir einem vielleicht nicht ganz begründeten Empfinden, das die melodische Linie als Wagrechte oben an stellt. Diesen Vorrang könnte ihr die Harmonie bestreiten, weil ihre Senkrechte erst den stützenden Halt gibt, und die heutige Harmonie selber ist wiederum Ergebnis der Vielstimmigkeit, also einer Mehrheit von Melodien; womit der Kreis geschlossen wäre, den wir nicht geradebiegen, in den wir eben nur hineinspringen können.

Oft vergleicht man Töne und Farben. Das farbige Beieinander, das der Maler schafft, entspräche der Mehrstimmigkeit. Aber die Melodie hätte kein rechtes Gegenüber, weil aus dem Vorzeigen verschiedener Farben nacheinander keine Kunst geworden ist; es fehlt die Einheit der Beschaffenheit, welche dem Gedächtnisse das Zusammenfassen erleichterte. Hinsichtlich des melodischen Sinnes kennt der Ton nur eine Eigenschaft: das Gespanntsein. Die Unterschiede kommen durch keine innere Wandlung zum äußerlichen Ausdruck, sondern werden allein vom Wechsel der Maßverhältnisse hervorgebracht. Da der Raum stetig, die Zahl aber unstetig ist, so vollzieht sich der Tausch von Ton zu Ton auch beim kleinsten Schritte eigentlich sprungweise, nicht auf dem Wege allmählicher Annäherung; das Wimmern ausländischer Musik lassen wir hier beiseite.

Es ist nun freilich ein deutlicher Unterschied, ob Schritt oder Sprung die Maße der Spannungen schwächer oder stärker wechselt. Die Sekunde macht einen wirklich schrittmäßigen, die Septime einen verhältnismäßig sprunghaften Eindruck. Außerdem kommt es darauf an, welche harmonischen Punkte man erreicht. Melodie wäre nämlich ohne Harmonie allen Sinnes und Zieles beraubt. Zwar gibt der Gesang eine Folge von Tönen häufiger unbegleitet als begleitet; aber doch nur darum, weil die Aussprache der Harmonien verschwiegen werden kann. Auch die Rede kennt eine Menge von Weglassungen, die das Verstehen keineswegs hindern. Eine Frage für sich wäre es, zu untersuchen, wie der Singende oder Hörende eine Melodie wirklich versteht, sofern nämlich die Tonfolgen harmonisch mehrdeutig sind.

Eine weitere Voraussetzung für ein vernünftiges melodisches Geschehen ist die genaue Messung der Zeiten, die dem einzelnen Tone zukommen. Ohne Rhythmus ist Melodie ebensowenig denkbar, wie ohne Harmonie; selbst der Choral kommt nicht ohne rhythmische Einschnitte aus. Somit wirken sich schon in der einfachsten Tonfolge, die Anspruch auf Kunstwert erhebt, dreierlei Kräfte aus. Zuerst solche, die den Auf- und Abstieg regeln, in dem sich die Melodie von Ton zu Ton auf den natürlichen Vermessungslinien von Dreiklang und Tonleiter bewegt. Dann die harmonischen Verhältnisse, von denen es abhängt, welchen Wiederhall die Tonschritte auf dem Boden der Baßgrundlage finden. Endlich die Dauer und Betonung der Tonwerte, wodurch Kraft angesammelt oder schnell verbraucht wird.

Am meisten schränkt sich rhythmisches Bedürfen im Gesange der Vögel ein, mit deren Fluge im übrigen das Auf und Ab der Melodie verglichen werden mag. Die Tiergattung, welche die Spannkraft verkörpert, ist auch die am meisten musikalische. Schön sagt Hebbel vom Vogel: „Flügel

wurden ihm gegeben, um mit seinem süßen Liede Erd' und Himmel zu verweben". Im Grunde gilt dies von der melodischen Musik selber, sofern sie im Auf und Nieder jene schwanke Mittelstellung zwischen Höhe und Tiefe, zwischen Licht und Finsternis veranschaulicht, in welche das menschliche Dasein eingegrenzt erscheint.

## 12. Die Ton Schritte.

Folgen wir dem Umkreise der gebräuchlichen Melodie-schritte etwa bis zur Dezime, so erhalten wir eine zwar statkliche, aber doch leicht übersehbare Auswahl von Entfernungen, die wir nach oben oder unten durchmessen können. Es liegt nahe, für jeden Fall, von der Prime angefangen, Beispiele zu suchen, in denen sich bestimmte Gesetze kennzeichneten. Zunächst finden wir die wichtige Tonwiederholung teils im Sinne der Anmut, teils mit dem Ausdruck von Kraft angewandt. Das Hauptthema von Beethovens Fünfter belegt die eindringliche, fast schreckhafte Wirkung, die bei Bach mitunter ins Grauensvolle gesteigert wird (Schweizer Seite 493); in der Fuge spielt das Wiederholen desselben Tons eine wichtige Rolle. Die natürlichsten melodischen Ton Schritte sind die (großen oder kleinen) Sekunden. Für sich genommen dürften sie die kleinste Spannkraft beanspruchen. Bei Terzen macht sich der Unterschied zwischen großer und kleiner deutlicher bemerkbar. Zugleich aber weist das Natürliche des Dreiklangs auf eine Spannung hin, die sich im Gleichlauf der Harmonie melodisch mühelos vollzieht. Während der Zusammenklang der Quarte und Quinte ohne Füllung selten ist, bieten sich beide der Melodie zur größeren Kraftspannung dar. Zwischen beiden möchten wir aber eine Scheidelinie ziehen: die Quarte hat früh ihre melodischen Rechte, besonders in Aufstiege, zur Geltung gebracht, wogegen die Quinte erst später freizügig wurde. Fuge und Symphonie können den Quintschritt nicht entbehren;

Bach und Bruckner zeigen, was mit ihm anzufangen ist. Daß die Quinte schon zu den größeren Anspannungen gehört, geht daraus hervor, daß sie seltener (wie z. B. in Tristans Trauriger Weise) in gleicher Richtung fortzuschreiten erlaubt oder nötigt. Quarte und Quinte, in denen sich die Oktave nach ihrer natürlichen Lagerung spaltet, bewerten Beethoven in der Neunten, Bruckner in der Dritten. Der mathematische Mittelpunkt der Oktave gilt mit Recht als weniger dankbar; der Schritt dorthin hängt wesentlich von der harmonischen Auffassung ab, nämlich ob die Quinte vermindert, oder die Quarte übermäßig sei. Kleine und große Sexte locken schon als Ergänzungen der Terzen. Der vielgebrauchte Doppelschlag bringt den Abstoß zum Ausdruck, dessen man bedarf, um eine Sexte hoch zu kommen; nicht immer wirkt diese Hilfe edel. Beim Abstieg ist sie überflüssig. Von der Sexte an sind die Eindrücke merklich verschieden, je nachdem es nach oben oder nach unten geht. Im 18. Jahrhundert beobachtete der aus Bachs Leben bekannte Theoretiker Scheibe, aufsteigend seien größere Ton Schritte möglich als absteigend. Heute trifft dies nicht mehr zu; aber richtig ist, daß gewisse Tonfiguren in einer Richtung nicht so häufig vorkommen, wie in der anderen. Man erinnere sich, daß das Augenmaß wechselt, je nachdem wir am Fuße des Berges oder auf dem Gipfel sind. Jedenfalls macht z. B. die kleine Septime aufwärts einen ganz anderen Eindruck als abwärts. Im sechsten Adagio verbindet Bruckner fallende Sexte und steigende Septime in einer Linie. Große Septime und verminderte Oktave sind Ausnahmen (herrliche Beispiele in Mozarts 16. Quartett, in Wagners Parsifal). Der Oktave als solcher hat nach älteren Vorbildern neuerdings Bruckner wieder einen großen Wirkungskreis geschaffen. Ebenso zeigt er die Verwendbarkeit der None. Bei der Dezime beginnen die Ausnahmen, die ihren Sinn einzeln rechtfertigen müssen. Das Bedürfnis, den Unterschied des Stei-

gens und Fallens klarzulegen, treibt zur Umkehrung der Richtung, in der die Tonschritte unternommen werden.

Das Maß der Spannkraft, das im Abstandnehmen steckt, ändert sich sehr wesentlich durch die harmonische Gebarung. Alle, selbst die größeren Entfernungen, erhalten Glätte in der Bahn derselben Harmonie; man vergleiche im Rheingolde: „Wie liebliche Luft wieder uns weht“. Jodler und Hirtenreigen bedienen sich der Dreiklänge, die sie mit freier, unverhaltener Spannkraft durchlaufen. Der Abstand, wenn auch beträchtlich, wird durch den Eindruck des Willkommenen verringert. Dagegen wechselt der Eindruck, wenn sich der neue Ton als Bestandteil eines anderen Akkordes vorstellt. Hierdurch erfahren namentlich Halb- und Ganztonschritte einen Zuwachs an Kraft, der z. B. die Chromatik aus einer abschwächenden zu einer unerbittlich durchdringenden Wirkung erheben kann. Dafür ist voller Beispiele Wagners Tristanpartitur. Zur Beurteilung der Oktave möge man den Anfang von Mozarts D-Moll-Quartett oder Bruckners zweitem Adagio prüfen.

Innerhalb weitester Grenzen verschiebt sich das Maß der Entfernung von Tonschritten vollends durch den Rhythmus. Je länger die vorausgegangene Ruhe war, desto eindringlicher wirkt die vorquellende Bewegung. Den Eindruck eines Quintschrittes abwärts und eines solchen aufwärts bieten anders der Anfang der Vierten Bruckners und das zweite Thema im Adagio von Beethovens B-Dur-Quartett (Werk 130). Glücks Melodie „In einem kühlen Grunde“ ist vom Volke dahin abgeändert worden, daß der Septschritt abwärts auf betonten Zeitteil fiel. Auch das Zeitmaß spricht bei Bewertung der Tonschritte mit. Der Ruhm des Adagios ist nicht unbegründet; denn hier kommen melodische Linien am klarsten heraus. Aber auch die lebhafteste, mühelose Bewegung hat ihre Grenze, jenseits deren die Töne wie Räder ohne Reibung leerlaufen. Erregungsfiguren, wie sie Mozart,

liefert, Wagner mit oder ohne Halbtöne verwenden, im Anschluß an verzierende Vorschläge, lassen nur Anfangs- und Endpunkt als melodisches Maß bestehen. Völlig außerhalb des Melodischen bleiben jene Figuren, welche der harmonischen Umspielung oder klanglichen Sättigung dienen; z. B. die Albertische Begleitfigur in Klavierstücken. Diese Tonschritte werden nicht als solche ins Bewußtsein aufgenommen. Eigentümliche Bedeutung kommt dem Triller zu, der bald jubelnd bejagen, bald schwanken und abweisen kann; oder dem Tremolo, das Unruhe, aber auch edelste Ruhe ausdrücken mag.

### 13. Melodisches Geschehen.

Der Sinn des einzelnen Tonschrittes, auch wenn wir ihn reflexlos verstünden, genügt noch nicht, den Verlauf einer Melodie zum Bewußtsein zu bringen. Denn diese setzt sich nicht wie die Summe einer Zahlenfolge aus kleinsten Teilen wie von selber zusammen, sondern ergibt sich aus verwickelten Beziehungen, die wir am besten als Spannung und Entspannung begreifen. Es ist nicht so, als käme die melodische Linie zustande dadurch, daß sie sozusagen Punkt um Punkt allmählich aus dem Unsichtbaren herausgedreht würde. Dann wäre nicht abzusehen, was sie alles bringen könnte. Ein Verständnis beim ersten Anhören verböte sich. Dies ist es aber gerade, worauf alles ankommt. Die Melodie, welche sich anbietet, muß aus Teilen bestehen, welche fesseln und von Anfang an zu Vermutungen über den Fortgang drängen; welche einander so folgen, daß man gleich beim Hören die sachliche Notwendigkeit ahnt, auch scheinbar Überraschendes nicht als Herausforderung, sondern als Gesek empfunden. Wie viele Tonschritte eine Spannung einleiten, hängt von der gegebenen Bewegung ab. Auch ist nicht etwa ein für allemal festzustellen, daß die Richtung nach oben

spanne, nach unten entspanne. Vielmehr bedarf es eines fein beweglichen Mitschwingens, damit sich der Hörer Einblick in den Zusammenhang verschaffe.

Melodie wäre demnach zu begreifen als eine Folge von Spannungen und Entspannungen, deren Zusammengehörigkeit den kleinsten Teilen ihre Stelle anweist. Spannung und Entspannung sind dabei nicht so gedacht, daß sie einander sofort ganz aufheben; dies ergäbe unwillkommene Einschnitte. Sondern zurück bleibt ein größerer oder geringerer Rest von Spannung, zu der sich die nächste Folge von Spannung und Entspannung als Entspannung verhält — welche aber wiederum eine Kraft hinterläßt, die im folgenden ihren Ausgleich sucht, bis am Ende alles zur Ruhe kommt. Bei diesem Sachverhalt sind die Potenzen von zwei für die rechnerische Einteilung maßgebend. Nach der Folge Spannung mit Entspannung sind auch viele unregelmäßige Gebilde zu erklären. Im Parsifalvorspiel steigt die Bewegung zuerst über die Quinte hinaus aufwärts: als Entspannung empfinden wir den Takt, der C-Moll umschreibt; doch harrt lebendige Kraft genug, um zu neuer Spannung und Entspannung zu führen. Der zweite Anstieg ist kürzer, die Beruhigung dann vollkommen befriedigend.

Wenn wir nun im Parsifalvorspiel nachher die Durchführung dieses Gedankens verfolgen, so gewahren wir eine andere, nämlich dreiteilige Form des melodischen Geschehens, welche Spannung und Entspannung durchläuft, um in Entladung aufgespeicherter Kräfte das Ziel der Entspannung zu finden. Auf die einfachste Weise macht sich Dreiteilung bemerkbar im Anfang der Fiasarie Mozarts, oder in der zweiten Hälfte von Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser“ („Deutschland, Deutschland über alles“). Wer auf zwei- und dreiteiliges Geschehen achten gelernt hat, dem wird das Mitgehen auch bei Entwicklungen möglich, die manchem zunächst weniger durchsichtig erscheinen.

Für zwei- wie dreiteilige Form bietet anschauliche Bilder die Wellenlinie. Das Auf und Nieder seelischer Bewegtheit gleicht der Welle, die von einer Naturkraft ihren Überschwang erhält und in entspannendem Zerrinnen ihren Ausgleich sucht. Dabei bleibt es aber nicht. Die Bewegung kommt nicht so schnell zur Ruhe; sie kann sich namentlich in der Nähe des Landes, wo feste Widerstände sind, steigern und emportürmen. Erst das Nachlassen der bewegenden Urkraft glättet die Wogen mehr oder weniger behende. Langsames Ausklingen, das an zerrinnende Wellen erinnert, bieten Mozart im Andante des C-Dur-Quartetts, Bruckner im Adagio der Sechsten. Im allgemeinen zergeht aber die musikalische Welle rascher als die natürliche.

#### 14. Melodie, Thema, Motiv.

Mozart, den wir als Meister der Melodie verehren, bildet die melodische Reihe häufig so, daß der Tonstoff der zweiten Hälfte als Entspannung unmittelbar aus der ersten, der Spannung entspringt. Wir nennen diese in die Augen fallenden Entsprechungen mit einem Worte, das aus der bildenden Kunst stammt, Symmetrie, Ebenmaß. Oft will uns die genaue Gleichform, besonders in Mozarts Jugendwerken, gar zu kindlich erscheinen; die Art, so zu gestalten, kennzeichnet den leisen Grad von Spannung, der gleich wieder entspannt wird. Hierdurch erhält aber auch manches reife Meisterwerk (nicht bloß Mozarts) besonders am Anfange oder am Schlusse den Reiz der Leichtigkeit. Schwillt nun die innere Spannkraft, so benützt sie entweder das Gleichartige, um es zu steigern, oder sie holt sich neue Tonfolgen und zwar ebenfogut zur Entspannung, wie zur Spannung. Der Eintritt des Neuen, das sich vom Vorigen bis zum Gegensatz entfernen kann, erhöht die Spannung und gibt einem entspannenden Nachsatz eigenen Reiz. In der ersten Arie Cherubins im Figaro nimmt die Melodie nach

seinem Übergang etwas Neues auf und überläßt sich der begeisterten Hingabe, die von der bisherigen Unruhe absticht.

Es läßt sich nun denken, daß dem Lieddichter in Wahl der Gestaltung alle Wege offenstehen: er kann, wie Mozart in jener Arie, Neues einmischen, kann aber auch, wie etwa Bruckner zu Beginn der Siebenten, überwiegend Neuartiges verschlechten oder endlich, wie Bach in der Baskarie der 104. Kantate, denselben Stoff immer weiter ausspinnen. Letzteres Verfahren ist daran gebunden, daß ein geschaffener Kern so viel Kraft aufgespeichert halte, daß er sie aus ruhender an bewegte Spannung abgeben kann. Ein bekanntes Beispiel ist der Anfang der Fünften Beethovens. Wir nennen dieses Gebilde nicht mehr Melodie, von der wir unwillkürlich größere Ausdehnung erwarten, sondern Thema (= „Satz“, „Gesetztes“) und bemerken, daß es sich hier noch weiterspaltet, sofern sich ein „Motiv“ (= „bewegende Kraft“) gleichsam durch Selbstzeugung zum Thema verdoppelt. Ein genauer Sprachgebrauch unterscheidet deshalb, wo es nötig ist, zwischen ausgeführter Melodie, vollständigem Thema und knappstem Motiv. Man kann sie sich so entstanden denken, daß in bezug auf Länge oder Kürze zweierlei Kräfte tätig sind: der Wille zur Ausdehnung und der Wille zur Enge. Eine melodische Bildung kann nach bewegter oder nach ruhender Spannung trachten; jene wäre mit Schwung- oder Fliehkraft, diese mit der Anziehung zu vergleichen. Als Ergebnisse gewinnen wir sowohl die dreierlei Gebilde für sich, als eine Melodie, welche sich aus gleichartigen thematischen oder auch kleineren, motivischen Bestandteilen entwickelt.

Die kleinsten Teile, die einen Sinn geben, können sich sehr eng aneinanderschließen, ineinanderfügen. Am öftesten kommt es dabei vor, daß derselbe Ton Abschluß und Anfang stützt. Der freie Flug kann aber auch dieses Haltes entbehren und ohne Ruhe oder Sinkenlassen der Flügel so lange schweben, bis das Ziel erreicht ist. Das hauptsächlichste

Mittel, dieses Schwebenlassen zu bewerkstelligen, ist das Ineinanderschieben der End- und Anfangspunkte kleinster Teile; dem Liede und aller ganz einfachen Musik fremd geblieben, ward es von Meistern als wirksame Erinnerung der Spannung entdeckt. So steigert sich das Melodische selber empor. Der Name der „unendlichen“ Melodie, auf Wagner geprägt, findet auch auf Bach Anwendung (Sonaten für Einzelgeige). Ohne einen Rangunterschied anzunehmen, halten wir daneben den Gebrauch der Einschnitte und Pausen, die vom Lesenzeichen bis zum atembeklemmenden Schweigen angewandt sein können, um ein Ganzes zu gliedern. Jede Art von Einschnitt verändert die Bedeutung der Tonschritte und macht den Abstand des letzten vom nächsten Ton unwirksam: wir beziehen den an dieser Stelle häufigen Lagenwechsel mühelos auf die ganze vorige Spannung. Die Tonsetzer haben aber den Einschnitt nicht allein, wie in der Schrift ein Satzzeichen, zur Trennung benützt, sondern mehr oder weniger auch zum Ausdruck dafür zu verwenden gewußt, wie etwas in der Schweben bleibt und Lösung heischt. Die Pausen werden so von der Empfindung des Zusammenhangs mühelos überbrückt, namentlich wenn der gleiche Ton folgt (wie bei Beethoven im langamen Satz der vierten Klavier-sonate). Aber auch ohne dieses Hilfsmittel macht Bruckner z. B. im vierten Adagio die Pausen einer Melodie lebendig.

### 15. Veränderung.

Umbildung, Abwandlung hat den Sinn, die ruhenden Spannkraft weiterzuentwickeln, Bewegung aus ihnen herauszuholen. Es kommt darauf an, von welcher Einheit man ausgeht, ob von der größeren der Melodie, oder der kleineren des Themas oder Motivs. Nehmen wir die Melodie als Ganzes an, so ist sie einer Veränderung zugänglich, ohne die Punkte zu verlegen, wo sich ihre Schwerkraft jedesmal

äußert. Die einzelnen Teile werden nicht umgestellt; es kann sogar mit der Taktart auch Zahl und Anordnung der Takte verharren. Diese Spielvariationen kommen allerdings über das Spielerische oft nicht hinaus. Das aufgelöste Zierwerk kann aber in höherem Sinne dazu bestimmt sein, die Anmut der Melodie herauszuheben, ihre Ausdrucksfähigkeit zu betonen; letzteres z. B. im 24. Chorale von Bachs Orgelbüchlein. Der bisweilen mißverständene Zierat älterer Werke dient sehr wohl einem Ausdruck und Überschwang; so auch in einzelnen Arien der Zaubersflöte. Arend weist Ähnliches bei Gluck nach.

Es gibt aber außerdem eine Kunst der Veränderung, welche etwa das Tongeschlecht, die Taktart wechselt, um anderen seelischen Stimmungen nachzugehen. Oder ersetzt man das Gegebene, indem man es auf seine Urformen zurückführt, durch andere Bildungen, welchen sich die ursprüngliche Art vererbt. Auf solche Weise entsteht Neues, das seine Abstammung von Bekanntem nicht verleugnet: statt Gleichem Ähnliches.

Verwandt mit freier Veränderung, aber doch wesentlich von ihr verschieden ist die sogenannte thematische Arbeit, die nicht mehr ein ursprüngliches Ganzes in anderer Beleuchtung oder Eigenart spiegelt und umschafft, sondern es gleichsam abbricht, um etwas Neues mit gleichen Bausteinen aufzubauen. Haydn und Beethoven (weniger bewußt Mozart) haben diese thematische Arbeit für ihre Symphonien verwendet. Sie war nicht völliges Neuland. Wir brauchen nur Bachs erstes Cis-Moll-Präludium aufzuschlagen. Hier wird Motiv zum Thema, Thema zur Melodie: eine glänzende Leistung!

Thematische, nicht etwa melodische Arbeit heißt die Kunst, die eine gegebene Ordnung auflöst, um aus ihr etwas Neues zu schaffen. Wenn das Wort auch insofern nicht ganz glücklich scheint, als man „Arbeit“ mißverstehen könnte, so bietet es doch Anlaß, über die Kräfte nachzudenken aus denen man

größere Formen gewinnen konnte. Gerade dieerspaltung der Melodie war das Mittel, Gebilde aus ihr zu fügen, zu schweißen, zu bauen, welche Lieb oder Tanz weit hinter oder unter sich ließen. Ausdrücklich ist aber noch zu bemerken, daß die kleinsten Teile, in denen die Urkräfte stecken, auch wirklich danach beschaffen sein müssen; irrig wäre es, anzunehmen, daß innerlich Bedeutungsloses erst durch thematische Verarbeitung Gehalt bekäme: zum Wuchse gehört ein Kern, den man nicht erst beim Schößling anbringen kann. Eine thematische Arbeit ersten Ranges findet man z. B. in Brudners neuerer Symphonie.

Alles, was die Veränderung angeht, faßt man wohl auch unter dem Begriffe des Gestaltens zusammen und trennt davon die eigentliche Erfindung. Wenn man gefühlsmäßig einen gewissen Unterschied zugibt, so kann er, nach den gewonnenen Erkenntnissen, doch nicht so groß und grundlegend sein, wie man wohl gerne annimmt. Zur Erfindung gehört Gestaltung, zur Gestaltung Erfindung, insofern im Kleinsten die Kraft wohnen muß, die sich offen zum Lichte auszubreiten vermag. — Ehe wir nun weiter zu den Formen gehen, wenden wir uns der Gleichzeitigkeit mehrerer melodischer Linien zu.

#### IV. Mehrstimmigkeit und Harmonie.

##### 16. Geschichtliches.

So hoch man den Anteil der Griechen an der Entwicklung der Musik einschätzen mag, die heutige Art der Stimmführung ist sicher ein Erzeugnis germanischen Geistes, der unermülich in die Geheimnisse natürlicher Gegebenheiten eindrang. Da die geistige Arbeit Sache der Klöster war, so ist das, was die neuere Musik von der griechischen unterscheidet, mit lateinischem Worte als Kontrapunkt benannt

worden: Punkt gegen Punkt, Note gegen Note, Stimme gegen Stimme. Die Mehrstimmigkeit macht sich zunutze die Eigenart unseres Gehörs, das eine Mehrheit von Stimmen voneinander trennen und einzeln verfolgen kann. Hierdurch wird ermöglicht, daß man nicht bloß untergeordnete von hauptsächlichsten Stimmen unterscheidet, sondern gleichberechtigt selbständige bis ins einzelne verfolgt. Wir nennen die Satzweise, welche einer Hauptstimme ihre Begleitung gibt, mit dem griechischen Ausdrucke „homophon“, gleich- oder ebenstimmig, die andere Art „polyphon“, mehr- oder vielstimmig.

Der erste Versuch im strengen Satze mußte sein, eine gegebene melodische Strecke gleichsam zu vervielfältigen. Dies geschah durch tünlichst genaue Nachbildung in einer Mehrheit von Stimmen, die nacheinander, statt miteinander einsetzten. Die Zeit spielt hier die Rolle des Raums, innerhalb dessen eine Art Flechtwerk möglich ist; wir erinnern an die Bandformen der frühmittelalterlichen Zierkunst. Hier in der Musik dürfte für die Formen des nachahmenden Stils die einheitliche Zucht mit in Frage kommen, welche ja auch sonst der Kunstübung ihren geschlossenen Ausdruck verlieh. Der Geist, der eine Richtschnur anerkannte, bildete auch mit Tönen ein Gefüge, dessen Glieder einer gegebenen Regel folgten; das griechische Wort „Kanon“ heißt Richtung: fürs Religiöse das Neue Testament, fürs Musikalische die vorangehende Stimme. Das Verhältnis war zunächst so, daß die später einsetzende in beliebigem Zeitabstande folgte, während die Führung immer weiter ging und die Folge genau die gegebene Entfernung einhielt. Bei mehr als zwei Stimmen konnte in Anbetracht der Zwangsabahn das künstlerische Ergebnis nicht befriedigen.

Man ging deshalb zu freieren Formen der Nachahmung über und schuf die Fuge, welche eine höhere Anzahl von Stimmen beschäftigt. Die melodische Strecke, die als „Thema“ (griechisch = Gesetztes, Aufgabe) vorausgeht, wird bedeutend

gefürzt und auf einen so gedrängten Ausdruck gebracht, daß sie ihre Bestimmung in dem Augenblicke erfüllt hat, in welchem sie von der nachahmenden Stimme wiederholt wird. Dann dreht sich das Verhältnis um: sie gibt die Führung an eine andere Stimme ab.

Das Melodische erscheint also in eine Form gegossen, welche dem gewohnten, volksmäßigen Liede oder Tanze nicht zukommt und denen, welche an die Musik bescheidene Ansprüche stellen, auch nicht zusagt. Damit sich nämlich mit einem Thema etwas Freieres anfangen lasse, muß es eine gewisse Kürze haben und zugleich so bildsam sein, daß es in doppelt so raschem wie doppelt so langsamem Zeitmaße befriedigen und ebenso die Richtung seiner Ton Schritte umkehren kann. Geschmacklos wären solche Eingriffe in den Wortlaut eines Liedes oder Tanzstückes. Die Erfindung der Themen für Mehrstimmiges unterliegt also ganz anderen Gesetzen als die Ausbreitung einer einzelnen Melodie. Kontrapunktische Erfindung ist melodische Erfindung unter bestimmten erschwerten Bedingungen.

### 17. Wodurch wirkt Mehrstimmiges?

Für die Einbuße melodischer Anmut entschädigt vieles andere, womit wir uns die gestellte Frage beantworten wollen. Melodie gleicht dem lyrischen Ergüsse; der homophone Stil in ähnlicher Weise der fortlaufenden epischen Erzählung. Was aber dem Drama entspricht, das ist eben das Mehrstimmige, dessen Ausbildung wir dem deutschen Geiste ebenso danken wie die dramatische Dichtform dem griechischen. Der Vergleich mit dem Drama macht uns indessen darauf aufmerksam, daß dieses immer noch wesentlich an ein Nacheinander gebunden ist, während die Töne sehr ernsthaft ein gleichzeitiges Miteinander durchführen. Die Wahrnehmung gleichzeitigen Geschehens übt schon auf den einfachsten Stufen einen Reiz aus. Wie man bei einem Tanzfest im Freien

auf breitem Wiesenplan die Gruppen durcheinanderwogen sieht, so fesselt etwa im zwanglos nachahmenden Quartettstille Haydn's bald diese, bald jene Stimme oder Stimmengruppe durch ihr wechselndes Hervortreten. Man mag auch daran denken, wie gerne man am Wasser dem Spiele von Wellenringen zuschaut, welche einander übersteigen. Je strenger und folgerechter sich die Stimmen zu erkennen geben, desto mehr wirkt der Eindruck über das Naturspiel hinaus in der Richtung seelischer Kräfte, wie sie einem bestimmten Willen eigen sind. So entschieden wird die einzelne Persönlichkeit als zureichenden Träger der Empfindung ablehnen müssen (Abschnitt 37), so bereitwillig nehmen wir den Gedanken des Persönlichen entgegen, um den Eindrücken der Mehrstimmigkeit nahe zu kommen.

Wille ist dazu da, andere Willensbewegungen mit fortzureißen oder, wenn sie dies weigern, kämpfend zu besiegen. Daraus ergeben sich zwei Auffassungen des Mehrstimmigen. Entweder betont man die gegenseitige Abhängigkeit, oder das Verhältnis des Kampfes. In der Tat bieten uns die Meisterwerke für beides eine Fülle von Belegen. In der H-Moll-Messe gibt Bach dem Gedanken: „Gott von Gott, Licht vom Lichte“ durch Nachahmung engen Abstandes lebendigen Ausdruck. Oder denke man ans Briefduett im Figaro. Bei Mozart ist es oft, als entsprächen die nachgebildeten Stimmen seiner ganzen kindlich folglichen Natur. In der kirchlichen Musik war es, als ordneten sich die Stimmen der Gemeinde, obwohl als selbständige Persönlichkeiten unterscheidbar, festen Gefüges unter eine umfassende Gewalt, als vereinigten sie sich zur gemeinsamen Aussprache übereinstimmender Empfindungen. In Bach's 105. Kantate sieht man die Bittenden zaghaft in schüchternen Vereinzelnung nahen. Aber ebendort malt eine Sopranstimme durch Nachahmungen etwas anderes: das Zittern und Wanken, also ein Auseandertreten, das zum Zwiespalt führen kann.

Wirklich dürfte der Gedanke des Widerstreites bei Ausbildung strenger Formen vielleicht noch stärker mitgewirkt haben als gehorsame Unterordnung. Schon die Beobachtung der einfachsten Regeln gab Gleichnisse entgegengesetzten Strebens, das nicht mit Entgegenkommen zu verwechselt war. Für die Stimmführung ist nämlich Gegenbewegung eine Lebensfrage; in gleichlaufender Bewegung sind nur Terzen und Sexten brauchbar. Oktavengänge scheiden im strengen Satze deshalb aus, weil sie den Eindruck unnützer Verdoppelung machen. In jenem Raumsinnbilde, welches durch das Auf und Nieder der Töne entsteht, soll sich jede Stimme charaktervoll selbständig bewegen. Man meidet den Gleichlauf aller Stimmen, oder schränkt ihn ein, weil wertvoller als ein bloßes Mitlaufen das Entgegenwirken erscheint.

Etwas von Kampfsfreude, ja Streitsucht wie sie der deutschen Persönlichkeit eignet, glauben wir namentlich im Widerstreite zweier Stimmen oder Stimmgruppen verwirklicht; man sehe sich daraufhin Bach's zweistimmige Stücke an. Sowie sich drei selbständige Stimmen besondern, verliert sich naturgemäß das Gleichnis des Zweikampfes. Bei mehr als zwei Stimmen scheint entweder der Kampf aller gegen alle zu toben, wie etwa im zweiten Aktchlusse der Meistersinger, oder die Seele in widerstrebende Regungen auseinandergerissen zu werden. In Bach's H-Moll-Messe ist die Fuge Ausbruch schwerer Seelentämpfe; ähnlich die aufreibende, büßende, grüblerische Dual in Beethoven's Cis-Moll-Quartett, in Liszt's Symphonien. Oder es scheint die Kraft des Einzelnen durch höhere Gewalt des Ganzen eingeschränkt und gebändigt zu werden. Wir nähern uns damit wiederum dem Gedanken der Abhängigkeit, aber auf höherer Stufe: der persönliche Eigenwille der Stimmen fügt sich der Überlegenheit eines Geistes, der Widerstrebendes zu gleichzeitigem Wirken und Geschehen zusammenzwingt. Dahin gehören etwa Händel's Amensfugen, die

Gloria- und Credofugen der katholischen Messe. Eine Kraft offenbart ihr Wesen im Widerspiel mit einer anderen Kraft. Keine Sonne kreist für sich allein: ihre Bahn hängt mit der Bahn anderer Gestirne zusammen. Der Musiker läßt Kräfte und Stimmen wie Gestirne durcheinanderkreisen. Oder, um auf den anfänglichen Vergleich zurückzukommen: der Schöpfer eines mehrstimmigen Satzes leitet seine Stimmen, wie der dramatische Dichter seine Personen, durch alle Wirrsal mit überlegener Absicht zu sinnvollem Endziel.

### 18. Möglichkeiten des Aufbaus.

Eine Mehrheit von Stimmen, nahmen wir bisher an, fügt sich am besten aus einerlei Bausteinen; der gleiche Stoff ist willkommen, weil Gleichartiges sich mit Gleichartigem gerne verbindet. Schon durch die Spannungen zwischen gleichartigen Stimmen ergeben sich Gegensätze; auch die Lagerung in verschiedener Tonhöhe wirkt jedesmal verschieden. Es ist aber möglich, das Gegensätzliche nicht bloß in der Tonbewegung, sondern ebenso im Tonstoffs selber zu suchen und herauszustellen. Die Gegensätzlichkeit erhält neuen und verstärkten Sinn durch den anderen Wortlaut von Thema und Gegenthema. Insbesondere gilt von neuem, was über den Eindruck des Kampfes beobachtet wurde: im Allegro von Bruckners Achter scheinen zwei Themen in der Durchführung wie im Zweikampfe miteinander zu ringen. In der Fuge gelangte man zu zweierlei Tongedanken dadurch, daß die Stimme, welche mit einer andern tauschen muß, nicht aufhören kann. Sie mag sich mehr oder weniger frei weiter ergehen: jedenfalls tritt sie gegen ihre Nachbarin dabei in Gegensatz. Wenn sich dieser festigte und bei Wiederholungen derselbe blieb, so hatte man das gewünschte zweite Thema. In diesem Sinne gibt es Doppelfuge und mehrfache Fuge. Der Nachahmung als solcher tritt also ein Gegensatz zur Seite, der den Kampfgedanken im Gegenspiel zweier

unterschiedlicher Kräfte verwirklicht. Hierdurch bekommt das Gleichnis der Persönlichkeiten einen weiteren bildhaften Zug: denn ist der Kern des Themas selber von einem anderen unterscheidbar, so prägt sich die Bewegung der Stimmen gleichsam zu persönlicher Unabhängigkeit aus. Als Beispiel für die Verbindung einer Mehrheit verschiedener Themen wird stets die Dreiheit im Meisterfingerborspiel an hervorragender Stelle genannt werden, und zwar namentlich auch deshalb, weil die vorher in der Oberstimme aufgetretene Melodie einen Grundbaß ergibt, der die Aufgabe des Basses, zugleich die Akkorde zu tragen, glänzend erfüllt, wodurch wiederum sinnbildlich Walters Getragensein von meisterfingerlichem Geiste anschaulich gemacht wird. Wir bemerken an diesem Beispiele zugleich, daß Stimmen verschiedener Art ihre Tonlage innerhalb des Gefüges ebenso wechseln können, wie gleiche Stimmen einander unten oder oben nachahmen. Diese Vertauschbarkeit ungleicher Stimmen ist eine Erscheinung, die schlechterdings in keiner andern Kunst ihre Entsprechung findet; es müßte denn sein, daß die Säule mit derselben Steinform die Aufgaben erfüllte, Fuß und Haupt darzustellen. Taucht eine Melodie aus dem Sopran in den Baß, so hat sie in Wirklichkeit den schwebenden Flug nicht eingebüßt, sondern mit der Kraft vereinigt, welche die Last der übergebauten Stimmen trägt.

In den Meisterwerken sind gleiche mit ungleichen Tongedanken in der Regel gemischt. Nachahmung und Gegensatz halten einander ungefähr das Gleichgewicht in jenen Fugen, die eine Mehrheit von Themen verarbeiten; ein bekanntes Beispiel wäre die Cis-Moll-Fuge für Klavier von Bach. Oder denken wir an seine dreistimmigen Inventionen, etwa an die wunderbare in F-Moll. Das Gegensätzliche der Stimmen kann sich aber auch ganz abschwächen zu einem Gemebe, dessen Linien oder Farben ihre Selbständigkeit gleichsam in freundlichem Einbernehmen behaupten.

### 19. Harmonische Einheit der Stimmen.

Je harmloser die Stimmen nebeneinander hergehen, desto ähnlicher wird der Satz einem Aufbau, wie ihn die Harmonielehre fordert. Dem griechischen Wortsinne nach heißt harmonisch, was sich passend in- oder zueinanderfügt. Harmonie drückt also das Verhältnis der Stimmen nach der Seite hin aus, welche den Blick auf die Vereinbarkeit öffnet; so hat die wörtliche Nachahmung der Stimmen ihre Grenze gefunden am Gefühl der zusammenhaltenden Tonart. Der Gang der Musikgeschichte folgte in der That dem inneren Zusammenhang zwischen Mehrstimmigkeit und Harmonie. Der Kontrapunkt erwies sich als Schule oder Vorschule harmonischen Bewußtseins. Denn was alles bunte Nebenher, alle Nachahmung und allen Kampf zu höherer Einheit bannte, war das Affordische, in dem sich Gleiches vermannigfaltete, Vielfältiges und Widerstrebendes ausglich. Die Mehrstimmigkeit ist also nichts Künstliches, sondern der natürliche Weg gewesen, auf welchem die Möglichkeiten und Gesetze affordischen Lebens entdeckt wurden. Dieses bringt zum Nacheinander des melodischen Vorgangs einen gleichzeitigen Durchblick, der die Eindrücke zwar einheitlich regelt, aber doch zugleich in zwei Richtungen zerlegt: wir folgen tatsächlich ebenso sehr den Ausstrahlungen, welche das Fortschreiten der Harmonie begleiten, wie den Kräften, welche die einzelne Melodie nach vorwärts drängen.

Wenn von allen Stimmen nur noch eine, sagen wir, die oberste, ihre Eigenkraft bewahrt, so richtet sich die Aufmerksamkeit um so schärfer auf die Folge der Afforde. Mit dieser Folgerichtigkeit pflegt die Harmonielehre ihre Unterweisung zu beginnen. Man muß aber im Auge behalten: ehe unsere Afforde selber einzeln zu festen, für sich dastehenden Säulen erstarrten, sind sie gleichsam Lotungen gewesen, die man in die verschiedenen Schichten widerstrebender Meeres-

strömungen hinabließ, um die Gesetze ihres Uebereinanders zu erkunden. Namentlich die stark zusammengesetzten, mischlautenden Afforde sind durch den Zusammenklang im Flusse der Stimmführung wenn nicht entdeckt, so doch ausgewertet und gebrauchsfähig gemacht worden. Als natürliches Ergebnis mehrerer Stimmen hatten derartige Gebilde vielleicht etwas Zarteres und bei aller Feinheit Wirkameres als der freie Gebrauch ohne mehrstimmigen Anlaß.

Im freien Schalten mit Affordverbindungen trat allerdings eine Grundeigenschaft der Harmonie besonders deutlich zutage: die Schwerkraft, welche ein Tongerüst auf eine Grundlage bezieht. Über dem tiefsten Ton erhebt sich, mehr oder weniger lastend, ähnlich wie in der Baukunst, der Aufbau der Töne. Von neueren Gelehrten war es Simon Sechter, der Lehrer Bruckners, der diesen Gedanken am folgerichtigsten durchführte. Andererseits hat Hugo Riemann, der Lehrer Max Regers, den Terzenaufbau verworfen und durch eine Betrachtungsweise ersetzt, welche dem Verständnis anstatt der unteren Grenze einen Mittelpunkt zu erschließen sucht. Dagegen ließe sich manches sagen. Auch die Erklärung des Mollgeschlechts, die Riemann durchführt, ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Eingehend beschäftigt sich Ernst Kurth in den „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik“ mit diesen Fragen. Für die Wichtigkeit des Basses spricht jedenfalls auch, daß mit Entwicklung des harmonischen Empfindens der sogenannte Generalbass Bedeutung gewann, der eine Kurzschrift der affordischen Ausdrucksweise ergab. Wenn wir übrigens weite wie enge Lage der Harmonien auf den Basson gründen, so ist dieser Gedanke einer stützenden Schwerkraft nur Sinnbild und keine Wirklichkeit, welche mit der Anziehungskraft der Natur gleichzusetzen wäre. Mit diesem Vorbehalte machen wir uns die geistvolle Auslegung Schopenhauers zu eigen, der dem Bass das Steinreich, also den Erdboden vergleicht, um aufwärtssteigend die

Melodie als Äußerung der menschlichen Seele zu verstehen. Die beiden Grenzstimmen haben im mehrstimmigen wie im rein harmonischen Satz einen gewissen Vorzug, der sich schon aus unserer seelischen Aufnahmefähigkeit begreifen ließe. Bach erweitert im Eingangssatz der 80. (Reformations-) Kantate in genialer Weise die Grenzen der Singstimmen durch Tonwerkzeuge nach unten und oben, indem er auf die Macht des Göttlichen deutet, die unser Leben sowohl trägt als frönt. Ebenso ist Bach aber auch der Meister lebensvoll bewegter Mittelstimmen, und hierin sind ihm am offenkundigsten Mozart und Bruckner gefolgt.

## 20. Das Kräftepiel der Afforde.

Nachdem das Gefühl der Schwere waghoch fortrollende Töne senkrecht in Klänge geschichtet und auf die Grundlage des Baßtons gestellt hatte, zeigte sich, daß diese Gebilde selber wieder untereinander ihr Kräftepiel begannen, einander suchten und mieden. Den naheliegenden Vergleich mit der Tonsäule muß man hier vergessen, weil das Verhältnis zur Nachbaräule in der Baukunst wesentlich anders ist als in der Musik. Hier verläuft der Eindruck vor allem in ungleich lebendigerer Bewegung. Diese rührt von einer Kraft her, die der Tondichter durch die Folge seiner Harmonien zu erleben gibt. Ihr Reiz, ihre Wirkung steckt darin, auch daß allen möglichen anderen Harmonien Kräfte ausstrahlen. Um sie zu verdeutlichen, greifen wir zu Vergleichen: der Physik entnehmen wir Anziehung und Abstoßung, der Chemie Wahlverwandtschaft. Spannung und Entladung bieten uns namentlich auch die elektrischen Vorgänge. Wir können uns vorstellen, daß Wohlklang durch Mißklang gestört, getrübt, Mißklang aber durch Wohlklang gelöst, gelichtet werde. Nur ist es nicht so einfach, zu bestimmen, was Wohl- und Mißklang sei. Die Lehre von der Hörfamkeit versagt,

weil sie den Klang als ruhende Masse prüft. Der Zusammenhang überzeugt, daß unsere Auffassung die schönsten Wohlklänge der Auflösung bedürftig erachten, und umgekehrt Mißklänge bis zu einem gewissen Grade befriedigt aufnehmen kann; endgültiger Abschluß ist freilich nur dem Wohlklang gegeben. Untereinander selber verharren auch Wohlklänge keineswegs im Zustande der Ruhe; der einfache Chorsatz lehrt eine Fülle gegenseitiger Beziehungen. Die treibende Macht, welche die Ruhe in Bewegung, die Bewegung wieder in Ruhe wandelt, finden wir veranschaulicht in der Kadenz, sofern sie aus der Folge der Grundtonart, Unterdominante, Oberdominante, Grundtonart ein urtümliches, aber einwandfreies musikalisches Geschehen herstellt. Dabei ergibt sich namentlich auch, daß (mit Ausnahme des ersten und letzten Affordes) jeder Klang sowohl mit dem nächstfrüheren als dem nächstspäteren in ein Verhältnis tritt. Dazu kommt, daß der Hörer den Afford jeder Tonstufe (hier der vierten und fünften) auf die eingesezte Grundtonart bezieht. Erweitert man die „Fall“-bewegung der „Kadenz“ zum künstlerischen musikalisches Geschehen, so beobachtet man endlich auch, wie sich die Empfindung der eingeleiteten Bewegung an einzelnen Stellen ansammelt, um sich in der Folge mehr oder weniger plötzlich zu entladen. Es ist nicht so, daß wir schleichend von Klang zu Klang kriechen, sondern die Kräfte zwingen zu Erhebung und Übersicht; sie spielen uns einen Zusammenhang zu, den wir in ähnlicher Weise umspannen müssen, wie es uns Sprache und Dichtung bei Werken der Dichtkunst an die Hand gibt. Der einzelne Afford blickt also vor und zurück, bezieht sich auf die Grundstimmung einer einheitlichen Tonart und dient zugleich einer höheren Bewegung, welche mit einer Art Feldherrnkunst die Affordmassen zusammenballt, auf bestimmten Bahnen zu geordnetem Handeln verteilt und so zum gewollten Ziele führt.

Hierbei kann der Tonsetzer nicht darauf verzichten, Afforde anderer Tonarten heranzuziehen, weil er bemerkt, daß jede Tonart nach jeder der 23 anderen (aus beiden Tongeschlechtern) Kraft ausstrahlt. Alle denkbaren Fälle kommen zur Verwertung: vorübergehend wird ein andersartiger Afford angezogen, um als Fremdkörper wieder abgestoßen zu werden. Oder vermag sich der Eindringling zeitweilig zu halten, wird zum Gastfreund, ehe man ihn verabschiedet, und erweitert namentlich gegen Schluß eines Zusammenhangs den Gesichtskreis, indem er den Blick in die nähere und fernere Nachbarschaft öffnet. Das Kräftespiel zwischen den Tonarten führt in dieser Weise zu Ausweichungen, die sich abbiegen und ausbuchten, ohne die Gesamtrichtung der Fahrt wesentlich abzuändern. Eigentliche Übergänge dagegen machen den Eindruck wie von anders eingestelltem Ziele; sie erreichen Neuland, das zu kürzerem oder längerem Verweilen einlädt. Man darf aber die Rückkehr nicht vergessen. Sich bald hier, bald dort einzunisten, zeugt nicht von Stärke des Heimatgefühls. Wenn der Musikdramatiker Ausnahmen macht, so tut er es im Hinblick auf die Dichtung. Nichtangewandte Musik erzielt gerade die schönsten Wirkungen mit zurückgewonnener Haupttonart. Der bedeutendste Meister der „Modulation“ ist Bruchner.

## 21. Auswirkung melodischer Linien.

Gerade an Bruchners Musik beobachten wir, wie selbständig der harmonische Geist walten kann. Sie macht darum einen so ursprünglichen, ungebrochenen Eindruck, weil sie in der Tat die Bildung der Afforde mehr durch harmonische als durch melodische Mittel bewirkt. Ins Eigenleben der Affordfolgen bringt nämlich gerne von melodischer Seite jene Kraft ein, welche das Ganze wieder in einzelne Stimmen zerlegen will. Durchgehende Noten, die den Tonschritt der

Sekunde ausnützen, machen die harmonische Bewegung durchsichtiger. Behaupten sie sich auf gutem Taktteil, so werden sie zu Wechselnoten. Ebenso treiben die melodisch geladenen Tonschritte der Terz und Septime in bestimmter Richtung weiter. Am wichtigsten ist der Vorhalt, der dadurch entsteht, daß Eine Stimme beharrt, während die anderen weitergehen. Dem folgenden Afforde bleibt sie „vorenthalten“; sie wird nachträglich hereingezerrt. Umgekehrt kann sich Eine Stimme aus dem Afforde lösen und ungeduldig einen Ton vorwegnehmen, der zum nächsten gehört. Mit dem Vorhalte hängt nicht bloß zusammen die Fülle der Zierformen, sondern ebenso der Ersatz eines Affordes durch einen anderen („Alterierte Afforde“). Endlich gelangt man durch den Vorhalt, der nach oben wie nach unten streben kann, zur freien Benützung der Halbtonschritte („Chromatik“, d. h.: Färbung). Alles dieses findet man in den Harmonielehren dargestellt, wobei allerdings auffällt, wie verschieden sie Regeln und Zusammenhänge angeben, begründen und verwerten.

Was nun zur Umspielung und Umschreibung der Afforde gehört, lockert ihren geschlossenen Anmarsch und löst ihn wieder in die Linien der Mehrstimmigkeit auf. Der Gefahr, daß hierdurch die harmonische Schlagkraft abgeschwächt, die Wirkung der Tonartverhältnisse verdunkelt, die Farben ins Unbestimmte gemischt und gebrochen werden, ist die heutige Tonkunst nicht entgangen. Andererseits hat Wagner besonders im Tristan gezeigt, welche Kräfte in der Abstufung affordischer Werte stecken. Vorangegangen sind ihm hierin Bach und Mozart. Des letzteren Andante im Es-Dur-Quartette (Nr. 16) gehört zu den hervorragendsten Leistungen der angedeuteten Richtung. Was Wagner betrifft, so verweisen wir auf das Werk von Ernst Kurth, das unter dem (freilich mißverständlichen) Titel: „Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ die wahrhaft klassisch gültige Art und Weise untersucht, wie Wagner zu seinen wunder-

baren Wirkungen gelangt. Kurth erkennt auch die bahnbrechende Bedeutung der Harmonielehre von August Halm an, die in der Götschenschen Sammlung niedergelegt ist.

Zu der Wahrnehmung der melodischen Triebe, welche das Harmonische zerspalten, kommt die Frage, welchen Gewinn die Harmonie selber für ihre Gestaltung daraus gezogen habe. Wenn die einfacheren harmonischen Gebilde einst aus der Mehrstimmigkeit erstarrten, so konnten neuerdings auch die verwickeltesten Spannungen, namentlich des Vorhaltes, in den gleichzeitigen Zusammenklang selber hereingenommen werden. Auch darüber findet man Aufschlüsse in den angegebenen Werken.

## 22. Vom Sinne der Harmoniefolgen.

Wenn wir von einem Kräftepiel der Harmonien redeten, wollten wir nicht etwa anzeigen, daß es sich um ein bloßes Spiel handle, im Gegensatz zu ernster und tiefgehender Wirkung. Allerdings könnte man dem Spiel einiges Gewicht dadurch beilegen, daß es den auffassenden Geist anregend beschäftigte. Sicherlich tut dies mancherlei Musik, gegen die sich wenig einwenden läßt. Denkerische Betrachtung hat es aber mit den höchsten Meisterwerken zu tun; sie muß hinaufsteigen und sich dessen bemächtigen, was von den Quellen des Lichtes gespeist wird. Ohne seelisches Erleben ist Meisterschaft nicht denkbar, weder im Schaffen noch im Empfangen. Also müssen wir jedem harmonischen Vorgange eine Deutbarkeit abgewinnen, ohne die er gleichgültig und kalt ließe.

Dies ist nicht so gemeint, als schmuggelte die Auslegung etwas in die Tonfolgen, was ihnen erst Halt und Sinn gäbe. Was man rein musikalisch nicht rechtfertigen kann, darf nicht etwa unter Vorwand oder Druck seelischer Gründe oder Ursachen gewagt werden. Unsere Einbildungskraft läuft immer

Gefahr, Dargebotenes zu verkennen oder zu überschätzen. Wir müssen sie durch eine vergleichende Harmoniekunde soweit schulen, daß sie sich frei macht von Bedürfnissen und Stimmungen des Augenblicks. Das seelische Erleben darf weder versagen noch in Überschwang geraten. Es muß klar und rein abspiegeln, was die musikalische Wirklichkeit hinstellt. Eine ausgezeichnete Vorarbeit leisten die „Musikalisch-dramatischen Parallelen“ Hans von Wolzogens. Sie sind hauptsächlich Wagner entnommen.

Da es nun aber für die innermusikalischen Werte ohne Belang ist, ob Worte, Gebärden, Bilder die dichterischen, seelischen Beweggründe verraten, so empfiehlt es sich, die Deutung der Harmoniefolgen sprachlich möglichst unverbindlich auszudrücken. Halm und Kurth bedienen sich der Begriffe des Geschehens, der Bewegung, des Lebens, der Kraft, der Erregung, und wir haben in der ersten Auflage die Spannung und Entspannung in den Vordergrund gerückt. Man entgeht durch diese sachlichen Bezeichnungen der Versuchung, mit Bildhaftem vorzugreifen. Hat man die inneren Verhältnisse gewürdigt und gewertet, so treten Vergleiche und Gleichnisse, welche das Harmonische beleuchten, daneben doch in ihr Recht. Denn die Sprache kennt eben kein anderes Mittel, ein Erlebtes anschaulich wiederzugeben.

Der Verzicht auf vorzeitigen Schmuck der Rede, wo es sich um Deutung der Akkordfolgen handelt, bietet zulezt auch den Vorteil, daß wir unser Augenmerk nicht einseitig auf das Ungewöhnliche richten, dessen sich der Tondichter etwa erkühnt habe, sondern den folgerechten Verlauf eines Kunstwerks prüfen. Jeder Mißklang, ob neuartig oder bekannt, sucht seine Auflösung als Ergebnis der Kräfte, die sich in ihm angesammelt haben; jede Fortschreitung, ob überraschend oder stüßig, kann nur dann wirklich miterlebt werden, wenn ein musikalischer Wille der Töne selber den Hebel der Wirkung angelegt hat.

## V. Formen.

### 23. Einfaches und Zusammengesetztes.

Die musikalische Form ist nichts Außerliches, nicht ein Gefäß, in das man den Inhalt hineinschüttete, sondern die natürliche Folge der Gedanken; denn alles, was in der Musik geschieht, erleben wir als Abfolge. Wollen wir dieses Geschehen prüfen, so läßt uns der Maßstab der zeitlichen Länge im Stich; „zu kurz“, „zu lang“ berührt, sachlich angewandt, nicht das Wesentliche der Folge, und die Art, wie die Menge urteilt, ist erst recht unsicher: sie nennt formlos, was sie langweilt. Wertvoller ist das Verhältnis von Form oder Folge zur inneren Folgerichtigkeit. Was wir aber als folgerichtig herausfühlen, das erscheint uns weder kurz noch lang; eine gesunde Ausnahmefähigkeit vergift in solchem Falle während des Hörens die Zeitdauer. Das Folgerichtige ist unzertrennbar vom inneren seelischen Geschehen; doch bleibt es eben Sache des Urteils, festzustellen, ob der Ausdruck folgerichtig verlaufe und ob sich die Folgerichtigkeit mit innerer Bedeutung verbinde. Den Zwang einer richtigen Abfolge werden wir auch bei untergeordneter Musik anerkennen; gute Absichten und Einfälle auch bei mißlungener Folgesetzung.

Ein durchgreifender Unterschied besteht zwischen einfachen und zusammengesetzten Formen. Einfache wollen wir benennen solche, die aus einerlei Geschehen hervorgehen, ohne das Ungleichartige oder Neue, das sich schon hier melden kann, zum vollendeten Gegensatz auszubilden. Dazu gehört z. B. Lied, Tanz, Präludium, Kanon, Fuge, sofern sie sich mit Einem Gedanken begnügen. Zusammengesetzt sind alle Formen, die mehr als jenes Einerlei in sich begreifen. An der Schwelle steht die Veränderungsform, sofern sie auch auf den ersten Stufen schon dem Gegenfäßlichen Raum gönnt; dieses schiebt sich als Zwischenstück ins Rondo, in die

Fuge. Es kann ein zweites Thema, ein drittes dem Rondo, der Fuge zubringen. Auf's Gegenfäßliche gründet sich die Sonatenform. Weiter haben Oper, Oratorium und musikalisches Drama ihre eigene Mannigfaltigkeit.

Schon diese Unterscheidungen ersparen viel Streit. Wir erkennen z. B. den Vorwurf, Wagner habe die Form aufgelöst, sofort als gegenstandslos, soweit es sich um die vielen einfachen Formen handelt, deren er sich bedient. Geschichtlich betrachtet, sind diese natürlich früher fertig gewesen, ehe die zusammengesetzten reiften, und jede Art von Zusammenfassung ist seitens der Urteilenden und Schaffenden Angriffen und Fortbildungen unterworfen, während das Einfachere längst feststeht und von jedem geübt wird, der sich überhaupt mit Tonfaß beschäftigt. Gemeinsam aber dürfen beiderlei Formen sein, daß sie segensreich fortwirken können. Nur der Unverstand wirft weg, was in der Kunst Wert und Geltung errungen hat. Selbst eine scheinbar vollkommene Blüte kann künftige Meister nicht entmutigen. Als Haydn Quartett und Symphonie zum Höchsten herangebildet zu haben schien, kamen Mozart und Beethoven und schufen gerade hierin Neues, Beethoven teilweise noch Höheres. Die Vollendung der Form verbürgt ihre Anwendbarkeit: in der Symphonie traten nach Beethoven Bruckner, dann Brahms hervor. Daß Wagners Form in Zukunft von keinem mehr beherrscht werden könne, läßt sich nicht von vornherein behaupten. Ein Ringen nach neuen Formen hat jederzeit sein Recht, vorausgesetzt, daß es von lauterer Ehrfurcht getragen sei und in sich selber den Zwang folgerechten Strebens verwirkliche.

### 24. Formbildende Kräfte.

Unter diesem neuen Gesichtspunkte fassen wir zusammen, was sich aus den bisher untersuchten Mitteln und sonstwoher für die musikalische Form ergibt. Formgebend ist zunächst in mancherlei Sinne der Rhythmus. Dem unterschied-

lichen Anfänge in der Zeit verdankt die Mehrstimmigkeit ihre feinen Gefüge. Die doppelt so langen oder doppelt so kurzen Notenwerte, also wiederum Unterschiede zeitlichen Geschehens, ermöglichen dem mehrstimmigen wie auch dem melodischen Sage, feierliche und lebhaftere Wirkungen zu erzielen. Ganz auffallend ist ferner, wie tief die zwei- und dreiteilige Zeiteilung ins gesamte melodische Werden eingreift. Wir beobachteten, daß das gewöhnliche Ebenmaß auf Zweiteilung, auf Spannung und Entspannung beruht. Drei Einheiten: verdoppelte Spannung und Entladung werden wir bei der Steigerung wiedererkennen. Dreiteiligkeit erstreckt sich auch über das Gebiet der großen Formen. Ähnlich im Denken: Satz, Gegensatz und Ausgleich. Über den Rhythmus großer Zusammenhänge handelt Alfred Lorenz in seiner Arbeit über Wagners Ring.

Mit dem Rhythmus steht auch im engsten Zusammenhang der Wechsel der Tonstärke, welcher der Wertfolge von Betont und Unbetont den verschwiegenen Nachdruck gibt, dessen sie meistens bedarf, um verstanden zu werden. Formbildend wirkt die Dynamik z. B. als leiserer Widerhall in der älteren Musik. Die Veränderung der Schallkraft kann umgekehrt, wie in der Rede, eine Wiederholung eindringlich machen, ihren Eindruck vergrößern, ähnlich wie das Auge einen Gegenstand immer größer sieht, wenn er näher rückt. Die Symphonie kennt solche gesteigerte Wiederkehr desselben Themas. Im Grunde gehört dieser Kunstgriff zur Veränderungsform.

Die Mehrstimmigkeit, ob auf Einem, ob auf einer Mehrheit von Gedanken gebaut, entnimmt das Formbildende zugleich der Anzahl der Stimmen. Es leuchtet ein, daß die Zeit gedehnt und von reichem Inhalte erfüllt wird, je mehr Stimmen darauf warten, am Leben der Töne zustimmend oder kämpfend teilzunehmen. So kann etwa eine Fuge mit drei Themen und fünf Stimmen zu einem stattdessen Gebilde emporgewachsen (Bachs G-D-Mollfuge!).

Noch ergiebiger, ja anscheinend unerschöpflich ist der Quell der Harmonie. Die Fülle der Beziehungen zwischen den einzelnen Tonarten ermöglicht Übergänge und Ausweichungen, drängt zum Wechsel der Beleuchtung, zur Erweiterung des Gesichtsfeldes. In der Gestaltung von Lied oder Tanz drückt sich die formbildende Macht der Harmonie ebenso beredt und überzeugend aus wie in dem Tonartenplan der Sonate und Symphonie. Dominantverhältnisse (erste, zweite Dominant usw.) spielen die größte Rolle. Zusammengelegte Formen haben solche Meister erfunden, die der Harmonie ganz besondere Aufmerksamkeit schenkten. Aber auch Bach, der so gerne und oft zur Haupttonart zurückkehrt, wie man sie heute verläßt, hat namentlich den Trugschluß dazu benutzt, neue Bewegungen einzuleiten. Das berühmte G-D-Mollpräludium verwertet dieses Mittel zweimal gegen den Schluß hin. Manche Präludien und die Konzerte Bachs durchlaufen einen weit ausholenden Plan des Tonartenwechsels.

Melodie ist an und für sich die Urkraft aller musikalischen Form. Denn sie bleibt jederzeit darauf angewiesen, sich in zeitliche Folge hinaus zu erstrecken und zu dehnen. Dabei ist sie im Bunde mit der Zeitkunst, dem Rhythmus. Denn aufs melodische Geschehen übt der Rhythmus eine solche Wirkung aus, daß er eben als die Anschauungsform gelten kann, vermöge deren wir Melodie überhaupt als solche erfassen. Außerdem aber erweitert er tatsächlich den Umfang der Gestaltungen durch die schon erwähnte Vergrößerung und Verfeinerung im mehrstimmigen Sage, ebenso durch Wechsel der Taktart, z. B. bei der Veränderungsform. Für beiderlei findet man Beispiele im Schlusssatz von Beethovens Neunter. Ein anderer Fall ist die scheinbare Gleichheit des Scherzothemas der fünften Symphonie Beethovens mit dem Anfang des Finales der G-D-Mollsymphonie (Nr. 40) von Mozart. Beethoven mußte von der Übereinstimmung;

aber er war sich auch der umbildenden Kraft des Rhythmus bewußt.

Endlich verdankt die Melodie formbildende Anregungen der Sprache, und zwar vor allem der deutschen, welche ja im Wechsel der Betonung immer noch Stamm- und Endsilbe unterscheidet und der leidenschaftlichen Rede freieste Wortstellung darbietet. Sie ist in der That die am meisten musikalische und eben kraft dieser Eigenart gewährt sie ein Vorbild, dem der Musiker mit künstlerischer Begier folgen kann. Wagner verdankt die unergleichen Feinheit seiner melodischen Zeichnung der Sprache. Als Beleg für Übereinstimmung von Sprachbau und Melodie nennen wir hier nur die Worte der Frida im zweiten Akte der Walküre: „Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre“. Dann die Kunst Hugo Wolfs!

## 25. Wechsel und Wachstum.

Von der Volksmusik, die so oft heilsam und anregend in die Geschichte der Kunst eingriff, war das Lied als ursprüngliche Form geschaffen: in ihr kommt das Ebenmaß zwischen Spannung und Entspannung am sinnfälligsten zum Ausdruck. Man konnte nun zwei Wege einschlagen, diese Form zu erweitern: entweder durch die Veränderungsform, welche den eigentlichen Grundplan nicht berührte, sondern nur vervielfachte; oder von innen heraus.

Verändernde Abwandlung der Liedmelodie führt zu größerer Länge, aber nicht zu einem notwendigen Abschluß. Mühe los trieb man die Reihe der Veränderungen ins ungeheuerlich Endlose. Beethovens und Bachs bekannteste Variationen haben noch größere Vorbilder gehabt. Doch liegt in der scheinbaren Unendlichkeit ein guter musikalischer Sinn: eine Melodie kann wirklich nicht ausgeschöpft werden. Die begrenzte Zahl von umgedachten Fassungen wählt ein Tonsetzer mit Rücksicht auf die Bedürfnisse des einzelnen Werkes;

in einem anderen mag er oft wieder darauf zurückkommen (daher die „Anklänge“ an eigenes und fremdes Schaffen).

Der Sinn der Veränderung ist nicht der, daß etwas so, aber auch anders gemacht sein könne, sondern die Einbildungskraft schöpft Wesentliches aus einem gegebenen Stoffe. Immerhin kommt die Veränderungsform einer gewissen Anlage wie der Kegerischen dadurch entgegen, daß sie den Ranken der Phantasie Richtung und Anhalt gibt.

Um aus der Veränderungsform etwas Höheres zu entwickeln, mußte man die einzelnen Teile wenigstens durch einen leichten Übergang, durch ein übergreifendes Glied zur Kette verschlingen. Der Zwischengedanke konnte sich mehr oder weniger eng an den gegebenen Wortlaut anschließen, auch selber abgeändert werden. Zugleich aber begrenzten solche Zwischenglieder die Anzahl der Veränderungen des Hauptgedankens. Reizend ist z. B. die Form, die Couperin hieraus gewinnt. Er stempelt die Änderungen des Themas selber zu Zwischensätzen, die mit der ursprünglichen Fassung immer wieder abwechseln; das uferlose Weiterumändern wird hierdurch fester begrenzt. Denkt man sich umgekehrt die Zwischenglieder frei und wenig ausgebildet, den wiederkehrenden Hauptgedanken jedoch abgeändert, so gelangt man zu einer Rundform („Rondo“form), die in sehr allmählichen Übergängen zum Range der zusammengesetzten Formen aufsteigen kann, je nachdem sich die Zwischenteile mehr und mehr verselbständigen. Allerdings können die Rondobildungen mit zwei und mehr Themen ihren Ursprung aus der niederen Veränderungsform doch nicht ganz verleugnen. So neigt das Rondo immer dazu, die Form eher ins Bunte zerflattern zu lassen, als durch innere Zusammenhänge zu festigen.

Das Gemeinsame aller solcher Gebilde ist nämlich der Wechsel, den die Einschaltung bewirkt. Es mag viel Anmutiges und Zierliches in dieser Formgebung stecken, welche ähnlich wie Zierformen der bildenden Kunst die angeschla-

gene Bewegung gleichartig fortsetzt. Diese äußerliche Anhäufung kann aber auch einer Kunst weichen, die alles auf natürliche Weise von innen heraus wachsen läßt. Nimmt man wieder das Lied zum Ausgangspunkt, so gilt es, die Liedform in größerem Umfang getreu nachzubilden. Die kleinsten Bestandteile mußten durchgeföhlt sein, wenn man ihr Geschehen auf eine größere Zeitfolge übertragen wollte. Kein einzelner, sondern ganze Geschlechter von Künstlern haben an dieser Aufgabe gearbeitet. Auch im Liede stak schon thematische Arbeit, wenn auch noch so schlicht: sie mußte herausgeholt und weiterentwickelt werden. So entstanden Choräle, Arien, Spielfäle (z. B. Präludien) jener höheren Ordnung, welche das Gefüge des Liedes nicht durch Anstückung, sondern aus gleichem Grundplan zu größeren Verhältnissen erweitert.

## 26. Gegensatz und zweiter Gedanke.

Schon die einfachen Formen bedienen sich, um den harmlosen Wechsel hervorzubringen, gegensätzlicher Einstreuungen; aus ihnen entsteht aber kein Widerstreit, nur ein Widerspiel. Man versäumte jedoch nicht, auch in der Richtung vorzugehen, welche den wirklichen Gegensatz ausprägte. In Bachs Konzerten und Präludien gab es Gebilde, welche dem Hauptgedanken entgegenarbeiteten; wären sie noch bewußter betont, so könnten sie als zweite Themen gelten. Gab es doch auch in der Fuge eine gewisse Zweifheit durch Hauptstimme und Gegenstimme, sowie durch kürzere oder längere Zwischenspiele. Vollends offenkundig trat der Gegensatz in der Doppelfuge hervor; nur bindet ihn hier die Gleichzeitigkeit, und zwar auch in dem Falle, daß die beiden Themen anfangs nicht zugleich einsehen.

Um nun den Gegensatz in zeitlichem Nacheinander vorzubringen, schlug man zunächst den Weg ein, mehrere Stücke zu einheitlicher Wiedergabe zu empfehlen, so z. B. Präludium und Fuge. Man konnte hierin recht weit gehen. Die sogenannte Suite (= „Folge“, nämlich von Tänzen) verband mit gleicher Tonart eine Reihe von Stücken, die gegensätzlich angeordnet sein konnten. Nur fehlte, ähnlich wie bei der Veränderungsform, Halt und Grenze. Couperin tischte bis zu 23 solcher Gänge auf. Deutsche Gestaltungskraft begnügte sich mit einer beschränkten Reihe von Formprägungen, die noch in der Symphonie nachwirkten. Immerhin lehrte der Tanz augenscheinlicher als das Lied, daß der Gegensatz eine künstlerische Notwendigkeit sei, wo es gelte, über Einförmigkeit und Einförmigkeit hinauszukommen. Überaus glücklich war die Lösung im Menuett, welches einen gegensätzlichen Mittelteil in zwei gleiche Hälften einschloß. Menuett mit Trio ist die Urform mehrthemigen Aufbaus geworden; ihr folgte das Scherzo der Symphonie.

Weit über solche Kurzform hinaus strebt aber die Eingliederung des zweiten Themas in den anderen Sätzen, namentlich dem ersten und letzten, der Symphonie. Wir können uns die Schärfe des Gegensatzes klarmachen am Vergleich mit männlicher und weiblicher Art; ob dieses Bild den Tonsevern deutlich vorschwebte, bleibe dahingestellt. Anmut, Weichheit, Würde ergänzen Kraft, Festigkeit, Heftigkeit. Je klarer solche Gegensätze, desto eher fand man den gewünschten Weg aus einteiligem zu wirklich mehrteiligem Geschehen. Das Neue, Gegensätzliche legte den Übergang nahe, der es so vorbereitet, daß sein Eintritt zugleich befriedigt und anregt. Freilich liegen Übergang und Gegensatz auf zwei Wagshalen, die sich nicht immer ins Gleichgewicht einstellen. Je feiner der Übergang, desto schwächer der Gegensatz; je schroffer dieser, desto unnützer jener. Es kommt darauf an, wo es am Blake sei, den Übergang, und wo es geboten sei, den Gegensatz als solchen zu betonen. Um die Eindrücke nicht durch zu viele Gegensätzlichkeit zu gefährden, hielt man anfangs auf sorgfältige und sinnige Übergänge, die

dium und Fuge. Man konnte hierin recht weit gehen. Die sogenannte Suite (= „Folge“, nämlich von Tänzen) verband mit gleicher Tonart eine Reihe von Stücken, die gegensätzlich angeordnet sein konnten. Nur fehlte, ähnlich wie bei der Veränderungsform, Halt und Grenze. Couperin tischte bis zu 23 solcher Gänge auf. Deutsche Gestaltungskraft begnügte sich mit einer beschränkten Reihe von Formprägungen, die noch in der Symphonie nachwirkten. Immerhin lehrte der Tanz augenscheinlicher als das Lied, daß der Gegensatz eine künstlerische Notwendigkeit sei, wo es gelte, über Einförmigkeit und Einförmigkeit hinauszukommen. Überaus glücklich war die Lösung im Menuett, welches einen gegensätzlichen Mittelteil in zwei gleiche Hälften einschloß. Menuett mit Trio ist die Urform mehrthemigen Aufbaus geworden; ihr folgte das Scherzo der Symphonie.

freilich auch dem Gewohnheitsmäßigen verfielen. Hier spielt die Eigenart des Tondichters herein: große Persönlichkeiten denken stark gegensätzlich, und so begnügt sich Bruckner, nach scharfer Zeichnung des einen Gedankens den zweiten ohne Umschweife entgegengenzusehen.

### 27. Vom Wesen musikalischer Zusammenziehung.

Wenn wir fragen, welche Einsicht eigentlich zur Begrenzung angestückter Gebilde oder zur Beschränkung gegensätzlich fortlaufender Reihen geführt haben mag, so erkennen wir ein Grundgesetz musikalischen Geschehens, das auf jeder Stufe die Teile in einer Weise zusammenhält, welche so bestimmt und bestimmend keiner anderen Kunst eigen ist. Der Vorzug, den das Menuett mit eingeschlossenem Trio darbot, bestand darin, daß die Rückkehr zum Anfang den ersehnten Abschluß gewährte. Der Suite als Ganzem, sowie etwa der Paarung von Präludium und Fuge fehlte die Abrundung; am meisten strebte die deutsche Suite nach umschließender Einheit. Die als Rondo bekannten Rundformen befriedigen erst dann, wenn die Zahl der Wiederholungen so eingeschränkt wird, daß sie fühlbar in den Anfang zurückstreben. Sprache und Dichtung kennen etwas Ähnliches; die Griechen prägten den Ausdruck „Periode“ zur Andeutung des Umlaufs, der dahin zurückmündet, von wo er ausging. Doch erhält dieses Gleichnis volle Wirklichkeit erst in der Musik, welche das „Zyklische“, d. h. Ringförmige zur abschließenden Rundung vollendet. In welchem Sinne wir den Vergleich mit dem Kreise auflassen, insbesondere, daß es sich nicht um Gleichsetzung mit dem mathematischen Kreise, sondern um eine sinnbildliche Form handelt, werden wir im 39. Abschnitte darlegen.

Am erfolgreichsten betätigt sich der Trieb nach kreisartiger Geschlossenheit in der Symphonie, und zwar besonders im ersten Sage, der den Grundplan der sogenannten Sonatenform verwirklicht. Drei Hauptteile lassen Anfang, Mitte

und Ende (als Wiederholung) erkennen. Aber nicht in der Weise, wie im Menuette das Trio steckt, sondern so, daß auch der Mittelteil vom gleichen Stoffe gezeugt und geschaffen wird. Weder Mozarts Neigung, den mittleren Hauptteil mit Neuem zu füllen, noch Beethovens Versuch in der Eroica ändern etwas an der Notwendigkeit, die Mitte als den Durchführungsteil aus bisherigen Gedanken zu entwickeln. Zum Wesentlichen gehört ferner die Rückkehr in den Anfang, die auch Bruckners Achte und Neunte erreicht. Ohne Übergänge können die drei Hauptteile nicht nebeneinandergestellt werden. Während der Gegensatz des zweiten Gedankens den Abbau des Übergangs wenn nicht fordert, so doch verträgt, bleibt es notwendig, daß die großen Abschnitte auch bei mächtiger Ausdehnung der Maßverhältnisse unserem Empfinden in klarer Anordnung zum Bewußtsein kommen; wir wollen wissen, wo wir uns befinden. Die feinsten Ansprüche an die Form befriedigt Bruckner, indem er zwischen Hauptabschnitten und Themen unterscheidet und jene mit, diese ohne breite Übergänge einander folgen läßt.

Zugleich beobachten wir an Bruckner, wie sich im ersten Hauptteile, der die Gedanken bringt, dem zweiten Thema noch ein drittes zugesellen kann. Es war früher nur im Reime vorhanden. Das Bedürfnis, eine Schlußformel hinzuzufügen, entsprach jenem Bestreben, zum Anfange zurückzukehren. Bruckner sucht eine Lösung höherer Ordnung, indem er die Gegensätze der beiden Hauptgedanken in einem dritten ausgleicht, der sich weder dem ersten noch dem zweiten nähert, sondern seinen eigenen Weg geht. — Für die Durchführung ist Zahl wie Folge der Themen ins künstliche Belieben gestellt; nur wird vorausgesetzt, daß sich das Hauptthema unter dem entwickelten Stoffe befinde. Der Wiederholungsteil erfordert wieder die zwei oder drei ursprünglichen Gedanken in ursprünglicher Folge; sonst mangelt der Sinn des Zusammenschlusses. Wenn Bruckner im Schluß-

sage auf den Anfang der Symphonie zurückgreift, so beweist dies sein besonders sicheres Formgefühl, das die Abrundung auch eines mehr als einsfägigen Geschehens anstrebt. Liszt hat versucht, in der symphonischen Dichtung die vier Sätze der Symphonie in Einen zurückzubilden, wogegen sich vom Standpunkte der Form kaum etwas einwenden ließe, wenn nicht die Fülle und die Klarheit des Gehaltes der einzelnen Sätze Einbuße erlitten.

Die Symphonie betrachten wir als eine vom deutschen Geiste entdeckte höchste Möglichkeit musikalischer Form. Kammer- und Klaviermusik haben auch an ihr teil. Außerdem aber zogen deutsche Lieddichter Sprache und Dichtung zu Rate, um bestimmte Anregungen für die Formgebung zu gewinnen. Im deutschen Drama Richard Wagners lassen sich die vielerlei vorteilhaften Wirkungen verfolgen, die sich aus der Übereinstimmung von Dichtkunst und Tonkunst ergeben. All diesen Gebilden, mögen sie sich rein musikalisch entwickeln, oder dichterisch angeregt sein, ist gemeinsam das Streben, in der Rückwendung zum Anfange zugleich ein Höherkommen auszudrücken. Wäre musikalisches Geschehen wirklich nur kreisförmig, so müßte es doch wohl in beiden Richtungen des Kreislaufs, voran und zurück, gleich sinnvoll sein. Dies ist nicht der Fall, und wir glauben, daß die ausschließliche Möglichkeit Einer Richtung auf dem Höhenwege beruht, den die Bewegung einschlägt: dieses Empor, das mit Adlerfluge hoch und höher kreist, finden wir im Großen wie im Kleinen verwirklicht durch die Kunst der Steigerung.

### 28. Die Steigerung.

Weder einfache noch zusammengesetzte Formen können ganz ohne Steigerung auskommen. Sie heftet sich gerne an jenes dreiteilige melodische Geschehen, das wir schon öfters erwähnten. Schon im Liede „Deutschland, Deutschland über

alles“ fesselt im mittleren Teil die nachdrücklich wiederholte Spannung. Während die sofortige Entspannung jenes Ebenmaß zu bringen pflegt, das an die Symmetrie der Fläche erinnert, fühlen wir uns durch gesteigerte Spannung wie emporgetragen und durchmessen gleichsam einen Raum von unten nach oben. Oder wenn wir an die Zeit denken, so liegt die Sache so: die Länge der Zeit wird in wagrechter Folge in Anspruch genommen von einer Reihe der Spannungen und Entspannungen, welche einander ungehemmt und unverwickelt ablösen. Dagegen füllt sich durch Steigerung die Zeit mit einem innerlich schwellenden Gehalte, der jeden Augenblick reicher und bedeutender macht als den vorigen. Im mehrstimmigen Sage wirkt unter anderem die Engführung steigend. Andere Mittel schöpft der Tonsetzer aus dem Reichtum der harmonischen Beziehungen; Kurth redet von „Verdichtungsknoten“, in welchen die Kräfte zusammenlaufen. Wer sich einen Begriff von Steigerung machen will, überdenke Mozarts Mittelsatz der (weniger bekannten) C-Mollphantasie. Nicht ohne Grund sind gerade die mittleren Teile der rechte Ort, wo die Spannung vermehrt wird. So besonders in der Sonatenform. Aber auch die Wiederholung birgt steigende Kräfte. Dies hängt damit zusammen, daß eine buchstäbliche Wiederholung nur in kleinen und kleinsten Teilen Sinn hat, einem größeren Abschnitte jedoch das Formbildende nähme; sonst träte ja wieder die Abfolge des ersten Stückes rein äußerlich an Stelle eines höheren Weitergeschehens. Der Drang nach oben sucht im Sonatensatze volles Genügen außerdem noch durch ein Emporstreigen, das zu einer letzten Höhe führt, von der aus das Bisherige gleichsam erst im richtigen Lichte erglänzt. Aus kleinen Versuchen hat sich dieser (vierte) Teil herrlich entwickelt; Beispiele in Beethovens dritter, in Bruckners sechster Symphonie. Der Name „Koda“ (= Schwanz, Anhang) deutet auf erste Anfänge und wurde, wie es zu gehen

pflegt, schlecht und recht beibehalten. Auch in den breit entwickelten Rondoformen, z. B. der langsamen Sätze, gebührt der Steigerung ihr volles Recht: sie erst nimmt der Wiederholung den Eindruck des Rückfalls, des vergeblichen Kreislaufs. Das Bruckner'sche Adagio ist undenkbar ohne die Kunst der Steigerung. Sie bringt hier zugleich zum Bewußtsein, daß die Steigerung um so nachhaltiger wirkt, je sorgfältiger sie vorbereitet ist, je langsamer sie von staten geht. Die Mittel der anschwellenden Tonfülle, der buntfarbigen Klangpracht, des beschleunigten Zeitmaßes erschöpfen sich rasch. Man muß auf rein melodische, harmonische, kontrapunktische Mittel sinnen, um einer Steigerung ihre unvermeidliche Notwendigkeit zu sichern. Ein geradezu wunderbares Beispiel für sachliche, in jeder Hinsicht einwandfreie und vorbildliche Steigerung ist das Tristanvorspiel. Hier, wie in den ersten beiden Akten der Meistersinger folgt übrigens der auch symphonisch verwertbare Ausklang ins breite Piano.

Mit Vorsicht ist neben den mehrstimmigen, harmonischen, melodischen Mitteln der Rhythmus in den Dienst der Steigerung zu stellen, weil hier jede Veränderung auffallend wirkt. Doch wäre es unrecht, auf rhythmische Verfahren zu verzichten. Man kann den Takt wechseln (ein schönes Beispiel beim ersten Erklären der lustigen Weise im Tristan); man kann das Geschehen zwischen kleinere und immer kleinere Zeitabstände pressen. Letzteres wird namentlich im Drama vorkommen, wofür dort seelische Ungeduld der Musik so etwas wie Gile nahelegt. Veränderte zeitliche Aufstellung der Motive kann sich mit getriebenem Zeitmaße verbinden, behauptet sich aber auch ohne dieses Beimittel.

Eine dankbare Aufgabe wäre es schließlich, die gegenständlichen Mittel zu prüfen, durch welche der Tonsetzer vorübergehend oder dauernd entspannt. Schon in der Fuge mögen Zwischenspiele wohlthuend unterbrechen, so daß sich

die Aufmerksamkeit neu sammeln kann. Bei hochgehenden Steigerungen wirkt jede Entlastung des Drucks willkommen; sie vermag unter Umständen aber das Gefühl, in die Höhe gerissen zu werden, nicht mehr auszulöschen und dient, wenn die Erleichterung nur scheinbar ist, dem Anstieg kaum weniger als die unmittelbar zur Höhe führenden Wege. Größter Kunst bedarf es vollends, auf Höhepunkten sinnig zu verweilen, gleichsam Rückblick und Ausblick zu nehmen, und wo nötig, zur Ruhe des Tales hinabzusteigen. Auch hierfür haben Liszt, Wagner und Bruckner Bahnen vorgezeichnet, deren beruhigende Kraft ebenso beglückt wie die Arbeit des Aufsteigens.

Was die Dauer der entspannenden Beruhigung betrifft, so läßt sich begreifen und begründen, daß sie auch weitausgesponnen, wie etwa in Bruckner's achtem Adagio, nicht so lange anhält, wie die spannende Steigerung, die ihre Kraft allmählich ansammelt. Im allgemeinen gilt auch hier wieder der Vergleich mit der Welle, die rascher zu Tale sinkt als zu Berge steigt. Über die Wiedergabe der Steigerung enthält noch einiges der 35. Abschnitt, in welchem von der Betonung (Dynamik) die Rede ist.

## VI. Mittel der Ausführung.

### 29. Gattungen der Tonkunst.

Was wir bisher untersuchten, bezog sich auf die Mittel und Wege des allgemeinen musikalischen Denkens. Da es nicht weniger als viererlei Mittel gibt, deren sich Musik bedient: Melodie, Mehrstimmigkeit, Harmonie, Rhythmus, so schwankt ihr Verhältnis im Wechsel der Zeiten und Personen. Bald steht das eine, bald das andere Mittel im Vordergrund. Auch die Formen, die wir erörterten, breiten sich über große geschichtliche Zeiträume. Indessen ist ein Unterschied zwischen

Formen und Mitteln: die Form als Abfolge muß immer auf irgendeine Weise beherrscht sein, wenn Musik vollgültig sein will. Dagegen ist es wohl denkbar, daß die vier andern Elemente je nach Anlage, Schulung und Zeitgeschmack etwas anders betont seien. Das Wünschenswerte wäre natürlich ein tunlichst vollkommener Ausgleich der verwerteten Mittel, wie er in manchen höchsten Meisterwerken allerdings erreicht ist. Die Gegenwart läßt das Harmonische so überwuchern, daß die Melodie und Mehrstimmigkeit zu kurz kommen. Eine gewisse Auswahl unter den vier Elementen trifft der Tonsetzer allerdings im Dienste des verschiedenen gedanklichen Ausdrucks; es kann nicht lauter Werke geben, die alle Möglichkeiten benützen. Sache des guten Geschmacks ist die Entscheidung darüber, welchen Ton man anschlage. Hat man die rechten Mittel gewählt, führt man das Begonnene folgerichtig durch, so redet der Hörer wohl süßlich vom guten Stil, weil das Ganze nach einerlei Richtung eingestellt ist.

Dabei vermännigfachen sich die Möglichkeiten durch die unausweichliche Rücksicht auf eine andere Klasse von Mitteln, nämlich auf jene, welche Ton und Klang überhaupt erst lebendig machen. Diese Mittel der Ausführung entspringen dem jeweiligen Boden einer zeitgeschichtlichen Wirklichkeit. Selbst wenn wir das Verhältnis zwischen Gedankenarbeit und Klangwerkzeug als freundlich und fruchtbar voraussetzen, bleibt es eine besondere Leistung, das Werkzeugliche (einschließlich der Singstimme) in den Dienst des Gedanklichen zu zwingen. Die Erfahrung zeigt jedoch auch Fälle von Unstimmigkeit; denn äußeres Leben deckt sich nicht immer mit den Wünschen, die im Innern des Schaffenden aufsteigert. Demnach ist eine Betrachtung der Elemente und Formen keineswegs gleichbedeutend mit einer Umschau über die Mittel der Ausführung. Erst diese letzteren geben ein Bild der wirklichen Gattungen.

Für die Blüte einer Gattung kommen vor allem in Betracht die allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse. Die Entwicklung der Oper setzte nicht bloß Willen und Kraft der Tondichter, sondern Gunst der Höfe oder der Städte voraus. Oder etwas anderes: den Männerstimmen durften sich in der Kirche Frauenstimmen sehr lange nicht zugesellen; weder Palestrina noch Bach schrieben für Frauenstimmen. Die Katholischen halfen sich mit Entmannen, die Evangelischen mit Knaben. Also gerade das schönste Tonwerkzeug, die menschliche Stimme, war Jahrhunderte hindurch nur halb verfügbar. Die Folgerichtigkeit der Tonsprache eilte der Ausführung um eine beträchtliche Zeitspanne voraus. Ähnliche Abhängigkeit oder Vorausnahme trennt in der Spielmusik die Absicht von ihrer Verwirklichung. In der Hauptsache richtet sich der Tondichter nach dem Stande des Instrumentenbaues; aber er greift auch vor und weist den Erfinder in bestimmte Richtungen. Dazu der Wechsel des Geschmacks: Ausländerei hat lange Zeit den alten deutschen Sinn für Blasmusik, der mit unserer Naturliebe zusammenhängt, zugunsten der Zimmerinstrumente, d. h. der Streicher, lahmgelegt, so daß Wagner noch mit dem Vorurteil zu kämpfen hatte, als sei das Blech unedel. Der Eitelkeit einzelner Ausführer verdankt man die weitverzweigte Gattung des Konzertes. Meister wie Bach und Mozart haben viel an ihr gelernt und uns vieles in ihr hinterlassen, was wir nicht missen möchten. Aber das Konzert als solches wurzelt tief in der menschlichen Schwäche. Es hat sich seit seiner Entstehung allen möglichen Zeitaltern angepaßt. Auf der anderen Seite gibt es Gattungen, die mit dem Umschwung der Zeiten verschwinden oder unwirksam werden. Die kunstverwüsthende Aufklärung hat z. B. mit Bachs Choralvorspielen restlos ausgeräumt.

Spuren von Folgerichtigkeit großer Entwicklungen entdeckt man am ehesten, wenn man der Vorliebe für die eine

oder die andere Bahn musikalischen Denkens nachspürt. Die Zeiten der Mehrstimmigkeit werden abgelöst von der melodischen, dann harmonischen Richtung. Der freie Überblick von heute ist für uns ein großer Vorteil; aber er birgt auch die Gefahr, daß wir willkürlich alle geschichtliche Gattungen glauben wiederaufnehmen zu können.

Jede Zeit stellt ihre eigenen Ansprüche und wir wollen uns ohne geschichtlichen Zwang der Fülle der Gegenwart hingeben. Ein gegenseitiges Ringen zwischen den Gattungen ist notwendig, weil jede ihre natürlichen Vorzüge und Nachteile mit sich bringt. Die eine Gattung ist das gute Gewissen der anderen und bedarf des guten Gewissens der anderen. Keine macht eine ihrer Schwestern ganz entbehrlich. Der Kampf muß ein Wettstreit bleiben: er kann nicht irgendeinen Stil entkräften oder vernichten wollen.

### 30. Gesang.

Tiefbegründet ist der Unterschied gesungener und gespielter Töne. Denn abgesehen von Erweiterung des Tonumfangs ermöglicht das Spiel eine Freiheit der Bewegung, die der Singstimme nur ausnahmsweise erreichbar ist. Andererseits wahrt getragener Gesang seine Überlegenheit z. B. darin, daß er dem Spieler das Wunschbild gesangvollen Vortrags vermittelt. Wenn sich Gesangsmusik in mehrstimmigen Formen bewegt, so steht gespielter Wiedergabe kaum etwas im Wege. Das sechzehnte Jahrhundert konnte gesanglichen Erzeugnissen das instrumentale Ausführungsrecht einräumen. Nachher prägte sich ein eigener Stil für Instrumente aus, und allmählich gelangte man hier zu großen, zusammengesetzten Formen. Die menschliche Stimme aber hat wohl für Melodie und Mehrstimmigkeit kunstvolle Formen schaffen helfen, aber ohne Mitwirkung der Dichtkunst bringt sie es zu keiner Schöpfung, die der Symphonie ebenbürtig wäre.

Als die drei allgemeinsten Gattungen des Gesangs erscheinen das Lied, der unbegleitete mehrstimmige und der mehrstimmige begleitete Tonsatz. Das Lied kann des Begleitspiels entbehren, wenn es bei der Arbeit oder im Freien das unmittelbare Lebensgefühl ausdrückt. Sobald es Zuhörer voraussetzt, schmückt es sich gerne mit einer Begleitung, die am natürlichsten der Singende selber gibt. Laute und Gitarre leben heute wieder auf in der Zupfgeige; auch die Zither ist nicht verdrängt worden. Das Klavier, das im Zimmer die Herrschaft errang, ermunterte zu immer feinerer Ausbildung begleitender Musik; unser jetziges Kunstlied wird für eine Singstimme und Klavier geschrieben. Hugo Wolf versuchte auch den weiteren Schritt: die Begleitung dem Orchester zu übertragen. Damit sind freilich Gesang und Begleitpiel, die anfangs Unzertrennlichen, endgültig geschieden.

Ein durchgreifender Unterschied zwischen Lied und Arie kann nicht aufrechterhalten werden. Der unbegleitete mehrstimmige Gesang hat es zu keiner Gattung gebracht, die man so klar und verständlich benennen könnte wie das Lied. Die Form kann aus dem Melodischen oder aus Mehrstimmigkeit gewonnen sein; viele Mischungen sind denkbar. Das Mehrstimmige legte die Hauptlinie gerne in den Tenor. Auf eine Zeit, die der Begleitung entriet, folgte zusammen mit der Oper eine gewohnheitsmäßige Begleitung; selbst die Choräle in Bachs Kantaten, sogar Mozarts Ave verum waren begleitet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts fand der reine Gesang erneute Wertschätzung. Der Pendel schlug nach der anderen Richtung so weit, daß Haydns und Mozarts Messen heimatlos wurden. Vom gemischten Chorsatz hat sich in der deutschen Romantik als selbständige Gattung der Männerchor abgesondert; auch der Frauenchor kam in Aufnahme.

Begleitete mehrstimmige Gesangsmusik ist längst in der Oper und im Chorwerke heimisch geworden. Mehr als in den unbegleiteten Arten kann bei fortlaufendem Spiele die Be-

setzung abgestuft werden: der Wechsel zwischen mitwirkenden Einzelsängern und vollem Chöre bringt eine Freiheit mit sich, die jeder dichterischen Weisung folgen und alle mögliche musikalische Gestaltungen annehmen kann. Eine zutreffende gemeinsame Bezeichnung dieser Formen ist nicht gut möglich. Den eigentlichen Reiz innerhalb eines größeren Ganzen verleiht ihnen weniger die geregelte Durchführung, als jener freie Tausch der Kräfte. Es ist bemerkenswert, daß es die kunstreichsten Chorsätze in Kantaten nicht zu einem eigentümlichen Aufbau gebracht haben; ihr Formenschatz blieb derselbe, den die Spielmusik darbot. Eigenartige Anregungen entstammten der Dichtkunst: ihre Beweglichkeit ist dem Gesange zugleich tiefes Bedürfnis und reicher Segen geworden.

### 31. Spiel.

Dem Zauber gesungenen Wortes gegenüber sind die Tonwerkzeuge alle im Nachtheile. Auch konnte man nicht abwarten, bis sich ihr Bau vervollkommen hatte. Menschen waren dem Musikfreudigen immer zu erreichen; an der menschlichen Stimme entwickelten sich die Grundgesetze musikalischer Fügung. Aber ebenso sicher ist, daß vom 16. Jahrhundert an, als der deutsche Erfindungsgeist den Instrumenten mehr und mehr hervorzutreten erlaubte, gespielte Musik eine ebenso wichtige und zuletzt wichtigere Schule wurde. Unabhängig vom Worte mußten Formen und Gattungen entstehen; ihre Spannkraft wuchs schließlich über alles Gesungene hinaus und weitete sich zur Symphonie.

Einzelvortrag gestatteten frühe die Tasteninstrumente, und zwar mit dem Vorzuge, daß man die volle Tonreihe beherrschte und alle Arten der Zusammenklänge prüfen konnte. Orgel und Klavier weisen darum einen Reichtum an Gebilden auf, mit denen kein anderes Werkzeug wetteifern kann. Lied und Tanz, streng und frei nachahmende Formen, Stegreiffpiel, Veränderungen, Fingerkünste, Übertragungen, Be-

arbeitungen, alles erklingt unter den Händen des Spielers. Dagegen muß jedes andere Einzelspiel mit dem Anspruche eigener Geltung zurücktreten. Bachs Geigensonaten und Cellosuiten verdanken ihr Dasein einestheils dem Wunsche des einzelnen Spielers, der ein Schrifttum zur Übung und Aufmunterung braucht, anderenteils dem Bedürfnisse, die Natur des Instrumentes genau zu erforschen. Der Drang des Spielenden, einem Zuhörerkreise die erreichte Gewandtheit zu zeigen, veranlaßte die kammermusikalische oder orchestermäßige Begleitung des vorgetragenen Stückes; sie bietet den doppelten Vorteil, den Hörer vor Ermüdung zu schützen und die Klangkraft des hervortretenden Instrumentes in anmutigem Wettspiele herauszustoßen. Je mehr aber Kammermusik und Orchester aufstamen, desto weniger konnte die Konzertsattung befriedigen; ihr haftet etwas Zwitteriges an, weil man nie weiß, wo sachliche Musik beginnt und was nur für die Bewunderung da ist.

Im Vergleich mit dem Konzerte wirken schon jene Gattungen der Kammermusik wohlthuend, welche das Klavier zur Begleitung heranziehen, weil sich das virtuose Bedürfen weniger geltend machen kann; vollends trat dieses solange zurück, als das begleitende Cembalospield in Übung war. Bach schrieb dann in seinen Geigensonaten den Anteil des Klaviers genau aus. Während das begleitende Stegreiffpiel Ende des 18. Jahrhunderts allmählich außer Übung kam, rettete das Klavier seine Mitwirkung in die Kammermusik hinüber. Aber vollwertiges Zusammenwirken ist nur dort, wo das Klavier schweigt, weil seine Eigenart nicht völlig mit Streichern oder Bläsern übereinstimmt; es scheidet ja auch aus dem Orchesterklänge aus.

Zu kammermusikalischer Betätigung können sich einfach besetzte Spielstimmen auf die verschiedenste Weise vereinen. Leider hat sich die Musik, statt Bläsern mit Saiten gleiche Rechte zu gewähren, fast ganz auf die Streicher beschränkt;

ihr Quartett stellt neben der Symphonie ein Höchstes dar. Verstehen läßt sich dieser Vorzug daraus, daß die Bläser eine zu bestimmte Klangfarbe haben, während der weniger entschiedene Klang der Saiten eine Verinnerlichung begünstigte.

Sie wirken in diesem Sinne auch im Orchester; man beobachte nur die vielen Streichereinsätze nach Bläserstellen! (Beispiele bei Mozart, Wagner und Bruckner.) Der Verband der Tonwerkzeuge, der sich aus allen brauchbaren Arten zusammensetzt, führt den Namen des Orchesters nach einem griechischen Worte, das den Raum bezeichnete, wo sich im Drama der Chor bewegte. In der That vermittelt in der Oper und im musikalischen Drama unser Orchester, ähnlich wie der Chor im griechischen Drama, den inneren Widerhall dessen, was auf der Bühne vorgeht, und gibt in Vorspielen (Ouvertüren) oder Zwischenspielen stimmungsvolle Kunde des seelischen Geschehens. Zu selbständiger Aussprache schließen sich die Instrumente namentlich in der deutschen Symphonie zusammen. Die Streicher sind fünfstimmig, und zwar chorisch besetzt. Die Holzbläser gehören dreierlei Familien an: dem Geschlechte der Flöten, der Oboen (Bassoboe heißt Fagott) und der erst im 18. Jahrhundert in Deutschland gebauten Klarinetten. Das Blech besteht aus Hörnern, Trompeten, Posaunen, zu denen Wagner und Bruckner noch die Tuben hinzufügten. Holz und Blech sind heute nicht chorisch, sondern im wesentlichen einfach besetzt. Das Blech hat durch Erfindung der Ventile die erforderliche Beweglichkeit erhalten. Zu diesen drei Gruppen kommen Pauken und nicht abgestimmte Schlaginstrumente. Mancherlei Versuche sind noch mit anderen Tonwerkzeugen gemacht worden. Dauernd eingebürgert hat sich die Harfe, als Liebling der Heutigen, z. B. Pfitzners. Welche Fülle von Ausdruck ermöglicht dieser Klangverein, den wir deutschem Geiste verdanken! Der von Haydn geschaffene Orchesterstil gründet sich auf einen vernünftigen Gebrauch der Freiheit in Stimmführung; das

Oktavieren brach mit der alten Sitte des strengen Satzes. Einem freien Spiele aller Kräfte lieb der Zusammenfluß oder die Trennung eigenartiger Klangfarben eine unerhörte Sprachgewalt. Der Gedanke der Gegenwart, ein deutsches Symphoniehaus zu bauen, entspricht durchaus den Verdiensten, die sich deutsches Wesen um das Orchester erwarb.

### 32. Klangfarben und Klavierauszug.

Der Reichtum an Klangfarben, den das Orchester seit Berlioz, dann namentlich durch Richard Strauß erhielt, hat vielfach zu dem Irrtum geführt, als bestände die Aufgabe hauptsächlich in Farbenmischung. Es ist wahr, daß letztere eine Reihe schönster Wirkungen verbürgt. Nichtsdestoweniger halten wir daran fest, daß Klangfarbe ein Schmuck, aber keine Säule der Tonkunst sei. Wagner drückt das halb im Scherze so aus: ihm falle immer vorher etwas ein, ehe er es etwa für Posaunen setze. Jedenfalls kommt der Farbe des Tons nicht derselbe Rang und Wert zu, den die gegenseitige Spannung der Töne und ihrer zeitlichen Folge behauptet: mit Rhythmus Melodie, Mehrstimmigkeit und Harmonie kann die Klangfarbe nicht wetteifern, und sobald sie sich zu offen vordrängt, wird die Form von ihr eger gedeckt als gehoben. Der Klang erfüllt sein Dasein am zweckmäßigsten, wenn er die Stimmen natürlich gegeneinander abstuft. Innere musikalische Bewegtheit drückt er folgerichtig aus, ist also eine „Funktion“ gedanklicher Werte.

Dieser Sachverhalt führt uns zu dem eigenartigen Verhältnis, in welchem Ausführung und Gedanke zueinander stehen. Man sagt wohl, die ursprüngliche Besetzung eines Stückes gleiche dem Urbilde, jede andere Besetzung einer Abschrift. Auf den Klavierauszug trifft dies aber nicht zu; denn er beherrscht das gesamte Tongefüge, ohne es willkürlich zu pressen oder zu biegen, wie eine Einrichtung für beliebige andere Mittel. Was das Verhältnis zwischen Gedanke und

Ausführung betrifft, so vergleicht sich jede Ausführung auch mit vollen Mitteln einer Abschrift, deren Urbild der musikalische Urgebante im Kopfe des Schaffenden ist. Orchesterwiedergaben unterliegen fremden Willensregungen, auch der Gefahr des Mißdeutens oder Mißlingens. Eine vergriffene Orchesterausführung ist eine schlechtere Abschrift als eine verständnisvolle Darstellung am Klavier. Weil sich mit verwickelter Ausführung die Gefahr der Störung vervielfacht und weil umständliche Wiedergaben nicht allen Musikfreunden zugänglich sind, hat man seit langem den Weg häuslichen Musizierens betreten. Im Klavier besitzen wir eben ein Tonwerkzeug, dessen unbestimmter Klang der Einbildungskraft vieles übrig läßt, dessen Töne die Grundlinien der Zeichnung ziemlich getreu wiedergeben. Ohne Auszüge wären Beethoven und Wagner nicht durchgedrungen. Die Erfahrung lehrt, daß sich am Klaviere dieselben starken Wirkungen einstellen wie im Orchester, weil sie wesentlich abhängen von den inneren Spannkraften, die eine Musik als solche birgt. So bleibt das Klavier ein Bindemittel, das überhaupt die getrennten Gattungen zusammenhält, der Prüfung auf ihre musikalischen Werte unterwirft, durch Vorbereiten und Erinnern die musikalischen Erlebnisse verstärkt und vertieft. Es gibt keine noch so glanzvolle Musik, die sich nicht mit den einfachsten Mitteln darstellen ließe, vorausgesetzt, daß sie Gedanken enthalte. Je mannigfacher die Mittel sind, desto schärfer betonen wir, daß jedes Werk auf seine Grundgedanken zurückgebracht und aus ihnen erfasst, verstanden und beurteilt werde. Die Spannungen von Ton zu Ton, die aufs Gemüt wirken, bleiben unabhängig von der Klangfarbe: dies ist eine der wichtigsten Folgerungen unserer ästhetischen Erkenntnis.

Das Vorurteil, das in musikalischen Erziehungsanstalten gegen Auszüge herrscht, kennzeichnet den Mangel großen Sinnes, das Fehlen der musikalischen Sicherheit. Auf die

teilweise mäßige Beschaffenheit der bisherigen Arbeiten darf man sich nicht berufen. Besserung träte ein, wenn die Verleger mit geordneter öffentlicher Wiedergabe rechnen könnten. Das ewige Wiederholen von Konzertstücken hat keinen künstlerischen Wert. Wenn der Klavieranschlag auf andere Ziele gerichtet und die Kunst des Klavierauszugs neu durchdacht sein wird (Verfasser darf auf seinen Beitrag „Technik des Klavierauszuges“, Breitkopf & Härtel, 1911, verweisen), dann erleben wir sicher eine Umgestaltung des musikalischen Lebens, der sich die Musikschulen nicht entziehen können. Für bestimmte Werke, wie die Brucknerschen Symphonien, eignet sich die Übertragung auf zwei Klaviere. (Der Verfasser hat den Versuch gemacht, auch den zweiflavieren Auszug auf neuer Grundlage aufzubauen.)

### 33. Vortrag.

Musik ist darauf angewiesen, von Vermittlern an unser Ohr getragen zu werden. Selten wird der Künstler selber zugleich vermitteln; allermeist tun es andere. Dem Dichter oder Maler gegenüber ist der Musiker entschieden im Nachteil, was den Weg der Bekanntgabe betrifft. Hilflos bleibt er im Leben wie im Tode, wenn der Vortragende seinen persönlichen Willen durch Abändern, statt durch Erfüllen dessen ausdrückt, was der Schöpfer wollte. So selbstverständlich die Forderung der Treue sein mag, genügt wird ihr nicht so eifrig, wie man wohl annimmt. Das Schlimmste sind Striche oder Kürzungen, sei es mit halber Zustimmung, sei es gegen die Absicht des Urhebers. Jede Veränderung des Grundplans bedeutet eine Täuschung, ob das Gewonnene besser ob schlechter ist. Im Urteile verbleibt dem Vermittler wie dem Hörer alle Freiheit; in der Wiedergabe muß ihn sein Gewissen binden. Ein böses Beispiel geben zur Zeit noch die Stabführer, welche Bruckner kürzen; schlimm sind

auch die Winke der Partitur, die den Aufbau durch Striche verwirren (gute Absicht entschuldigt keine Torheit; Näheres in meinem Bruchnerbuche, im Verlage von Engelhorn, Stuttgart 1922). Etwas anders ist zu beurteilen, wenn aus einem mannigfach zusammengesetzten Ganzen abgeschlossene Teile wegbleiben; der Kantate, der Oper, dem Oratorium gegenüber wird man, zumal in größerem zeitlichen Abstände, das Recht der Auswahl haben, weil es unter Umständen zu retten gilt, was zu retten ist. Eingriffe in einzelne Stücke sind aber auch hier mißlich. Freier wäre die Frage der Bearbeitung des Tonsatzes älterer Werke zu behandeln. Ein großer Teil ist ja in unvollendetem Zustande auf uns gekommen. Außerdem quält uns die Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, alles Alte mit den damaligen Mitteln auszuführen. Wer will die Sänger durch Entmannung zu Sopranstimmen machen? Vergessene Tonwerkzeuge können wieder beschafft oder gebaut werden; so Bachs Violon oder hohe Trompeten. Ihre Grenze hat aber geschichtliche Treue sicherlich daran, daß die zeitgenössische Ausführung einst dem Gedankenfluge des Schaffenden selber nicht immer folgen konnte. Die heutigen Mittel klingen unter Umständen besser. Als Hauptfrage müssen wir stets im Auge behalten: was will das Werk? Die rein geschichtliche Betrachtung untersteht noch dem ästhetischen Urteile.

Denken wir uns, daß die Entscheidung für unverkürzte oder einwandfrei bearbeitete Wiedergabe gefallen sei, so begegnet eine vollendete Ausführung immer noch einer Reihe von Hindernissen. Sie können nicht mit einem Schlage beseitigt, auch nicht im Alleinvertrauen auf die Gunst des Augenblicks überwunden werden, sondern erfordern, ganz abgesehen von der Kunst reiner und schöner Tongebung, ein klar durchdachtes Empfinden. Häufig meint der Vortragende, er habe aus Eigenem sozusagen etwas herzuholen, um zu erzeugen, was dem Kunstwerke fehle. Mag sein, daß es Stücke gibt, die nur

durch einen solchen Überschuß lebendig werden. Der eigene Anteil bei Meisterwerken besteht aber gewiß darin, sich demütig hinzugeben, um alles, was an Ausdruck darin ist, und namentlich nicht etwas, was nicht darin steckt, herauszuholen.

Am empfindlichsten ist nächst der Tonhöhe der Rhythmus. Hier beginnt gleich das Ungenügen. Franz Willner hielt das rhythmische Gefühl für eine Sonderanlage, die nicht mit der Schärfe des Gehörs verbunden zu sein brauche. Leider gibt ihm die Erfahrung recht. Das Verhältnis der Zeitdauer der Töne wird namentlich im Gesang oft mißachtet, obwohl es ebenso klar vorgezeichnet ist wie die Tonhöhe und ebenso wenig verändert werden kann, vorausgesetzt, daß ein Meisterwerk vorliegt. Zu den gebräuchlichen Unvollkommenheiten gehört es, wenn der Vortrag die Zeitdauer schwach betonter Noten verkürzt, statt daß er nur die Betonung schwächte. Vorhalt und Auflösung sind z. B. wie Licht und Schatten: entzieht man der Auflösung etwas an der Dauer, so kommt die verkürzte Note in Gefahr, sich dem Gehöre zu betonen. — Weiteren Zusammenhängen spürt nach die Phrasierungs- (Vortrags-)lehre, die Riemann scharfsinnig ausgebaut hat. Er überwölbt in seinen Ausgaben kleine und große Abschnitte mit Bogen, welche durchs Auge anzeigen, was zusammengehört. Andererseits ist es gut, auch ganz unbelastete Texte zu prüfen, z. B. von Bachs Wohltemperiertem Klavier. Als eine wirkliche Bereicherung der Notenschrift gilt Riemanns Besetzzeichen; ähnlich wertvoll ist für die Modulation die Beutterische Linie (im Württembergischen Gesangbuche). Jenes Besetzzeichen klärt auch darüber auf, daß die allerersten Pausen, welche wie in der gesprochenen Rede gliedern, nicht dem letzten Ton vor dem Einschnitte abzuziehen sind, sondern die Zeitdauer des Ganzen verlängern. Hier ist ein Ausnahmefall, wo man der haarscharfen Zeitmessung tritt und die Entscheidung dem augenblicklichen Gefühle überläßt.

### 34. Zeitmaß.

Vom gegenseitigen Verhältnisse der Zeitdauer der Noten ist zu unterscheiden das Maß, welches den Zeiten des ersten Taktes zuteil wird. Durch einen vollen Zusammenhang hindurch, bei sehr einfachen Gebilden über das ganze Stück hin, behauptet sich das Zeitmaß als fest und unwiderrüflich. Denn es gibt ja den inneren Verhältnissen der Zeitdauer erst ihren greifbaren Sinn: ein anderes Zeitmaß macht ein Viertel des folgenden Taktes kürzer oder länger und hebt so die einheitliche Beziehung auf. Es gibt allerdings Fälle, in denen vielleicht die Gedankenflucht so rasch verläuft, daß die Zeitmaße von Takt zu Takt, von Note zu Note vorübergehend wechseln. Diese gewollte und geduldete Unruhe darf als „geraubtes Zeitmaß“ wesentlich nur auf Zeitmaße, weniger auf Rhythmusverhältnisse angewandt werden; auf letztere erst dann, wenn das Maß wirklich von Ton zu Ton schwanken sollte, was selten und nur ganz kurz eintritt.

Das Zeitmaß selber, sofern es einen bestimmten Zusammenhang regelt, ist zwar durch den bekannten Zeitmesser prüfbar, dessen Wertung dringend anzuraten ist, um das Gefühl für kleinste Unterschiede zu schärfen. Aber welches Zeitmaß soll man wählen? Das ist die Frage, die durch kein Handwerkszeug entschieden werden kann. Es mag gewisse Grenzen geben, innerhalb deren die Zeit so oder so zu greifen wäre, zuletzt muß sich doch ein Maß einstellen, das die Empfindung des Schöpfers am wünschgemäßesten trifft. Im Zeitmaß kündigt sich in der Tat wie im Brennspiegel die Sonnenwärme des Verständnisses an. Denn je nach der Wahl verändert sich die lebendige Wirkung. Meist verursacht die Gemütsbeschaffenheit oder Stimmung des Ausführenden ein Zurast oder Zulangsam. Jenes schädigt die Deutlichkeit, dieses den Zusammenhang. Für den Wechsel des Zeitmaßes warte man immer den Wechsel des Zusammenhanges ab.

Innerhalb einer sinnvollen Entwicklung ist Zeitmaß die Kraft, welche zur Einheit zusammenschließt. Störend wirkt die Unruhe, welche haltlos ist und kein Bewußtsein des Zieles kennt. Beschleunigung und Verzögerung gehören namentlich ins Gebiet der Übergänge oder der mit ihnen verwandten Ausläufe. Bei letzteren begegnet man häufig der Täuschung, welche den gewöhnlichen Abschluß einer melodischen Folge durch allmähliches Zurückhalten sinnlos hinauszögert, oder der Berechnung, welche z. B. bei Bach dem Laien, der eigentlich nicht folgen konnte, zu verstehen gibt, daß die Sache ihrem Ende zugehe. Im 9. Abschnitte haben wir bemerkt, daß die Synkope eine natürliche Beschleunigung verlange und verlange. Für alle Fälle ist aber zu beherzigen, daß derartige Abweichungen vom Gleichmaße der Zeit die gegebene Linie so unmerklich wie möglich verlassen sollten, und daß sich, wenn geübt oder zurückgehalten wird, die Bewegung auf planvolle Allmählichkeit verteile und im angefangenen Sinne stetig überbiete, ohne hin- und herzuwanken; denn in der Musik hat auch Eile und Zögern ein bestimmtes Gleichmaß.

### 35. Dynamik.

Fragt man sich, welches Übel kleiner sei, ein bedenkliches Zeitmaß oder ein unachtsames Abspielen, so möchte man sich freilich immer noch für ersteres entscheiden. Insbesondere ist es unerträglich, ein Adagio ohne erfüllten Zusammenhang ins Breite gewalzt zu finden. Dies geschieht oft in der Weise, daß jeder Ton wie der andere betont wird. Nun drückt sich die Abhängigkeit der Töne, Akkorde, Klanggruppen in einer Folge von Gewichtsunterschieden aus, welche kaum anders als durch Feinheiten veränderter Tonstärke herauszuzufinden sind. Auf dynamischer Schattierung beruht daher wesentlich mit der Sinn jedes Vortrags. Im Gesang ist es die Mühe der Tonbildung, bei den Bläsern die Schwierigkeit der gebundenen Melodie, bei den Streichern die Härte der Bogenfüh-

rung, am Klavier die Gleichmäßigkeit des Anschlags, welche der Dynamik entgegenwirkt. Insbesondere ist der allgemeine Fehler,  zu betonen, wenn  ge-

meint ist, ein Zeichen dafür, daß die Empfindung für Rhythmus und Zusammenhang wenig gepflegt wird; sonst gäbe man zu verstehen, wie Unbetontes gleich Blatt oder Blume aus dem Stiel, so aus Betontem herauswächst. Wir haben heute nur noch ein Tonwerkzeug, das auf die fortwährende Hebung und Senkung der Tonstärke verzichtet: die Orgel. Sie verträgt das Gleichmaß, weil sie Ersatz bietet, indem sie es durch Kunst der Stimmführung vergessen macht. Dagegen hat die Orgel von altersher den Unterschied der Tonstärken durch Art und Vermehrung der Pfeifenreihen („Register“) in der Gewalt, beherrscht also die formbildende Kraft der Dynamik, die wir im 24. Abschnitte über die Form kennenlernten. Dann war dort auch (Nr. 28) von der Steigerung die Rede und auf sie müssen wir hier zurückkommen, weil anschwellende Tonstärke der natürliche Bundesgenosse der Kraft ist, die zum Anstieg eingesetzt wird.

Dabei bringt es die Wellenform des Geschehens mit sich, daß namentlich bei machtvollen Steigerungen das Crescendo länger andauert als das Diminuendo. Viel seltener, als man vermutet, findet man die Forderung gleichmäßig anhaltenden Anschwellens erfüllt: die Aufgabe ist in der That ungemein schwierig und erheischt Zucht des Willens. Ähnlich verhält es sich mit der Folge: Crescendo und Leise, welche auch von Künstlern und Kunstkörpern ersten Ranges kaum beachtet wird. Die echt Beethovensche Vorschrift ist aber nicht willkürlich, sondern entspricht dem Bilde der aufgetürmten Woge, die plötzlich zurücksinkt. Sehr wichtig ist ferner, sich Rechenschaft zu geben, wie sich im einzelnen Falle die steigende Schwellung zum Zeitmaße verhalte. Es fragt sich, ob eine Änderung des Zeitmaßes überhaupt nötig sei, ob sie allmählich oder ruck-

weise erfolgen und nach welcher Richtung sie schwenken sollte. Nicht jedes Anschwellen erheischt ein anderes Zeitmaß, und das raschere kommt nur für solche Anspannung in Betracht, die gleichsam in der Ebene verläuft, wo Eile Sinn hat; also bei wörtlicher oder nahezu wörtlicher Wiederholung des musikalischen Vorgangs. Die natürliche Kameradschaft gesellt zu einer ernsthaften, anhaltenden Spannung das ermäßigte oder ermäßigende, zur Entspannung das drängende oder gedrängte Zeitmaß, weil die Belastung mit Ausdruck gehörigen Zeitraum sucht, ergreifend zu wirken, wogegen der Erleichterung ein Vorwärtsschnellen zukommt. Unnatürlich wäre es, eine gebirgartige Höhe springend zu ersteigen, abwärts aber auf geebneten Bahn zu zögern. Wüthin gehört zum wirklichen Crescendo das Ritardando oder Ritenuto, zum Diminuendo eher das Accelerando als das übliche wässerige und weinerliche Ritardando.

Auch außerhalb der Steigerung berührt sich die Betonung mit den Fragen des Zeitmaßes. Ein Irrtum hinsichtlich der Bewegung kann nämlich den Gesamtplan der Betonungen empfindlich stören. Es handelt sich besonders um den Unterschied einfacher und zusammengesetzter Taktarten. Letzteren nimmt unerlaubte Hast die Auswirkung der untergeordneten Betonungen; dadurch zieht sich Zusammengesetztes zum Einfachen zusammen. Als weitere, unbeabsichtigte Folge kann sich der Eindruck einstellen, daß das Zeitmaß zu langsam erscheint, weil von einer zur anderen Hebung desto längere Zeit verstreicht, je zahlreichere Unterbetonungen in der Senkung verschwinden.

## VII. Seelische Deutung der Musik.

### 36. Beweggrund und Ziel der Empfindung.

Der Künstler, der mit Musik aufwuchs und selber neue Werke schafft, wendet die Urthaten in anregender Weise an, wofern ihm ihre seelische Begründung hell aufgegangen

ist. Eine unerläßliche Voraussetzung dürfte hierfür ein starkes Innenleben sein, das nach musikalischem Ausdruck verlangt. Seelische Bewegungen sind es, mit deren Hilfe die Beziehungen erfaßt werden, die in den Urthaten stecken. Daß Musik Ausdruck seelischen Lebens sei, hat keiner unserer deutschen Musikästhetiker jemals ernstlich abgeredet. Die undeutlichen Ansichten können wir hier nicht verfolgen.

Fragen wir nun, was Musik eigentlich ausdrücken könne, so müssen wir freilich manche Übertreibung einschränken.

Jede seelische Erfahrung ist in einen Zusammenhang gestellt, der sie nach Vergangenheit und Zukunft, nach Ursprung und Endpunkt hin verkettert. Was der Tonsetzer empfinden möge, alles hat Anlaß und Beweggrund; auch weist die Empfindung immer über sich selber hinaus auf ein Ziel. Alle drei unterscheidbaren Bewegungen: woher? wie? wohin? stecken in unserer Erfahrung verstrickt beisammen. Nun ist es der Musik nicht möglich, mit begrifflicher Bestimmtheit das Tatsächliche mitzuteilen, was Ursache oder Grund der Bewegung, und ebensowenig was Ziel der Bewegung war.

Allerdings fehlt es der sogenannten angewandten Musik nicht am Bemühen, unsere Vorstellungen durch die Sprache so ins Klare zu heben, daß wir Beweggrund oder Ziel, oder beides ins Bewußtsein aufnehmen können. Dagegen bleibt an sich nicht das geringste einzuwenden. Wenn die eigentliche, in der Mitte liegende Bewegung musikalisch vollwertig ausgedrückt ist, so sind wir, wie jedes gute Lied zeigt, gerne damit einverstanden, daß auch die Sprache mitredet. Vieles aber, was diese enthält, wird von den Tönen nicht erreicht oder berührt. Gegenstand der Begeisterung war Liszt im Oratorium „Christus“ beim Tu es Petrus die katholische Kirche. Wer hört es den Tönen an, daß sie dieser und keiner anderen Kirche oder Gemeinschaft gelten? Der Eindruck der Musik hält sich unabhängig vom Ziel, das der seelischen Bewegung vorschwebte; er wird derselbe sein, ob man jene Stelle

bei Matthäus für gefälscht hält oder nicht. In der Matthäuspassion wendet sich Bach im Stücke „Zion und die Gläubigen“ an Jesus: Ich will bei meinem Jesu wachen. Ohne Zweifel vertieft der fromme Gedanke an Jesus die Andacht des Hörers. Aber die Musik galt auch, und zwar ursprünglich, der Trauer für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, und da hieß jene Stelle: „Geh, Leopold, zu deiner Ruhe“, und statt der Gläubigen: „So schlafen unsre Sünden ein“, antwortet ein zweiter Chor: „Und schlummre nur ein wenig ein“. Andere Beispiele bietet die Geschichte des Liedes und Chorals. Eine der schönsten Passionsmelodien galt einst weltlicher Liebe. Oder im Weltlichen selber: ein völkischer Liederfranz, der die Freiheit besingt, meint eine andere Freiheit als etwa ein sozialdemokratischer Verein, der sich vielleicht derselben Weise bedient.

Noch weniger als das Ziel vermag die Musik Ausgang oder Beweggrund der Empfindung zu geben; schon deshalb nicht, weil beides weniger scharf ins Bewußtsein tritt als das Ziel. Einige Empfindungen, z. B. die der Rachsucht, sind sich zwar des Anlasses und der ersten Regung bewußt; doch in welcher Rachearie könnte man ohne Hilfe des Textes erraten, wovon die Empfindung ihren Ausgang nähme? Musik verrät nur die Bewegung der Töne, nicht die begründenden Ursachen aus dem wirklichen Leben.

### 37. Träger der Empfindung.

Eine weitere Frage gilt der persönlichen Bestimmbarkeit: gibt es einen bestimmten Träger all der Bewegungen, die von Musik ausklingen? Natürlich ist er in des Tondichters Person gegeben. Keine Spielmusik beziehen wir auf die Seele des Urhebers, z. B. auf Beethoven, Brahms, Bruckner. Wir meinen aber damit nicht, daß in ihren Werken selber ein Merkmal beschlossen sei, den Schöpfer als solchen zu erkennen;

auch dann nicht, wenn er etwa unserem Bekanntenkreise angehören sollte. Eine andere Vermutung legt die dramatische Musik nahe: daß aus der Musik heraus die einzelnen Personen in greifbarer Wirklichkeit zu unterscheiden seien. So herrlich auch die Eindrücke sind, wenn wir eine Donna Anna, eine Isolde hören, und sich ihre Tonwelten aus dem Schoße der Persönlichkeit zu entwickeln scheinen: eine scharfe Trennung ermöglicht das Drama, doch nicht die Musik. Es muß als unmöglich erkannt werden, die Empfindung auf ein bestimmtes Wesen als allgemein erkennbaren Träger und Inhaber zurückzuführen.

Die Bestimmung des Trägers hat schon deshalb Schwierigkeit, weil man nicht angeben kann, ob er trägt oder getragen wird. Man erzählt, Beethoven habe den Beginn der Fünften erläutert mit den Worten: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Aber abgesehen davon, ob nicht auch ein Tyrann so pochen mag, sind das Pochen des Schicksals und die Beethoven'sche Energie, mit welcher das Pochen beantwortet wird, nicht mit begrifflicher Bestimmtheit auseinanderzuhalten. Bleiben wir beim Vergleich mit der Sprache.

Nach Jacob Grimm unterscheidet sie ursprünglich nicht zwischen Aktiv und Passiv. Die Musik tut dies auch nicht. Ebenso verschwindet in ihr die Unterscheidung der Zeiten. Zwar vollzieht sich der Form nach jedes musikalische Geschehen in der Zeit und erfüllt einen Zeitraum, der unsere Erinnerung wie unsere Voraussicht oder Erwartung beschäftigt. Allein wo es sich um den Sinn des Ausgedrückten handelt, ist festzustellen, daß Vergangenheit und Zukunft keine Rolle spielen: alles nimmt für sich die Gegenwart. Dies hängt mit dem Wesen des Gefühlslebens zusammen: ein vergangener Schmerz ist eben kein Schmerz; ein zukünftiger mag Angst wecken, aber diese ist nicht der Schmerz selber, jedenfalls nicht in voller Stärke. Was uns die Musik mitteilt, das sagt sie uns jetzt, im Augenblick, für die Gegenwart.

Die Schrecken des jüngsten Gerichts, die im Dies irae als zukünftig ausgesprochen werden, übersetzt jede Vertonung in die Gegenwart; mit schärfstem Bewußtsein Berlioz in seinem Requiem. Im Musikdrama ist oft von Vergangenen die Rede; so in Wotans Selbstgespräch in der Walküre. Gerade dort zeigt das Reinmusikalische sinnvolle Zurückhaltung, und wo es sich wieder regt, gilt es der Empfindung des Gegenwärtigen. Vorstellungen aus dem Schatze bestimmter Erinnerungen ruft das sogenannte Leitmotiv hervor. Anspielungen auf Früheres kennt auch die Symphonie, besonders im Schlußsate. Mit beidem soll aber nie ausgedrückt sein, daß das Borige erloschen sei, sondern im Gegenteil, daß es gerade jetzt wiederauflebe.

Weiter stuft sich der sprachliche Ausdruck nach den Formen der Wirklichkeit und Möglichkeit ab; insbesondere ist im Germanischen der Optativ (die Wunschform) Ursprung des Konjunktives. Über solche Unterschiede weiß wiederum die Musik nichts auszusagen. Für sie gibt es nur eine Wirklichkeitsform. Der Wunsch gilt als erfüllt, die Möglichkeit als vollendet. Im Schwäbischen bedeutet „wirklich“ auch „gegenwärtig“; dies hat guten Sinn. Wir sehen an den Tönen: weil sie nur Gegenwart künden, stellen sie auch nur die Wirklichkeit, nicht die bloß vorgestellte Möglichkeit dar.

Was sich noch weiter auflöst, ist die Unterscheidung von Einzahl und Mehrzahl. Wenn die Arie der Einzelperson, der Chor einer Mehrheit in den Mund gelegt wird, so berührt der Unterschied, obwohl er ganz nahe liegt, musikalisch nichts Wesentliches. Die Zeit vor 1600 und selbst nach Entfaltung der Oper und nach dramatischer Schulung kennt genug an Schrifttum, das die Empfindung auch ohne „Wir“ durch eine Vielheit singender Stimmen ausdrückt. Der Musikalische wird dies zuletzt doch als folgerichtig aufnehmen, ebenso wie er die vielen Einzelstimmen des Orchesters auf Einen Ausdruck bezieht.

Wenn wir nun an die Person denken, von deren Standpunkt aus musiziert wird, so schalten „Er“ und „Du“ von vornherein aus, ebenso die Wahl, ob männlich, ob weiblich. Am ehesten könnte man sich mit dem „Ich“ befreunden. Denn jeder Hörer genießt Musik dadurch, daß er sie seinem eigenen einzelnen Ich aneignet. Nur einzelne Menschen nehmen wir als vorhanden wahr, auch wo sie leiblich versammelt sind, und wir denken daran, daß sich jeder der musikalischen Einwirkung hingibt, daß er sie so zurückgibt, als glichen sich Ein- und Ausdruck in einem schöpferischen Gebaren des Ichs aus. Allein so bestimmt ich mir und meinem Wesen die angeregte Empfindung zuschreibe, die Musik selber denke ich doch ebensowohl außer als in mir, außer mir im Dichteter, und außerhalb in anderen. Klebe ich an dem „Ich“, so heften sich mir auch wieder die Gedanken an Grund, Anlaß und Ziel der Bewegung in den Sinn.

### 38. Das unbekannte, überweltliche „Es“.

Diesen Fragen und Schwierigkeiten entgehen wir dadurch, daß wir nicht das „Ich“, sondern das „Es“ zum Träger der Empfindung machen. Die Sprache schreibt gewisse Bewegungen in der Natur, wenn sie ohne Herkunft, ohne Ziel und Zweck bezeichnet sein sollen, einem unbekanntem „Es“ als tragendem, verantwortendem Subjekte zu: es blüht, es gefriert. Dieser Sprachgebrauch ist tiefsinnig genug. Auch hier, im Musikalischen, können wir ihm manches entnehmen. Mit dem „Es“ als Träger der Bewegung wollen wir nicht ausdrücken, daß die Frage nach dem „Was“ unlösbar sei, sondern daß sie keinen passenden Sinn habe. Denn die Frage nach dem „Was“ verflöchte sich wiederum mit der Frage nach dem „Wer“. Führt man etwa einen Naturvorgang auf Zeus zurück und sagt: „Zeus regnet“, so überlegt man leicht, aus welchem Grund, in welcher Absicht er es tue. Damit

geraten wir wieder ins „Warum“ und „Wozu“, wogegen die Wendung „es regnet“ solche Überlegungen abschneidet und nur die sinnliche Anschauung mit der Geschlossenheit eines Bildes entstehen läßt. So wirkt auch die Musik mit bildhafter Anschaulichkeit. Gerade die Verhältnisse von Ursache und Wirkung sind es, welche beim Verstehen der Musik wegfallen. Sie beschäftigen uns genugsam, wo der reine Verstand tätig ist: in ihnen, durch sie wird das Weltgeschehen erkannt; überweltlich erscheint der Vorgang beim Erleben der Musik.

Mit dem „Es“ wird auch die Frage gegenstandslos, ob Musik außer oder in uns sei. Sie ist eine Bewegung, die kein Außen und Innen kennt. „Es bewegt sich so oder so“, dies ruft uns die Musik zu. Das Verhältnis zwischen Dichteter und Zuhörer könnte man sich sprachlich auch als Befehlsform denken: „Beweg dich so oder so“. Wasser wäre der Vergleich mit Infinitiv oder Partizip. Auf das Ursprüngliche, Ungegliederte wiese hin der Gedanke an die ungeliebte Sprachwurzel, in deren Schoße alle uns denkbaren Beziehungen und Anwendungen gleichsam ungeboren ruhen. Hieraus folgt auch, daß jene Verbindung, welche im Urteil Wörter beziehungsweise anwendet, musikalisch nicht verwertbar bleibt. Insbesondere geht es die Töne nichts an, ob eine gedankliche Verknüpfung enger oder fester geschlungen, bezweifelt oder verneint wird. Ihr Urteil lautet stets „Ja“. Sie fragt nie, sondern ist immer gespannt.

Eine Bewegung ist es, die in der Musik vorüberzieht; nirgends ein Anhalt, der sich zu dem verdichtet, was die Sprache in den Begriff zusammenfaßt. Ein Vergleich mit bildender Kunst zeigt den gegensätzlichen Unterschied: dort wird das Tragen anschaulich gemacht etwa durch ein tierisches oder menschliches Geschöpf, welches trägt. Umgekehrt bemüht sich die Musik, Hauptwörter auszuschalten und in Zeitwörter zurückzuverwandeln, deren Wurzel eine Bewegung ausdrückt.

Ob wir uns nun das wurzelhafte Zeitwort oder das unbekannte „Es“ vorstellen, jedenfalls gibt sich Musik als Kraft ohne Stoff kund. Im Rheingoldvorspiel beglückt uns nicht etwa allein oder überwiegend das Rauschen der Wasser, sondern wir glauben etwas vom Geheimnis der Kraft zu vernehmen, welche zutiefst die Wasser bewegt. Ganz und gar verzichten wir auf alle Vorstellungen, welche mit den wirklichen Wirkungen des Wassers zusammenhängen. Wir sehen deshalb auf der Bühne unsere Eindrucksfähigkeit in der Rheingoldszene wesentlich gestärkt. Ähnlich verhält es sich mit den Feuermotiven. Weit entfernt, aus dem Abgetrenntsein der musikalischen Bewegung zu schließen, daß sie sich nie mit einer Vorstellung von Gegenständlichem einen dürfte, nehmen wir mit Freuden wahr, daß sie in solcher Verbindung eine wichtige künstlerische Aufgabe erfüllt: uns jenseits der Erscheinungswelt zu geleiten, uns „vom Schleier der Zufälle“ zu befreien. Wenn in Wagners Drama die Welt des Wunderbaren eingreift, so paßt für sie auf die vollkommenste Weise die beziehungslose Musik, welche von Ursache und Wirkung Abstand hält.

In Anbetracht dieser Eigenart dürfen wir, ohne irgendwie ins Rednerische zu geraten, für das unbekannte „Es“, dem wir die Musik zuschreiben, auch die Eigenschaft des Überweltlichen in Anspruch nehmen. Wir nannten es bisher (in den ersten drei Auflagen) kosmisch, besonders auch im Hinblick auf Makrokosmos und Mikrokosmos. Das Wort „kosmisch“ ist inzwischen zu einem Schlagworte umgebildet worden, das wir lieber fallen lassen. Das Überweltliche genügt uns, das musikalische Geschehen im Verhältnisse zu allen gegenständlichen Erscheinungen festzulegen; es führt uns in den „überhimmlischen Raum“ Platons, den kein Dichter je würdig besungen habe, noch besingen werde. — Wir sehen nun weiter, was es mit dem Raum überhaupt für eine Verwandnis habe.

### 39. Raum und Zeit.

Das überweltliche „Es“ macht uns klar, wie es sich in der Musik nur um Anschauung handelt, die für sich bestehen kann und muß, ohne die begrifflichen Fäden beim Woher und Wohin einzuhängen. Auch nicht beim Wo. Die Rauman-schauung bleibt insofern ausgeschieden, als die sinnvolle Verbindung von Tönen nicht an Räumliches erinnert; jedenfalls nicht an das Beieinander von allen drei Ausdehnungen. Die Auslagen, vermöge deren wir Gegenstände als im Raum befindlich beschreiben, haben musikalisch keinen Sinn. Zwar ist die Erzeugung des Tons an Körper gebunden. Der Ton selber jedoch hat keine Körperlichkeit. Bei der ersten Ausdehnung fehlt jeder Anhalt für rechts und links, und dies, obwohl viele Tonwerkzeuge die Töne so anordnen, daß man rechts oder links greift. Der Begriff des Langen wird ausschließlich auf die Zeit übertragen. Die zweite Ausdehnung bringt nur die Breite in wiederum zeitlichem Sinne. Schmal und breit, auf die Fläche bezogen, die Biegung der wirklichen Kreislinie, die Ecken des Figürlichen, all das trifft keine Eigenschaft der Sonderverbindungen, wenn man auch, um Klangfarben zu schildern, etwa von spitz oder rund in bildlicher Bedeutung verständlich reden mag. Was die dritte Ausdehnung betrifft, so hat es keinen Sinn, eine Melodie dick oder dünn zu nennen. Die Anschauung des Raums und der Gegenstände im Raum bleibt mithin außer Gebrauch, wo die eigentliche musikalische Bewegung nacherlebt wird. Diese nimmt in Anspruch die Zeit.

Nun hat allerdings die Zeit mit dem Raume die Vorstellung einer Ausdehnung gemeinsam, nämlich der (nicht gebogenen, nicht eckigen) Geraden. Hieraus ergibt sich, daß ein Musikstück die Zeitgerade nur in Einer Richtung durchläuft, wie die Zeit selber, die kein Zurück kennt. Während in der bildenden Kunst der Blick nach allen Seiten hin, von allen Seiten wieder

her und zurückzukehren kann, um sich der Eindrücke zu bemächtigen, führt uns die Musik nur Einen Weg, auf dem es kein Zurück gibt. Eitel Spielerei ist es, eine Melodie so zu bauen, daß sie auch von hinten nach vorn einen Sinn enthielte.

Dagegen haben wir (im 27. Abschnitte) erkannt, daß uns die Formgebung im Kleinen und Großen ein Sinnbild aus Raumverhältnissen übermittelt, sofern in der Tat die Rückkehr in den Anfang dem Kreise gleicht. Ohne nach rechts oder links zu biegen, ohne an gleichmäßige oder ungleichmäßige Krümmungen zu denken, lassen wir das musikalische Geschehen als Kreis oder als periodische Kurve in den Anfang zurückmünden. Während sich die Linie der ablaufenden Zeit als Gerade gleichbleibt, wechselt der Zeitinhalt in einer Weise, welche seiner Geschlossenheit entspricht. Kreis oder Kugel, auf deren Unendlichkeit man sich zum Ursprunge zurückwenden kann, nehmen wir als Sinnbild dafür, wie die Tonwelt frei bleibt von Netz oder Kette der Wirklichkeit, in der das Verhältnis von Ursache und Folge nicht in ein Zurück umzudrehen ist.

Es geht also nicht an, bestimmte Raumverhältnisse einwandfrei in die Musik hineinzutragen. Gleichnisweise könnten wir uns auch statt des Kreises die Schraubenlinie vorstellen, sofern sie der Form der Steigerung (Abschnitt 28) entspräche. Da steigen steigen machen heißt, so denken wir an ein Streben zur Höhe, wenn sich der Inhalt des musikalischen Geschehens mit wachsender, schwellender Kraft erfüllt. Wir steigen aber nicht im gewohnten, wirklichen Raume, sondern in einem erdachten Reiche, das die Töne unserem Gefühl einbilden.

Weil nun die Höhe ein Beziehungsbegriff ist, den man sich nicht ohne Tiefe denken kann, so kommen wir noch auf eine weitere Raumbestimmung, die von der Tonkunst unzertrennlich bleibt: wir ziehen eine Gerade, die wir, mit dem Körper-

lichen verglichen, so ansehen, als durchmässe sie die dritte Ausdehnung, von unten nach oben. Zu dieser Vorstellung, welche die ganze Tonreihe unter den Begriff der aufrecht gestellten Geraden bringt und in allen Oktaven nach Hoch und Tief (ähnlich im Griechischen: Spitz und Schwer) unterscheidet, ist unser Denken gerade durch das Körperlose des Tons geführt worden: während die Farbe von Gebiet zu Gebiet den Namen wechselt, fällt für die Tonwelt die Bezeichnung nach Beschaffenheiten weg. Man mißt sie seit alters nach Höhe und Tiefe (wie Ostwald neuerdings die Farben) und redet von hohen Tönen wie von hohen Zahlen.

Drei von den vier bekannten Stimmungsgattungen heißen nach dieser Maßgabe: Daß Tief, Alt Hoch, Sopran Darüber. Die Vorstellung des Unten und Oben scheint so zwingend, daß wir sie außerhalb des Maßgedankens auch in der Steigerung anwenden; und ähnlich wie die Worte „groß“, „erhaben“ aufs rein Geistige beziehen. Von der oberen Tonlage können wir sogar schlechthin den Eindruck des Reinen, Himmlischen gewinnen: der Anfang des Lohengrinvorspiels bricht wie aus überirdischem Lichte hervor.

Obwohl die Tonlinien nicht in das abgeschlossene Ganze des dreifach ausgedehnten Raumes hineinpassen, berücksichtigt die Sprache die Meßbarkeit der Ton„höhen“. Die Grenzen werden so durchlaufen wie bei der Zeit. Man redet vom Abstände zweier Töne, von ihrer Ferne und Nähe, von weiter und enger Tonlage („weit“ und „eng“ vermeiden die Vorstellung eines seitlichen Abschlusses); wir sprechen von großen, kleinen, übermäßigen, verminderten Tonschritten. Mit der Richtung Hoch und Tief werden wir sowohl dem zeitlichen Abstände als der Gleichzeitigkeit der Töne gerecht. Die Harmonie erfassen wir als eine Senkrechte, wogegen wir die Linie der Melodie wagrecht über oder durch sie gespannt denken. Jene Senkrechte spielt als Gleichzeitigkeit überall in der Musik eine große Rolle. Die Wagrechte aber entspricht

der Zeitfolge. In der Notenschrift drückt sich beides anschaulich aus: das Miteinander im Untereinander, das Nacheinander im Nebeneinander.

Was aber die Zeitfolge betrifft, so ist hier noch einer merkwürdigen Erscheinung zu gedenken. Trotzdem die Zeitdauer im einzelnen ihre Wichtigkeit behauptet, macht ein musikalisches Stück oder Werk als Ganzes die Zeit als solche durch den Zeitinhalt vergessen, und zwar vollständiger als irgendeine andere Kunst. Wie im Leben dem Glücklichen keine Stunde schlägt, so ist Musik zeitlos, zeitkalt, zeitgleichgültig vermöge der Wonne, die sie ihren Eingeweihten spendet.

#### 40. Allgemeinheit und Bestimmtheit der Musik.

Die Grundform der musikalischen Bewegung führen wir auf stärkere oder schwächere Spannung zurück, welche sich aber nicht an Gegenständen der Erfahrung betätigt, sondern für sich bleibt und im Wechsel von Hemmung und Fortgang ein allerursprünglichstes Spiel und Gegenpiel der Kräfte veranschaulicht. Wie verhalten wir uns zu einer solchen urtümlichen Bewegung? Je weiter sie außerhalb der Erfahrung gedacht wird, desto schwieriger gestaltet sich anscheinend die Bemühung, ein Verhältnis zu ihr zu gewinnen.

Was die Musik an Bewegung darbietet, das holt unsere Seele heim, indem sie es mit anderen Bewegungen vergleicht. Musikalisches Verstehen ist ein Vergleichen. Musikalische Bewegung bliebe außerhalb unseres Lebens, wenn sie sich nicht vergleichen ließe. Eindruck macht sie nur dadurch, daß sie auf ihrem Wege zu uns etwas Bekanntes anstreift; so wie die Sonnenwärme erst durch Berührung der Erde wirkt. Mit Musik kann alles Erdenkliche in Berührung treten, Bewegungen der Natur wie der menschlichen Seele. Natur und Geist, die beiden stärksten Gegensätze, die unser Erkennen beschäftigen, werden von der Tonwelt unter Einen Bogen gespannt. Es ist nicht unmöglich, aber schwierig, einerseits

Naturvorgänge, andererseits seelisches Geschehen auseinanderzuhalten. Denn es gibt kaum eine Empfindung, die nicht in der Außenwelt gleichsam ein zweites Bild ihrer Bewegung fände. Den Dichter weist schon die Sprache fortwährend auf diesen Zusammenhang hin. Der Musiker, der sowohl der Seele als der Natur die Urformen ihrer Bewegungen überbreitet, rechnet damit, daß er aus dem Vergleich mit irgendwelchen bekannten Bewegungen verstanden werde. Die Bestimmbarkeit einer Musik ergibt sich daraus, daß unbewußtes oder bewußtes Vergleichen einen Vergleichspunkt empfinden kann. Sucht man die volle Gleichheit einzustellen, hier dessen, was verglichen wird, dort dessen, womit es verglichen wird, dann gelangt man zu einer Ausdeuterei, die Widerspruch erregt, weil der andere vielleicht zwar den nämlichen Vergleichspunkt, aber einen anderen Gegenstand des Vergleichs im Sinne hat.

Vieldeutig ist also Musik in dem Sinne, daß sie zu allen möglichen Vergleichen anregen mag. Da ihr jeder von überallher beikommen kann, so bringt jeder eine etwas andere Vorstellungswelt und Empfindungsweise mit heran. Man darf die unendliche Anwendbarkeit musikalischen Geschehens wohl mit der Allgemeinheit von Sage oder Märchen auf Eine Linie bringen: wie dort die Entfernung von bestimmten geschichtlichen Begebenheiten jeder Zeit, jedem Geschlecht ermöglicht, sich getroffen zu fühlen, so können sich in der gemeinsamen Seele der Musik wieder- und zusammensinden menschliche Seelen, die in Zeit und Raum weit voneinander getrennt sind. Den inneren Zusammenhang zwischen Sage und Musik hat Wagner am schönsten genügt. Daß Unwahrscheinliches durch die Musik einen Grad von Wahrscheinlichkeit erhält, ja sogar Ungereimtes erträglich wirkt, hängt wohl eben damit zusammen, daß wir die Gesetze von Ursache und Wirkung mangels geeigneter Gegenständlichkeit so wenig anwenden wie im Traumleben.

Auf der anderen Seite müssen wir daran festhalten, daß gute Musik zuletzt immer eindeutig bleibt, was den Vergleichspunkt betrifft, unter welchem sie verstanden wird (im Verlaufe des Geschehens entwickelt sich natürlich eine Mehrheit von Vergleichspunkten). Sie wird um so eindeutiger, je mehr Merkmale der Vergleich mit Sichtbarem oder Erlebtem gestattet. Doch sind es immer nur einzelne Punkte, in denen sich die Tangente der Musik mit den Kreisen berührt, in denen sich unser Dasein bewegt. Zögen wir Musik vollständig in den Kreis unserer Erfahrung, so hätten wir ihr Wesen zum Abbilde, zur Nachahmung herabgesetzt, während sie Urbild bleiben muß.

Dadurch, daß musikalische Bewegung ähnlich wie die Sprachwurzel in allen Anwendungen ihre Eindeutigkeit wahr, hat sie auch jene einigende Kraft gewonnen, die sie vor allen anderen Künsten auszeichnet. Man kann die Sache so ansehen, daß Musik um so bestimmter sein muß, je enger sie die Menschen eint. Denn was sich unterschiedliche Menschen oder Massen, verschieden in Sprache, Gesittung, Anschauung, Bekenntnis, Charakter, verschieden in Alter, Geschlecht, Beruf, Partei, Bildung, was sich alle diese zu Herzen nehmen, das kann doch nur etwas Bestimmtes sein, dessen Klarheit ohne weiteres einleuchtet. Die Werke der Tonkunst bauen und bändigen, stiften Gemeinschaft und halten zusammen, weil jeder, was er erlebte, wiederfindet an den Quellen aller Bewegung, am Born des Lebens.

## VIII. Einheit der Tonkunst.

### 41. Deutbare und gedeutete Musik.

Ist unser Unbewußtes kräftig und entschieden getroffen worden, so meldet sich unabweisbar der Drang, aus der Dunkelfammer der Seele ein Bild der empfangenen Ein-

drücke herauszuholen. Diese Bewegung vom Unbewußten zum Bewußten kennen wir als seelische Deutung. Ihr muß aber im Grunde ein augenblickliches Verstehen vorausgegangen sein, worin gleichzeitig eine seelische Erinnerung mit der gegenwärtigen Musik zusammenrinnt, oder, um ein anderes Bild zu nehmen, ein Augenblick, worin der Vergleich den elektrischen Funken von den Tönen zum eigenen Erleben oder vom eigenen Erleben zu den Tönen überspringen läßt. Schon dieser Vorgang schließt streng betrachtet die Deutung in sich.

Eine Musik, die uns in keiner Weise zu seelischer Deutung anregt, bleibt unecht und leer, ein Spiel oder Ritzel der Gehörnerven. Meisterliche Musik ist nicht anders vorhanden als durch anwendende Deutung. Hier erhebt sich nun allerdings die Frage, ob die Sprache, so wie sie sich geschichtlich entwickelt hat, die Bewegungsarten der Musik in jedem Falle deuten könne. Deutbar, bestimmbar müssen sie sein. Aber die Sprache hat am fruchtbarsten aus der Welt des Geistes, nur spärlich aus der Welt des Gehörs gelernt. Sie bereitet uns Schwierigkeiten, und es ist auch nicht jedermanns Sache, zu greifen, was die Sprache alles ermöglicht.

Besonderer Klärung bedarf der Sachverhalt, daß wir eine deutbare, zu deutende, und daneben oft vom gleichen Meister geschaffen, eine schon gedeutete Musik besitzen; bei letzterer fragt es sich freilich oft, ob die mitgegebene Deutung genüge oder zutrefte. Bemerkenswert ist, daß gedeutete, angewandte Musik (Lied, Chor, Oper, Programmmusik) überwiegt, sei es, weil uns die andere Art manchmal in einer gewissen Ratlosigkeit findet, aus welcher bewußte Kraftanspannung zur Deutung führen muß, sei es, daß die erleichternde Andeutung der Vergleichspunkte tief begründet wäre oder jedenfalls Freude und Eindruck erhöhte. Aber die beiden nebeneinander bestehenden Arten dürfen die Ästhetik nicht spalten in eine für „absolute“, reine und in eine für gedeutete

tete, angewandte Kunst. Man mag über den Vorrang der beiden unentschieden sein oder streiten, die eine höher stellen oder miszachten, aber für die Ästhetik ist die Musik einheitlich. Diese „denkt“ in jedem Falle urtümlich, und immer sind die Hörer genötigt, sich Rechenschaft abzulegen. Es wäre irrig, anzunehmen, die Deutungen, welche Wort, Bild, Person, Gebärde in der angewandten Musik einführen, ersparten dem Hörer die eigentliche Entscheidung darüber, was ihm diese Musik zu sagen habe. Das Heranbringen von Vergleichspunkten ist Sache des eigenen Erlebens. Unwillkürlich nimmt sich ja auch jeder Hörer das Recht, Werke der angewandten Gattungen von sich aus zu prüfen. Es genügt ihm nicht, daß irgendein Text von ernsten oder heiteren Dingen rede: den Ausdruck der Musik beurteilt er am Maße des Erlebbaren. Ebenso verhält er sich im entgegengesetzten Falle, wenn keinerlei Anhaltspunkte vorliegen: er wertet das Dargebotene wählerisch, je nachdem es ihm Erlebnis oder leeres Getue zu sein scheint. Dabei ist er nicht einmal unglücklich, wenn ihm die Vergleichspunkte mehr gefällt als ausgesprochen bleiben. Die Zustimmung, die etwa Beethovens Symphonien finden, drückt sich einfach in der ewig wiederholten Aufführung aus; man konnte und kann nicht warten, bis dem Bewußtsein die sprachlichen Ausdrücke zur Verfügung gestellt sind, welche das Verständnis bezeugen.

Es kann also, wenn wir auch jene beiden geschiedenen Grundarten als zu Recht nebeneinander bestehend ansehen, doch immer und überall nur Eine Musik geben, eine Musik der Meister, die herausgefunden haben, wie das Gleichnis zum Ereignis ward. Einer Musik stehen die beschenkten Hörer gegenüber, nämlich die in Gleichnissen zu deuten tiefes seelisches Bedürfnis bleibt. Wagner sagt: Musik bedeutet nicht, sie ist. In unserem Zusammenhang dürfen wir sagen: Musik bedeutet, weil sie ist.

## 42. Verhältnis zur Dichtung.

In ihrer Lieblingsgattung erblicken viele die Eine Kunst: den Teil halten sie fürs Ganze. Der Sänger pflegt nur sein Lied, der Geiger das Schrifttum für sein Tonwerkzeug, und so geht die Vereinzelnung weiter. Mit ihr sehen wir eine Reihe von Irrtümern verbunden. Es heißt, die reine Musik, ohne Wort oder Vorwurf, spiele mit den Formen, gebe nur eine Verdünnung von seelischem Gehalte. Erst die Dichtung oder der Gedankengehalt verleihe den Ausdruck. Auf der anderen Seite meint man, Musik werde in der Anwendung verunreinigt; als ob eine Kunst durch die andere entweiht werden könnte! Die Sachlage ist die: auf beiderlei Arten kann man bedeutende und unbedeutende Musik machen. Die angewandte läßt sich aus eigenem Gehalte prüfen; die reine ist vor Schlacken und Geschwätz nicht sicher. Wir untersuchen zunächst, wie sich angewandte Tonkunst zu den Mitteln verhalte, mit denen sie sich verbindet.

Das Zusammenwirken von Wort und Ton im Liede ist uralte. Soweit volkstümliche Gestaltung in Betracht kommt, beruht es auf Biege- und Schmiegsamkeit des Wortes, nicht der Melodie, welche im einfachen Liede ihre eigenen Gesetze sucht und findet. Ihnen entsprechen leicht, kraft innerer Übereinstimmung, die Gefüge der Verszeilen. Anders ist es im Kunstliede: dieses empfängt vom Worte, wie wir (S. 62) schon andeuteten, formbildende Anregungen, weil der lebendigen Sprache im leidenschaftlich bewegten Tonfalle ein Auf und Ab zu Gebote steht, das sich musikalisch wohl erfassen läßt; denn als seelische Erreger liegen gemeinsame innere Spannkraften zugrunde. So gibt Wolfs Melodieführung musikalisch um- und ausgegossen wieder, was ein ausdrucksvoller Vortrag der Worte vorzeichnet. Eine lange Entwicklung steckt dahinter. Der altkirchliche Choral hat Maßgebendes geschaffen. Vom 17. Jahrhunderte

an suchte man in der Oper das lebendige Wort musikalisch auszumünzen, bis es Wagner schließlich gelang, aus dem Rezitative, das mitunter nur noch an dünnem Faden mit Musik zusammenhing, einen echt musikalischen Gesang herauszubilden, der die Tonkunst durchs Wort wirklich bereichert zeigt.

Eine andere Reihe von Möglichkeiten entnahm man der Dichtkunst in Messe, Kantate, Oper, Oratorium dadurch, daß man ihr die Abfolge der Stücke zu ordnen überließ. Es entstanden größere Zusammenhänge, ohne daß die Dichtung in einzelne Nummern einzugreifen brauchte; nur das Rezitativ war eine Sache für sich. Nun lag der Gedanke nahe, in Bühnenwerken die Musik den rasch wechselnden Vorgängen unmittelbar nachzubilden. Im Melodram und im Opernfinale entdeckte man etwas Ähnliches wie im Rezitativ: eine Übereinstimmung dichterischer und musikalischer Ordnungen. Es war sinnvoll, das letzte Drittel oder die zweite Hälfte eines Aktes musikalisch dramatisch zu gestalten, ehe man einen ganzen Akt so durchbildete: die dem Schlusse zueilenden Steigerungen boten die Aufgabe, welche am ehesten zu lösen war. Dann schuf Wagner das musikalische Drama, in welchem sich die Spannungen auf die ganzen Akte verteilten. Zerkleinert man die Teile, so findet man die einfachen Formen wieder. Ihre Folge vollzieht sich nach dichterischer Gegebenheit. Aber im Rhythmus der großen Linie kommt zugleich der Eigenwille der Musik zum Durchbruch. Das musikalische Drama erringt eine Gesamtform, die der symphonischen vielfach entspricht und jedenfalls ebenbürtig ist. Man vergleiche auch Alfred Lorenz, Die musikalische Formgebung in Wagners Ring (Doktorarbeit).

Außer einem der Dichtung entsprechenden Ausdruck und einem ihr gleichlaufenden Aufbau gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, die vom freien Spiel und Widerspiel der Einbildungskraft Gebrauch machen. Die Vorstellungen, welche

dichterische Inhalt vermittelt, können aufs mannigfachste mit den Tönen in Verbindung oder in Gegensatz treten. Wir möchten auf diese Kunst der Stimmung nicht verzichten, und wenn überhaupt Musik mit Dichtkunst zusammengehen darf, muß dem Tondichter gestattet sein, den Vergleich einer Gegenwart mit Vergangenheit oder Zukunft anzuregen; darauf beruht nämlich alles, was wir eigentliche Stimmung heißen. Insbesondere haben Berlioz, die deutschen Romantiker und nach ihnen auch Wagner aus dichterischen Gegebenheiten die feinsten seelischen Wirkungen herausgeholt; im musikalischen Drama ist die Stimmungskunst planmäßig angewandt.

#### 43. Gemeinsamer Ausdruck der Künste.

Die formbildende Kraft, welche sich in Kunstgesang und Musikdrama äußert, muß auf innerer Verwandtschaft der Künste beruhen. Herder geht so weit, alle Künste als Ausprägungen einer und derselben Kraft zu betrachten; ein schöner Gedanke, der freilich angesichts der grundverschiedenen Mittel schwer durchgedacht werden könnte. Wie sich unbewegte Kunst mit Musik verbinden ließe, das wollen wir hier nicht untersuchen. Vermöge der Bewegung eignen sich Dichtkunst und die Gebärden Sprache des Tanzes zum Gleichlauf mit der Tonkunst. Einer gleichzeitigen seelischen Aufnahme steht so wenig im Wege, wie der gleichzeitigen Verarbeitung einer Mehrheit von Stimmen.

Insmerlich kann sich gedeutete von ungedeuteter Musik nicht unterscheiden; letztere, sofern sie überhaupt wertvoll, bedeutend ist, muß deutbar sein. Wenn wir gedeutete Musik „angewandt“ nennen, so geschieht es weniger, weil man Musik anwendete, als weil man die Deutung anwendet. Nicht die Musik wird auf Schwesterkünste, sondern die Schwesterkünste werden auf Musik bezogen. Sie öffnen den Blick für das, was die Töne ausdrücken. Die Werkflatt des Schaffenden

Geistes erscheint sichtbar mit ihren Geheimnissen und Eingebungen. Der Wert einer musikalischen Bewegung könnte durch das Band, das gleichzeitig etwa die Dichtkunst schlingt, nur dann beeinträchtigt werden, wenn der gemeinsame Ausdruck zu keiner gemeinsamen Form zwänge. Selbst im Gebiete des von Wagner angeregten Musikdramas, worin die Dichtkunst vortwaltet, behaupten sich, wie wir im vorigen Abschnitte sahen, symphonische Gleichungen, die nicht zu verkennen sind. Außerdem braucht man nur die Oper ins Gedächtnis zurückzurufen, um zu erkennen, wie die Dichtung ein musikalisches Geschehen in Einzelheiten für sich bestehen lassen kann, um es als Ganzes aneinanderzureihen. Auf jeden Fall wird die Bühne darum so geeignet sein, Musik zu deuten, weil das Drama einen ähnlichen abgeschlossenen Kreis des Geschehens aus aller Wirklichkeit heraushebt wie die Musik. Wo aber das im Drama Dargestellte immer noch an der Wirklichkeit zu kleben scheint, wo wir ohne Musik ein Zuviel an Kleinlichem empfinden, da bringt die Tonkunst so viel Gemütvolltes mit sich, daß Gleichgültiges durchwärmt, Verzerrtes geschlichtet, Gewöhnliches geweiht wird; dies nehmen wir besonders an Mozart wahr.

#### 44. Spielmusik mit und ohne Deutung.

Man sollte meinen, gespielte Musik wäre eine große, gegen Deutung gleichsam abgesperrte Gattung. Dies trifft nicht zu. Denn schon in der Tanzmusik waltet die Ausdruckskunst der Gebärden; man glaubt sie zu sehen, man fühlt sich selber von ihr angesteckt, wenn man die vielen lebendig bestimmten Arten musikalischer Tänze mit Liebe aufnimmt. Auch die vom Tanze nicht berührten Formen gewährten von jeher, nicht erst in neuerer Zeit, einer Gedankenfolge Raum, die den Eindruck in genauere Bahnen sollte. Man entwirft das „Programm“ eines Tonstücks, indem man bildhaft zu bestimmen sucht, was es ausdrücke. Zur Formfrage

hat das Programm Lösungen nur im Beispiel (in der Duvirtüre) der Oper oder des Musikdramas beigeleitet, sofern sich aus dem Gang der Handlung, der darin vorgebildet war, eine Abfolge ergab, die über bloße Aufreihung melodischer Perlen hinausging und zugleich von musikalisch geprägten Formen abwich. Bühnenlose Spielmusik hat ab und zu in ähnlicher Weise versucht, eigene Wege zu gehen; es ist aber bei Ausnahmen geblieben, weil die großen symphonischen Formen im allgemeinen genug Freiheit lassen und sehr verschiedene Gedankengänge ermöglichen. Man findet auch meist die Genugthuung des Nachweises, wie wenig sich eine Programmmusik von den gewohnten Formen unterscheidet. Wenn je der Irrtum auftauchte, als müsse jedes Stück oder Werk seine ganz eigene Form und Folge haben, so hat man diese Absicht wieder fallen lassen. Sparame Fingerzeige ausdeutender Absicht nehmen wir, z. B. in Beethovens letzten Quartetten, gerne entgegen; aber ein rascher und häufiger Wechsel der Vergleichspunkte eignet sich nur für Gesang und Drama. Im 26. und 27. Stücke der Hamburgischen Dramaturgie äußert sich Lessing hierüber in scharfsinniger Weise.

Vielfach verwechselt man Programmmusik mit Tonmalerei. Diese, die übrigens auch im Gesang vorkommt, läßt sich wohl nie ganz meiden oder unterdrücken, bringt es aber zur Höhe doch nur dann, wenn die Aufmerksamkeit vom nachgeahmten Vorbilde ab und aufs musikalische Urbild hingelenkt wird. Geht der Tondichter hinter die Erscheinungen der sichtbaren Welt zurück, so mag er die Urbewegungen erlauschen, die sich nur dem Ohre erschließen. In diesem Sinne fand Wagner die Naturmotive seines Ringdramas. Solche Erfindungen können, wie Bruckner lehrt, auch in der Symphonie ihre Stätte finden.

Die Symphonie selber, wenn wir ihrer Deutung näher treten, mag uns darüber belehren, daß sie eine uner schöpfliche Quelle von Ausdruck darbietet und allen möglichen Ge-

dankensfolgen Spielraum gewährt. Das Adagio setzt die Seele in eine eigenartige Verfassung: wir erleben etwas leidenschaftlich Bewegtes in Form von Ruhe, welche uns dem Leide zwar nicht entzieht, aber keineswegs durch zwiespältige Zerrissenheit verzehren und aufreiben will. Eine andere Stellung der Überlegenheit nimmt das Scherzo ein: es erhebt sich über alles, was den Mißmut reizt. Der Humor läßt die Wirklichkeit und ihren Jammer unbeachtet. Weniger ausgeprägt ist die Eigenart der Esfälle. Dafür erweitern sie ins Allumspannende das Reich menschlicher Seelenstimmungen. Natur und Geist, Leid, Sehnsucht und Freude, Göttliches und Weltliches finden hier eine Aussprache, welche dem Ringen und Kämpfen offenbleibt, allen Stufen der Wonne und der Verzweiflung nachgeht. Die deutsche Symphonie hält dabei als Glauben fest, daß das Ende nur Sieg und Licht sein könne. Die symphonische Form bringt das reiche seelische Geschehen in eine Folge, die, wie Beethoven und Bruckner lehren, nirgends hemmend wirkt, sondern alles Streben sich frei entfalten läßt. Im engen Anschluß finden wir gestaltet ein Werk wie Liszts Faustsymphonie: dargestellt sind Fausts deutsches Erdwallen, die Gestalt Gretchens, der widerdeutsche Mephisto (in einem eigenartigen Scherzo, das kein eigenes Thema hat, sondern nur Fausts Gedanken mißbildet) und zuletzt Fausts Erlösung. Wenn einmal die deutsche Symphonie im deutschen Symphoniehaufe Heim und Zuflucht gefunden haben wird, dann mag uns erst recht zum Bewußtsein kommen, daß Deutschland nicht allein das Land des Musikdramas, sondern auch Wiege und Hort der Symphonie ist.

#### 45. Meister und Meisterwerke.

Um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Bleibende vom Vergänglichen zu scheiden, wenden wir uns an die Kunst der Meister. Zwar verkennen wir nicht, daß sich musikalische

ches Geschehen im Flusse der Geschlechter in einer großen Menge wetteifernder Lehrlinge und Gefellen fortpflanzen muß; Musik ist nur da, sofern sich eine Allgemeinheit schaffend und empfangend um sie bemüht und sie durch sich hindurch weiterleitet und der Überheferung weitergibt. Aber nur die Meisterwerke können unsere führenden Leitsterne sein. Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, die Vorgänge beim musikalischen Schaffen zu belauschen. Die Meistersinger böten Stoff genug im Verhältnisse Rothners, dann Sachsens zu Walther. Hier ist es aber wichtiger, noch etwas zur Aufnahme und Wertschätzung zu sagen.

Meisterwerke sind dazu da, unser Urteil zu schärfen. Was Deutung und Deutbarkeit betrifft, so ist es gut, sich gedeutete Musik auch ungedeutet vorzustellen, wiewohl es unnatürlich wäre, dies durch entsprechende Aufführungen von allen Zuhörern zu erzwingen. Aber man mache sich klar, daß etwa die Pagenarien im Figaro nicht wertvoller, nur verständlicher werden durch die Beziehung auf Cherubin. Je mehr wir uns gegen die Annahme wappnen, als mache die Deutung eine Musik bedeutender, desto unbefangener können wir uns dem Spiele der Einbildungskraft überlassen, das die Töne mit einer Dichtung verknüpft. Auf der anderen Seite muß man ungedeutete Musik genau verfolgen, damit man sich über Aufbau und Ausdruck, sowie darüber, daß im Aufbau selber Ausdruck steckt, klare Rechenschaft geben könne. Erfreulicherweise benutzen selbst Gegner aller „angewandten“ Musik jede Gelegenheit, ihren Lieblingswerken mit der Blüte bildhafter Rede beizukommen.

Wenn unser Urteil durch die anerkannten Meisterwerke geschult ist, immer sachgemäß mitzuschwingen, und andererseits nicht ohne triftigen Grund erregt zu werden, dann vermag es auch zu entscheiden, was der Anerkennung und Aneignung wert ist, was nicht. Ob eine Musik sozusagen metaphysischen Gehalt besitze, sollte der erste Eindruck schon beant-

worten können. Eine Auswahl auf Grund umfassender Aktenprüfung ist der Fülle des Stoffes wegen aussichtslos. Durchgesetzt haben sich die großen Meister nur vermöge der allerersten Eindrücke auf Empfängliche, deren Urteil die Menge oder die Junge zwang, sich mit dem Neuen einzulassen. Das wichtigste Recht hat die Jugend: sie verfügt über eine ursprüngliche, unverbrauchte Eindrucksfähigkeit.

Zur Erhaltung und Erziehung dieser Kraft ist es für die, welche „Wächter“ im Sinne Platons werden wollen, unbedingt geboten, sich nicht vorzeitig zu zerstreuen, sondern planmäßig, unter Umständen mit Entfagung, auf eine überschauende und tief eindringende Kenntnis der Meister hinarbeiten; wer sich ohne inneren Halt vielseitigen Einflüssen unterwirft, kann nirgends Wurzel schlagen. Es gilt, die Selbständigkeit zu behaupten gegenüber der Mode, der Zeitung, gegen Konzert und Theater; man höre nur, was fördert, beachte nur das Urteil derer, von denen man lernen kann.

Einstweilen ist, was die Volkserziehung betrifft, die Feststellung zu erneuern, die wir schon 1907 in der ersten Auflage machten: daß die begründeten Wünsche und durchdachten Vorschläge den Weg vom Papier zur Wirklichkeit noch nicht zurückgelegt haben. Es sind gewiß Anläufe unternommen worden: Vereine und einzelne maßgebende Persönlichkeiten entfaltet und entwickeln heute noch eine rührige Tätigkeit; es gab Bach-, Händel-, Brucknerfeste; Bayreuth öffnet die geweihten Hallen des Festspielhauses wieder. Aber Konzert und Theaterwesen verharren trotz gegenteiliger Versuche im allgemeinen fest auf dem Standpunkte einer zwecklosen Musikmacherei, welche alles ohne Geist durcheinandermengt, die Virtuosenwirtschaft immer noch begünstigt und sich vor Wüsten und Gemeinem keineswegs scheut; ist doch einer der besten Bühnen eine Neuheit aufgedrungen worden, in der Wagners Tristan bodenlos unedel hereingezerrt wird. Die einzige Rettung wäre, daß die Meisterwerke vom Neuen

zunächst getrennt und auf der Bühne wie im Konzertsaal in skatliche Obhut genommen würden, wie es Verfasser im Dezemberheft 1921 von „Deutschlands Erneuerung“ (Lehmann, München) ausführlich begründet hat. Es muß für jede Gattung annehmbarer Musik eine Stätte geschaffen werden, die der Entweihung unzugänglich bleibt. Dorthin, wie in die Kirche, möge sich flüchten, wer sich nach Kunst sehnt. Das Einfangen der Jünger und Anhänger muß aber die Tonkunst so gut wie die Kirche meiden. Für die Erziehung einer Gesamtheit gibt es keine wesentlich anderen Gesichtspunkte als für die Erziehung des Einzelnen. Man ruft nach großen Persönlichkeiten; man vermißt sie. Zugleich geschieht das Möglichste, ihr Hervortreten zu erschweren. Wer den Mangel eigenen Gewichts durch den Druck äußerer Macht ausgleichen muß, wird auch zu verhindern suchen, daß Männer zur Geltung kommen, denen es nur um den Dienst einer Sache zu tun ist. Einstweilen, bis bessere Einsicht kommt, müssen wir zufrieden sein, wenn sich ab und zu sachliche Bestrebungen und wertvolle Leistungen ausnahmsweise da und dort durchsehen.

## IX. Musikalische Eindrücke.

### 46. Vorstellungen und Schgefühle.

Musikalisches Geschehen weckt durch Eigenart und Folge Bewegungen in unserem Innern, die wir schließlich noch unter den Gesichtspunkten der Seelenkunde prüfend zusammenfassen, indem wir auf Denken, Fühlen und Wollen eingehen.

Die Welt der bestimmten Vorstellungen wird unmittelbar von Musik nicht erregt, wenn unsere Auffassung von seelischer Deutung richtig ist. Denn die Bilder, deren sich die Sprache bedient, um Töne zu erklären, sind versuchte Vergleiche und keine Vorstellungen bestimmter Gegenstände:

Allgemeine Vorstellungen regen sich eher: wir sind bereit, unsere Eindrücke sofort mit Eigenschaftswörtern anderen mitzuteilen. Doch abgesehen davon, daß wir damit ja nur unsere Stimmung beschreiben wollen, fehlt den Vorstellungen hier, was sonst im seelischen Leben getätigt wird, nämlich ihre Verbindung im Urtheil. Dagegen ist es durch dichterische Mittel möglich, an musikalisches Geschehen Vorstellungen der Erfahrungswelt festzuheften. Dies geschieht auf vielfache Weise im Liede, in der Chormusik, im Drama. Letzteres hat bei Wagner sogar die Fähigkeit erlangt, das Spiel der Vorstellungen im Gedächtnisse durch Erinnerungsmotive zu regeln; eine Entdeckung von genialer Einfachheit. Das Denken gelangt aber auch hier nicht zum Urtheilen, weil dieses dem Ausdruck der Musik widerstrebt. Etwas ganz anderes ist es, wenn wir über eine Musik urtheilen. Und wieder ein anderes ist das musikalisch angeregte Erkenntnisvermögen, wenn es sich mit den musikalischen Vorgängen selber beschäftigt. In dieser Richtung kann es, namentlich angeichts mehrstimmiger Formen, hervor- und in den Vordergrund treten. Die Kraft der Erinnerung wird durch den Tonstoff selber, auch ohne anderweitige Vorstellungen, derartig angepannt, daß jede höhere und höchste Form das Wiedererkennen der Gedanken beansprucht, auch wenn sie abgeändert wiederkehren, ja dann erst recht. Ohne Erinnerung ist Musik nicht möglich; das griechische Wort *Muse* leitet sich vom Erinnern her.

Gefühl und Wille sind die eigentlichen seelischen Kräfte, welche die Tonkunst in ihren Bann schlägt. Dabei trifft sie aber keineswegs alle Arten dieser schier unausmeßbaren Mannigfaltigkeit. Sinnliche Sehgefühle, bei denen ohnedies die Seite des Schmerzes viel stärker belastet wäre als die der Lust, scheiden fast vollzählig aus. Nur das Mißbehagen greller, schreiender, schwirrender, knallender krachender Geräusche oder Töne, das von der Kunst nicht gewollt sein kann, käme als zufällige Erscheinung aus dem Hörbaren in

Betracht. Auf der Lustseite der natürliche, unvermeidliche Eindruck der Klangfarben, die einen gewissen Zwang aufs Gehör ausüben.

Betrachten wir weiter das Heer der geistigen Sehgefühle: Furcht, Hoffnung, Demut, Hochmut und so fort, so gehören sie in der Seelenkunde mit Recht in den niederen Kreis des Sehs, zu dem die eigentliche Tonkunst nicht hinuntersteigt. Aber offenbar bewirkt sie etwas Ähnliches wie die Dichtkunst im Drama: sie hebt diese Gefühle für den Hörer wie für den Betrachtenden aus dem Sehgefangnisse heraus. Die Tonkunst läßt sogar Anlaß und Ziel weg, wie wir sahen, und gibt die Regung so zubereitet, wie sie sich ohne Zusammenhang mit der Erfahrung kundgibt, wenn sie so überhaupt noch faßbar ist. Gefühle, welche mit der bestimmten Wirklichkeit zu vielfach verästelt sind, wie etwa Mißtrauen, Schrecken, läßt die Musik wohl nur auf anderes zurückgeführt, oder mit anderem verbunden und vermischt zu. Eine längere Untersuchung als wir hier anstellen können, hätte zu prüfen, wie z. B. Neid, Eifersucht, Rachsucht, Reue ausgedrückt seien oder ausdrückbar wären. Daß auch hier die Dichtkunst dem Eindruck besondere Richtungen geben kann, erschwert die Entscheidung darüber, was dem musikalischen Geschehen als solchem, und was der Dichtung entstamme. Zu den klarsten Bewegungen gehören wohl Leid und Freude, welche den beiden Polen des Gefühlslbens zustreben; selbst ihre Mischung, der sanfte Krampf der Wehmut, findet sich bei Mozart offenkundig ausgedrückt. (Vgl. den Anfang des dritten Aktes der Meistersinger.) Lust und Schmerz der Seele haben gewiß in der Musik nach Art und Grad weit mehr Ausprägungen als die Sprache auf Grund der Erfahrungen wirklichen Lebens ausmünzen konnte. Bach, Mozart, Schubert und Bruckner bieten wohl die größte Mannigfaltigkeit des Heitern, bis zu ausgelassenem Jubel, bis zu wonnevoller Entzückung (Bach, Bruckner), während die Tiefen alles

Wehs Bach, Beethoven, Wagner und Bruckner aufwühlen. Was den Schmerz betrifft, so ist noch daran zu erinnern, daß ihn die Gestalt des Heilandes in der christlichen Musik veredelt hat; welche Werke und Tondichter hier in Betracht kommen, hat der Verfasser in dem Buche „Das Christusideal in der Tonkunst“ (Siegel-Linnemann, Leipzig, 1920) zu sammeln gesucht. Beim Ausdruck all dieser durchgeistigten Ichgefühle achte man auch darauf, ob sie als Grundgefühle einen größeren Zusammenhang fügen helfen, oder vorübergehend aus anderer Umgebung zum Vorschein kommen; am meisten wird befriedigen, wenn ihr Wechsel als überzeugende Folge seelischen Geschehens greifbar eine Themengruppe, einen zusammengefügten Aufbau beherrscht, wie es etwa in symphonischen Meisterwerken der Fall ist.

#### 47. Sachliche Gefühle.

Es gibt eine Reihe von Gefühlen, die weder das Begehren irgendwie hemmen oder fördern, noch das Erkennen wissenschaftlich einspannen, so stark auch der Vorrat an Vorstellungen sein muß, der vorausgesetzt wird. Nicht jedermann ist nämlich ohne weiteres in der Lage, an den Dingen anders teilzunehmen, als im Sinne persönlichen Ergehens. Wer aber über sich hinauskommt und sachlich zu empfinden gelernt hat, der sieht seine Einbildungskraft durch sachliche Gefühle bereichern, weil er aus dem Vergleich von Eindrücken inneren Gewinn ziehen will. Sachlich nennen wir solches Fühlen, weil es kein müßiges Spiel ist, sondern jener eigentümlichen Liebe zu den Dingen entspringt, kraft deren wir aus der Erscheinung auf inneren Wert schließen. Weit über Behagen oder Gefallen hinaus erhebt und läutert uns das sachliche Fühlen, sobald wir es dem Willen und der Gewöhnung untertan machen. Durch Erziehung gelangen wir dahin, auf die Lustseite des Daseins immer größere Werte

legen zu können; wir werden bis zu einem hohen Grade unabhängig vom äußeren Geschehen. Der Musiker erscheint andern oft dadurch merkwürdig, daß er grimmige Unbilden erträgt: für sie entschädigt ihn seine Kunst!

Hier in den sachlichen Gefühlen äußert sich nämlich eine starke musikalische Macht. Wir finden zunächst allgemeine Wertungen, die zwar das Ich als Ausgangspunkt oder Maßstab nicht ganz vergessen lassen, aber nicht mehr nach Lust und Unlust fragen. So die Gegensätze: ruhig und aufregend, warm und kalt. Obwohl vollkommene Ruhe erst am Ende eines Tonstücks eintritt, bestimmt sie doch wesentlich seinen Eindruck; wir schreiben „ruhig“ an einzelne Stellen wie als Überschrift! Der übertragene Sinn von Warm und Kalt hat in der Musik ebenfalls ausgedehnte Anwendung; natürlich neigt der musikalische Eindruck an sich schon der Wärme zu, namentlich bei Mozart. Weiter bewegt sich unser Gefühl zwischen Lieblichem und Erhabenem. Lieblich ist alles, worin wir uns mühelos fügen und finden. Das Anmutige erfüllt (wiederum bei Mozart) einen sehr großen Teil des musikalischen Geschehens. Schiller nennt Anmut eine bewegliche Schönheit, Goethe eine sinnliche Schönheit (die sich in die Sinne schmeichelt). Musikalische Anmut liegt offenbar in einer mäßigen, mittleren Bewegung, die rasch genug ist, um den Eindruck des Ungehinderten, langsam genug, um den Eindruck des Klaren hervorzubringen. Das Ungehemmte kann sich allzu sehr glätten; dann wirkt es fade, gewohnheitsmäßig, willenlos. Oder geht es über ins Heftige, Leidenschaftliche, das ja der Musik nicht weniger gut ansteht als Lieblichkeit. Neben dem Anmutigen steht das Weiche, das nicht weichlich werden darf, wenn es Eindruck machen soll; Gegensätze bilden das Kräftige, Eckige, Harte, Schrofne. Die Eindrücke süßlich oder Schön wollen wir hier lieber nicht verfolgen, weil uns ihre vielseitige Anwendung nach den verschiedensten Richtungen zöge.

Wichtig ist, wie sich in der Musik das Kraftvolle zum Erhabenen steigert, vor dessen innerer Gewalt wir uns ehrfurchtsvoll beugen. Was uns die Erfahrung in anderen Künsten oder angesichts der Natur lehrt, daß nämlich der Sinn fürs Erhabene erst mit einer gewissen Altersreife eintritt, das nehmen wir auch der Tonkunst gegenüber wahr. Einen Unterschied macht aber das Fehlen des unangenehmen Bewußtseins eigener Schwäche. Musik hat durchaus die Kraft, uns hehr und hoch zu erheben, uns hinaanzuziehen, so daß wir am Großen teilhaben. Bach, Beethoven, Wagner, Liszt, Brudner weisen uns empor; der Schluß der Neunten, der Götterdämmerung, bei Brudner der Choralschluß der Fünften sind Beispiele, die keinen Zweifel darüber lassen, daß die Töne ins Große wirken können. Der Gegensatz des Zarten, Niedlichen, Kleinen tritt dem gegenüber stark zurück. Namentlich das Kleine, in kleine Formen Faßbare, wirkt leicht ins Kleinliche; man denke an die Masse ganz überflüssiger Klaviermusik.

Sachliche Gefühle können ihre Beziehungen ferner in den Dingen selber suchen, ohne im geringsten das eigene Ich zum Vergleich zu setzen. Da ist es Ebenmaß und Ungleichheit, was erfreut, Zerrissenheit, Beziehungslosigkeit, was abtödt. Das zweite Begriffspar ist Wechsel und Gegensatz, dem das Leere, Langweilige, Einförmige, Eintönige entgegenstände. In den Abschnitten vom Rhythmus bis zu den Formen sind jene gegensätzlichen Bestimmungen aufs musikalische Geschehen immer wieder von neuem angewandt worden. Eine weitere Folgerung zieht die letzte Untersuchung (des 50. Abschnittes), die sich auf den Willen erstreckt.

#### 48. Komisches und Tragisches.

Eine umstrittene Frage ist es, ob die Musik imstande sei, komisch zu wirken. Wir müssen zuerst feststellen, was komisch heißen soll. Das aus dem Griechischen stammende Wort, das

eigentlich Schmaus bedeutet, wird häufig im Sinne von „auf-fallend“, „sonderbar“ gebraucht, oder man meint alles Heitere damit. Letzteres kann ja die Musik auf allen Stufen ausdrücken. Komisch denken wir uns hier aber als andere Aufgabe und fragen, ob uns eine Verbindung von Tönen zum Lachen zwingen könne. Dies verneinen wir. Lächerliche Eindrücke wären unbeabsichtigt. Die plötzliche Spannung aber, welche unser Zwerchfell erschüttert, liegt nicht in der Gewalt der Töne, so umfassend sonst auch ihre Spannkraft sein mag. Denn das Lachen setzt ein Mißverhältnis voraus, das wir zwischen Dingen oder Vorstellungen wahrnehmen, von denen mindestens eine Seite der Erfahrung zugehört. Weil die Tonkunst jenseits der Erfahrung ruht, fehlt ihr die Möglichkeit des Komischen oder, um das deutsche Wort einzusetzen, des Witzes.

Dieser Sachverhalt bedarf einer weiteren Klärung auf den benachbarten Gebieten der angewandten wie der nichtangewandten Musik. Die Dichtkunst und ebenso das Gebärden-spiel schafft allerdings die Möglichkeit, wichtige Wirkungen zu erzielen: nämlich durch ein Mißverhältnis zwischen Erfahrungswelt und Tongestaltung. Hierbei spielen die Mittel des Klangs die erste Rolle, weil die Klangfarbe am ehesten auf bestimmte Vorstellungen weist. Solche Stellen bleiben aber in der komischen Oper, selbst noch so reichlich benützt, nicht die einzigen. Wir beobachten bei Mozart und Wagner, daß die Musik entweder durch muntere Heiterkeit belustigen oder gleichsam ein Lächeln der Güte ausdrücken kann. Herzensgüte spricht auch in der Symphonie aus Scherzo oder Trio. Man mag sie in die Nähe des Witzes rücken, aber gleichsetzen mit ihm läßt sich jene Gefühlswärme nicht, welche am Kleinen den gütigen Anteil der Überlegenheit zeigt. In diesem Sinne möchten wir etwa die Esdrasstelle des Meister-singer-vor-spiels auffassen, wo das Thema durch Verkleinerung etwas Citles, Drolliges, Geschäftiges annimmt.

Zum Lachen nötigt dies nicht. So unvermutet die Wendung ist, sie wirkt nicht durch Überraschung, welche in ihrer eigentlichen, mit Erkenntnis und Wirklichkeit zusammenhängenden Form aus der Musik vollkommen ausscheidet, weil sie ein wesentliches Merkmal ausschließt: die Wiederholbarkeit, an der wir jedes Meisterwerk messen.

Anders beantworten wir die Frage nach dem Tragischen. Auch hier läßt sich die Wirkung auf ein Mißverhältnis zurückführen. Der Schmerz an sich ist nicht tragisch. Er wird es erst durch einen Gegensatz, etwa durch Unschuld des Leidenden. Den vielen begrifflichen Bestimmungen des Tragischen kommt die Musik natürlich nicht bei. Wohl aber vermag sie, da ihr das Große, das Leidvolle, der Kampf zugänglich sind, den Ernst des Widerstreites mit voller und wahrer tragischer Gewalt zu erfassen. In Bruckners achter und neunter Symphonie ist das Bestimmen und der Aufschrei eines tragischen Empfindens mit unmißverständlicher Deutlichkeit gegeben. In der Trauermusik der Götterdämmerung dient die C-Durstelle der Trompete zur Veranschaulichung des menschlichen Selbstbewußtseins, das sich wider alle Tragik behauptet. Ihm verleiht Ausdruck auch das Brucknersche Finale, in welchem die deutsche Hoffnung über alle Widerstände den Sieg erringt.

#### 49. Weltgeföhle.

Das Tragische führt unser Gefühl weit hinaus in Zusammenhänge, wie sie Gott und Welt Mensch und All verbinden. Überspringen muß die Musik jene wichtigen Reihen von Geföhlen, die sich aus der Mehrheit der Menschen und aus menschlichem Tun ergeben, wie es sich innerhalb einer Vielheit äußert. Lust an fremder Lust, Trauer mit fremder Trauer verschmilzt in der Tonwelt zu einer und derselben Äußerung: Freude wird zugleich immer Mitfreude, Leid zugleich Mitleid kundtun. Noch weniger ist die Tonkunst im-

stande, Lust an fremdem Schmerze, Unlust an fremder Freude wiederzugeben. Nur die Dichtkunst ist es, welche uns solchen gewollten Eindrücken nähert. Ihre Absicht ist nicht, zu fälschen; aber sie hat es mit der Welt der Vielheit zu tun und kann die menschliche Seele nicht in der Weise zwingen und beschäftigen, daß überhaupt nur Empfindungen übrig blieben, die auf gleicher Höhe wie die Musik schwebten. Ähnliches wie von den Wirgefühlen gilt von dem ganzen Bereiche des Sittlichen. Ob eine Handlung gutzuheißen oder zu mißbilligen sei, kann uns eine Tonfolge niemals zu verstehen geben, schon deshalb nicht, weil sie über das Ziel der Handlung, worauf es ja ankommt, nichts aussagt, und deshalb im musikalischen Geschehen eine menschliche Handlung als solche überhaupt nicht auszusondern vermag. Nur der Kraftverbrauch ist es, den die musikalische Tat mißt; das Gewissen und sein Inhalt bleiben unbeachtet.

Um so ungehinderter dringt Musik zu den Mächten vor, die das Allgemeine umspannen. Wir begreifen oder suchen sie einerseits als Natur, andererseits als Gottheit. Zu beidem finden Töne ihre Bahn, und beiderlei läßt sich sogar musikalisch unterscheiden, wie die Beethovensche und noch klarer die Brucknersche Symphonie lehrt. Es handelt sich bei der Naturgleichung nicht etwa nur um das Abblasen einzelner Geräusche und Stimmen. Wir vernehmen immer wieder gerne, was hellhörige Tondichter dem Rauschen des Wassers, dem Zwitschern der Vögel entlocken. Aber wichtiger als diese Andeutungen ist ein naturhaft unmittelbares Geschehen, wie etwa im Allegro von Bruckners Viertel. Der Eindruck muß der sein, daß man wirklich nicht mehr zu unterscheiden weiß, ob Musik ein Spiegel der Natur, oder Natur ein Spiegel der Musik sei.

Vom Weben und Walten der Naturkräfte leitet sehnüchtige Ehrfurcht zu dem Geheimnisse göttlichen Daseins. Was wir religiöse Musik nennen, ist freilich durchaus nicht immer

tiefgründig. Aber es liegen in Meisterwerken Zeugnisse genug vor, daß sich echte Frömmigkeit (die nicht in der Kirche gefangen ist) musikalisch aussprechen kann. Unwillkürlich wird der Ausdruck dem Chorale zustreben, weil er in der Tat die musikalisch ursprünglichsten Kräfte sammelt und an sich reißt; darum hat ihn auch die Kirche gehegt und zu eigen genommen. Bruckners Symphonien, die ganz allgemein das Göttliche empfinden lassen, geben auch den Choral als Wahrzeichen der Hinwendung zu Gott.

Die Art und Weise, wie Bruckner im Finale der Dritten Weltliches und Frommes verbindet, führt uns schließlich hier noch zu einer allgemeinen Beobachtung, die uns zugleich über musikalische Vorgänge weiter aufklärt. In unserem Seelenleben sind nämlich mancherlei Gefühle unendlich durcheinandergemischt. Die Musik ist nicht bloß imstande, Mischungen wiederzugeben: sie hält kraft der Mehrstimmigkeit unterschiedliche, sogar gegensätzliche Stimmungen gleichzeitig auseinander. In solcher Bereicherung des seelischen Erlebens wird sie von keiner andern Kunst erreicht.

### 50. Fühlen und Wollen.

Gemeinsam sind beiden Kräften der Seele die Spannungen, die sich häufen und steigern, die nach längerer oder kürzerer Vorbereitung zur befreienden Lösung drängen, falls dieser nicht ein kampfartiger Zustand entgegenwirkt. Daß Gefühle die eigentliche Grundkraft bilden, vermöge deren Musik entsteht, dürften die bisherigen Hinweise klargestellt haben. Sie bedürfen aber einer wichtigen Ergänzung. Gefühle verflechten sich in unserer Seele aufs engste mit Regungen des Willens. Die ganze Erziehung erstrebt eine Übertragung der Gefühls- in Willenskraft. Wesen und Wirkung der Musik wären unvollständig verstanden, wenn man sie aufs Gefühl einengte. Freilich gibt es Erzeugnisse, die sich selber diese Grenze zu setzen

scheinen. Aber ihnen halten wir auch entgegen, daß Empfinden kaum irgendwo gleich abstößt wie in der Kunst der Töne, welche, tief und echt erlebt, nicht verweichlicht, sondern erfrischt und stärkt. Das beste Mittel, dem herzlosen Schmachtern und gemüthleeren Träumen zu steuern, ist die Befassung mit mehrstimmiger Musik, weil sich in ihr, wie wir im 17. Abschnitt bemerken, Wille und Kampfgeist spiegeln. Der Eindruck ist dementisprechend eine Art tatkräftiger Ergriffenheit, und solche Stimmung hat außer dem Gefühle wirklich als zweiten Brennpunkt auch den Willen.

Wenn von sachlichem Fühlen unter anderem der Gegensatz als eine Grundform musikalischen Geschehens gefordert und wahrgenommen wird, so tätigt alles gegensätzliche Nach- und besonders Nebeneinander ein Ringen und Kämpfen, aus welchem der Wille nicht wegzudenken ist. Unentschieden bleibt, ob wir mit uns selber, ob mit anderen Mächten kämpfen. Aber es kann mehr oder weniger ernsthaft gefochten werden: unausgeglichener Zwiespalt gehört zum Tragischen, das wiederum offenkundig an die Außerung eines Wollens gebunden erscheint. In diesem Zusammenhange, der zeigt, daß Musik nicht zum Träumen, sondern zum Mithun da ist, sei auf die Natürlichkeit des musikalischen Dramas hingewiesen. Handelnde Personen scheinen auf der Bühne Musik zu atmen, Musik zu tun. Jedoch bleibt Wagners Drama von äußerer Handlung mit Bedacht so sehr als möglich verschont.

Hierfür liegt der Grund darin, daß ja das Ziel des Handelns, soweit es auf etwas in der Erfahrungswelt gerichtet ist, von der Musik nicht erreicht wird. Ihr Ausdruck gilt den seelischen Bedingungen des Handelns, den Beweggründen, dem Unbewußten, das klarer hervortritt als mit irgendwelchen dichterischen Mitteln. Ihr Eindruck wäre zu vergleichen einem Willen ohne klares Ziel, einem Drängen und Streben, das wie ein Trieb wirkt. Beim Anhören jeder meisterlichen Musik (nicht bloß einer dramatischen) beseelt uns ein Wille,



Rhythmus 59ff., 83.  
 Remann, Hugo 5, 6, 16, 25,  
 51, 83.  
 — Ludwig 6.  
 Rietich, Heinrich 6.  
 Rondo 58f., 63, 66.

Scheide, Joh. Ad. 35.  
 Schelling 5.  
 Schenker, Heinrich 6.  
 Scherzo 65, 108.  
 Schiller 5.  
 Schopenhauer 5, 51.  
 Schreyer, Joh. 6.  
 Schubart 5, 26.  
 Schubert 26, 113.  
 Schumann 5, 26.  
 Schweiger, Albert 6.  
 Sechter, Simon 51.

Seidl, Arthur 5.  
 Siebeck, Hermann 5.  
 Siegel-Sinnemann 6, 114.  
 Sonate 64ff.  
 Sprache 62.  
 Stade, Friedrich 5.  
 Steiniger, Max 5.  
 Strauß, Richard 79.  
 Stumpf, Karl 5.  
 Suite 65, 66.  
 Symphonie 64ff.  
 Symphoniehaus 79, 108.

Tanz 58, 61, 65, 76.  
 Temperierung 17.  
 Tonmalerei 107.  
 Tonschritte 10ff.  
 Tremolo 37.  
 Triller 37.

Vogelgesang 10, 33f., 119.  
 Volbach, Fritz 5, 11.  
 Volkelt, Joh. 6.  
 Vorhalt 55f.

Wagner, Richard 5, 6, 26,  
 27, 35ff., 41, 47, 49, 55,  
 59, 62, 68, 70, 71, 73, 78ff.,  
 91, 94, 97, 99, 102, 104ff.,  
 109, 110, 112ff., 116ff.,  
 121.

Wallaschek, Rich. 5.  
 Weßmann, Karl Friedr. 6.  
 Wolf, Hugo 62, 75, 103.  
 Wolzogen, Hans von 6, 37.  
 Wüllner, Franz 83.  
 Wundt, Wilh. Max 5.  
 Zeitmaß 30, 36, 86, 87.  
 Zeitmesser 17.  
 Zierformen 53.

## Theorie der Kunst und Kompositionslehre

Teil I:

### Allgemeine Musiklehre

Von Prof. Stephan Krehl

1920. Groß-Oktav. 256 Seiten. G.-Z. 64 — Einband 1

Teil II:

### Harmonielehre

(Tonalitätslehre)

1922. Groß-Oktav. 316 Seiten. G.-Z. 7, Einband 1

In den vorliegenden Bänden ist in muster-gültiger Weise das Fundament gelegt, zu einer Kompositionslehre. Krehl kommt mit seiner klaren, von historischer Vertiefung wie modernem Geist gestützten Darstellung einem brennenden Bedürfnis entgegen, indem er den Leser mühelos und anregend in die Wunderwelt unseres Tonsystems einweicht.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

## Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt

Von Prof. Stephan Krehl

3. Auflage. 1920. Quart, 64 Seiten. G.-Z. 2

Das Werk wird jedem Musiker eine willkommene Hilfe sein, zwischen theoretischen Stilübungen und lebendiger Musikpraxis eine Brücke zu schaffen. Der Verfasser gibt ein reiches Material von Beispielen und Aufgaben, das er mit großer Überachtlichkeit ordnet.

Der Verkaufspreis wird errechnet durch Multiplikation der Grundzahl (G.-Z.) mit der jeweilig gültigen Schlüsselzahl, die z. Bt. (Anfang Dezember 1922) 300 ist. Den Einbandpreis erhält man durch Multiplikation der Einbandgrundzahl mit der Schlüsselzahl.

## Bereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung

J. Suttentag, Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer

Karl J. Trübner / Veit & Comp.

Berlin W 10 und Leipzig

## Neumen-Studien

Abhandlungen  
über mittelalterliche Gesangstonschriften

Von  
Prof. Dr. D. Fleischer

Teil I:

Über Ursprung und Entzifferung der Neumen

1895. Quart. G.=3. 7,5

Teil II:

Das altchristliche Rezitativ  
und die Entzifferung der Neumen

1897. Quart. G.=3. 7,5

Teil III:

Die spätgriechische Tonschrift

1904. Quart. G.=3. 10

## Die Musik des griechischen Altertumes

Nach den alten Quellen neubearbeitet von

Rudolf Westphal

1883. Groß-Oktav. VI, 354 Seiten. G.=3. 5

Der Verkaufspreis wird errechnet durch Multiplikation der Grundzahl (G.=3.) mit der jeweils gültigen Schlüsselzahl, die z. Bt. Anfang Dezember 1922) 300 ist.

### Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung  
J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer  
Karl J. Trübner / Veit & Comp.  
Berlin W. 10 und Leipzig

## Die Melodien des Troubadours

Von

J. B. Bed

Mit zahlreichen Notenbeispielen und über 200 Troubadoursliedern und Zitaten in moderne Notenschrift umschrieben.

1908. Quart. VIII, 201 Seiten. G.=3. 30

\*

## Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts

Von

Heinrich Bellermann

2. Auflage. 1906. Quart. VIII, 135 Seiten. G.=3. 8

\*

## Geschichte der Musik in England

Von

Willibald Nagel

I. Teil. 1894. Oktav. VII, 154 Seiten. G.=3. 4

II. Teil. 1897. Oktav. VII, 304 Seiten. G.=3. 8

Der Verkaufspreis wird errechnet durch Multiplikation der Grundzahl (G.=3.) mit der jeweils gültigen Schlüsselzahl, die z. Bt. Anfang Dezember 1922) 300 ist.

### Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung  
J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung / Georg Reimer  
Karl J. Trübner / Veit & Comp.  
Berlin W. 10 und Leipzig

# Zur Grundlegung der Tonpsychologie

Von

Prof. Dr. Géza Révész

1913. Groß-Oktav. VIII, 148 Seiten. G.=Z. 4

Die vorliegende Arbeit enthält die Ergebnisse der bahnbrechenden akustischen Untersuchungen des Verfassers und in Verbindung mit diesen eine neue Lehre von den Tonempfindungen und musikalischen Gebilden (Tonreihe, Akkorde, Intervalle u. a.). Das Werk behandelt nicht ein spezielles Problem, sondern eine Reihe akustischer und musikalischer Probleme und daran anschließende allgemeine psychologische Fragen.

\*

## Erwin Nyireghazi Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes

Mit Notenbeilagen und Figuren im Text

1916. Groß-Oktav. X, 148 Seiten. G.=Z. 6

Nyireghazi ist auf dem Gebiete der Tonpsychologie sowohl, als auch auf dem der Begabungsforschung bahnbrechend gewesen. Das vorliegende Werk bringt eine interessante Verknüpfung der beiden Gebiete und eröffnet ganz neue Gesichtspunkte über musikalische Begabung und deren frühzeitiges Auftreten.

Der Verkaufspreis wird errechnet durch Multiplikation der Grundzahl (G.=Z.) mit der jeweilig gültigen Schlüsselzahl, die z. Bt. (Anfang Dezember 1922) 300 ist.

### Bereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung  
J. Guttenberg, Verlagsbuchhandlung / Georg Neuber  
Karl J. Trübner / Veit & Comp.  
Berlin W. 10 und Leipzig