

Closed  
Shelf  
N. 2  
3845  
R55W

## Vorwort zur dritten Auflage.

Da sich keinerlei Grund für den Verfasser ergeben hat, seine Stellung zu den Hauptfragen der musikalischen Ästhetik zu verändern, er vielmehr mit Genugtuung konstatieren kann, daß die neuere ästhetische Literatur sich immer bestimmter zu verwandten Anschauungen bekennt, so übergibt er sein altes Buch wiederum in derselben Gestalt der Öffentlichkeit.

Leipzig, Sommer 1911.

## Vorwort zur zweiten Auflage.

Die Neuauflage dieser Skizze einer Musikästhetik kommt gerade zur rechten Zeit als Entgegnung auf Hermann Krejschmars „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902 [1903]). Wie sehr ich mit meinen Anfechtungen einiger auffallenden Sätze in Krejschmars „Musikalischen Zeitfragen“ im Recht war (vgl. meinen Aufsatz „Die Musik und der Staat“ in „Die Musik“ II. 7. Heft) hat sich nunmehr deutlich aus Krejschmars neuester Darlegung seiner ästhetischen Ansichten ergeben. „Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik“ als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden“ (S. 53). „(Die Musik) ist eine geborene Hilfskunst, ihre Absichten (!) müssen dem Geist und der Phantasie vermittelt, ihre Ob-

Zaccarini 5/19/30 14.50 lura

jetzte (!) vorher vereinbart werden . . . In ihrem Sprachvermögen liegt der Hauptwert der Musik . . . Dieses Sprachvermögen der Töne ist ein anderes als das der Worte. Es ist unselbständiger und undeutlicher (!) . . . Die Unselbständigkeit der Musik ist ein Mangel, ein Sprachfehler“ (S. 51) usw. Kreisshmar fordert allen Ernstes, daß man darauf ausgehen müsse, alle Instrumentalmusik zu deuten, „die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben“. Dazu bedürfe es einer Elementar-Motivlehre, welche alle Tonfiguren auf ihren Ausdrucksgehalt untersucht. Bei dieser Aufstellung übersieht Kreisshmar zweierlei: erstens, daß die Ausdruckskraft der Musik nicht gelehrt zu werden braucht und auch denen nicht gelehrt werden kann, welche für dieselbe nicht von Natur empfänglich sind; zweitens, daß, wenn man von den speziellen Ausdruckswerten von Tonfiguren, „Motiven“, reden will, vor allem erst die verschiedenen Möglichkeiten der Abgrenzung dieser Motive ins Auge zu fassen sind, welche unter Umständen den Ausdrucksgehalt in sein Gegenteil verkehren. Kreisshmar selbst gibt (S. 62) einen frappanten Beleg, wie sehr man in dieser Richtung fehlgehen kann. Das Thema der 1. C-dur-Fuge des wohltemperierten Klaviers hat nach Kreisshmar eine „energische“ Stimmung und zwar wegen des wiederholten Quartennotivs (!) und wegen

des festen (!) Rhythmus 



Die Ungeheuerlichkeit dieser Art von Hermeneutik brauche ich hier nicht ausführlich darzutun (ein Quartenn-

Schritt als Motiv kommt in dem Thema überhaupt nicht vor, und der Rhythmus  ist eine durchaus diminuendo verlaufende weibliche Endung, der wahrhaftig nichts Kedes innewohnt).<sup>1)</sup> Aber freilich von der Phrasierungslehre scheint Krejschmar nichts zu halten und gedenkt der Bestrebungen auf diesem Gebiete mit keinem Worte, obgleich doch gerade sie und nur sie allein im Ernst etwas derart anbahnen, was Krejschmar Motiv-Hermeneutik nennt. Mein im Druck befindliches „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“<sup>2)</sup> könnte als durch Krejschmars Aufsatz angeregt erscheinen, wenn es nicht vor dessen Erscheinen abgeschlossen gewesen wäre. Dasselbe erörtert wenigstens auf rhythmischem Gebiete den Ausdrucksgehalt der elementaren Bildungen eingehend, zieht aber nebenbei genügend auch die Wirkungen der melodischen Linien in Frage. Indessen sind alle grundlegenden Gesichtspunkte bereits im vorliegenden Katechismus mit wünschenswerter Bestimmtheit und Deutlichkeit entwickelt; derselbe wird besonders in der durch die Paragraphenteilung bewirkten größeren Übersichtlichkeit recht wohl dem Zwecke dienen können, den Grundbegriffen einer rationellen musikalischen Ästhetik eine breitere Basis im Gemeingefühl zu verschaffen. Daß erst seit Lohe, Fehner und Wundt diese Fundamentierung der musikalischen Ästhetik datiert, ist dem Fachkundigen kein Geheimnis; es muß daher verwundern, wenn Krejschmars Ideal die „Affektenlehre“ der guten alten Zeit Matthesons ist, wo man von einer Courante verlangte, daß sie „süße Hoffnung“ ausdrücke. Nach Krejschmars Ansicht erfolgte der Zusammenbruch

<sup>1)</sup> Krejschmar hat inzwischen (Peters Jahrbuch 1905 S. 76) seine Deutung des Themas selbst beanstandet und zurückgenommen.

<sup>2)</sup> Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

der vor seinen Augen allein bestehenden älteren Musikästhetik, als Kant die „absolute Musik“ und Nägeli den „Spieltrieb“ erfand; nunmehr aber sei es „die höchste Zeit, daß der Musikunterricht zur Affektenlehre zurückkehre!“ Gott sei Dank steht wohl Kreischmar mit dieser Ansicht isoliert da; seine Ansichten vom Wesen der Musik fallen durchweg unter den Gesichtswinkel des dritten meiner Vorträge (Musik als vorgestellter Wille); daß dieser das Wesen der Musik nicht erschöpft, ja sogar nur eine zu guter Letzt nicht einmal unbedingt notwendige Äußerung desselben angeht, werden, hoffe ich, auch künftig die beiden ersten Vorträge erweisen.

Obgleich die hier zuerst niedergelegten Ideen inzwischen in meinen „Elementen der musikalischen Ästhetik“ (Stuttgart, Spemann 1900) eine breitere Ausführung und Begründung gefunden haben, so war doch eine inhaltliche Umgestaltung des Katechismus nicht erforderlich, welcher auch künftig der ersten Einführung in die Probleme der Musikästhetik gute Dienste leisten möge.

Leipzig, im Frühjahr 1903.

Hugo Niemann.

## Vorwort zur ersten Auflage.

Nachdem Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ vor mehr als dreißig Jahren dem früheren verschwommenen Ästhetisieren über Wesen und Zweck der Musik ein Ende gemacht und schärferes Nachdenken über die einzelnen Faktoren des musikalischen Eindrucks angeregt hat, ist eine ziemlich umfangreiche Literatur entstanden, deren einer Teil den Hanslickschen Standpunkt des Formalismus festhält, d. h. die Form der Musik für

ihren Inhalt erklärt, der andere aber die Fähigkeit und den Beruf der Musik, poetische Ideen musikalisch wiederzugeben, versteht und alle Musik, die nur Musik sein will, als leeres Formenspiel verwirft. Zu diesen beiden bis vor nicht langer Zeit allein bestehenden Gruppen scheint nun aber jetzt eine dritte zu kommen, die in gewissem Sinne die gegensätzlichen Ansichten der beiden anderen versöhnt, doch nicht einfach auf dem Wege der Kompensation und des Kompromisses, sondern indem sie eine dritte Definition gibt, welche jene beiden subsumiert und wesentlich weiter ergänzt.

Ich lernte die Schriften, mit deren positiven Ergebnissen die meiner hier mitgeteilten Vorträge ungefähr übereinkommen, erst kennen, nachdem ich letztere ausgearbeitet und zum Teil schon gehalten hatte, bedaure das aber darum nicht, weil jene sonst unzweifelhaft meinen Gedankengang beeinflusst, d. h. mich gehindert haben würden, einiges, wenn auch nur wenig, Neues zu finden, das meiner Arbeit ihr individuelles Gepräge gibt. Wenn Fr. von Hausegger sagt, daß Musik zuerst und vor allem Ausdruck sei, und wenn Arthur Seidl das sich Hineinfühlen in die Bewegungsformen der Musik betont, so ist das gewiß etwas der von mir geforderten Subjektivation der Musik Verwandtes. Doch glaube ich mit der Unterscheidung des nur dem Mitteilungstrieb entsprungenen Elementaren (Hauseggers „Musik als Ausdruck“) von dem auf den Spieltrieb zu beziehenden Formalen (das nach Hanslick alles wäre) und dem an und für sich der Musik fremden erst durch den Nachahmungstrieb in ihr Bereich gezogenen Charakteristischen Musik (nicht als Ausdruck des Subjekts, sondern als Ausdruck eines vorgestellten Objekts) etwas aufgestellt zu haben, was des Weiterbauens wert ist. Für den Hörer ergeben sich vor allem

zwei prinzipiell verschiedene Arten der Aufnahme der Musik, deren eine die Musik als Manifestation des eigenen Willens miterlebt (vollständige Subjektivation), die andere dagegen sie mindestens zum Teil als Vorstellung objektiviert. Je mehr aber in der absoluten Musik das Formale über das Elementare überwiegt, d. h. je weniger die Musik empfunden, je mehr sie gemacht ist, desto unvollkommener werden wir sie auch subjektivieren, desto mehr wird sie außer uns bleiben; auf der anderen Seite kann die darstellende Musik trotz Szene und Programm, wenn sie nur nicht zu unstät weiterschreitet, vielmehr dem Empfindungsausdruck der vorgestellten Wesen Zeit gönnt, sich zu entfalten (d. h. Form anzunehmen), uns so stark sympathisch erregen, daß wir sie wenigstens für Momente vollständig subjektivieren und uns mit dem dargestellten Objekt identifizieren.

Hamburg, 1887.

S. N.

## I.

# Die elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks:

Tonhöhe, Tonstärke, Bewegungsart.  
(Musik als Wille)

### § 1. Gesetze des Musikschaffens.

„Die Musik ist in ihrem Ausdruck allgemein verständlich. Sie ist es nicht für den Musiker allein, sie ist es für den menschlichen Gemein Sinn. Auch ist die Musik nicht von grundverschiedener Beschaffenheit im Volkslied und in der Bach'schen Fuge oder Beethoven'schen Symphonie. Wenn der Inhalt des komplizierten Kunstwerkes sein Verständnis erschweren kann, so sind es doch immer dieselben im einzelnen allgemein verständlichen Ausdrucksmittel, durch welche das größte wie das kleinste Musikstück zu uns spricht, in einer Sprache sich uns mitteilt, zu der wir die Worte und die Grammatik nicht erst zu lernen nötig haben . . . Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem dem Musiker vom Menschen gegebenen natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruch ist.“

Mit diesem treffenden Ausspruche Moritz Haupt-

manns („Natur der Harmonik und der Metrik“ S. 6 f.) möchte ich zunächst den Verdacht beseitigen, es handle sich bei dem Gegenstande der folgenden Untersuchungen um musikalische Fachgelehrsamkeit\*). Vielmehr werde ich mich von dem eigentlich Musikalisch-Technischen, sowohl in theoretischer als praktischer Beziehung, d. h. sowohl was die mathematische, physikalische, physiologische und psychologische Begründung der Satzregeln als was die Handhabung derselben in der Komposition und weiter die korrekte Darlegung der Intentionen des Komponisten in der Reproduktion, im Vortrage anlangt, gänzlich fern halten und in einer jedem Gebildeten verständlichen Form eine knappe Darlegung der Mittel geben, mit denen die Musik ganz im allgemeinen ihre Wirkungen hervorbringt. Denn die Beantwortung der Frage: „Wie hören wir Musik?“ erfordert zunächst eine Darlegung der einzelnen Wirkungsmittel der musikalischen Kunst, um dann feststellen zu können, wie sich ihnen gegenüber unser Ohr, unser Herz, unser Geist verhält.

## § 2. Zweck der Musik.

Die Frage nach dem Zweck der Musik beschäftigt uns im folgenden nicht; wir werden weiterhin (III) Gelegenheit haben, zu sehen, daß der Zweck, für welchen eine bestimmte Musik erdacht wird, allerdings wesentlichen Einfluß auf ihre Gestaltung wie ihre Beurteilung seitens des Hörers gewinnen kann und muß. Allein dieser Zweck liegt selbst außerhalb der Musik. Die Frage nach einem Zweck der Musik überhaupt erscheint als eine

\*) Noch schärfer sagt Lazarus (Das Leben der Seele II, S. 323): „Die Psychologie hat kein Recht, die vorhandene Wirkung eines Tonstücks nach einem Prinzip zu bestimmen, welches mehr als neun Zehntel der Zuhörer von dem Erfahrungsgebiet ausschließt, indem sie nur auf Kenner achtet.“

### § 3—4. Wirkungen u. Mittel der Musik. Lebendiger Klang. 3

müßige; „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“, so singt, so musiziert der Mensch aus innerer Nothwendigkeit, der Künstler schafft aus innerem Schaffensdrange, dem angeborenen Mitteilungs- und Spieltriebe folgend; das Kunstschaffen ist ihm Genuß, die Mittheilung Bedürfnis. Sobald er für einen bestimmten speziellen Zweck schafft, ist schon ein Teil der idealen künstlerischen Freiheit verloren, wenn auch nicht gelycugnet werden soll, daß dieser Verlust durch die begeisternde Hoheit des vorgestellten Zwecks wieder aufgewogen werden kann.

### § 3. Wirkungen und Mittel der Musik.

Dagegen beschäftigt uns wohl und sogar ganz speziell, fast ausschließlich, die Frage nach dem Vermögen der Musik, die Frage, was die Musik kann, was sie wirkt und welche im einzelnen die Mittel sind, durch welche sie ihre Wirkungen erzielt. Die Auffuchung dieser Wirkungsmittel sehe man aber nicht als geschehen im Interesse ihres Gebrauchs, sondern vielmehr als entsprungen dem Sehnen nach Erkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse, unter denen einerseits das musikalische Kunstwerk im Geiste seines Schöpfers zustandekommt, und andererseits die Kunstwirkung auf den Hörer mit Nothwendigkeit erfolgt.

### § 4. Der lebendige Klang.

Die erste und von jedermann ohne Besinnen gegebene Antwort auf die Frage nach den Mitteln der musikalischen Kunstwirkung ist: der Ton oder wie man auch sagt der Klang oder der Schall, ganz allgemein ausgedrückt: das Hörbare. Denn wenn auch der auf der Höhe unserer heutigen Kunstentwicklung stehende Tonkünstler die großartigsten Kunstwerke ohne Beihilfe

sinnlicher Klangwirkung in dem Musiker verständlichen Zeichen niederlegen kann, wenn ein Beethoven seine letzten Symphonien und seine Missa solemnis nach gänzlichem Verlust des Gehörs schrieb, und wenn auch ein fähiger Musiker imstande ist, ein musikalisches Kunstwerk durch bloße Lektüre zu verstehen und zu genießen, so ist doch in beiden Fällen nur eine Stellvertretung objektiv hervorgebrachter Töne durch subjektiv vorgestellte anzuerkennen, wie analoge Vorstellungen der sichtbaren Welt jedermann geläufig und in höchster Lebhaftigkeit für den darstellenden Künstler Vorbedingung erspriesslichen Schaffens sind. Zu welcher Intensität und Schärfe dieses innere Schauen und Hören auch gesteigert werden kann, die vorgestellte Gestalt wie der vorgestellte Ton ist immer nur Ersatz der Phantasie für das wirklich Sichtbare und wirklich Hörbare\*); denn die Frage, ob nicht mit Plato zu reden, das vom Künstler vorgestellte Bild, die Idee, das frühere und vollkommene und das in die sinnliche Erscheinung gebrachte nur eine irdisch unvollkommene Nachbildung desselben sei,

\*) Ed. Grell weist in seinem Gutachten über die Musikalische Kompositionsschule der Kgl. Akademie der Künste (Ges. Aufsätze und Gutachten S. 65) hierauf hin: „Was der musikalische Schüler dem Lehrer ausgearbeitet bringt, ist weder für ihn selbst noch für den Lehrer die wirklich lebende Musik. . . . Beim Zeichner ist die schriftliche Notierung — die Zeichnung — die Sache selbst.“ Eine direkte Vorführung des Phantasiegebildes seitens des Musikers ist nur die Improvisation, die Phantasie, die sich aber wieder darin von dem fertigen Gemälde unterscheidet, daß der Künstler keine Zeit zum Überlegen und Andern hat. Man sieht, die beiden Künste sind so grundverschieden, daß man nicht von der einen auf die andere Schlüsse machen kann. Hat der Lehrer nicht Phantasie genug, um die notierte Komposition auch beim Lesen deutlich zu hören, oder meint er, der Schüler habe sie sich anders klingend gedacht, als sie wirklich klingt, so gibt es eben nur ein vernünftiges Mittel, das für die Zukunft zu bessern: man muß das Werk klingend machen, indem man es aufführt.

wollen wir aus dem Spiel lassen: die Idee entzieht sich unserer Untersuchung; ja wir haben es nicht einmal mit der Notierung des musikalischen Kunstwerks zu tun, welche unter Umständen der Idee näher stehen kann als die hörbare Ausführung ihr kommt — unser Objekt ist einzig und allein das hörbare musikalische Kunstwerk.

### § 5. Naturmusik.

Allem, was überhaupt hörbar ist, eignet eine Wirkung, die man eine musikalische nennen kann und oft genug wirklich so nennt: man denke an die menschliche Sprache, in der wir sogar höher ausgebildete musikalische Wirkungsmittel finden werden, man denke an den Gesang der Vögel, an das Heulen des Windes, das Brausen der See, an das Rollen des Donners, das Knarren des Mühlrades. Wie mancher musikalische Gedanke tatsächlich durch diese Naturmusik angeregt wurde, ist ja bekannt; und ebenso bekannt ist, wie die Musik so gern die stilisierte Nachahmung solcher Geräusche in die Sphäre ihrer Darstellungen hineinzieht.

### § 6. Melodie, Dynamik, Agogik.

Zweierlei ist es zunächst, was uns das Wesen des Tones auszumachen scheint, worin wir daher weiter spezialisierte Wirkungsmittel der Musik erkennen müssen: die Tonhöhe und die Tonstärke oder vielmehr, da beide in den ungeordneten Klängen der Natur zunächst sich meist in fluktuierendem Zustande zeigen, das Steigen und Fallen des Tones und das Zunehmen und Abnehmen des Tones; wo solches stetige Übergehen fehlt und vielmehr Klänge verschiedener Höhe deutlich unterscheidbar miteinander wechseln oder stärkere Anstöße einzelne Zeitmomente markieren, wie z. B. beim Fußschlag eines galoppierenden Pferdes oder beim Ham-

mer des Schmiedes oder Klopfen des Rißers, kommt deutlich eine dritte Eigenschaft der Klänge zur Geltung, nämlich die in ihrer Aufeinanderfolge sich darstellende Geschwindigkeit der Bewegung. Doch kann auch im Steigen und Fallen selbst wie im Schwellen und Abnehmen des Tones die Wirkung der Geschwindigkeit der geschehenden Veränderung beobachtet werden. Wenn irgendwo, so gilt in der Musik der Satz des Heraclit, daß alles in steter Bewegung ist (*πάντα ῥεῖ*). Denn auch der einzelne Ton, dessen Tonhöhe nicht schwankt und dessen Stärke sich gleichbleibt, ist bekanntlich das Ergebnis einer andauernden in regelmäßiger periodischer Form verlaufenden Bewegung, der Schwingungen eines elastischen Körpers, welche die Luft fortpflanzt. Jede einzelne Schwingung, deren die höheren Töne viele Tausende in der Sekunde ausführen, ist gleichsam ein Urbild der Form, welche die Tonbewegung auch in den größten Bildungen der Kunst annimmt: Ruhe, Bewegung und Rückkehr zur Ruhe; die Entfernung aus der Gleichgewichtslage entspricht einer heftigen Anspannung, Aufregung, und die Rückkehr aus dieser in jene dem Gegenteil, der Abspannung, Beruhigung. In Wirklichkeit weiß aber unsere Empfindung von diesem steten Wechsel zwischen Anspannung und Abspannung des schwingenden Körpers nichts, vielmehr erscheint der gleichhoch und gleichstark bleibende Ton uns als etwas Feststehendes, Ruhendes. Erst die Veränderung der Tonhöhe oder Tonstärke oder beider ruft die Vorstellung einer Bewegung hervor, und zwar erscheint uns steigende Tonhöhe und wachsende Tonstärke als positive, d. h. entwickelnde, vorwärts geschehende, vordringende Bewegung, fallende Tonhöhe und abnehmende Tonstärke als negative, d. h. zurückweichende, rückwärts geschehende Bewegung; und in analoger Weise weckt

auch die Vermehrung der Geschwindigkeit der Folge erkennbarer Tonhöhen- oder Tonstärkenunterschiede die Vorstellung der Steigerung, d. h. erscheint als positive Bewegungsform, während die Verlangsamung als negative Form erscheint.

### § 7. Prinzipien der Melodik.

Betrachten wir zunächst die Veränderungen der Tonhöhe näher, so ist leicht zu erkennen, daß in ihnen das Wesen der Melodie beruht; und zwar beruht dasselbe nicht in der verschiedenen Lage der einzelnen Töne, sondern das ästhetisch wirksame Moment ist vielmehr die geschehende Steigerung oder Minderung der Tonhöhe, der Übergang von tieferen Tönen zu höheren und umgekehrt. Letzten Endes ist also das Prinzip des Melodischen die stetige Veränderung der Tonhöhe, nicht die stufenweise. Wenn trotzdem keine Melodie existiert oder möglich ist, die nur in stetiger Veränderung der Tonhöhe, im fortgesetzten Hinauf- und Herunterschleifen des Tones bestände, etwa wie wenn der Sturm heult oder wie wenn man mit dem Finger auf einer schwingenden Saite herauf- und herunterfährt, so beweist das doch nichts gegen die Richtigkeit dieser Definition. Es beweist nur, daß außer Steigerung und Minderung der Tonhöhe noch andere Faktoren den ästhetischen Eindruck der Musik mitbestimmen müssen.

### § 8. Legato und Staccato.

Das Steigen und Fallen der Tonhöhe scheint uns nun aber auch dann ein kontinuierliches zu sein, wenn es stufenweise geschieht. Von der Richtigkeit dieser paradoxen Behauptung überzeugt man sich, wenn man die Töne einer Melodie nicht in direkter Verbindung, also legato, sondern unterbrochen durch Pausen, also stac-

cato vorträgt. Dann erst hat man den speziellen Eindruck des stufenweisen Fortschreitens, aber damit zugleich den des gestelzten Gehens, oder des zierlichen Aufhebens und Niedersezens der Füße, des Trippelns, bei vager Melodieführung den des Hin-und-her-tippens, -tastens. Dem ähnlich ist der Eindruck, wenn ein Violinspieler mit Präzision jeden folgenden Ton sofort fest faßt, wie es Manier mancher Virtuosen mit großem Ton ist; der dadurch erzielte Effekt ist der der Sicherheit, während die Wärme und Lebendigkeit des Spiels erheblich verliert. Wir kommen daher zu dem Schlusse, daß die einzeln ausgeprägten Töne als Stillstände auf bestimmten Tonhöhen zum Zweck der Vergleichung, Kontrolle des Grades der Steigerung oder Minderung anzusehen sind, daß dagegen der Legato-Übergang aus der einen Tonhöhe in die andere uns nicht als Sprung, sondern als schnell ausgeführte kontinuierliche Steigerung oder Minderung erscheint.

Daß aber letzten Endes auch die staccato vortragene Melodie, sofern sie überhaupt noch als Bewegung einer selbständigen Stimme erscheint, im Sinne kontinuierlicher Steigerung und Minderung der Tonhöhe gefaßt werden soll, erscheint gewiß noch viel paradoxer, ist aber ebenso wahr, denn man hat beim staccato-Vortrag immer den Eindruck des Überspringens der zwischen den einzelnen Tönen liegenden Strecke des Kontinuums der Tonlinie.

Vielleicht ist es neben der Möglichkeit, die Tonstärke beliebig zu schwellen und zu vermindern, der wesentlichste Faktor der Tonwärme, der Lebendigkeit und Innigkeit des Tones der Streichinstrumente wie der menschlichen Singstimme, daß sie beim Übergange aus einer Tonhöhe in die andere wirklich eine kontinuierliche

Steigerung oder Minderung hervorbringen können, und das Portament ist sonach die konkreteste Versinnlichung des melodischen Prinzips, sofern es der hörbare Übergang von einer Tonhöhe zur andern in stetiger Steigerung oder Minderung ist. Eben darum ist aber eine häufige Anwendung des Portaments wie der ihm nahe kommenden chromatischen Tonfolge sehr naturalistisch; wir werden weiterhin (II) dasjenige Prinzip des näheren zu betrachten haben, welches das Melodische in Banden schlägt und es im wesentlichen auf unsere Phantasie anweist, nämlich die Harmonik, in deren Banne das Melodische zur stufenweisen, nicht kontinuierlichen Veränderung der Tonhöhe stilisiert wird, und die wirklich kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe lediglich als eine Einbildung unserer Phantasie übrig bleibt, welche gleichmäßig bei Instrumenten, welchen die kontinuierliche Steigerung möglich ist, wie den Singstimmen und Streichinstrumenten, und bei solchen, denen sie unmöglich ist, d. h. bei allen Instrumenten mit gebundener Intonation, die Folge der diskreten Töne als im Zusammenhang befindlich auffaßt.

### § 9. Töne und Farben.

Man hat nach dem ersten Vorgange Newtons vielfach versucht, eine Parallele zwischen Tönen und Farben zu ziehen und dabei, verleitet durch die uralte Mythik der Siebenzahl, die sieben Stufen der Skala innerhalb der Oktave mit den sieben Farben des Regenbogens in Konnex gebracht. Man ist weitergegangen und hat versucht, nach Analogie der musikalischen Harmonien durch Nachbildung der Proportionen der Schwingungszahlen Farbenharmonien zusammenzustellen; so zuerst der Erfinder des Farbenklaviers Louis Bertrand Castel (1739) und noch in neuerer Zeit Fr. W. Unger in einem

Aufsatz in Poggendorfs Annalen und in seinem Werke „Die bildende Kunst“ (Göttingen 1858), auch der Ästhetiker Zimmermann und selbst Helmholtz. Danach wäre Rot=Gelb=Blau ein Farben=Durakkord, Orange=Grün=Violett ein Farben=Mollakkord. Doch hat es nicht an gründlichen Forschern gefehlt, welche diese Parallele ablehnten. So hat E. Brücke in seiner „Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe“ (Leipzig 1866) ein allgemeines Gesetz für die ästhetische Wirkung von Farbenzusammenstellungen nicht bewährt gefunden, und auch der als Kritiker kaum übertroffene Philosoph Hermann Lotze verhält sich in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ (München 1868) gegenüber der Lehre von den Farbenharmenien durchaus skeptisch. Mit Recht hebt er hervor, daß „zwei Farben, wie Rot und Blau, sich unvergleichlich mehr unterscheiden als zwei Töne jemals“ (S. 290); dabei denkt er ohne Zweifel zunächst an zwei Töne des Abstandes, wie ihn die Farbenharmeniker für Rot und Blau annehmen, d. h. des Abstandes einer Quinte. Hätte er seine Blicke über die Oktave hinaus gerichtet und die schließlich doch nur fingierte Farbenskala von 7 Farbentönen aus dem Spiele gelassen, so würde er eine ganz andere Analogie zwischen Farben- und Tonwirkungen erkannt haben, bei der der gesamte Umfang des Tongebietes von der tiefsten Tiefe bis zur höchsten Höhe mit dem Spektrum in Vergleich tritt. Die Farben treten erst mit einer bestimmten minimalen Schwingungsgeschwindigkeit über die Schwelle der Wahrnehmbarkeit und entziehen sich wiederum der Wahrnehmung, sobald sie ein Maximum der Schwingungsgeschwindigkeit überschreiten. Bekanntlich ist Dunkelrot die langsamste, Violett die schnellste Farbe; jenseits beider hört die Wahrnehmbarkeit der Farben auf. Zwischen beiden Enden ist aber ein stetiger Übergang

aus Rot in Gelb, Grün und Blau evident und die Annahme einer beschränkten Anzahl eigentlicher Farben mehr oder weniger Willkür. Ganz ähnliches ist aber über die Tonhöhe zu sagen; das Tongebiet ist in der Tiefe wie in der Höhe begrenzt, allzu langsame Schwingungen (weniger als etwa 16 in der Sekunde) wie allzu schnelle (über 40000 in der Sekunde) entziehen sich der Wahrnehmung; und übergehend von der tiefsten Tiefe zur höchsten Höhe sind sehr wohl ähnliche Unterschiede der Wirkungen auf die Empfindung zu konstatieren, wie sie verschiedene Farben hervorbringen. Die Analogie ist keine vollkommene, sofern die höchsten wahrnehmbaren Töne noch deutlich in verschärftem Gegensatz zu den tiefsten wahrnehmbaren stehen, während die schnellsten Farben merkwürdigerweise auf die Empfindung wieder ähnlich wirken wie die langsamsten, nämlich als dunklere. Das musikalische Gemeingefühl benennt die Hauptfarben des durch etwa  $11\frac{1}{2}$  Oktaven reichenden musikalischen Spektrums nach den Hauptgattungen der menschlichen Singstimmen: Baß, Tenor, Alt, Sopran (Distant), welche vier freilich nur die mittleren vier Oktaven desselben umfassen, und begreift alle noch tieferen Töne als Konträtöne und alle noch höheren als höchsten Distant. Mittelfarben sind noch Bariton (zwischen Baß und Tenor) und Mezzosopran (zwischen Alt und Sopran). Ein gewisses instinktives Erfassen solcher Parallelität der Farben mit den Tonregionen gibt sich z. B. darin zu erkennen, daß usuell seit lange Rot die Farbe des Sopran, Gelb die Farbe des Tenor, Grün die Farbe des Alt und Blau die Farbe des Basses ist, wenn es gilt, die Stimmen der Sänger durch farbige Schleifen oder die Stimmbücher durch farbige Etiketten kenntlich zu machen. Dabei erhalten Baß und Tenor einerseits und Alt und Sopran anderseits komplementäre Farben, und die

Stimmelage widerspricht nur scheinbar der Folge der Farben im Spektrum, da der Tenor nicht in seiner Mittellage sondern in seiner Höhe, und der Alt nicht in seiner Mittellage sondern in seiner Tiefe charakteristisch zur Geltung kommt.

### § 10. Tonhöhen-Qualität.

Erschien die Veränderung der Tonhöhe, das Steigen und Fallen als eine Bewegung und zwar als eine positive oder negative, als ein Anwachsen oder Abnehmen, d. h. als quantitative Veränderung, als Vermehrung oder Verminderung der lebendigen Kraft, so erscheinen dagegen Töne verschiedener Höhe, wenn man nicht aus dem einen in den andern übergeht, sondern beide isoliert betrachtet, gleichviel ob nacheinander oder miteinander, als qualitativ verschieden, genau wie die Farben, denen man auch nicht die größere oder kleinere Schwingungsgeschwindigkeit ansieht. Es ist das wohl die Folge davon, daß zweierlei quantitative Unterscheidungen bei der Feststellung der Tonhöhe einander in reziprokem Verhältnis entgegenstehen. Je höher der Ton, desto schneller ist die Schwingungsbewegung, desto kleiner aber die bewegte Masse; die Größe der Schallwelle steht stets im umgekehrten Verhältnis zur Anzahl der Schwingungen in derselben Zeit. Mit Recht sagt daher Loze (a. a. O. S. 272): „Steigerung überhaupt liegt allerdings sowohl in der zunehmenden Höhe der gehörten Töne als in der wachsenden Anzahl der Schallwellen, aber von der Vermehrung einer Anzahl, wie sie eben der letzteren zukommt, enthält die Höhenzunahme keine Andeutung; sie setzt an die Stelle derselben vielmehr etwas ganz Eigentümliches, eine Steigerung, die wir als Zunahme einer qualitativen Intensität oder zu deutsch als Zunahme der Lebendigkeit bezeichnen könnten. Noch ein

anderes kommt hinzu. Der höhere Ton wird im Verhältnis seiner zunehmenden Höhe und abgesehen von seiner Stärke dünner, schärfer oder spitziger, der tiefere breiter und stumpfer empfunden. Vielleicht hängt diese Eigenheit von der kürzeren Dauer der einzelnen Welle ab, durch die für die höheren Töne die größere Häufigkeit der Wiederkehr in gleicher Zeit ermöglicht wird. . . . Abgesehen von seiner Stärke hat jeder Ton, jede erscheinende Tätigkeit des Inneren also, um ihrer qualitativen Natur willen einen meßbaren Wert größerer oder geringerer Lebendigkeit. Aber nach zwei Richtungen hin verzehrt sich diese Tätigkeit selbst; sie wird unmöglich und der Ton verschwindet aus dem Reiche des Hörbaren, wenn seine Lebendigkeit, seine Höhe sich beständig steigert, denn damit verdünnt sich gleichsam zu nichts der Körper, von dem dieses Leben ausgehen sollte; er verschwindet ebenso, wenn die Breite und Masse des Hörbaren in den tiefsten Stufen der Skala die Lebendigkeit erdrückt. So gleichen die höchsten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Größe des Bewegten, die tiefsten der stets verlangsamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachsenden Masse.“

### § 11. Prinzipien der Dynamik.

Hiernach ist es sehr wohl verständlich, wie entgegen der gewöhnlichen Annahme gelegentlich auch das Fallen der Tonhöhe als eine positive Bewegungsform erscheinen kann und das Steigen als negative; das zur Geltung kommende ist dann im ersteren Falle nicht die abnehmende Bewegungsgeschwindigkeit, sondern die anwachsende Masse, im letzteren nicht die zunehmende Bewegungsgeschwindigkeit, sondern die abnehmende Masse.

Eine solche umgekehrte Wirkung entsteht regelmäßig dann, wenn dem Fallen sich das crescendo oder dem Steigen das diminuendo gesellt. Der verbiente Berliner Ästhetiker und Gesangspädagog Gustav Engel („Ästhetik der Tonkunst“ S. 48) sagt: „In der Tiefe hat die Kraft den Charakter des Voluminösen, in der Höhe den des Intensiven.“ Nicht auf dem rechten Wege scheint er mir aber zu sein, wenn er fortfährt: „Der natürliche Sitz des crescendo ist von der Tiefe nach der Mitte und von der Höhe nach der Mitte, der des decrescendo umgekehrt zu suchen.“ Umgekehrt wäre es vielleicht richtiger! (?) Engel kommt zu diesem Schluß durch die Beobachtung, daß die tiefsten und höchsten Töne schwach sind, was ich leider nicht einsehe. Wenn ein 32' C auf der Orgel nicht leicht anspricht, so hat das seine Gründe (großer Windbedarf), unmöglich aber kann ich zugeben, daß die Töne einer Kontrabaßtuba schwach sind etwa gegenüber denen des Horns oder der Trompete, so wenig die Päckelflöte schwach ist gegenüber der Klarinette. Mit dieser Prämisse fällt aber zugleich die Folgerung.

## § 12. Klangfarbe.

Aus dem kompensierenden Zusammenwirken der beiden aufgewiesenen Faktoren, der Masse und der Geschwindigkeit des Bewegten, erklären sich die eigenartigen Unterschiede des ästhetischen Wertes hoher und tiefer Töne, welche wir, allerdings in einigem Widerspruch gegen die verbreitetere Bedeutung des Wortes Farbe des Tones nennen können. Wenn der Sprachgebrauch diejenigen Töne, welche durch langsamere Schwingungen und größere Schallwellen hervorgebracht werden, tiefe oder dunkle, und die durch schnellere Schwingungen und kleinere Schallwellen hervorgebrachten hohe oder helle nennt, so bezeichnet er tatsächlich jene unter-

schiedene Qualität im Sinne verschiedener Lichtwirkung, die hohen sind hell, d. h. in stärkere Beleuchtung gerückt, die tieferen dunkel, d. h. dem Licht mehr entrückt. Darin liegt freilich zunächst in der Hauptsache wieder die quantitative Unterscheidung des Mehr und Minder von Licht, und in der That mußten wir schon oben zugeben, daß die Tonskala nicht wie die Farbenskala in der höchsten Höhe wieder zur Wirkung des Dunkleren umkehrt, sondern vielmehr sich weiter zur Helligkeit steigert, wir könnten sagen zum unerträglich hellen Weiß wird, das blendend wirkt und damit ebenfalls die Unterscheidbarkeit aufhebt. Halten wir zunächst diese Auffassung der verschiedenen Tonhöhenlage als einer Art Farbe fest, welche in der tiefsten Tiefe sich ins Schwarz, in der höchsten Höhe aber ins Weiß verliert, so haben wir damit doch erst einen Teil der Wirkung des einzelnen Tones erklärt, auch wenn wir zunächst von der Stärke desselben ganz absehen. Eine weitere eigenartige Qualität ist nämlich jedem Ton eigen, je nach dem Instrument, das ihn hervorbringt; damit kommen wir erst auf das, was gewöhnlich Klangfarbe genannt wird, was z. B. Helmholtz darunter versteht. Ob ein und derselbe Ton, z. B. das eingestrichene c von einem Cello oder von einer Violine, von einem Fagott oder einer Flöte, von einer Männerstimme oder einer Frauenstimme angegeben wird, ist für die ästhetische Wirkung desselben ein sehr großer Unterschied; auf Cello, Fagott und von Baß- oder Tenorstimmen gegeben, wird es hoch und hell, auf Violine, Flöte und von Frauenstimmen gegeben dagegen tief und dunkel klingen, und außerdem wird es immer noch wieder anders klingen, je nachdem es Cello oder Fagott oder Männerstimmen hervorbringen, und ebenso bei den andern. Ja das Cello selbst wird dasselbe c je nach der angewandten Bogenföhrung verschieden fär-

ben können, und beim Sänger wird außer der speziellen Eigenart des Organs noch die verschiedene Art des Ansatzes, der Vokalisation usw. eine große Zahl weiterer Abstufungen der Tonfarbe ergeben.

Alle diese mehr oder minder bedeutsamen Modifikationen bezeichnet man herkömmlicherweise mit dem Namen Klangfarbe, so verschieden auch ihre Ursachen scheinbar sind. Einen geistvollen und wohlgelungenen Versuch, sie alle auf die ästhetische Wirkung der Tonhöhe zu basieren, hat in neuerer Zeit Gustav Engel gemacht, indem er die Helmholtzsche Erklärung der Klangfarbe durch die Zusammensetzung der Klänge aus Obertönen verschiedener Stärke dahin ausdeutete, daß das Vorwiegen höherer Obertöne dem Klange darum Schärfe gebe, weil es ein Zur-Geltung-bringen der hohen Tonlage neben der tiefen sei, daß daher alle Klänge dumpf und stumpf erscheinen, denen höhere Obertöne fehlen. In der That sind damit nicht allein die Klangunterschiede verschiedener Instrumente, wie Fagott und Flöte, sondern auch die durch Strichart, Ansatz u. dgl. erzielten Unterschiede erklärt. Nur der nicht wegzuleugnende Unterschied des Klanges je nach dem Material, aus dem ein Instrument gefertigt ist, der wohl auf eine verschiedenartige Übertragung der Töne an die Luft zurückzuführen ist, bleibt daneben noch besonders zu beachten. Daß die Beschaffenheit des Resonanzbodens der Streichinstrumente wie der Klaviere von allerhöchster Bedeutung für den Adel des Klanges ist, weiß jedermann; daß es nicht einerlei ist, ob der Orgelbauer Zinn oder Blei zu seinen Pfeifen nimmt, ist ebenfalls bekannt; es scheint aber, daß die Wände der Pfeifen, bei Blechblasinstrumenten aber besonders auch die Stürzen, eine ähnliche Rolle spielen wie der Resonanzboden der Saiteninstrumente, d. h. daß sie dem Klange nicht nur Fülle geben,

sondern auch seine Farbe beeinflussen. Man nennt diese Seite der Klangfarbe das Timbre; es ist indes sehr wohl möglich, daß auch sie schließlich sich auf die Verstärkung oder Abdämpfung hoher Obertöne zurückführen läßt.

Durch eine solche Identifikation von Klangfarbe mit Tonhöhe wächst nun aber die Bedeutung der letzteren ganz außerordentlich; sie wirkt zunächst als absolute Tonhöhe des Grundtones, der stets am meisten ins Ohr fällt, ferner als relative Tonhöhe innerhalb des Tongebietes des betreffenden Instruments, wobei, wie es scheint, die Dimensionen der resonanzverstärkenden Teile eine Rolle spielen, weiter als individuell charakteristische Klangfarbe eben dieses Instrumentes und endlich noch als speziell modulierte Klangfarbe zufolge besonderen Behandlungsweise dieses Instrumentes.

### § 13. Subjektivierung gehörter Musik. Musik als feelisches Erlebnis.

Damit ist bereits die Möglichkeit einer Fülle verschiedenartiger Gehörseindrücke gegeben, deren jeder einen andern ästhetischen Wert hat, d. h. die Seele anders berührt; denn jede Tonerfahrung ist ein feelisches Erlebnis. Erzeugt, wie wir bereits betonten, der einzelne gleich stark und gleich hoch fort klingende Ton einen sich gleichbleibenden feelischen Zustand, eine „Stimmung“, so geht diese aus der Ruhe in die Bewegung über, wird fluktuierend, sobald die Tonhöhe oder Tonstärke sich ändert. Beide Wirkungen äußern sich zunächst keineswegs als objektiv wahrnehmbare, sondern vielmehr als subjektiv erlebte, was sehr zu beachten ist. Das Sehrende, weit die Flügel ausspannende des Hornklangs tritt nicht vor unser Ohr als etwas außer uns Seiendes, dem wir beobachtend

gegenüberständen, sondern es wird direkt unser eigenes Empfinden, wir sehnen uns, wir breiten die Arme aus; und so sehen und hören wir nicht ein Etwas herauf- und heruntergehen, stürmen und zurücksinken, sondern wir selbst sind es, in denen die gehörte Melodie lebt, wir werden emporgezogen, zurückgestoßen, wir streben und verzichten, wir hoffen und verzagen. Das sind nicht etwa nur Ideenverbindungen, welche die Musik anregt, es sind keine Reflexionen noch auch Assoziationen, es ist das vielmehr das Grundwesen der Musik selbst; als lebendiges Empfinden entstand sie im Geiste des Komponisten und in lebendiges Empfinden, seelisches Geschehen setzt sie sich beim Hören direkt wieder um. Sobald die Musik objektiviert, tritt sie aus ihrer ureigensten Wirkungssphäre heraus, wie wir später erkennen werden.

Sehr schön charakterisiert Boze (a. a. O. S. 79), im Anschluß an einen Gedanken Herders gelegentlich der Kritik von dessen Kalligone, wie die Formen des Sichtbaren sich in seelisches Geschehen umsetzen, worauf durchaus die elementare Wirkung der darstellenden Künste basiert; da die Stelle zugleich als Schlüssel für die Umsetzung der Formen des Hörbaren in seelisches Geschehen dienen kann, gebe ich sie vollständig: „Wir, diese Doppelwesen von Seele und Körper, sehen Bewegungen nicht nur geschehen, sondern bringen selbsttätig deren hervor; und obgleich wir nicht unmittelbar unseren Willen in dem Schwunge fühlen, mit welchem er wirkend in unsere Glieder überströmt, so erlaubt uns doch eine andere Gunst unserer Organisation hier, wo der Schein an Wert gleich ist der Wirklichkeit, diese freundliche Täuschung. Von den Veränderungen, welche die bereits arbeitende Kraft des Willens in dem Zustande unserer Glieder hervorgebracht hat, kehrt von Augenblick zu Augenblick

eine Empfindung zu unserm Bewußtsein zurück, und so leicht beweglich folgen die Veränderungen dieser Empfindung jeder kleinsten Zunahme und Abnahme der bewußten Spannung und Erschlaffung nach, daß wir in diesem Spiegelbilde seiner hervorgebrachten Erfolge unmittelbar den Willen in seiner Arbeit fühlen und in allen Wandlungen seines Anschwellens und seiner Mäßigung zu begleiten glauben. Erst so lernen wir Bewegungen verstehen und schätzen, was es mit ihnen auf sich hat; ohne diese Erinnerungen wäre jede beobachtete äußere Bewegung nur die unverständliche Tatsache, daß vorhin etwas hier war, nun aber dort ist, und in der Zwischenzeit an Orten zwischen beiden; nur jenes eigene innere Erleben der Tätigkeit oder des Leidens läßt uns den kühneren oder lässigeren Schwung einer anstrebenden Linie genießen und an der plötzlichen Verhinderung ihres gleichmäßigen Verlaufs Anstoß nehmen; nur weil wir selbst das Glück eines Gleichgewichtes, das unserem Körper die Anspannung eigener Tätigkeit oder die Gunst der äußeren Umstände verschafft, nur weil wir das Bange der Unsicherheit empfinden, die aus der ungünstigen Verschiebung seiner Teile entspringt, nur-deswegen sind Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Massenverteilung für uns Verhältnisse, die wir mit dem Anteil des Mitgeföhls beobachten. Und jetzt, nachdem Tausende dieser kleinen Empfindungen uns den Umriß unseres Körpers und die Formen unserer Glieder kennen gelehrt und uns angedeutet haben, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit und geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder Festigkeit in jedem einzelnen Teile dieser Umriffe schlummert, jetzt wissen wir auch die fremde Gestalt zu verstehen. Und nicht nur in die Lebensgeföhle dessen dringen wir ein, was in Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des

Bogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühläden unseres Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Öffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Schwebens und Beugens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere Gestalt entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Kurve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend eine symmetrische Verteilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde ästhetisch auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigentümlichen Wohles oder Wehes sind.“\*)

\*) Diese Ausführung Lohes war es ohne Zweifel, welche Heinrich Wölfflin in seiner Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (München 1886) auf den von Arthur Seidl in seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (Leipzig 1887) angeführten Satz brachte, daß der Stimmungseindruck der Architektur allein darin beruhe, daß wir unwillkürlich mit unserer Organisation die fremden Formen nachzubilden versuchen, mit anderen Worten, daß wir die Daseinsgefühle architektonischer Bildungen nach der körperlichen Verfassung beurteilen, in die wir dabei geraten (S. 13). . . . Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen . . . als ob wir diese tragenden Säulen selbst wären“ zc. Wölfflin unterläßt auch nicht die Ruhanwendung auf die Musik zu machen (S. 4): „Hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen.“ Ich bringe diese Sätze unterm Text, weil mir Seidls Schriftchen erst nach meinem zweiten Vortrage bekannt wurde; um die Priorität der Aufstellung des Gedankens brauchen wir nicht zu streiten,

Liegen auch für die Musik die Verhältnisse wesentlich anders, so kann es uns doch nicht schwer fallen, diese anziehende Darstellung mutatis mutandis auf das Gebiet der Gehörswahrnehmungen zu übertragen. Das, worauf es ankommt, ist eben das Miterleben des Wahrgenommenen, sozusagen die Subjektivation desselben; diese wird aber dadurch noch vielmehr erleichtert als beim Umsetzen des Gesehenen in Empfindung, daß es nicht ein räumliches, sondern ein zeitlich verlaufendes ist, daß es sich selbst in der rein psychophysischen Wahrnehmung als ein in steter Umbildung begriffenes darstellt. Tatsächlich ist zwar jeder Gesichtseindruck wie jeder Gehörseindruck eine Nervenaffektion; aber während jener der zeitlichen Entwicklung nur zur Vervollständigung und Verschärfung des Bildes bedarf, das doch im ersten Moment bereits vollständig sein kann, kommt die Tätigkeit des Gehörs erst in der Verknüpfung einander folgender Gehörseindrücke oder, allgemeiner gesagt, im Verfolg des zeitlichen Verlaufs des Tönens zur vollen Geltung. Nicht aber in der Nachforschung nach der Ursache des Tönens und seiner Wandlungen beruht der ästhetische Genuß des musikalischen Hörens, sondern in dem lustvollen Verfolg der durch dasselbe bewirkten seelischen Zustände, in der vollen Hingabe an die durch dasselbe erregten gegenstandslosen Affekte. Es scheint sogar, daß in ähnlicher Weise wie bei den Ge-

---

da Lohse ihn uns allen nahe genug gelegt hat. Auch der leitende Gedanke der in hohem Grade anziehenden Schrift „Musik als Ausdruck“ von Friedrich von Hausegger (Wien 1885), die nur leider in ihren letzten Konsequenzen zu sehr auf eine einseitige Verherrlichung des dramatischen Gesangs hinausläuft, kommt hiermit ungefähr überein (Hausegger macht aber denselben Fehlschluß wie Ed. Grell, daß das Wort auch in der voll entwickelten Sprache noch elementares Ausdrucksmittel sei). Hauseggers Buch wurde mir erst nach Abschluß meiner Vorträge bekannt.

sichtswahrnehmungen die Erinnerung des Selbst-erlebten, das Gefühl der eigenen Körperlichkeit auch beim Hörgenuß eine Hauptrolle spielt, so daß die Vergleichung beider weit mehr Parallelität aufweist, als man zunächst meinen sollte. Denn wir sind ja von der Natur befähigt, selbst Töne hervorzubringen, ja wir äußern unsere seelische Disposition gewohnheitsmäßig ebensowohl durch Töne, nämlich durch den Klang unserer Sprache und selbst im wirklichen Gesang, wie durch sichtbare Bewegungen unseres Körpers, die Gesten. Wenn auch der moderne Kulturmensch nur selten noch seinem Empfinden soweit freie Bahn gibt, daß die Gebärde aus dem konventionellen Gleis heraustritt und wirklicher Ausdruck wird, und die Stimme die ebenfalls konventionellen Formeln der Wortsprache von sich wirft und im Jauchzen oder Stöhnen, im Jubel- oder Jammerlaut zu wirklicher Musik wird, so ist uns doch, Gott sei Dank, das Verständnis des natürlichen Sinnes, der immanenten Bedeutsamkeit der Gebärden wie der leidenschaftlichen Äußerungen der Stimme nicht verloren gegangen. Dabei denke ich für die letzteren zunächst so wenig an eine wohlgeordnete Melodie wie für die erstere etwa an einen charakteristischen Tanz oder eine stilvoll ausgearbeitete Pantomime, sondern hier wie dort nur an die Urelemente, an die einfachsten Bewegungen, dort das sehrende Ausbreiten der Arme, das sich zu etwas Hinneigen und das Abwehren, das Sichwegwenden, hier das Aufjauchzen oder Aufschreien, das freudig erregte Zurufen und das entsetzte Verstummen, das dumpfe, tonlose Verzagen. Und so, denke ich, ist es nicht gewagt, zu behaupten, daß auch die Tonbewegungen von uns mitleidend empfunden werden als uns wohlverständliche Äußerungen seelischer Zustände und Prozesse; daß bei ihrem Verfolgen und Miterleben eine schier wunderbare Verfeinerung und

Spezialisierung des Empfindens konstatiert werden muß, wie wir sie mittels bloßer Reflexion über unser Fühlen auch nicht annähernd ergründen könnten, mit andern Worten, daß die Musik nicht nur alle Philosophie schlägt, sondern ihrerseits berufen erscheint, das Seelenleben in eminenterer Weise zu bereichern und zu befruchten, indem sie die minder intensiv und minder zart empfindenden Seelen zwingt, das reichere Empfindungsleben gottbegnadeter Künstler mitzuleben.

Es kann nicht meine Absicht sein, näher ins Detail zu gehen und etwa die ästhetischen Werte bestimmter Tonkombinationen und rhythmischen Figuren zu untersuchen, etwa nachzuweisen, welche Bildungen gerade diesem oder jenem Affekt entsprechen; denn einmal handelt es sich gar nicht darum, Affekte auszudrücken, sondern, wie wir sehen und noch mehr motivieren werden, die Musik bewegt nur analog wie Affekte die Seele, ohne aber irgendwie zu prätendieren, solche zu erwecken (weßhalb es auch gar nichts verschlägt, daß ganz heterogene Affekte ähnliche Bewegungsformen haben und daher durch dieselbe Musik „ausgedrückt“ werden können, wie bereits Hanslick richtig erkannte); andererseits aber würde ich mit solchem Versuche der ausgesprochenen Absicht zuwiderhandeln, Musikalisch-Technisches nicht zu erörtern. Die allgemeinen Grundlagen jener Beziehungen zwischen Tonbewegung und Seelenbewegung aber habe ich bereits aufgewiesen, nämlich die Bedeutung der wachsenden Tonhöhe, Tonstärke und Bewegungsgeschwindigkeit als positiver Bewegungsformen, als aus sich Herausgehen, energische Äußerung des Willens, und die gegenteilige Bedeutung der negativen Entwicklungen. Warum das so ist? Darauf brauchen wir kaum noch eine besondere Antwort; denn jede Selbstbeobachtung beweist uns, daß jede Steigerung der

Energie unseres Willens wie jede Steigerung des Affektes unsere Stimme, ohne daß wir's wissen, in die Höhe treibt, daß wir bei wachsender Erregung nicht nur stärker, sondern auch schneller sprechen, und daß bei eintretender Beruhigung die Tonhöhe fällt, die Stimme schwächer wird und die Rede verlangsamte.

#### § 14. Normative Bedeutung des Umfanges der Menschenstimme.

Es ist hiernach wohl nicht zufällig, daß der Zwang zum Mitfühlen, zur Subjektivierung des Gehörten sich am stärksten innerhalb des der menschlichen Stimme selbst zugänglichen Tongebietes äußert. Das Gefühl der Möglichkeit der Selbsthervorbringung der gehörten Töne spricht dabei sicher mit, aber nicht in dem Maße individuell, daß nur die der eigenen Stimme zugänglichen Töne uns besonders bewegen; vielmehr erstreckt sich dies Gebiet über den Gesamtumfang der menschlichen Singstimme überhaupt, und eine leichter zu ahnende als in Worte zu fassende Macht der Sympathie, die letzten Endes sicher in der Liebe wurzelt, gibt gerade den Tönen die höchste Macht über unsere Seele, welche den Stimmregionen des anderen Geschlechts angehören. Freilich nimmt diese Macht unleugbar ab, je mehr sie sich den Grenzen nach Höhe und Tiefe nähert, d. h. wenn im allgemeinen die Frauenstimme und die ihr verwandten Instrumentalstimmen Violine, Bratsche, Oboe, Klarinette den Mann am meisten anziehen und bewegen, das weibliche Gemüt aber am heftigsten durch die Männerstimme und das ihr verwandte Horn und Cello ergriffen wird, so ist schon zu konstatieren, daß diese sympathetische Macht schon beim hohen hellen Sopran und beim tiefen Bass minder hervortretend ist; auch die Instrumente büßen mehr und mehr die Macht direkter Anregung des

Mitempfindens ein, je weiter sie sich von der Mitte des Tongebietes entfernen.

§ 15. Grenzen der Subjektivation. Das Erhabene und Lächerliche.

Violinen in sehr hoher Lage und Kontrabässe in ihrer exklusiven Tiefe sprechen kaum mehr die Seele direkt an; ihre Melodien werden mehr oder minder deutlich fühlbar außer uns bleiben, mehr objektiv gehört werden als subjektiv, womit sie eine besondere Bedeutung gewinnen für alle jene Zweige der Musik, welche diese Kunst nicht als eine rein subjektive, sondern als eine objektivierende, darstellende erscheinen lassen wollen, worüber ich in meinem dritten Vortrage mehr zu sagen haben werde. Auch das Kraftmaß der Töne äußert einen sehr bemerkbaren Einfluß auf unser Verhalten ihnen gegenüber; tritt das nach Seite des Schwachen nicht hervor, weil naturgemäß auch das verschwindendste Pianissimo noch sehr wohl ein Äquivalent in unserem Empfindungsleben findet, sei es als träumendes Sinnen oder ahnendes Erbeben, angstvolles Lauschen usw. usw., so steht dagegen die dröhnende Macht der Posaunen und Tuben wie die schneidende Schärfe und Schmetterkraft der Trompeten in zu argem Mißverhältnis zum Kraftmaß der menschlichen Stimme, als daß die ersteren noch als Männerstimmen oder gar die letzteren als Frauenstimmen uns sympathisch erregen könnten. Die genannten Instrumente erscheinen daher in eminentem Maße als objektivierende oder, was dasselbe besagt, dramatische, epische, und es spricht der Umstand, daß die Klassiker in rein instrumentalen Werken diese Instrumente von der Melodieführung fast ganz ausschließen, deutlich genug dafür, daß sie ihre Kunst als eine subjektive faßten, wie es umgekehrt nur natürlich ist, daß die in neuerer Zeit

sich mehr und mehr entwickelnde objektivierende Musik ihrer in immer größerem Maßstabe benötigt ist. Die ungeheure Macht des Fortissimo des vollen Orchesters mit seinen drei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen und womöglich noch mehreren riesigen Kontrabaßblasinstrumenten äußert ohne Zweifel auch eine elementare Wirkung auf unser Empfinden, kann aber nicht wohl als Äußerung unseres Seelenlebens subjektiviert werden, sondern steht uns erdrückend, vernichtend als überlegene Macht eines Außer=uns=Seienden gegenüber mit der Wirkung des Erhabenen, das wir gleichzeitig entzückt anstauen, während uns im Gefühl unserer eigenen Kleinheit vor seiner Größe graut\*). Wenn aber Schiller am Schluß seiner Abhandlung über das Erhabene so schön von der bildenden Kunst sagt, daß sie nur den

\*) Auch diesen Gedanken finde ich bei Seidl vor (S. 85): „Das Erhabene wird, indem es unsere individuelle Organisation überragt, unser Unvermögen, diese dem Ungeheuren gleichzustellen, aufdecken . . . besser, dadurch seine Konzeption beim Subjekt anregen, daß wir es nicht mehr nachzubilden vermögen.“ Er hat ihn aus Wölfflins Dissertation (S. 12), wo es weiter heißt: „Wir fühlen die Unmöglichkeit, dem Ungeheuren uns gleichzustellen — die Gelenke lösen sich —“, eine Bemerkung, die zugleich die eigentümliche Erscheinung des Schwindels erklärt, den das Erhabene stets erregt, wenn es dem Subjekt nicht gelingt, den festen Punkt in sich zu finden, der unvergänglich ist. Noch deutlicher sagt Seidl S. 87: „Die menschliche Stimme ist eben das Maß für die Kräfte aller anderen Instrumente.“ Übrigens kann ich mich mit Seidls Begriff des Erhabenen nicht befreunden, da er zuviel in denselben hineinziehen möchte (nämlich auch das durch Überwiegen des Elementaren über das Formale entstehende Hinausgehen über die reinen Schönheitslinien). Doch unterschreibe ich gern seine Definition (S. 45): „Erhabenheit ist die durch eine objektive überwältigende, weit über menschliche Analogie hinausgehobene, das Gemüt über jeden Maßstab der Sinne hinausführende Größe oder Kraft angeregte Unendlichkeit“, indem ich damit die bedingte Möglichkeit der Subjektivierung des Erhabenen anerkenne.

Schein des Erhabenen, nicht aber seine Wirklichkeit gebe, so können wir die Gültigkeit des gleichen Ausspruches auch für die Musik verlangen und von dem Erhabenen in der Musik ebenso wie in den anderen Künsten erwarten, daß es unseren Geist stähle und die Empfänglichkeit für das nur Schöne neu kräftige. Er sagt: „Es ist oft eine einzige erhabene Nührung genug, dem gefesselten Geist seine ganze Schnellkraft auf einmal zurückzugeben . . . Solange der Mensch bloß Sklave der physischen Naturnotwendigkeit war, aus dem engen Kreis der Bedürfnisse noch keinen Ausweg gefunden hatte und die hohe dämonische Freiheit in seiner Brust noch nicht ahnte, so konnte ihn die unfaßbare Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft, und die verderbende Natur nur an seine physische Unmacht erinnern. Er mußte also die erstere (die unfaßbare Natur) mit Kleinmut vorübergehen und sich von der anderen mit Entsetzen abwenden. Raum aber macht ihm die freie Betrachtung gegen den blinden Andrang der Naturkräfte Raum, und kaum entdeckt er in dieser Flut der Erscheinungen etwas Bleibendes in seinem eigenen Wesen, so fangen die wilden Naturmassen um ihn herum an, eine ganz andere Sprache zu seinem Herzen zu reden; und das relativ Große außer ihm ist der Spiegel, worin er das absolut Große in ihm selbst erblickt. Furchtlos und mit schauerlicher Lust nähert er sich jetzt diesen Schreckbildern seiner Einbildungskraft und bietet absichtlich die ganze Kraft dieses Vermögens auf, das Sinnlich-Unendliche darzustellen, um, wenn er bei diesem Versuche dennoch erliegt, die Überlegenheit seiner Ideen über das Höchste, was die Sinnlichkeit leisten kann, desto lebhafter zu empfinden.“ Das Übermenschliche in der Form der übermenschlichen Tonstärke und der Erweiterung des Tongebietes nach Höhe und Tiefe, in dieser Weise den

Menschlichen als Kontrast gegenüber tretend, kann zwar vom Subjekt nicht völlig absorbiert werden derart, daß es als eine Äußerung menschlichen Empfindens begreiflich würde; es kann aber dennoch menschlich erlebt werden; indem es als Phantom in unser Gefühlleben eintritt, daselbe in der von Schiller charakterisierten Weise mit der Doppelgewalt des Erhabenen erschütternd, es zugleich niederdrückend und erhebend, vernichtend und neu belebend. Seine Macht wird aber im musikalischen Kunstwerk stets überwunden werden durch das Wiederzur-Geltung-Kommen des Rein-Menschlichen, durch Rückkehr zu Tonstärkegraden und Tonhöhenlagen, welche das subjektive Empfinden wieder in den Vordergrund rücken, und an Stelle des Erleidens wieder die Selbsttätigkeit des Willens setzen. Übrigens dürfen wir nicht übersehen, daß es dem Tonkünstler allerdings auf dem Wege allmählicher Steigerung möglich ist, das menschliche Empfinden derart zu stählen, zu stärken und zu erweitern, daß es selbst das Fortissimo-Tutti als Ausdruck seiner in ihrer ganzen Macht entfalteten geistigen Höhe und Willenskraft zu erleben vermag, wie das Beethoven mehrfach gelungen ist. Doch nicht allein das unvermittelt an uns herantretende Allzugroße und Übermächtige, sowie das gleichfalls schon erwähnte Allzutiefe und Allzuhohe widersteht sich der Subjektivierung; vielmehr müssen wir konstatieren, daß eine ganze Kategorie von Eigenschaften, deren gemeinsames Merkmal das Unschöne, Häßliche ist, als „unsympathisch“ von unserem Empfinden abgelehnt, d. h. nicht subjektiv, sondern objektiv gehört wird. Auch hier sind indes mancherlei Abstufungen möglich. Gewissen Instrumenten, z. B. dem Fagott, ist eine Klangfarbe eigen, die zunächst geradezu abstoßt, nicht „sympathisch berührt“, sondern komisch, lächerlich wirkt. Diese Eigenschaft tritt natür-

lich ganz besonders im Gegensatz zu anderen, edler klingenden Instrumenten hervor und ist z. B. von Haydn durch solchen Kontrast oft genug vortrefflich ausgebeutet worden. Die Wirkung verliert sich aber zum großen Teil, wenn ein solches Instrument entweder überhaupt allein (solistisch) gebraucht wird, oder aber in Verbindung mit verwandten Klangfarben. Es ist dann etwa so, wie man sich an das abstoßende Äußere eines Menschen bei näherer Bekanntschaft gewöhnt und es schließlich überhaupt nicht mehr empfindet. Dies Skurrile haftet besonders Klangfarben an, die man „näselnd“ nennt, außer Fagott besonders der Trompete mit Corbinnen und in geringem Maße der Oboe. Es scheint, daß der Ausdruck näselnd dafür so treffend gewählt ist, daß er sogar den psychologischen Grund für die abstoßende Wirkung an die Hand gibt. Ist der Maßstab, mit dem wir den ästhetischen Wert kantablen Vortrags messen, der Gesang der menschlichen Stimme (S. 24), so werden uns alle Instrumente, deren Ton einen Beiklang hat, der an krankhafte Affektionen des menschlichen Gesangsorgans erinnert, notwendig ebenso unangenehm berühren, wie der Gesang eines mit Katarrh behafteten Individuums selbst. Sympathisch kann dergleichen niemandem sein; an Stelle des Miterlebens des musikalisch ausgedrückten seelischen Vorganges tritt dann vielmehr oft eine Mitleidsempfindung mit dem Krankheitszustand, die natürlich jenem diametral zuwiderlaufen kann. Das Kläglichke gewisse Klangwirkungen ist hierauf zurückzuführen. Beides aber, das Lächerliche wie das Kläglichke, sind ästhetische Werte, die aus nicht erfolgter Subjektivation entspringen. Daß die Musik, wo sie objektivieren will, solche Farben in Menge und zu den verschiedenartigsten Zwecken charakteristisch pervertieren kann, steht außer Zweifel und werden wir weiterhin ein-

gehender zu erwägen haben. Hier galt es uns zunächst nur festzustellen, welche die elementaren Wirkungsmittel der musikalischen Kunst sind, abgesehen sowohl von den formgebenden Prinzipien, welche die Musik erst zur Kunst machen, und abgesehen von allen Ideen-Assoziationen, welche, gleichviel ob gewollt oder nicht, den rein musikalischen Vorstellungen andere gesellen, die entweder jenen einen andern ästhetischen Wert geben, oder umgekehrt ihrerseits durch jene in ihrem ästhetischen Werte alteriert werden.

### § 16. Rückblick.

Blicken wir auf das Ergebnis unserer Betrachtung zurück, so haben wir gefunden, daß die elementare Wirkung der Musik darin beruht, daß die das Ohr treffenden Tonfolgen nach ihren Höhe- und Stärkeverhältnissen zufolge unserer natürlichen Bestimmung, selbst Töne hervorzubringen, und durch unser Stimmorgan die Zustände und Erlebnisse unseres Empfindens auszudrücken, eigentümliche ästhetische Werte haben und nicht als außer uns seiend empfunden, sondern subjektiviert, d. h. als während des Hörvorganges selbst erlebt empfunden werden. Und zwar mußten wir weiter spezialisieren, daß im allgemeinen Ansteigen der Tonhöhe, Anwachsen der Tonstärke und Zunahme der Geschwindigkeit jenes Ansteigens und Anwachsens als positive Entwicklung, als Steigerung der Energie, der Lebenskraft, des Willens, und umgekehrt Fallen der Tonhöhe, Abnahme der Tonstärke und Verminderung der Geschwindigkeit jenes Fallens und Abnehmens als negative Entwicklung erscheinen.

Die Gesamtwirkungen der verschiedenen Kombinationen dieser Faktoren sind nach alledem Bewegungen der Seele, welche ganz denjenigen entsprechen, welche sie

in Affekten wie Sehnen, Freude, Trauer, Zorn, Schreck, Furcht usw. erlebt, sich aber darin von ihnen scharf unterscheiden, daß sie durchaus gegenstandslos sind, abgelöst von allen Beziehungen zur Wirklichkeit, ohne jeden „Erdenrest“, den zu tragen peinlich wäre. Wenn auch alle Musik, und die beste gewiß, einer Stimmung des Komponisten entsprungen sein wird, an welcher die wirkliche Welt, Glück und Unglück, erfülltes oder fehlgeschlagenes Hoffen, Anteil hatte, so ist es eben gerade das Herrliche der Kunst, daß das Werk seinen Schöpfer selbst erhebt, daß die Klage, welche sein gequältes Herz in Tönen ausströmt, durch die schöne Form, welche sie gewonnen, wie ein lindernder Balsam ihn erquickt, ihn tröstet. Die Beziehung zur Erscheinungswelt, welcher seine Schöpfung entsprang, geht sogar für den Künstler selbst verloren, seine Stimmung verallgemeinert sich durch ihre Ergießung in die Formen des musikalischen Kunstwerkes, und es ist eine wenig dankenswerte Hyänenarbeit, welche heute die sogar fleißigen ästhetischen Analytiker mit innigem Behagen betreiben, wenn sie an der Hand der keineswegs für die Öffentlichkeit und Nachwelt bestimmten Skizzenbücher und Tagebuchnotizen die Wurzeln des musikalischen Kunstwerks bis in die Seele des Komponisten hinein verfolgen und sich freuen, wenn sie glücklich den Erdklumpen gefunden, aus welchem die Blume ihren Lebenssaft gesogen.

Die Beantwortung der Frage nach den elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks ist uns hiermit zugleich zur Beantwortung der Frage nach dem Inhalte der Musik geworden, d. h. zunächst der absoluten Musik, der frei dem Herzen entströmenden Musik, die nichts anderes sein will, als was sie als spontaner Erguß der Empfindung des Künstlers sein muß. Worin das Wesen musikalischer Form besteht, werden wir im folgenden zu erörtern haben.

## II.

## Die Form gebenden Prinzipien.

## Harmonie und Rhythmus.

## (Musik als Vorstellung)

## § 17. Die Freude am Bilden (der Spieltrieb).

Ist die Bewegung der menschlichen Stimme in tonischer, dynamischer und agogischer Beziehung zurückzuführen auf den uns angeborenen Mitteilungstrieb, so äußert sich dagegen ein anderer natürlicher Trieb, nämlich der Spieltrieb, in der Umwandlung der nur natürlich ausdrucksvollen und das Mitgefühl bis zur Illusion des Selbsterlebens weckenden Empfindungsäußerungen zu einem gefälligen, eine geordnete Form aufweisenden Verlauf. Wenn Th. Fechner in seiner „Vorschule der Ästhetik“ (I S. 54) sagt: „daß der Mensch, um Gefallen an einer rezeptiven Beschäftigung mit einem Gegenstande zu finden, eine einheitliche verknüpfte Mannigfaltigkeit darin geboten finden muß“, so stellt er damit für alles Kunstbilden die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen auf, mag man nun annehmen, daß diese Äußerung des Spieltriebs darauf berechnet ist, der Mitteilung für den, an welchen sie gerichtet ist, erhöhtes Interesse zu verleihen, oder aber, daß sie rein subjektiv, dem Subjekt selbst Lust geben soll. Das letztere ist wohl das den Künstler Bestimmende, das erstere aber die selbstverständliche Folge, die für den reflektierenden nicht in idealer Spontaneität schaffenden Künstler immerhin wohl mit in Betracht kommt.

## § 18. Das Naturschöne der Musik.

Wenn Hanslick in seiner vielgelesenen Schrift vom Musikalisch-Schönen sagt, daß es für die Musik kein Vorbild in der Natur, kein Naturschönes gebe, so müssen wir das insofern zugeben, als wirklich nichts Hörbares in der Natur einen derartig geordneten wohlgefälligen Verlauf nimmt wie etwa auch nur die einfachste Volksmelodie. Aber Hanslick ist im Irrtum, wenn er für andere Künste (die Architektur seltsamerweise ausgenommen) ein solches Naturschöne annehmen zu müssen glaubt. Am leichtesten ist seine Behauptung für die Malerei und Skulptur aufrecht zu erhalten, die sich wenigstens unter Umständen auf bloße Naturnachahmung beschränken können. Aber die Poesie? Wenn Hanslick sagt, die Natur kenne keine Sonate, keine Overtüre, kein Rondo, so ist doch wohl ebenso unbestreitbar, daß sie kein Sonett, kein Ode, kein Ghazel kennt. Oder wäre das, was die Sonate vom Rondo unterscheidet, nicht ebensogut nur Form wie das, was das Ghazel vom Sonett unterscheidet? Aber die Natur kennt nach Hanslick Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele! Hier übersieht Hanslick, daß gerade das, was das Trauerspiel vom wirklich erlebten Unglück unterscheidet, die kunstmäßige Darstellung ist, der schöne Schein der Wirklichkeit statt der von tausend durchkreuzenden Neben Umständen gestörten Wirklichkeit selbst\*). Ist denn aber eine solche

\*) Auch dem Drama ist nicht damit gebient, wenn die Illusion soweit getrieben wird, daß auch allerlei für den Gang der Handlung belangloses Beiwerk naturtreu dargestellt wird. Wen hätten nicht schon auf der Bühne Anhäufungen stummer Personen, Spaziergänger, Marktbesucher usw. geniert, und zwar um so mehr, je lebendiger sie sich gebärden. In's Drama gehören eben strenggenommen überhaupt nur Personen, die auf die Entwicklung der Haupt Handlung Einfluß haben. Das Drama ist eben auch keine

Nachahmung, eine solche Scheindarstellung, der Musik wirklich versagt, ja ist sie ihr mehr versagt als z. B. der Malerei? Die Malerei kann, wenn sie z. B. einen Sommertag auf dem Lande malen will, nur das Sichtbare nachahmen, und muß es der Phantasie des Beschauers überlassen, das Fehlende zu ergänzen, die von üppigem Wohlgeruch durchtränkte warme Luft, das Schwirren der Zikaden und den Jubel der Vögel usw.; bleibt da wohl die Musik nennenswert, ja bleibt sie überhaupt hinter ihr zurück? Die Sinfonia pastorale Beethoven's dürfte manchen vortrefflichen Landschaftler aus dem Felde schlagen, obgleich hier die Musik nicht einmal mehr ganz bei sich zu Hause ist, sondern auf das Gebiet der Schwesterkünste übergreift. Warum aber malt der Maler eine Landschaft? Um das, was in der Natur großartig vor ihm steht, in winzigen Dimensionen auf der Leinwand widerzuspiegeln? Wäre dem so, so würde der Untergang der Malerei seit Erfindung der Photographie eine besiegelte Tatsache sein. Der Maler malt aber nicht das Stück Natur, wie es ist, sondern er malt es, wie er es sieht, d. h. er malt ein Stück seines Empfindungslebens und nur, wo das der Fall, kann von der Kunst des Landschaftlers die Rede sein. Ganz ebenso kann der Musiker verfahren, ja er verfährt immer so. Auch der Musiker gibt mit jedem Satze, den er schreibt, mit jeder Melodie ein Stück Naturnachahmung, d. h. ein

---

bloße Nachahmung eines Stückes Leben auf der Bühne, sondern es ist eine kunstmäßige Gestaltung, eine Stilisierung, Idealisierung, eine logische Verkettung von Handlungen zum Zweck der Hervorbringung einer Kette von Empfindungen, die in ihrer Gesamtheit die Seele läutern und veredeln. Auch der Historienmaler wird nicht durch Häufung der Figuren, sondern durch möglichste Ausschcheidung alles dessen, was die Hauptidee nicht zu heben geeignet ist, stärker wirken, also indem er stilisiert.

Stück seines Empfindungslebens, gemalt mit dem Material des Musikers, statt mit dem des Malers, d. h. in Tönen statt in Farben. Nur spielt für den Musiker die klavische Nachahmung der Natur eine noch viel untergeordnetere Rolle als für den Maler. Könnte nicht z. B. der Musiker ein Ungewitter täuschender nachahmen als der Maler? Das Heulen des Sturmes, das Brausen der See, der rollende Donner sind dem Musiker direkt darstellbar, und den Blitz kann er bekanntlich auch nachahmen, da unsere Auffassung willig das Ohr für das Auge eintreten läßt, wenn es sich um die Darstellung von Lichterscheinungen durch Töne handelt. Aber wie löst der Musiker seine Aufgabe? Statt der nackten Naturnachahmung, die ihm sehr wohl möglich wäre, gibt er die stilisierte, statt des Hinauf- und Herunterheulens stetiger Tonhöhenveränderung die abgestufte durch die Tonleiter laufende, statt des tonlich indifferenten und rhythmisch interesselosen Getöses des Durcheinanderdröhnens von Donner und Wogenschwall wohlgeordnete Harmonien und erkennbares Zeitmaß. Was kann ihn hierzu veranlassen? und welche Gesetze sind für solches Stilisieren maßgebend?

### § 19. Zeitmessung (Takt).

Fragen wir zuerst nach der Zeitgliederung, dem Takt, so läßt sich nicht leugnen, daß die Idee der Zerlegung eines zeitlichen Verlaufs in vergleichbare Abschnitte dem Menschen von der Natur an die Hand gegeben ist; der Wechsel von Tag und Nacht, wie die Wiederkehr der Jahreszeiten sind im großen, was die pendelnden Bewegungen eines vom Winde bewegten Zweiges oder der regelmäßige Flügelschlag eines fliegenden Vogels, der Hufschlag eines Pferdes, der Herzschlag des Menschen im kleinen. Ja, unsere eigentliche Uhr

ist unser Herz\*). Tatsächlich ist die Geschwindigkeit der Bewegung unseres Herzens (also der Pulsschlag) der Metronom, an welchem wir alle Bewegungen, nicht nur die musikalischen, messen. Es ist durch wissenschaftliche Untersuchung (Bierordt) auf dem Wege der induktiven Methode durch Sammlung einer großen Zahl von Urteilen festgestellt, daß der Eindruck des Schnellen und Langsamen einer Tonfolge wie überhaupt einer Folge von Wahrnehmungen sich diesseit und jenseit einer mittleren Bewegungsart einstellt, die ungefähr der normalen Puls geschwindigkeit entspricht. In diesem, solange wir leben, von uns untrennbaren Zeitmesser ist uns nun aber nur ein Maßstab zur Beurteilung von Zeitwerten gegeben, nicht eine Gliederung der Zeit selbst; denn der Pulsschlag ist zwar der Beweis der geregelten Fortdauer der Funktionen unseres Organismus, kommt uns aber gerade wegen seiner gleichmäßigen Fortdauer für gewöhnlich nicht zum Bewußtsein. Wohl aber bestimmt er den ästhetischen Wert anderer an unser Empfinden herantretenden Gliederungen des zeitlichen Verlaufs, insofern er allen langsameren Gliederungen den Wert des Langsamen, Ruhigen, in höherem Grade des Gehemnten, gewaltsam Zurückgehaltenen; schnelleren aber den des Schnellen, Aufregenden, ja Geheßten gibt. Daß unsere Bewegungen, insbesondere unser Gang in Beziehung zur Puls geschwindigkeit stehen, scheint sicher; schwerlich ist es zufällig, daß die normale Ganggeschwindigkeit mit der normalen Geschwindigkeit des Puls schlags übereinstimmt. So erscheint uns das in längeren

---

\*) M. Steiniger, „Über psychologische Wirkungen musikalischer Formen“ (S. 67) sagt: „Die Annahme eines mittleren Tempos, welches unserer Lebensbewegung (Pulsschlag!) homogen ist, bildet den Maßstab zur Auffassung der übrigen“ (zitiert bei Seidl).

Pausen (von der Dauer mehrerer Pulsschläge) sich wiederholende Stampfen des Eisenhammers langsam, ja sehr langsam, so langsam, daß sich die Gleichheit oder Ungleichheit der einzelnen Zeitabstände ohne anderweite Kontrolle (zwischenzählen) unserem Urteile entzieht; schnell erscheint uns dagegen z. B. bereits die Aufeinanderfolge der Schläge dreier zugleich dreschender Männer, deren jeder etwa alle Sekunden einmal aufschlägt.

Aus der Vergleichung hörbarer Gliederungen der Zeit mit dem Pulsschlag resultiert für die Musik der Begriff des Tempo, d. h. des ästhetischen Wertes der Dauer der einzelnen ungefähr dem Pulsschlag entsprechenden Zeiteinheiten, in die sich eine Tonbewegung fürs Ohr zerlegt (Zählzeiten).

## § 20. Tonhöhenmessung (Skala).

Die Notwendigkeit der Zerlegung der Melodie in kleine Abschnitte ist zunächst durch die Unmöglichkeit gegeben, zeitlich Verlaufendes anders als in kleinen Bruchstücken aufzufassen. Wenigstens würde das bewußte Vergleichen, das lustvolle Verfolgen der Veränderungen der Tonhöhe und Tonstärke nicht wohl möglich sein, wenn nicht durch bemerkbare Gliederung Anlaß gegeben wäre, gerade jetzt, in diesem Zeitmoment, zurückzuschauen auf das Vorausgegangene. Diese Vergleichung wird aber in erster Linie ermöglicht durch Abstufung der Tonhöhenveränderung. Wie wir oben (I.) sahen, ist das Wesen des Melodischen eigentlich die stetige, nicht die abgestufte Tonhöhenveränderung, d. h. die eigentümlichen elementaren Wirkungen des Steigens und Fallens der Tonhöhe haften nicht an dem stufenweisen Fortschreiten durch die Skala, nicht an dem Sprung aus dieser Tonhöhe in jene, sondern an dem

Hinaufziehen des Tones oder dem Herablassen des Tones, das sich für unser Empfinden ohne weiteres in ein Emporstreben und Zurücksinken umsetzt. Nun kommen wir dazu, nachzusehen, warum diese stetige Tonhöhenveränderung durch die abgestufte ersetzt wird, der zum Trotz aber, wie gesagt, das Ohr doch im Sinne stetiger Veränderung hört. Obgleich nämlich Töne verschiedener Höhe, wie wir wissen, von verschiedenem qualitativen Werte für unser Empfinden sind, so würde doch diese verschiedene Qualität bei stetem Übergange aus einer in die andere ohne Stillstand auf dieser oder jener Höhe kaum erfaßt werden können, auch wenn vielleicht auf irgendeine andere Weise die Gliederung des zeitlichen Verlaufs (z. B. durch dynamische Akzente) zum Vergleichen in bestimmten Momenten anregte. Zur Erleichterung des Vergleichs der Veränderungen der Tonhöhen also werden diese abgestuft, d. h. auf bestimmten Tonhöhen wird innegehalten und von ihnen aus auf andere feststehende ebenfalls nicht hinübergeschleift, sondern schnell hinübergeschritten.

### § 21. Harmonie.

Die Wahl und Zahl der für diese Vergleichung geeignet befundenen Stufen ist keineswegs willkürlich. Vielmehr hat hier die Natur ganz bestimmte Wege gewiesen. Wir wissen jetzt seit etwa 200 Jahren, daß, was man gewöhnlich einen Ton nennt, also der einzelne Klang eines Musikinstrumentes oder einer Singstimme, in Wahrheit ein Komplex von Tönen verschiedener Höhe ist, von denen nur der tiefste, der, welchen wir zunächst allein zu hören meinen, der stärkste ist. Dieses Phänomen der Zusammensetzung der Klänge aus sogenannten Obertönen wurde zuerst aufgewiesen von dem taub-

geborenen Musiker Sauveur (1700) und bildet den Ausgangspunkt des epochemachenden theoretischen Systems des bekannten Komponisten Jean Philipp Rameau. Übrigens bedurfte es dieser Entdeckung nicht, um die Musiker auf den rechten Weg der Abstufung der Tonhöhe zu führen. Schon seit dem grauen Altertume hatte zuerst die musikalische Praxis und mindestens seit Pythagoras auch die mathematische Theorie die Bedeutung der einfachsten Tonverhältnisse erkannt, derselben, welche das Phänomen der Obertöne als erste Elemente der Obertonreihe aufwies: der Oktave, Quinte und Quarte, aus deren Kombination sich die übrigen Intervalle der Skala ergaben. Aber der nachhinkenden Theorie zum Troß hatte schon viel früher, als diese imstande war, die Tonverhältnisse genau zu bestimmen, die vollständige Skala, die Stufenleiter der Töne sich entwickelt, zuerst als fünfstufige (pentatonische), welche keine Halbtonschritte kannte (die alte chinesische und keltische Tonleiter) oder auch schon sehr früh als siebenstufige mit einem Halbtonschritte nach abwechselnd zwei und drei Ganztonschritten, und ebenfalls schon vor Jahrtausenden in China, Indien und Griechenland als Transposition dieser innerhalb der vollständigen chromatischen Tonleiter von 12 Stufen bis zur Oktave. Spuren naturalistischer Melodik, d. h. Erinnerungen an die stetigen Tonhöhenveränderungen, für welche die stufenweisen einzutreten haben, finden sich in gewissen kleinen Intervallen der Skalen orientalischer Völker (der Enharmonik der Griechen, den Vierteltönen der Indier, den Dritteltönen der Araber), sowie noch heute im Portament unserer Sänger. Wir können uns in Rücksicht auf unser vorgenommenes Programm nicht des näheren mit den verschiedenen Skalen beschäftigen, welche die Völker des Altertums und Mittelalters ihren Melodiebildungen zugrunde legten. Doch dürfen wir soviel

als feststehend betonen, daß wohl die Theorie, d. h. die versuchte philosophische Begründung, in verschiedenen Zeiten wesentliche Differenzen aufgewiesen hat, nicht aber die Praxis, wenigstens was gerade die Form der Abstufung der Tonhöhe anlangt. Es ist daher aller Grund zu der Annahme vorhanden, daß unser heutiges Tonssystem nicht etwas durch den Zeitgeschmack Bedingtes, wie manche meinen, nicht eine freie Schöpfung des Menschengewisses, sondern wenigstens in seiner Grundlage etwas der Natur unseres Geistes Entsprechendes, natürlich Notwendiges ist. Die einfachen Tonbeziehungen, welche die Obertonreihe an die Hand gibt, bilden die Grundlage der Harmonie, und zwar zunächst der Durharmonie; als striktes Gegenteil dieser erweist sich die Mollharmonie, welche, wie es scheint, bei den Völkern des Altertums die bevorzugtere war. Die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit eines Tones zu der als Ausgang genommenen Harmonie ergibt die Begriffe der Konsonanz und Dissonanz, die erst voll zur Geltung kommen, wo mehrere zugleich sich bewegende Stimmen die Frage der Vereinbarkeit schärfer aufwerfen, als dies im Nacheinander der melodischen Folge der Fall ist. Der Begriff der Tonart oder, wie man jetzt sagt, der Tonalität ergibt sich einfach aus einer natürlichen Trägheit des vorstellenden Geistes oder, wie Locke es euphemistischer ausdrückt, aus der „Ökonomie des Vorstellens“, welches festzuhalten sucht, was es hat, und daher das andere nicht als ein neues Einzelnes versteht, sondern als etwas, das durch sein Verhältnis zum ersten seinen eigenartigen Wert erhält. So ergibt sich die Skala als ein durch harmonische Beziehungen bestimmtes Schema für die Melodiebewegung. Locke sagt (S. 468): „Für unser modernes Gefühl besteht der Reiz einer Melodie niemals in der bloßen Bewegung durch

verschiedene Tonhöhen, sondern stets darin, daß diese Bewegung, wie unberechenbar auch sonst ihr Schwung und ihre Richtung sein mag, dennoch in gewissen Augenblicken mit Sicherheit gewisse feststehende Stufen der Tonreihe trifft, die untereinander in wohlbekanntem und von unserer Erinnerung stets hinzugeordneten harmonischen Verhältnissen stehen. Die Melodie schwingt sich nicht wie ein Vogel im sonst leeren Luftraume auf und ab, sondern sie wandelt eben auf einer Leiter; unser Genuß an ihr besteht in der gewissen Voraussicht, daß ihr nächster Tritt nicht ins Unberechenbare und Leere versinken, sondern daß er eine der Sprossen erreichen wird, die in der allgemeinen Organisation des Tonreichs ein für allemal nicht nur für diese, sondern für jede andere Melodie festgelegt sind. Dies ist keine besondere Eigentümlichkeit der musikalischen, sondern eine allgemeine Eigenschaft jeder Schönheit. . . . An keinem freien Spiel, nicht einmal an dem Werfen von Bällen wäre ein Interesse denkbar, wenn nicht die ganz willkürlichen Bewegungen, die wir hervorbringen, nur die Einleitung dazu bildeten, einen gesetzlichen Zusammenhang der Naturwirkungen zur Erscheinung zu veranlassen. Nicht die prinziplose Freiheit allein erfreut uns, sondern die gleichzeitige Wahrnehmung einer Notwendigkeit, die überall bereit ist, die Willkür jener nicht nur einzuschränken, sondern ihr auch stützend, fördernd und sichernd entgegenzukommen. Aus diesem Grunde erfreut sich auch die Musik an dem freien Schwunge der Melodie durch verschiedene Töne nur, weil sie durch ihn Gelegenheit findet, sich der Festigkeit und Wechselbeziehung der Unterstützungspunkte bewußt zu werden, zwischen denen diese freie Bewegung stattfindet.“

## § 22. Die Kombination der elementaren Faktoren und der formgebenden Prinzipien.

Man kann zweifeln, ob die Musik, wie sie sich nun darstellt, nach Bestimmung der Geschwindigkeit der Bewegung in der Zeit und der Tonhöhenveränderung in dem durch die Skala meßbar gewordenen Tongebiet, wirklich noch dasselbe sei, als was wir sie bei Darlegung der elementaren Faktoren definieren zu müssen glaubten. Hat sie nicht durch diese Beziehungen der Töne untereinander einen ganz neuen Inhalt gewonnen? Erscheinen nicht gegenüber der Harmonie und dem die Zeit gliedernden Rhythmus die elementaren Faktoren als zurücktretend, als untergeordnet?

Es läßt sich gar nicht leugnen, daß bis zu einem gewissen Grade in der That für die Betrachtung des Wesens der Musik die Gefahr besteht, in Formalismus zu verfallen, und über das Verfolgen der vielfältigen Beziehungen der Tonhöhe und der Tondauer die Hauptsache zu übersehen, daß nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß. Andererseits ist freilich die durch Harmonie und Metrum bedingte Form der Musik unentbehrlich, ja sie macht wie gesagt erst die Kunst zur Kunst. Ich habe oben (I) darauf hingewiesen, daß die Musik durch die unwiderstehlichen elementaren Wirkungen der Melodie, Dynamik und Agogik auch den gemütsärmeren Menschen zwingt, das reichere Seelenleben des Genies mitzuerleben. Bergegenwärtigen wir uns nun etwas genauer, was das besagen will! Gedenken wir irgendeines der herrlichen langausgesponnenen Adagios Beethovens, so stellt sich in demselben eine solche Vielgestaltigkeit, eine solche Mannigfaltigkeit von Abstufungen der Empfindung, eine solche Fülle von Nuancen dar, daß in der That

ein verständnisvolles Mitdurchleben eines solchen Satzes dem Anhören und Anschauen eines Dramas vergleichbar ist, das ebenfalls die Seele durch eine Reihe logisch verketeter, erhebender, läuternder Empfindungen führt. Ein großer Teil des Zaubers, den ein solches Kunstwerk auf den Hörer ausübt, liegt in der schönen Form, in welcher die urkräftigen und gesunden Empfindungen uns sympathisch ansprechen; diese schöne Form wirkt nicht auf alle Menschen mit gleicher Bestimmtheit, denn sie erfordert Verständnis und liebevolles Entgegenkommen, volle Aufmerksamkeit.

Die „grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohres“, wie sie Wagner nennt, ist die mit der Übung wachsende Fähigkeit, Tonbeziehungen zu erfassen. Leute, die sich mit Musik wenig oder gar nicht abgeben, haben nur ihre Freude an den einfachsten harmonischen und melodischen Wendungen, der einfachsten, übersichtlichsten thematischen Gliederung, der einfachsten, direkt eingänglichen Rhythmik; und die Werke eines Bach, Schumann, Wagner, Brahms sind ihnen, wie sie sich ausdrücken, zu gelehrt, d. h. zu kompliziert.

### § 23. Passives und aktives Hören.

Es ist daher mehr als bloße Lebensart, und mit allen Vernunftgründen der Welt wird man diesen Laien, wie sie sich selbst nennen, keine Liebhaberei für die genannten Komponisten beibringen. Ich betone nochmals, daß Übung und guter Wille dazu gehört, ein großes kompliziertes musikalisches Kunstwerk zu verstehen. Soll das Ganze nicht in eine Reihe lose zusammengesetzter Einzeleindrücke zerfallen, deren jeder nur von geringer Intensität ist, soll vielmehr einer den anderen stützen, heben, steigern, sei es durch Analogie oder durch Kontrast, so ist nicht nur das Auffassen des

einzelnen, sondern auch das bewußte Verfolgen des Zusammenhanges, d. h. eine starke Gedächtniskraft und synthetische Geistesaktivität vonnöten. Mit anderen Worten, wo die höheren musikalischen Kunstformen anfangen, da hört die Möglichkeit auf, mit bloßer Passivität, der noch so willigen Hingabe an die Eindrücke, durchzukommen, und tritt die Notwendigkeit heran, mitzuarbeiten. Nicht als ob für den Genuß musikalischer Kunstwerke höchster Ordnung technische Spezialkenntnisse unentbehrlich wären; dieselben sind so wenig für den Genuß der Schönheit von Beethovens neunter Symphonie erforderlich, wie für den der Schönheit des Kölner Doms. Wohl aber ist Übung, Vorbildung durch Hören einfacherer Musik gewiß unentbehrlich. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man beobachtet, wie Leute, welche selbst gar nicht Musik treiben, vielleicht nicht einmal die Noten kennen, wohl aber viel hören, ein treffendes Urteil über neue Werke abzugeben imstande sind. Der geschulte Musiker hat nur Namen und Begriffe für die Einzelheiten der technischen Mache, in denen aber das Wesen des Kunstwerks nicht beruht, die daher für den nur durch Hören gebildeten Nichtmusiker nicht als Glieder der Form, sondern nur in ihrem Verhältnis zum Inhalt des Ganzen in Betracht kommen. Der Beschauer des Kölner Doms, der nicht selbst Architekt ist, befindet sich nun aber in einem gewaltigen Vorteil gegenüber dem Hörer der neunten Symphonie, der nicht Musiker ist. Jener steht vor dem Dom, läßt sein Bild, so lange er will, auf seine Phantasie wirken und versteht zunächst den Totalaufbau und allmählich mehr und mehr das Detail; er begreift zunächst die Symmetrien im großen und bringt von diesen allmählich zu den kleineren vor. Anders der Musikhörer. Flüchtig eilt das Tonbild an seinem Ohr vorüber, und wenn es

ihm nicht sofort gelang, es festzuhalten, so ist die Möglichkeit, durch Vergleichung mit ihm Nachfolgendem es besser zu verstehen, verloren. Alles hängt also vom scharfen Auffassen der kleinsten Gebilde und ihrer richtigen Beziehung aufeinander, also vom Verständnis der kleinsten Symmetrien ab. Angesichts so schwerer Aufgaben begreifen wir wohl, warum die doppelte Gliederung, welche wir bereits erwähnten, die der Zeit in gleiche Abschnitte einer uns bequem verfolgbaren Größe und die der Tonhöhenveränderung in wenige Stufen, welche uns die durch die Natur der Klänge offenbarten harmonischen Beziehungen an die Hand geben, unentbehrlich ist.

#### § 24. Die Symmetrie des Nacheinander.

Das Musikhören ist also wie das Anschauen eines architektonischen Kunstwerks nach der formalen Seite ein Verfolgen symmetrischer Bildungen. Während aber in der Architektur die zueinander in Symmetrie stehenden Gebilde einander gleichzeitig gegenüberstehen, so daß man zwar sagen kann, das eine sei das Gegenstück des anderen, aber jederzeit auch die Reihenfolge umkehren kann, ist in der Musik wirklich das eine stets das zuerst aufgestellte und das andere das nachkommende, zu jenem in Symmetrie tretende, die Symmetrie herstellende, abschließende, also in gewissem Sinne einen Abschluß bildende. Alle solche antwortenden Werte haben daher eine mehr oder minder hervortretende Schlußkraft und heißen im Gegensatz zu solchen Werten, denen diese Schlußkraft fehlt, schwerere. Als kleinste Symmetrie der Musik muß offenbar die Gegenüberstellung zweier Zählzeiten erscheinen, deren zweite als der ersten gegenüber tretend empfunden wird; nicht unerwähnt kann ich hier lassen, daß solche abschließende

Zeitwerte durch eine Dehnung, ein Verweilen, als solche deutlicher gemacht werden. Diese Dehnung ausgedehnt bis zur Verdoppelung der Dauer des abschließenden Wertes ergibt die Urform des dreitheiligen Taktes. Wie man in der kleinsten Symmetrie, dem Takt, eine schwere und eine oder mehrere leichte Zeiten unterscheidet, so unterscheidet man weiter in höherer Ordnung schwere und leichte Takte, d. h. den Takt, welche eine Symmetrie abschließen, eignet eine Schlußkraft, die um so größer ist, je größer die durch dieselbe abgeschlossene Bildung ist. Dabei ist wohl zu beachten, daß die Urgrundlage nicht die Folge schwer-leicht bilden kann, vielmehr stets die umgekehrte Bildung leicht-schwer, d. h. die Auftaktsform den Ausgang bilden muß. Ich erwähne das darum, weil die von mir angestrebte Reform der Theorie der Rhythmik speziell von diesem Satze ausgeht und eine in neuerer Zeit festgewurzelte umgekehrte Betrachtungsweise bekämpft. Diese sogenannte „Phrasierungslehre“ setzt zurzeit viele Federn in Bewegung und dürfte auch in der Zukunft noch manches literarische Gefecht nach sich ziehen. Meine sogenannten Phrasierungsausgaben der Sonaten von Mozart, Beethoven, Haydn, der Sonatinen von Clementi, Kuhlau u. a., sowie vieler anderen Klavierwerke von Bach, Schumann, Schubert, Chopin u. a. suchen diese durchgeführte auftaktige Auffassung der thematischen Bildungen durch eine vervollständigte Bezeichnungsweise zu erzwingen; ich bitte diejenigen, welche an dergleichen Fragen Interesse nehmen und noch nicht Gelegenheit hatten, eine meiner Ausgaben zu sehen, denselben bei passender Gelegenheit Beachtung zu schenken. In einer Reihe theoretischer Schriften, besonders in meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik“ (1884) habe ich die Grundlage dieser Lehre ausführlich entwickelt, wie auch

mein Unterricht am Hamburger und Wiesbadener Konservatorium die gekennzeichneten Gesichtspunkte mit Konsequenz festhielt.

### § 25. Grundlage der musikalischen Formenlehre.

Die angedeuteten symmetrischen Bildungen sind die Grundlagen des Themas aufbaues der Musik; zwischen Themen, die einander bedeutsam gegenüber treten sollen, schieben sich vielfach Übergangspartien, welchen diese klar durchsichtige kristallische Bildung fehlt. Diese Unterscheidung selbständiger größerer Partien des Kunstwerkes wird unterstützt durch analoge harmonische Bildungen. Die erste Form, in welcher die Stilisierung der stetigen Tonhöhenveränderung zur abgestuften der harmonischen Beziehungen der Töne zur Geltung kommen, ist die Ausprägung einer bestimmten Tonart, d. h. die Beschränkung auf Töne, welche gegen einen Hauptton, die Tonika, leicht verständlich sind. Das zweite ist das Aufgeben dieser Tonart zugunsten einer nahe verwandten und die spätere Rückkehr aus dieser fremden Tonart zur Haupttonart. Dieses Auftreten einer fremden Tonart (die Modulation) verbindet sich gewöhnlich mit dem Aufbau eines neuen Themas, so mithelfend, die gegensätzlichen Partien hervorzuheben und größere Kontrastwirkungen zu erzielen.

### § 26. Rhythmus.

Noch haben wir mit keinem Worte des im engeren Sinne sogenannten Rhythmus gedacht, d. h. der durch Zusammenziehung, Unterteilung, sowie durch abweichende Kombinationen von Zusammenziehung und Unterteilung der Zählzeiten entstehenden Bildungen. Auch den Rhythmus muß man sich zunächst ganz frei und nicht abgemessen denken. Ich wies bereits oben (I) darauf hin, daß auch der Geschwindigkeit der Veränderung der Ton-

höhe oder Tonstärke eine elementare Wirkung eignet; damit meinte ich zunächst den Unterschied, den es für unser Empfinden macht, ob z. B. der heulende Sturm nur langsam oder schnell in höhere Tonlage hinauffährt oder in tiefere zurücksinkt. Jetzt sehen wir, daß nach Ersetzung der stetigen Tonhöhenveränderung durch die abgestufte jene Veränderung der Bewegungsgeschwindigkeit zur Folge verschieden langer Töne gleicher oder verschiedener Höhe werden muß, die selbst auf eine weitere Vergleichung dieser Dauerverthe hinweist und so direkte Veranlassung zur Ordnung nach gleichen Zeiten wird. Tatsächlich ist denn auch der Rhythmus älter als der schlichte Takt; d. h. nicht in unterschiedslos fortlaufenden gleichen Zeiteinheiten bewegten sich die ältesten Melodien, sondern in gleichmäßig durchgeführten einfachen Rhythmen, wie dies sowohl für die altgriechische Musik, als auch für die mittelalterliche abendländische nachgewiesen ist.

### § 27. Echte und falsche Kunst.

Erwägt man die unermessliche Fülle abgestufter Beziehungen, in welche Töne verschiedener Höhe, verschiedener Stärke und verschiedener Dauer treten können, deren allerinteressanteste, die Polyphonie, d. h. das gleichzeitige Erklängen mehrerer Stimmen, wir noch nicht einmal genannt haben, so ist es gewiß nicht verwunderlich, daß das Formale das Interesse, ja die ganze Kraft, das ganze Können eines Menschen derart in Anspruch nehmen kann, daß er alles andere darüber vergißt. Den Genius, den berufenen Künstler zwingt der Enthusiasmus, Kunde zu geben von dem, was in seinem Innern vorgeht, wobei ihm die Form nur das unvermeidliche Wie der Mitteilung ist; wem aber dieses göttliche Feuer fehlt, der wird sich an das Außerliche klammern,

welches er an den Werken der berufenen Meister beobachtet, er wird ihre Harmonien, ihre Rhythmen, ihre Modulationen, ihren Themenaufbau nachahmen, und wenn ihm jedermann zugesteht, daß alles vortrefflich gemacht ist, daß die Form tabellos und imponierend ist, so wird doch nie und nimmer sich vertuschen lassen, daß die Hauptsache fehlt, das Elementare, der spontane Erguß der Empfindung, für den die schöne Melodie eben nur die Form ist, die er sich wählt, nicht aber der Zweck, das Ziel. Damit soll nicht gesagt sein, daß Harmonie und Rhythmus nur Form, nur schöner Schein seien und am Inhalt des Kunstwerkes keinen Teil hätten.

### § 28. Polyphonie.

Harmonie ist Offenbarung der durch die Natur gegebenen Beziehungen der Töne zueinander, d. h. Offenbarung einer Gesetzmäßigkeit, welche, wie überall, so auch hier die Natur im Kleinsten wie im Größten beherrscht, sie ist ein Kosmos für sich, dessen Wunder sich dem staunenden Blicke immer strahlender erschließen, je eingehender man sich in seine Betrachtung vertieft. Diese Gesetzmäßigkeit, welche sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit definieren läßt, gibt sich ebenso in der einzelnen Melodie, also in der Einstimmigkeit, wie in der Vereinigung mehrerer Stimmen, also in der Polyphonie zu erkennen. Der vollstimmige harmonische Satz stellt nur die Prinzipien der Harmonie, die aber im einstimmigen dieselbe Bedeutung haben, etwas deutlicher in die Augen springend hin. Wenn die Prinzipien der Harmonie (allerdings bis auf die bereits erwähnten allerersten Anfänge der Lehre von der Konsonanz und Dissonanz) erst erhöhte Beachtung in der Kunstlehre gefunden haben, seit mehrstimmig musiziert wird, so beweist das nur, daß die freie natürliche Erfindung mit der ein-

stimmigen Melodie fertig werden konnte ohne „Theorie“, daß aber der kompliziertere Apparat der gleichzeitigen Führung mehrerer Stimmen die Technik dermaßen erschwerte, daß die ungeschulte Naivität nicht mehr mit konnte. Gedenken wir angesichts der Polyphonie eines Orchestersatzes unserer Definition der Bedeutung der elementaren Faktoren, so drängt sich eins uns mit unwiderstehlicher Gewalt auf, daß nämlich in vielen Fällen nicht wohl das Ganze eines polyphonen Satzes subjektiviert werden kann, sondern vielmehr ähnlich, wie wir beim Anhören eines Dramas uns mit einer oder einigen uns sympathisch berührenden Personen identifizieren und die anderen objektiv auffassen, in ihrem Verhältnis zu uns resp. zu denen, mit denen wir uns identifiziert, so auch im Instrumentalwerk nur einzelne hervortretende Stimmen, die uns sympathisch bewegen, die eigentlichen Repräsentanten des Inhaltes sind, mit denen wir uns identifizieren, während andere außer uns bleibend, gegen uns ankämpfend, vor uns zurückweichend erscheinen oder uns leicht umrankend, begleitend. Natürlich wird im allgemeinen die allen musikalischen Kunstwerken eigene eigentliche Melodie die unsere Sympathie beanspruchende Stimme sein. Im Hinblick auf die verschiedene ästhetische Bedeutung der hohen und tiefen Töne ist ferner zu bemerken, daß der vollstimmige Satz durch die gleichzeitige bedeutsame Vertretung verschiedener Höhenlagen deren Spezialwirkung abschwächen muß, und zwar natürlich um so mehr, je weniger die einzelnen Stimmen Gelegenheit zu freierer Entfaltung, zum Aufschwung in höhere oder zum Hinabsteigen in dunklere Gebiete erhalten. Eine gewisse Schwerfälligkeit und Eintönigkeit wird daher dem vollstimmigen Satze gegenüber dem frei beweglichen einstimmigen naturgemäß zunächst eigen sein. Andererseits ist aber das gleichzeitige zur Geltung

bringen der verschiedenen Farben verschiedener Tonhöhen ein neuer Faktor von ganz eigenartiger elementarer Wirkung; ganz abgesehen von der speziellen Verknüpfung der zugleich vertretenen Tonhöhen zur Einheitsbedeutung eines Klanges resp. deren Störung durch dissonante Elemente, offenbaren die verschiedenen Mischungen hoher und tiefer Töne eine ganz eigenartige, die Seele bewegende Wirkung, so z. B. die Verbindungen von Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein oder von Männer- und Frauenstimmen, ferner die von tiefen Männer- und tiefen Frauenstimmen, oder die von tiefen Männer- und hohen Frauenstimmen usw. und entsprechend bei der Kombination von Instrumenten.

### § 29. Die dritte Dimension der Musik.

Im allgemeinen pflegen die Komponisten die Stimmen des harmonischen Satzes ziemlich nahe beieinander zu halten, so daß der Komplex der Stimmen entweder eine mittlere oder eine tiefe oder hohe Lage einnimmt und demgemäß ästhetisch wirkt, auch Freiheit behält, durch Veränderung der Höhenlagen analog zu wirken wie die einzelne steigende oder fallende Stimme. Wo aber die Stimmen, statt parallel miteinander zu steigen oder zu fallen, Gegenbewegung annehmen, d. h. entweder weiter auseinandertreten oder sich zusammenziehen, da entsteht jene neue Wirkung, welche der musikalischen Entwicklung eine dritte Dimension erschließt; erschien uns Steigen und Fallen als vertikale Bewegung, crescendo und diminuendo als das Vordringen und Zurückweichen, also als Bewegung in der Richtung der geradeauslaufenden Horizontale, so können wir die durch Vergrößerung und Verkleinerung der Stimmabstände entstehenden Wirkungen als Verbreiterung und Verengung, also in der Richtung der querlaufenden Horizontale ansehen.

Wir könnten dann also in der That sagen, daß die Musik durch die Mehrstimmigkeit erst ihre volle Körperlichkeit, ihre dritte Dimension gewonnen habe. — —

### § 30. Die Natur des Rhythmus.

Um das Wesen des Rhythmus ganz zu begreifen, müssen wir nochmals auf seine natürliche Begründung zurückkommen. Unser leiblicher Organismus funktioniert in kleinsten Zeitabschnitten deutlich gegliedert einerseits im Herzschlag und andererseits in der Atmung; daneben wäre allenfalls auch noch das in kurzen Abständen sich wiederholende Schließen der Augenlider zur immer erneuten Wiederherstellung der Empfindlichkeit der Netzhaut zu nennen, wodurch der Begriff des Augenblicks entsteht. Alle drei sind keineswegs unwandelbar, hängen auch nicht gerade direkt miteinander zusammen. Immerhin steht aber fest, daß plötzliche heftige Erregung den Herzschlag beschleunigt, wie ihn Schreck umgekehrt zum Stocken bringen kann, daß auch der Atem des aufgeregten Menschen schneller geht, wie man sagt: fliegt, und umgekehrt ein ruhiger, in langen Zügen aus- und eingehender Atem das Zeichen ruhigen Gemütes ist. Die Atmung erfolgt erheblich langsamer als der Herzschlag, durchschnittlich mögen auf einen langen Atemzug (Ein- und Ausatmung) 6—8 Pulsschläge kommen. Wenn wir daher vorhin den Pulsschlag mit den Einheiten der musikalischen Zeitteilung in Beziehung brachten, den sogenannten Zählzeiten, so werden wir nicht fehlgreifen, wenn wir für den Atemzug ein Analogon in der Phrase finden, wie solches zuerst Richard Wagner (Oper und Drama, Ges. Schr. IV. S. 151) aufgestellt hat. Halten wir daran fest, daß der Gesang die Naturgrundlage der Musik ist, so liegt die eminente praktische Bedeutung des Phänomens der Atmung für die musikalische Ge-

staltung auf der Hand. Da nur mit ausströmendem Atem gesungen werden kann, so ist durch die mögliche Dauer des Ausatmens die Dauer einer in vollem Zusammenhange vortragbaren Tonreihe ungefähr bestimmt. Sonach gliedert sich zunächst jede Gesangsmelodie, ihr nachgebildet aber jede andere Melodie, in eine Anzahl kleinerer Glieder, welche etwa Atemzügen vergleichbar sind. Aber wie der Atem selbst kürzer und länger sein kann, so gliedert sich auch die Melodie bald in kürzere, bald in längere Phrasen. Die Kurzatmigkeit oder Atemlosigkeit des Sagens kurzer Motive mancher scherzartigen Sätze, wie andererseits die Langatmigkeit der Melodien Beethovens, besonders in seinen langsamen Sätzen, sind so allverbreitete Bezeichnungen, daß ich sie wohl zum Belege dafür heranziehen darf, daß es sich nicht um müßige Vergleiche, unfruchtbare Analogien handelt. Die oben erwähnte Architektur des Themas aufbaues, welche dem apperzipierenden Geiste das Verständnis großer Formen ermöglicht durch Begreifen kleiner Symmetrien, die sich in höherer Ordnung zu größeren Symmetrien zusammenschließen, beginnt in der Regel mit Phrasen, die man kurze oder kurzatmige nennen muß, holt dann aber weiter aus und überschreitet schließlich oft nicht unerheblich die Grenzen des menschlichen Atems. Solche Bildungen verlieren dadurch aber nicht ihre innige Beziehung zur Menschennatur, sondern erweitern nur gleichsam die Kraft und Größe derselben, dehnen und weiten unser Empfinden zum allumfassenden, wie es Schillers erhabene Worte schildern: Seid umschlungen Millionen! —

### § 31. Tempo.

Vergleicht man Pulsschlag und Atmung, so erscheint der erstere als bei weitem nicht so variabel wie die

letztere, so daß man nicht sowohl die Geschwindigkeit des Pulsschlages an der Atmung messen kann, als umgekehrt die der Atmung am Puls. Und so bildet denn ganz natürlicherweise für die musikalische Zeitmessung nicht die Phrasierung, sondern der Takt die Grundlage, d. h. der Verlauf der ungefähr der Puls geschwindigkeit entsprechenden eigentlichen Zählzeiten und der durch ihre Gruppierung zuerst entstehenden Symmetrien. Die möglichen Schwankungen dieser mittleren Normalwerte reichen einerseits nicht bis zur Hälfte und andererseits nicht bis zum Doppelten der Normalgeschwindigkeit von 75—80 in der Minute, die weder langsam noch schnell erscheint; Zählwerte von 50 in der Minute erscheinen bereits sehr langsam und solche von 140 in der Minute bereits sehr schnell. Die verschiedene Geschwindigkeit der Zählzeiten bestimmt ganz wesentlich das Ethos, den Charakter des Stückes; bekanntlich bildet sie als Tempo eins seiner Hauptmerkmale. Das Tempo ist der Ersatz für die elementare Wirkung der Schnelligkeit der Veränderung der Tonhöhe und Tonstärke, während der Rhythmus nur als die eine Seite der deutlichen Darstellung der Tonstärke- und Tonhöhenveränderung selbst erscheint (die andere ist die Abstufung der Tonhöhen). Es würde zu weit führen und müßte schließlich doch als vergebliches Beginnen erscheinen, wollten wir alle die verschiedenen Kombinationen der Faktoren genauer erwägen, welche hier möglich erscheinen; es genüge daran zu erinnern, daß die musikalische Theorie eine sehr weit-schichtige Materie ist, deren einzelne Disziplinen: Harmonik, Melodik, Rhythmit, Formenlehre, dicke Bücher zu füllen geeignet sind und solche in großer Zahl gefüllt haben. Nur im allgemeinen können wir konstatieren, daß Harmonie und Metrum darum ein neues geistiges Interesse erwecken, weil sie das, was in seinen bloßen

tonischen, dynamischen und agogischen Bewegungsformen nur ein natürliches Geschehen wäre, zu einem gefälligen, der beschauenden Seele ästhetische Lust gewährenden Verlauf machen. Die Meßbarkeit der Dauerverthe, die erkennbare Einhaltung einer Einheit der Tonhöhenbeziehungen, die leicht verfolgbare Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Bildungen (der melodisch-rhythmischen Motive und Phrasen) wird vom auffassenden Geiste mit Lust verfolgt. Diese Freude an der Ordnung der Kunst, am kosmischen Verlauf, gesellt sich allerdings als ein ganz neuer Faktor zu der seelischen Erregung, welche die Musik durch die elementaren Wirkungen der Tonhöhe, Tonstärke und der Bewegungsart hervorbringt. Ihre Wirkung ist zunächst eine veredelnde, sänsstigende; der Naturtrieb verliert seine rohe Gewalt, die letzten Schlacken, welche der Musik von der irdischen Leidenschaft, welche sie hervorgebracht, anhängen, werden ausgeschieden und erst damit erscheint das Kunstwerk befähigt, zu vollbringen, was wir schon früher als seine höchste Aufgabe bezeichnen mußten, die Veredelung, Läuterung des Empfindens nicht nur der Hörer, sondern des Meisters selbst, der es hervorbringt.

### § 32. Rückbild.

Überblicken wir nun, bevor wir dazu übergehen, die Wirkungen zu erörtern, welche die Musik mit Hilfe von Ideenassoziationen aller Art hervorbringen kann, noch einmal die Wirkungsmittel der absoluten Musik, die nichts sein will als Empfindungsausdruck, die keiner Erklärungen, keiner Vorreden und Erläuterungen bedarf und ohne Verbindung mit anderen Künsten auftritt, so haben wir zu unterscheiden:

1. die ästhetische Wirkung der Tonhöhe und zwar in zweifacher Weise, zunächst a) als geschehende Ver-

änderung der Tonhöhe, d. h. als steigen oder fallen, hinauf und herunter, und dann b) als fixierte verschiedene Tonhöhe, als hoch und tief, oben und unten. Die elementare Macht der Tonhöhenveränderung ging keineswegs verloren, wenn wir an Stelle des stetigen den abgestuften Übergang setzten; unsere Auffassung hielt vielmehr, trotz der Abstufung, die mehr nur als ein Mittel leichterer Beurteilung der geschehenen Tonhöhenveränderungen erschien, an der stetigen Tonhöhenveränderung fest, in deren Sinne sie die abgestufte verstand. Auf der anderen Seite aber tauschten wir für eine etwaige Einbuße an roher Naturwirkung einen hohen Gewinn an ästhetischer Lust ein in den mannigfaltigen Beziehungen der Töne, die in der Hauptsache auf zwei einander polar entgegengesetzte Prinzipien sich zurückführen ließen, die Durharmonie und die Mollharmonie, jene sich hell und kräftig erhebend, diese schwermütig und ernst auf die Tiefe weisend. Durch die Gewinnung solcher bequemen Vergleichbarkeit der Grade der Steigung und des Falles wurde erst die Möglichkeit des Aufbaues größerer Formen, d. h. der Erzielung größerer Steigerungen und Kontrastwirkungen gewonnen; wir wollen noch einmal darauf hinweisen, daß an die Stelle der einfachen Steigerung der Tonhöhe zunächst das Steigen innerhalb derselben Harmonie tritt, sodann das Heraustreten aus der Hauptharmonie in eine andere, die als Steigerung erscheint, und endlich das Heraustreten aus der Tonart in eine andere gesteigerte. Also an Stelle der stetigen Tonhöhenveränderung tritt außer der melodischen Tonfolge noch die Harmoniefolge und Modulation. Der Führer durch dieses scheinbare Labyrinth von Möglichkeiten der Beziehungen der Töne ist aber das fortgesetzte im Auge behalten eines Zentrums für alle diese Bewegung, das Verfolgen der Einheit in

der Mannigfaltigkeit, das oberste Gesetz alles Kunstschaffens überhaupte.

Die Parallelität mehrerer Stimmen mit verschiedenen Tonhöhen mußten wir als eine Art dritter Dimension der Musik bezeichnen, welche indes nicht wesentlich neue Wirkungen, sondern nur veränderte Mischungen und Abstufungen bereits betrachteter hervorbrachte.

2. Ein weiteres wesentliches Wirkungsmittel der absoluten Musik ist die verschiedene **Tonstärke**, und zwar zunächst a) als stetige Veränderung, als crescendo und diminuendo, und dann b) als Kontrastwirkung, als forte und piano usw. Durch die zur Ermöglichung des Erfolges einer längeren und größer angelegten Entwicklung unentbehrliche Gliederung des zeitlichen Verlaufs in kleinere Bruchstücke muß an Stelle des Anschwellens und Abnehmens im großen notwendig ein solches im kleinen oder aber ein Unterscheiden durch kontrastierende Dynamik treten. Nehmen wir zunächst an, daß die stärkere Erregung sich als natürlichen Ausbruch sowohl ansteigende Tonhöhe, als anwachsende Tonstärke wählt, so wird jeder kleine Empfindungskreislauf sich zunächst als Steigen und wieder Fallen der Tonhöhe und als Zunehmen und wieder Abnehmen der Tonstärke darstellen. Während aber die Berggliederung in kleine Bruchstücke ein Wiederanknüpfen der Tonhöhe an den verlassenen Punkt und eine weitere Steigerung als leicht verständlich zuläßt, wird die Tonstärke solches Wiederanknüpfen nicht ebenso zulassen, vielmehr wird meist die Tonstärke sich wieder von neuem vom Nullpunkte oder Indifferenzpunkte zu erheben haben. Mit anderen Worten, jedes kleine Tonbild wird in dynamischer Hinsicht weit mehr als in tonischer als Werden und Wiedervergehen erscheinen; es wird bis zu einem gewissen Höhepunkte sich positiv entwickeln und alsdann sich zurück-

bilden. Dieser Umlauf der dynamischen Entwicklung wird gewisse Zeitpunkte, auf die er gipfelt, in den Vordergrund stellen und es der Auffassung nahe legen, diese als Stützpunkt der Gliederung der Zeit, besonders für die Zusammenordnung mehrerer Zählzeiten zu Gruppen höherer Einheitsbedeutung zu nehmen.

3. Der dritte elementare Faktor der Wirkung der absoluten Musik ist die **Geschwindigkeit der Veränderungen der Tonhöhe und Dynamik**. Blicken wir statt auf die rohen Bildungen der Natur auf die einfachsten der Kunst, d. h. die nach ihrer tonischen und dynamischen Entwicklung charakterisierten kleinen selbständigen Glieder, die Motive oder Phrasen, die der auffassende Geist zueinander in Beziehung setzt, so ergibt sich, daß die Geschwindigkeit der geschehenden Veränderungen nicht sowohl an verschiedenen einander folgenden Tonbildern, als vielmehr innerhalb jedes einzelnen derselben beobachtet werden kann. Natürlich wird sich auch hier wieder die positive Entwicklung, das Schnellerwerden dem *crescendo* und der positiven melodischen Entwicklung am liebsten gesellen. Die Steigerung und Minderung der Bewegungsgeschwindigkeit wird aber gemessen an der durchgeführten Zerlegung des zeitlichen Verlaufs in gleiche Zählzeiten, deren Dauer, wie wir sahen, ungefähr der mittleren Pulsgeschwindigkeit entspricht. Wir haben da also wohl auseinanderzuhalten: a) das Grundmaß der Bewegung, das *Tempo*, das seinen ästhetischen Wert durch sein Verhältnis zur normalen Pulsgeschwindigkeit erhält; b) die agogischen Modifikationen der Zählwerte, durch welche die elementare Wirkung des *stringendo* und *ritardando* bedingt wird, das *Tempo rubato*, *Mouvement passionel*; c) eine verschiedenartig belebte Bewegung innerhalb der durch die Grundbewegung der Zählzeiten gegebenen Bedingungen, den *Rhyth-*

muß. Über die bisher nur leicht hin berührte Wirkung der rhythmischen Bildungen ist ergänzend zu bemerken, daß dieselbe durchaus auf ihr Verhältnis zu Werten der Zählzeiten zurückzuführen ist. Die Bewegung in schlichten Zählzeiten ist rhythmisch indifferent und wirkt nur durch Melodie, Harmonie, Dynamik und Agogik. Die einfachsten eigentlich rhythmischen Bildungen sind die Zusammenziehung mehrerer Zählzeiten zu einer Länge und die Verteilung einer Zählzeit in zwei oder mehr Kürzen; kompliziertere entstehen durch abweichende Wiederteilung der zusammengezogenen Werte (Triolen u. dgl.) und durch abweichende Zusammenziehung der geteilten Zeiten (Synkopen). Allgemein ist über den ästhetischen Wert dieser rhythmischen Mittel zu sagen, daß die Zusammenziehung mehrerer Zählzeiten zu einer Länge als Stillstand der Bewegung erscheint, hemmend, gliedernd, schließend wirkt, während die Unterteilung einen neuen Anstoß zum Erkennen des Fortgangs der Bewegung gibt, d. h. anregend, belebend, als neuer Anfang wirkt. Die eigenartigsten Empfindungswerte resultieren aber aus den Mischungen von Zusammenziehung und Unterteilung, unter denen nur die Synkope besonders hervorgehoben sei, jene bang drängende aufregende Bildung, deren Wesen darin besteht, daß auf die Zeitmomente, wo wir einen Toneinsatz erwarten, also auf die Einsatzzeit der Zählheiten, keiner erfolgt, wohl aber dazwischen, wo wir keinen erwarten. Die Synkope verbindet also das Hemmende der Zusammenziehung mit dem Forttreibenden der Unterteilung. Endlich müssen wir auch noch der Pause gedenken, der Unterbrechung des Tönens, welche natürlich nur als Kontrast musikalische Bedeutung erlangen kann. Es würde uns viel zu weit ins Detail der Kunstlehre selbst führen, wollten wir hier des näheren erörtern, welche verschiedenartige Be-

deutung Pausen haben können. Ich muß mich darauf beschränken, zu bemerken, daß Pausen nicht Nullwerte, sondern Minuswerte sind, daß das Nichttönen mit sehr verschiedener Intensität empfunden werden kann, je nachdem ob die Pause für einen gewichtigeren oder minder gewichtigen Zeitwert eintritt. Während Pausen, welche nach Tönen eintreten, die einen natürlichen Abschluß bilden, kaum von irgendwelchem Empfindungswerte sind, sind andere, welche eine Phrase zerreißen, besonders solche, die vor den Schwerpunkt fallen, von erschreckender, beängstigender, den Atem verletzender Wirkung.

Die eminente Bedeutung gerade des Rhythmus als Ausdrucksmittel des subjektiven Empfindens ist in die Augen springend genug; dennoch können wir denselben nicht zu den elementaren Faktoren rechnen, weil er die Abstufung der Tonhöhe und die Gliederung der Zeit in gleiche Abschnitte voraussetzt; seine Verwandtschaft mit der Agogik, dem Treiben und Hemmen der Bewegung, ist klar, beide haben eine gemeinsame Wurzel, der Rhythmus ist aber eine Kunstbildung, die mit der Melodiebildung innerhalb der geordneten Tonreihe der Skala auf eine Stufe gehört, wie schon daraus zur Genüge hervorgeht, daß die wesentliche Bedeutung des Rhythmus erst zur Geltung kommt, wenn er nach den allgemeinen Gesetzen der Kunstbildung fortgeführt wird, d. h. wenn er sich gleich wiederholt oder in Kontrast zu anderen Bildungen tritt usw. Elementare Wirkungen sind eben überhaupt nur solche, welche ohne aktive Beteiligung des Hörers erfolgen; dieser fängt aber schon an zu arbeiten, wenn er Zeitdauerverhältnisse vergleicht oder wenn er Tonhöhenbeziehungen erkennt. Immer wieder muß ich auf den heulenden Sturm hinweisen, um zu erklären, was die direkten elementaren Wirkungen der

Tonhöhe-, Stärke- und Geschwindigkeitsänderungen sind; man vergesse aber nicht, daß diese elementaren Wirkungen in Geltung bleiben, wo die Kunst an Stelle der stetigen Veränderungen die abgestuften gesetzt und damit der Seele eine Anregung zu aktiver Tätigkeit in Verfolg der meßbar gewordenen Bewegungen geboten hat.

Eine ganz andere Art von Tätigkeit wird aber von der Seele verlangt, wenn die Musik aufhört subjektiv zu sein, wenn sie es unternimmt, zu schildern, zu malen, denn während das Verfolgen des formalen Aufbaues, die Kontrolle der harmonischen und rhythmischen Beziehungen doch immer nur ein Wahrnehmen eines Vorhandenen, ein in Empfang nehmen eines Gebotenen ist, verlangt die objektivierende Musik vom Hörer, daß er etwas hinzutue, daß seine Phantasie produktiv tätig sei. Darüber im folgenden!

---

### III.

#### Assoziative Momente:

Charakteristik, Tonmalerei, Programmmusik.

(Musik als vorgestellter Wille)

#### § 33. Objektivierende Musik.

Wiederholt hatten wir bei Erörterung sowohl der elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks als der formgebenden Prinzipien Gelegenheit zu bemerken, daß die Musik die Fähigkeit hat, zu objektivieren; denn wir erkannten, daß gewisse, der menschlichen Natur allzufremden oder auch sie statt sympathisch vielmehr antipathisch und selbst pathologisch affizierende quantitative und qualitative Klangphänomene sich mehr oder minder

der Subjektivierung widersetzen; das Allzutiefe wie das Allzuhohe wollten sich nicht recht für den subjektiven Empfindungsausdruck schicken, das Allzugewaltige der Klangstärke ließ sich gleichfalls nicht wohl vom Subjekt absorbieren, sondern trat als Phantom in unser Empfinden mit der Wirkung des Erhabenen. Nun kommen wir dazu, alles das mit Absicht aufzusuchen, was die Musik als objektivierende Kunst zu leisten vermag, d. h. die assoziativen Momente näher zu beleuchten, durch welche die Musik Vorstellungen bestimmter Personen, Situationen, überhaupt von Vorgängen aus der Erscheinungswelt in der Phantasie hervorzurufen vermag, welche mit der Musik nur insofern etwas zu tun haben, als die durch dieselben hervorgerufenen Empfindungen ähnlich sind denen, welche die angewandten Bewegungsformen der Musik erfahrungsgemäß hervorbringen. Schon jetzt vermögen wir zu erkennen, daß alle objektivierende Musik reflektiert ist, d. h. nicht unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, sondern Ausdruck der durch fiktive Versetzung in eine bestimmte Situation erregten Empfindungen, also Ausdruck vorgestellter Empfindungen anderer. Mit anderen Worten, wir stehen vor der Erkenntnis, daß die Begriffe subjektiv und objektiv in einem dem gemeinüblichen fast gegensätzlichen Sinne zur Anwendung kommen müssen; denn es stellt sich heraus, daß diejenigen Komponisten, welche die Musik als darstellende, objektivierende Kunst behandeln, gewöhnlich als die subjektiveren angesehen werden, d. h. als diejenigen, bei denen die Subjektivität überwiegt, während den Klassikern, bei denen, wie wir sahen, die Kunst rein subjektiv bleibt, Objektivität zugeschrieben zu werden pflegt. Offenbar gehen da Begriffe durcheinander, die nichts miteinander zu tun haben, oder es wird ein Wort für zwei ganz verschiedene Dinge gebraucht. Schließlich

stellt sich allerdings heraus, daß die Musik, sobald sie zu objektivieren unternimmt, gezwungen ist, gerade das zurücktreten zu lassen, was an der rein subjektiven absoluten Musik das einzige ist, das man etwa als Objektives bezeichnen könnte, sofern es den Geist mit seiner Betrachtung beschäftigt, nämlich das Formale der harmonischen und metrischen Satzbildung und der Fortspinnung der Rhythmen (also das Symmetrische, Architektonische), während dabei die elementaren Faktoren in erhöhtem Maße ausgebeutet werden, d. h. diejenigen, welche am unmittelbarsten die Subjektivierung bewirken (Melodik, Dynamik und Agogik); die objektivierende Musik wird daher gewöhnlich (genauer gesagt: soweit ihre Sonderart in Betracht kommt) ein weniger vollkommenes Kunstobjekt sein, das spezifische Schöne der Musik, das eben in der vollendeten Architektonik des Harmonischen wie des Rhythmischen und des Metrischen besteht, wird weniger zur Geltung kommen, weil die absichtliche Beziehung zur Erscheinungswelt, die Absicht, zu charakterisieren, notwendig das Uebenmaß und die tausendfältigen Störungen des glatten Verlaufs der Schönheitslinien, auf denen alle Individualität beruht, mit zur Geltung bringen muß. Doch wir wollen nicht beim Ende anfangen, sondern sukzessiv von dem Hineinspielen assoziativer Momente in die absolute Musik, bis zur radikalen Objektivierung der extremsten Programm-musiker vorgehen.

### § 34. Assoziationen der Klangfarbe.

Assoziative Momente sind es, welche uns beim Klange der Hornfanfaren an Wald und Jagd, beim Schmettern der Trompeten an Kampf und Sieg oder doch kriegerisches Wesen, festlichen Prunk denken lassen, die beim Klange der Oboen und Fagotte ländliche Szenen-

rien mit Hirt und Herde vor die Phantasie zaubern. Denn wir kennen das Horn als Signalthorn der Jäger (wenn auch hauptsächlich noch auf der Bühne); die Kavallerietrompete, die Hirtenschalmey sind uns geläufig genug, sozusagen als eine Art Naturmusik, welche die Kunst nachahmt; denn daß der Mensch die Schalmey macht, sie also ein Kunstprodukt ist, das wird man nicht einwerfen — so gut für den Maler die Häuser Teile der Landschaft sind, sind es für den Musiker Waldhorn und Schalmey. Freilich, daß der Kürassier nicht auf der Oboe zur Attacke bläst und der Hirt nicht bei seiner stillzufriedenen Beschäftigung in lauschiger Einsamkeit den Schmetterklang der Trompete liebt, hat auch noch seinen tiefer liegenden Grund. Für die aufgeregte Situation der Schlacht, wie im geringeren Maße auf der Jagd, ist eine größere Tonstärke erforderlich, und selbst die harmonische Starrheit der Beschränkung auf das Durchlaufen einer einzigen Harmonie mit höchstens nebensächlicher Berührung fremder Töne ist der Situation angemessener, als die chromatische Vieltönigkeit und harmonische Beweglichkeit der Holzblasinstrumente. Der Zweck der deutlichen Hörbarkeit in die Ferne drängt der Trompete und dem Horn von selbst auch längere Töne auf, während es dem Hirten näher liegen wird, die Stimmen der Vögel in ihrer leichten Beweglichkeit auf seinem Instrumente nachzuahmen. Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß der Alpenhirt, den die Natur auf das Großartigere hinweist, ein hornartiges Instrument der Schalmey vorzieht. In ähnlicher Weise ist die religiöse Feierlichkeit, welche wir dem Klang der Posaunen zuschreiben, nicht nur das Ergebnis unserer Erfahrung, daß die Posaunen mit Vorliebe zur Begleitung langsamen Choralgesanges gebraucht werden; vielmehr ist ohne Frage der natürliche Klang dieses Instrumentes

für unser Empfinden eine Steigerung des Klangs der Menschenstimme ins Große, Gewaltige, dabei aber nicht Schreiende, also nach unseren oben gewonnenen Erkenntnissen geeignet, entweder unser Empfinden ins Große, Breite zu dehnen, also uns zu erheben, oder aber mit der Wirkung des Erhabenen uns gegenüberzustehen, in beiden Fällen das geeignete Organ für die weihervolle Stimmung des Gottesdienstes. Soviel wir heute feststellen können, hatten auch bei den Griechen feierliche Weihgesänge (die Spondeen) eine ähnliche langsame, nachdrückliche Bewegung, wie unsere Choräle, und bedienten sich auch schon die Hebräer, ja die alten Ägypter beim Tempeldienste posaunenartiger Instrumente von starkem, weit hallendem Klange. Daß den Instrumenten ein verschiedener ästhetischer Wert zukommt nach ihrem Verhältnis zur menschlichen Stimme, sahen wir bereits; vielleicht bedingt aber auch noch die Ähnlichkeit mit gewissen Tierstimmen, welche Instrumenten eigen ist, deren Klang sich weit von dem der Menschenstimme entfernt, eine spezielle Charakteristik derselben. Die Ähnlichkeit der höheren Holzblasinstrumente, besonders der Oboen und Flöten, mit Vogelstimmen ist in die Augen springend; es ist daher für die ländlichen Allüren derselben dieser Umstand sehr wohl mit zu erwägen. Die grobe Stimme des Fagotts, besonders in seinen tiefsten Tönen, noch mehr die der jetzt veralteten Ophikleide oder der modernen Baßtuba bringt unwillkürlich die Phantasie auf die Vorstellung ungeschlachter Tiere, seien es brüllende Stiere oder Löwen oder gar fabelhafter Ungetüme, wie der Lindwurm, den Siegfried erschlägt. Warum erscheint es uns fast lächerlich, daß im Jahre 585 v. Chr. der Aulosbläser Sakadas bei den pythischen Spielen mit einem Nomos siegte, der den Kampf Apollons mit den Drachen Python in Tönen darstellte? Warum erscheint

es uns lächerlich? Nur deshalb, weil uns die schwächliche und ziemlich hoch klingende Stimme der Schalmey als viel zu winzig erscheint, um ein Ungetüm wie den Python tonmalerisch darzustellen\*). Damit sind wir denn bereits dabei angekommen, die direkte Parallelität der Tonhöhe mit den Dimensionen von Wesen, deren Stimme die Töne vorstellen sollen, zu erkennen; dieselbe ist wohl zurückzuführen auf die bereits erwähnte größere schwingende Masse tiefer Töne gegenüber hohen.

Das Hohe der Tonregion erscheint uns als das Leichte, Lichte, Bewegliche, Geflügelte, Ätherische; die lebhaften Schwingungen der höheren Töne tragen uns nicht nur empor, sondern erscheinen uns auch, wenn wir sie nicht subjektivieren, als ein Oben; die schwerfälligen, langsamen der tieferen ziehen uns nicht nur herab, sondern können selbst ein Unten vorstellen; das Tiefe der Tonregion ist das Dunkle, Grausige, Finstere, Gespenstige. Die Mächte der Finsternis singen Baß, die Engel des Lichtes Sopran.

Diese verschiedenen Betrachtungen erweisen zunächst eine sehr bedeutsame Charakteristik der Tonhöhe und der mit ihr zusammenhängenden Klangfarbe, d. h. wenn es der Musiker unternimmt, statt einfach sein Empfinden in Tönen auszuströmen, vielmehr Vorgänge der Erscheinungswelt oder Seelenzustände anderer darzustellen, so bieten sich ihm schon in der Wahl der Klangfarben und Tonhöhenlagen vielfältige hochbedeutsame Mittel der Charakterisierung. Man denke z. B. an die dunkle Farbe der Brahms'schen Rhapsodie, die sowohl durch die Wahl der Altstimme für das Solo (und später die Wahl

---

\*) Neuere Forschungen haben ergeben, daß der griechische Aulos nicht eine Flöte, sondern eine Art Klarinette gewesen ist, die bis klein d oder e in der Tiefe reichte. Dadurch erscheint das Lächerliche des Unterfangens gegen früher ganz wesentlich abgeschwächt.

des begleitenden, ganz gedeckt gehaltenen Männerchors), als die tiefe Lage der begleitenden Instrumente uns sofort nicht nur in das verfinsterte Herz des weltverachtenden Sonderlings selbst, sondern auch in die seiner Stimmung homogene Landschaft versetzt, das Dickicht des Waldes, durch das nur hier und da ein greller Lichtstreif fällt, wenn er die Zweige auseinanderbiegt. Oder denken wir an das Vorspiel zu Lohengrin mit seinen vier Soloviolen in höchster Tonlage ohne jede anderweite Stütze; erscheinen sie nicht direkt als ein in höchsten sonnenbestrahlten Höhen schwebendes Etwas, das sich allmählich zur Erde herabsenkt, wie bekanntlich damit wirklich Wagner das Herniedertragen des heiligen Gral durch die Engel darstellen wollte. Oder denken wir an den frappanten Effekt des Bebens der Streichinstrumente mit Sordinen in der Tenorarie vor dem Gewitter in Haydns Jahreszeiten: sieht man da nicht förmlich die glühendheiße Luft, die man kaum atmen kann und die mit ihrer Schwüle alle Sinne lähmt? Oder ein Beispiel, wo nicht Gesicht= oder Tast=, sondern sogar Geruchsempfindungen durch die Musik geweckt werden, zu Anfang der Abendscene vor Hans Sachs' Werkstatt im zweiten Akte der Meisterfinger, wo zu den Worten „Wie duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll“, der schwellende, quellende Klang der Hörner (pianissimo) über leise schwebendem Tremolo der Streichinstrumente, bis zur berückenden Illusion den Duft der Johannisnacht in unsere Phantasie zaubert!

### § 35. Affoziative Wirkungen der Dynamik.

Wie die Tonhöhe, so regt auch die Tonstärke Affoziationen an, sobald wir einmal erst darauf hingeleitet sind, objektiv zu hören. Wie das Tiefe, so ist auch das Schwache, das Dunkle, wie das Hohe, so ist das

Starke das Helle, d. h. Nachtstücke vertragen kein wirkliches forte, und der Durchbruch des Lichtes verlangt crescendo oder plötzliches forte, wie es Haydn in der Schöpfung zu den Worten: „Es werde Licht!“ für alle Zeiten mustergültig hingestellt hat. Das verschleierte Licht des Mondes kann zwar der hohen Tonlagen nicht wohl entbehren, bedarf aber der Sordinen oder mindestens des piano und pianissimo. Wenn tiefe starke Töne uns bald gewaltig, urmächtig, bald ungeschlacht und rüpelhaft erscheinen können, so haben dagegen staccato dahineilende tiefe Baßtöne im pianissimo ganz bestimmt nichts Schwerfälliges, können vielmehr an schattenhafter Flüchtigkeit und gespenstiger Körperlosigkeit mit den höchsten Flöten- und Violinfiguren rivalisieren.

Wir haben drei Stufen der Charakteristik der musikalischen Elemente auseinanderzuhalten. Zunächst die ganz allgemeine Charakteristik, daß eine Musik für einen vorgestellten Zweck geeignet sei; sodann die sehr detaillierte, daß in Verbindung mit dem Wort oder mimischer Darstellung oder beider ihre Wirkung mit der der anderen Künste übereinstimmt; und endlich die, schärfste Prägnanz des Ausdrucks erfordernde, welche ohne Unterstützung durch Wort und Gebärde im einzelnen Moment, eine durch eine Überschrift, ein Programm, ein vorher bekanntes Gedicht oder dergleichen gekennzeichnete Handlung, irgendein Stück reales Leben darzustellen unternimmt. Wir sehen, daß diese drei Stufen sich immer weiter vom Grundwesen der Musik entfernen, womit aber nicht gesagt sein soll, daß die Kunstwirkung darum eine immer geringwertigere werden müßte; denn man darf nicht vergessen, daß die Musik durch die Verbindung mit anderen Künsten, ja auch nur durch Erweckung von Ideenassoziationen mehr oder minder be-

deutsam in ihren Wirkungen unterstützt wird, wie es z. B. oft genug vorkommt, daß eine herzlich unbedeutende Musik durch einen bedeutenden Gesangstext einen schönen Erfolg erringt; eine bedeutende Musik kann da natürlich erst recht zu erhöhter Geltung kommen!

§ 36. Mitteilungstrieb, Spieltrieb, Nachahmungstrieb.

Wenden wir uns nun zunächst noch einmal der bereits berührten Charakteristik der Musik in bezug auf einen vorgestellten Zweck zu, so erinnern wir uns, daß wir oben (I) die Frage nach einem Zweck des Musizierens überhaupt zurückweisen mußten, daß die musikalische Kunstübung so gut wie jede andere, zunächst Äußerung der allen Menschen gemeinsamen Triebe, des Mitteilungstriebes und des Spieltriebes sei. „Was das Herz voll ist, des geht der Mund über.“ Freud' und Schmerz behält der Mensch nicht gern für sich allein; „geteilte Freude ist doppelte Freude, geteilter Schmerz ist halber Schmerz.“ Überläßt sich der Mensch seinem natürlichen Drange, so wird er, wie das Kind oder der Wilde, vor Freuden jauchzen und springen und vor Schmerz weinen und zucken. So entspringen wenigstens Musik und Tanz direkt der lebhaft angeregten Empfindung und dem Mitteilungstrieb, der bekanntlich in Ermangelung verständnisvoller mitfühlender Menschen sich an die unverständige Kreatur, an die Tier- und Pflanzenwelt, ja an die leblose anorganische Natur, an alles sicht- und greifbare wendet. Das Kind spricht nicht nur mit seinen Puppen, sondern auch mit den Stühlen, Tischen, Tellern und erzählt ihnen sein Leid, wie seine Freude. Der Spieltrieb gibt nun aber der Art der Mitteilung ihre besondere Form und zwar in der Weise, daß er in alles eine leichtbegreifliche Ordnung zu bringen sucht, Teile zu einem Ganzen zusammensetzt, das die Teile in sym-

metrische Beziehungen bringt, mit einem Worte: durch Konsequenz. So wird das lustige Springen durch Festhalten bestimmter Bewegungen und ihre periodische Wiederkehr zum Tanz, so wird das Fauchzen zur geordneten Tonkombination, zur Melodie. Die Dichtkunst weist ebenso leicht kenntlich dieselben Momente auf, die Mittheilung des Empfindens durch Worte (als reine Lyrik), das Ordnen der Form der Mittheilung in Gestalt abgemessener Verse mit oder ohne Reim (als Metrum). Die Äußerung eines anderen Triebes ist es, welche die bildenden Künste entstehen läßt, nämlich die des Nachahmungstriebes, des Verlangens der Nachbildung eines außer uns Seienden, fertig Gegebenen, anstatt der im Spieltriebe sich geltend machenden Nachahmung während des Bildens, also der Fortspinnung eines Motivs. Die Baukunst zeigt eine starke Verquickung beider Formen der Nachahmung, sie ahmt die Natur nach, sofern sie ihre Säulen- und Strebebefeiler dem Baumwuchs entlehnt, ihr Gewölbe dem Himmel nachbildet u. s. w., aber sie ahmt — allerdings auch wieder im Anschluß an die Natur — auch im kleinen und kleinsten während des Bildens ihre Bildungen nach, d. h. führt Motive durch. Die Malerei und Plastik erscheinen noch mehr auf die Nachahmung des Fertiggegebenen angewiesen, sofern sie Gestalten und Landschaften der sichtbaren Welt kopieren oder aus der Erinnerung nachbilden — oder auch ähnlich frei schaffen durch veränderte Kombination, bei welcher zwar nicht so deutlich die Nachahmung kleinster Glieder, doch auf alle Fälle eine symmetrische Gruppierung als pyramidalen Aufbau oder dergleichen, gefällige Abtönung der Farben u. s. w. zur Geltung kommt. Auch die Poesie und Musik können durch Nachahmung der Erscheinungswelt ihre Sphäre erweitern, die Poesie durch Beschreibung, d. h. durch Erweckung von der Wirklichkeit

entsprechenden Vorstellungen mit Hilfe der Worte, die Musik durch Nachahmung des Hörbaren, durch Nachbildung der Bewegungsformen des Sichtbaren, besonders auch durch Einsetzung von Klangfarben (Tonhöhen) für Licht- und Farbenwirkungen. Doch bleiben die ursprünglichen Formen der Musik wie der Poesie die nicht dem Nachahmungstrieb, sondern dem Mitteilungstrieb entsprungenen der absoluten Musik und der reinen Lyrik.

### § 37. Subjektivtion und Objektivtion.

So betrachtet, erscheint das Wesen der Poesie, der Musik und des Tanzes (der Pantomime) als ein Herausgehen des Subjektes aus sich, sozusagen als Objektivtion des Subjekts, und das der bildenden Künste im Gegenteil als dem Verlangen entsprungen, das außer uns Seiende uns zu eigen zu machen, es in uns hinein-zubeziehen, also als Subjektivtion des Objekts. Die schildernde Poesie und malende Musik geben dem Objekt selbst Leben und Stimme, setzen das Subjekt ins Objekt, so daß das Kunstwerk nicht als Lebensäußerung des Künstlers, sondern als solche der von ihm vorgestellten Personen oder Naturkräfte, Szenerien, Landschaften usw. erscheint. So ist es nicht Franz Liszt, der sich in sehrender Klage und nachher in stolz erhobenem Künstlertriumph uns mitteilt, wenn wir Tasso lamento e trionfo hören, sondern Tasso selbst, wie er in Liszts Vorstellung lebendig ist; und so ist es im zweiten Sage der Pastoralhymphonie nicht Beethoven, der uns seine Empfindung beim Anblick des die grünen Matten durchschlängelnden Baches mit seinen schattenden Bäumen und den in den Zweigen und am Boden hüpfenden befiederten Sängern schildert, vielmehr sind es die Lebensäußerungen der Landschaft selbst, welche Beethoven mit-

erlebt und nun in zweiter Linie auch uns mitzuerleben zwingt. Also darstellende Musik und schildernde Poesie ist, wie Malerei und Plastik, Objektivierung eines subjektivierten Objekts, während die Lyrik und absolute Musik Objektivierungen des Subjektes selbst sind: alles dieses versteht sich nur für den das Werk schaffenden Künstler; der Hörer, Beschauer, Leser muß das Kunstwerk wieder subjektivieren, d. h. also für die Musik, was subjektives Empfinden des Tonkünstlers war, aber von ihm als Kunstwerk sozusagen ausgeschieden, objektiviert wurde, das muß der Hörer wieder als sein Empfinden durchleben, also wiederum subjektivieren: in der absoluten Musik nicht etwa, indem er sich an Stelle des Komponisten setzt, sondern in der vollen Illusion selbst so zu empfinden, in der darstellenden Musik, z. B. der Tasso-Symphonie, dagegen nur, insofern er durch Tasso und zwar diesen Tasso sympathisch berührt wird und mit ihm leidet und jubelt. Es ist klar, daß bei der darstellenden Musik ein Zwischenglied sich zwischen Hörer und Komponisten einschleibt, nämlich eben das dargestellte Objekt, welches der Künstler zwar subjektiviert hat, doch nur, um es als Kunstwerk nochmals zu objektivieren.

Diese mehrfache Subjektivierung und Objektivierung erklärt nun wohl hinlänglich den Widerspruch zwischen unserer oben gegebenen Unterscheidung subjektiver und objektivierender Musik und der so schlecht dazu stimmenden gang und gäben Unterscheidung subjektiver und objektiver Komponisten, sowie subjektiver und objektiver Spieler oder Sänger. „Objektiv“ spielt derjenige, welcher das ihn angehende Objekt, nämlich das zu spielende Werk, nicht derart subjektiviert, in sich aufnimmt, daß es gleichsam durch ihn noch einmal geschaffen wird und mit dem wahren Kennzeichen der Neuschöpfung, nämlich frisch pulsirender Lebenswärme in Dynamik und

Agogik auftritt, uns, mögen wir wollen oder nicht, mitreißend und erwärmend, sondern der vielmehr mit einer Art kühler Reserviertheit es vermeidet, dem Objekt näher zu treten und daher nur gleichsam die vor ihm liegende Zeichnung mit Lineal und Zirkel nachzeichnet. Ein objektiver Komponist ist derjenige, welcher weniger leidenschaftlich sich seinem Empfinden hingibt, während er ein Kunstwerk schafft, als vielmehr mit besonderem innigen Behagen selbst die schöne Form genießt, welche sein Werk annimmt, also der die schöne Form nie außer acht lassende Klassizist im Gegensatz zu dem im Empfinden schwelgenden Romantiker. Wir sehen daher nun, daß es subjektive Komponisten geben kann, die objektivierende Musik schreiben, ja daß gerade diese, denen viel weniger darum zu tun ist, eine schöne Form, als vielmehr, einen charakteristischen Inhalt zu geben, daß gerade sie imstande sein können, Objekte zu schaffen, denen alle Merkmale der „Subjektivität“ anhaften, die daher im höheren Grade als lebendig erscheinen, als die konventionellen Schöpfungen eines Formalisten, die kein rechtes Blut bekommen. Sofern sich der subjektivere Komponist also lebhafter in die Lage des objektiv darzustellenden Charakters zu versetzen vermag, wird dieser letztere um so lebendiger, wahrer geraten. Dieses lebendigere Hervortreten des subjektiven Empfindens bei den Komponisten, welche objektivierende Musik schreiben, ist aber wohl ein Zufall, mehr eine aus anderen Gründen zu erklärende Eigentümlichkeit unserer Kunstperiode, als eine logische Notwendigkeit. Zufälligerweise kam die Idee, daß eine Musik, welche nicht das Seelenleben des Komponisten, sondern das irgend einer historischen oder mythischen Persönlichkeit oder auch eine Handlung oder ein Stück Natur schildere, intensiver wirke, zu einer Zeit in Aufnahme, in welcher die subjektive Schreibweise, d. h.

die die elementaren Faktoren gegenüber den formgebenden Prinzipien bevorzugende sich gerade auch stärker entwickelte, nämlich nach Beethoven. Gerade Beethoven selbst aber liefert den ekklatantesten Beweis, daß das stärkere Durchbrechen des Empfindungselements keineswegs zu der objektivierenden Musik hindrängt. Denn Beethoven ist am größten, wo er sich selbst gibt und gerade da drängt das Elementare am stärksten über das Formale hinaus; es kann kaum etwas Verkehrteres geben, als den Versuch, Beethovens letzten Quartetten, Sonaten, Symphonien ein Programm unterzulegen, nachzuweisen, was Beethoven in ihnen etwa habe „darstellen“ wollen — sie sind rein subjektive Musik, in der nicht einmal das Formale, welches ich bereits oben als das einzig Objektive des subjektiven Kunstwerks kennzeichnete, zu der Vollendung ausgefeilt ist, daß es den Läuterungs- und Erlösungsprozeß ganz zu erfüllen imstande wäre, den das Kunstwerk an des Künstlers Seele zu vollziehen berufen ist. Ähnlich ist es bei Brahms, wo auch oft genug der Welt Schmerz durchblickt, d. h. die Kunst es nicht vollständig vermocht hat, durch Vollendung des Formalen das Bittere des Leids zu versüßen, dem das Kunstwerk entsprungen\*).

Eine eigentümliche Physiognomie zeigt Schumann, der es liebte, sein schwärmerisches und einerseits sinnig träumendes, andererseits stark gärendes und brausendes Naturell in seine einzelnen Potenzen zu zerlegen und sich sozusagen selbst als Objekt vorzustellen mit schärferer

---

\*) Arthur Seidl in seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabene“ nennt diesen Rest des Elementaren, den das Formale nicht zu bewältigen vermocht hat, oder vielmehr dieses Durchbrechen des Elementaren durch die Fesseln des Formalen, das „Erhabene in der Musik“. Nach Seidl ist das Häßliche „noch nicht schön“, das Erhabene „nicht mehr schön“.

oder ausschließlicher Entwicklung der einen oder anderen Seite seines Wesens. So gelang es ihm, eine große Zahl merkwürdig scharf und einseitig charakterisierter Stimmungsbilder zu schaffen, die nicht zur darstellenden Musik gehören, obgleich sie vielfach Überschriften haben, aber auch nicht eigentlich zur rein subjektiven, da sie, wie gesagt, nicht das fluktuierende, entwickelnde der reinen Subjektivität haben, sondern sozusagen Momentaufnahme des zum Objekt gemachten Subjekts sind. Rein subjektiv ist Chopin, der im Elementaren schwelgt wie kaum ein anderer Tonkünstler; ich sage schwelgt, denn ein Beethoven und Brahms schwelgen nicht darin, sondern ersterer ringt mit dem Ausdruck der sein ganzes Innere durchwühlenden Ideen, und Brahms versenkt sich mit einem gewissen wonnigen Grausen, mit der Wollust des Schmerzes in dunkle Tiefen des menschlichen Empfindens, während Chopin sich einem süßen Träumen hingibt, einer angenehmen Täuschung, reizenden Illusion, der das helle Tageslicht todbringend sein würde. Chopin objektiviert nie, nicht einmal sich selbst. Die beiden exklusivsten Meister darstellender Musik sind Berlioz und Liszt, beide Feuergeister und in eminentester Weise befähigt, sich in die Seele eines anderen hineinzuversetzen, also was man echt subjektive Naturen nennt. Es bedarf zum Beleg nur des Hinweises auf Liszts Klavierspiel, das mehr als das irgendeines anderen stets Neuschöpfung des Werkes war.

Worin bestehen nun aber die Mittel, durch welche in unserer Phantasie mit Notwendigkeit jene Ideenassoziationen angeregt werden, deren Fortspinnen das Verständnis des darstellenden musikalischen Kunstwerks ergibt?

## § 38. Verwendung der Assoziationen zur Charakteristik.

Bisher haben wir nur einige Bemerkungen über die charakteristischen Wirkungen der Klangfarbe oder Tonhöhe und der Tonstärke beigebracht; es versteht sich, daß auch die Bewegungsart als Rhythmus und Tempo wesentlich zur Erzielung der beabsichtigten Wirkungen beizutragen haben. Alle nachzuahmenden oder irgendwie der Phantasie nahezubringenden Bewegungsformen werden durch *crescendo* und *diminuendo*, sowie *stringendo* und *ritardando* in ihrem Verlauf deutlich gemacht, treten durch die dynamische und agogische Schattierung plastisch heraus. Alle Kombinationen der elementaren Faktoren behalten ihre eigenartigen Wirkungen, auch wenn wir nicht subjektiv, sondern objektiv hören (also nicht uns wirklich identifizierend, sondern nur sympathisierend); so wird das *diminuendo* nach der Höhe zum Verfliegen, Verschweben, das *crescendo* nach der Tiefe zum gewaltigen, massiven Andringen; das *pianissimo* ausgehaltener oder vibrierender über das ganze Tongebiet ausgedehnter Harmonie wird zur weiten Fläche, sei es des sturmfreien spiegelglatten Ozeans oder der öden glühenden Wüste, oder auch zum ungemessenen Raume des klaren nächtlichen Sternhimmels. Zackige oder wellenförmige Linien aller Art, wie sie die Tonbewegung (Melodik) aufweist, werden ohne weiteres zum adäquaten Ausdruck sichtbarer Bewegungen entsprechender Form. Hervorragende Bedeutung gewinnt natürlich der Rhythmus; das Hüpfen, heftige Anprallen, sanfte Anschmiegen, Rennen, Innehalten und was alle die vielen tausendfältig gegeneinander abgestuften und ineinander übergehenden Möglichkeiten sind, werden, sobald wir erst einmal darauf hingeleitet sind, die Musik nicht selbsttätig, also mit dem Willen, sondern zu-

schauend, also als Vorstellung zu erleben, zu ebensovielen wohlverständlichen Lebensäußerungen und Bewegungsformen des darzustellenden Objekts. Was höher zu stellen sei, die subjektive oder die objektivierende Musik? das ist eine Frage, die vielleicht besser gar nicht aufgestellt würde. Wenn dieselben Tonkombinationen jetzt eine leidenschaftliche Regung meines Herzens, ein andermal aber den Galopp eines Pferdes oder irgend etwas anderes der Erscheinungswelt Entnommenes bedeuten können, so ist es müßig, über die Vorzüglichkeit des einen oder des anderen zu streiten; das freilich scheint aber niemals fraglich sein zu können, daß alle objektivierende Musik einen übertragenen, nicht einen ursprünglichen Sinn hat, wie ja schon zur Genüge daraus hervorgeht, daß in gar vielen Fällen ohne Kenntniß des Programms mit der objektivierenden Musik wenig oder nichts anzufangen ist. Wir werden also unter allen Umständen immer wieder zurückverwiesen auf die Charakteristik, d. h. das Zusammenstimmen der erzielten Wirkung mit der vorgestellten Absicht. Zunächst noch einige Worte über jene allgemeine Charakteristik, die wir oben erwähnten, wonach z. B. ein Tanzstück sich nicht eignet zum Vortrag während eines Grabgeleites, wie man umgekehrt nach einem Trauermarsch nicht wohl einen fröhlichen Gesellschaftstanz tanzen kann, oder wie lärmende Trompetenfanfaren mit Pauken uns nicht wohl geeignet scheinen, ein Kind in Schlaf zu lullen, während eine Truppe schwerlich unter den Klängen einer sanften einschmeichelnden Melodie zum Angriff gehen möchte. Für den Gottesdienst, und zwar je nach der Festzeit des Kirchenjahrs verschieden, ferner für festliche Aufzüge, für eine Totenfeier, für ein Abendständchen usw., kurzum je nach der besonderen Gelegenheit, welche Musik erfordert, wird diese mehr oder weniger bestimmt

einen ausgesprochenen Charakter haben müssen, resp. einer erforderlichen Stimmung nicht geradezu widersprechen dürfen. Wenn wir sagten, daß das ins Auge fassen eines bestimmten Zwecks die Musik bereits um einen Teil der idealen künstlerischen Freiheit bringe, was durchaus festzuhalten ist, so muß man sich Musik der einen oder anderen für die besonderen Fälle geeigneten Art nicht als auf Vorrat für vorkommende Fälle komponiert, sondern als aus der Situation heraus geschaffen denken. Die Situation kann dabei sehr wohl eine nur in der Phantasie existierende gewesen sein. Musik dieser Art braucht auch noch nicht einmal einen Anflug von objektivierender Bedeutung zu haben, sondern kann ganz und gar subjektiv sein. Dazu ist allerdings zu bemerken, daß Marsch, Tanz, Reiterfanfare, Wiegenlied von selbst einen bestimmten Rhythmus mit sich bringen, der kaum als Wirkungsmittel der Kunst bezeichnet werden kann, vielmehr eigentlich eine Art Gefäß ist, in welches die Musik eingelassen wird, eine Fessel, welche sie unter den gegebenen Verhältnissen zu tragen hat, da eben beim Trauermarsch langsam gegangen und beim Galopp schnell gesprungen wird. Daß damit aber nicht auch schon alles übrige in seine besondere Bahn geleitet ist, übersehe man nicht; nichts würde hindern, innerhalb der durch das Gangtempo des Trauermarsches bedingten Hauptbewegungsart die allerlustigste tändelnde Musik zu machen, wie andererseits sehr wohl die des Galopp deutlich markiert sein könnte, ein Cantus firmus in langen Noten aber dem Ganzen vielmehr ein streng kirchliches Gepräge verliehe. Was speziell das Kirchliche anlangt, so spielt in den Begriff desselben außer dem der Situation angemessenen, das in langsamer Bewegung und würdiger Harmonik besteht, leicht noch etwas hinein, das man nur als historische Charakteristik

bezeichnen kann, nämlich jene besondere Gestaltung der Harmonie, welche statt der abgeklärten modernen Tonalität die seltsamen, wenn auch nicht gesuchten so doch suchenden Wendungen der sogenannten Kirchentöne bevorzugt. Wird dadurch ein vorgesehener Zweck besser erreicht, z. B. in einer Oper oder sonst einem Stück darstellender Musik, so ist dagegen nichts zu sagen. Grundverkehrt aber muß es heißen, wenn der Komponist unserer Tage, wenn er inbrünstig seine Stimme zu seinem Gott erheben will, sich dafür der Mundart einer vergangenen Zeit bedienen zu müssen glaubt. — —

### § 39. Vokalmusik. Ed. Grell.

Abichtlich sind wir bis zu diesem Moment, d. h. bis zum Ende unserer Betrachtungen, der Vokalmusik aus dem Wege gegangen, nicht weil wir eine Auseinandersetzung mit deren Prinzipien gescheut hätten, sondern im Gegenteil, um so recht unzweideutig hervortreten zu lassen, daß wir der Beziehung auf die Vokalmusik nirgend bedürfen, um irgend welches Prinzip der absoluten Musik zu erklären. Denn zur absoluten Musik gehört die Vokalmusik nicht. — Es ist ein alter Streit, was älter sei, Vokalmusik oder Instrumentalmusik; derselbe wird im allgemeinen stets zugunsten der Vokalmusik entschieden, weil die Singstimme das älteste, weil das natürliche Musikinstrument des Menschen sei; die Instrumentalmusik gilt als aus der Vokalmusik hervorgegangen, und Gesetze werden für sie aus dieser abgeleitet. Der hervorragendste Vertreter eines einseitigen, nicht nur die Vokalmusik bevorzugenden, sondern die Instrumentalmusik geradezu für eine Verirrung erklärenden Standpunktes war der Professor an der Kompositionsabteilung der Berliner Akademie Eduard Grell. Es sei gestattet, hier einige Proben aus seinen nach

seinem Tode von Heinrich Bellermann — einem geistesverwandten Schüler — herausgegebenen gesammelten Aufsätzen und Gutachten über Musik mitzuteilen. In der Einleitung stellt Grell nackt und unzweideutig seine Grundansicht auf (S. 3): „Zu einem musikalischen Gedanken gehören drei Dinge, 1. Wort, 2. Harmonie und 3. Rhythmus, welche miteinander auf das engste verbunden sind und gleichzeitig existieren. Von diesen dreien gibt das Wort nicht nur die Seele, den Inhalt des Gegenstandes, sondern auch durch seine Vokale Veranlassung zur Harmonie (?) und durch seine Konsonanten Veranlassung zum Rhythmus (?).“ S. 127 sagt er: „Die wort- und gedankenlose Musik, also die Instrumentalmusik, würde die verpönte Sinnlichkeit sein und in der Malerei einem Gemisch von Figuren und Farben ohne Gegenstand entsprechen.“ S. 40: „Späteren Zeiten muß es unerklärlich erscheinen, wie man heutzutage den Gesang so niedrig und unwesentlich und die Instrumentalmusik so hoch und wichtig achtet . . . Denn der gegenstandslosen Zeichnung und Malerei, z. B. Kleider- und Tapetenmustern (also: Beethovensche Symphonie = Tapetenmuster!), spricht so leicht niemand das Wort oder nimmt sie für Kunst. Dagegen sind die geistreichsten Leute entzückt von der gedankenentbehrenden Mischung nur rhythmischer und harmonischer Verhältnisse, d. h. von der Instrumentalmusik . . . Das ist aber eine ganz sinnliche und nicht im entferntesten gewährleistete und bestimmt gerichtete Einwirkung, zu deren Hervorbringung es gar nicht der Kunst bedarf, sondern schon die bloße Natur, das bloße Geräusch der Natur ausreicht und noch weit tiefer und mächtiger wirken kann.“ Endlich S. 144: „Die Natur selbst hat zu der Kunst geleitet, die Sprache zum Gesange zu potenzieren durch die Abmessung der Zeiten und Stimmklänge

zu Rhythmus und Harmonie. So zeigt sich, daß die Instrumentalmusik ein außerordentlich schönes Kleid ist, in welchem nur die Hauptsache, der Körper fehlt. Man kann auch sagen, sie sei ein wunderschöner Körper, aber ohne Seele, ohne Gedanken, ohne Wort. (Es steht geschrieben: Im Anfang war das Wort!) Aus vorstehender Genealogie ist ersichtlich, wie von aller Instrumentalmusik die sublimste die Tanzmusik ist. Der Tanz ist der rhythmische Bestandteil, das Metrum des Gedichtes und der Worte. Keine Instrumentalmusik nähert sich daher so wie die Tanzmusik der Gedankenverkündung. Denn wenngleich sie nicht das Wort geben kann, so erinnert sie doch daran, indem sie das Schema des Metrums, des Verses und seiner Worte beibehält. Und in der That ist auch das, was man heutzutage für die höchste Stufe der Instrumentalmusik hält, die Symphonie, weiter nichts als Tanzmusik. Die Symphonie ist wie die Sonate . . . aus den sogenannten Suiten, d. h. Folgen von Tänzen entstanden, die, weil man nicht mehr danach getanzt hat, so entseßlich ausgeartet sind, daß man beim Anhören moderner Symphonien gar nicht mehr an Tänze, Tanzen und nicht einmal an Verse denken kann. Die einzigen Stücke, die zuweilen noch übriggeblieben, sind Menuett und Marsch, und zwar Menuett so entstellt, daß nicht einmal der Dreivierteltakt seines Lebens sicher ist. Bis soweit kann der Fortschritt führen. Statt der verschiedensten charakteristischen Tanzrhythmen werden jetzt in der Symphonie die wüthendsten und unverständlichsten Rhythmen geboten“ ujm. S. 145: „Sobald der Musiker das Gewerbliche, gleichsam das Fabrizieren des Produktes zur Hauptsache macht, kommt das wortlose Gerät in Tätigkeit. Damit flieht der Gedanke, und fort ist die Poesie.“

Der dies schrieb, war lange Jahre eine der an-

gesehensten musikalischen Autoritäten für die höchsten Verwaltungsorgane des preussischen Staates; es ist daher wohl der Mühe wert, von der extremsten Einseitigkeit seines Standpunktes Akt zu nehmen.

Der Grundirrtum Grelis, aus dem sich alles weitere sodann nur als begreifliche Konsequenz ergibt, ist die Annahme, daß die Musik sich aus der Sprache entwickelt habe, während doch gerade das Umgekehrte wahr sein muß. Entsteht wirklich der Gesang durch Steigerung der Rede, oder aber ist vielleicht ursprünglich die Rede nur verbläpfter Gesang?

#### § 40. Wortbetonung und Melodie.

Daß der Gesang der Menschenstimme das Naturschöne der Musik, richtiger gesagt das Prototyp der Musik, der Maßstab, Kanon, an dem alle ästhetischen Werte der musikalischen Hervorbringungen gemessen werden, zog sich durch unsere Betrachtungen als roter Faden; es ist damit aber noch keineswegs erwiesen, daß der mit dem Wort verbundene Gesang, also die Verbindung von Musik und Poesie, die Grundlage der Musik bilde. Was ist denn das Wort? Das Wort ist nichts anderes als ein konventionelles Symbol zur Bezeichnung eines konkreten Gegenstandes oder eines abstrakten Begriffes. Natürlich sind die konventionellen Formeln für abstrakte Begriffe viel jüngerer Herkunft, als die für konkrete Gegenstände. Bekanntlich sind viele Worte sogenannte onomatopoetische Nachbildungen des Gehörs- oder Gesichtseindrucks, den die durch sie bezeichneten Dinge oder Phänomene machen, z. B. Kesseln, Knarren, Pfeifen, Blitzen, Flimmern usw. Überhaupt aber verliert sich der natürlich nicht mehr kontrollierbare Ursprung der Sprache in rohe Äußerungen der Freude und des Schmerzes, des Verlangens, Abscheues, Zornes, also

überhaupt der Affekte, und zwar in dem Sinne der elementaren Faktoren der Musik, mit denen wir uns ausführlicher befaßt haben. Ohne allen Zweifel waren diese ursprünglichen Äußerungen ebensowohl der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Sprache wie des Gesanges; das eigentliche Wort als solches, als Symbol, nicht mehr als gemeinverständlicher durch die elementaren Wirkungen der Tonhöhenveränderung usw. uns elementar erregender Gefühlsausdruck, sondern als bereits durch konventionellen Gebrauch festgestellte Formel zur Bezeichnung eines Dinges oder auch eines Begriffs, eines Gefühls, Begehrens, wie Hitze, Durst es ist, aber gang gewiß keine Fortentwicklung der ursprünglichen Elemente, sondern eine durch Ausbildung ganz anderer Geisteskräfte, nämlich des Verstandes, Gedächtnisses unter der Einwirkung des Mitteilungstriebes bedingte Verblässung und Verkücherung der eigentlich den Lauten anhaftenden Bedeutungen zu Gunsten einer vielfältigeren und doch zugleich bestimmteren Verwendung derselben. Die ursprüngliche Bedeutung der Laute geriet indes nicht in Vergessenheit oder außer Gebrauch, vielmehr steigerte sie sich ohne Zweifel schon in den Urzeiten der Entstehung der Sprachen zum Gesange. Von da ab aber gehen Wort und Gesang auseinander; von dem Moment an, wo das Wort aus der absoluten Bedeutsamkeit seines Klangs zur konventionellen und traditionellen übergeht, wird das dem Wort anhaftende tonische (vokalische) und rhythmische (das nicht, wie Grell andeutet, in den Konsonanten, sondern lediglich im Gewicht der Silben beruht; die Konsonanten bewirken nur ein glatteres Verbinden oder verschiedenartig scharfes Trennen der Vokale) — werden diese dem Worte anhaftenden musikalischen Elemente nur die für das Hören notwendigen Mittel, gleichsam der Stoff der Worte, während sie an ihrem

Sinn weniger und weniger Anteil behalten. Doch bleibt der Sprache die Fähigkeit, diese elementaren Mittel entsprechend ihrer Urbedeutsamkeit wieder stärker auszunutzen, und sie tut das in der gebundenen Rede vom melodischen Tonfall der stilisierten Rede bis zur wirklichen Deklamation und Rezitation von Gedichten. Das Wort kann des Tones gar nicht entbehren und verfehlt zur höchsten Steigerung seiner Wirkung gewiß nicht, dessen Hilfe in höherem Maße in Anspruch zu nehmen. Man kann ganz gewiß mindestens mit demselben Rechte sagen, die Poesie sehne den Ton, d. h. die geregelten Tonverbindungen, die wirkliche Musik herbei, wie es so oft behauptet worden ist, daß die (absolute) Musik nach dem Worte verlange. Wie selten ist jemand darauf verfallen, zu einer schönen Melodie Worte zu dichten (obgleich das oft genug recht wohl anginge); dagegen ist kein der Musik fähiger Vers davor sicher, immer und immer wieder mit Musik überflutet zu werden. Wäre das denn begreiflich, wenn Musik mit Worten eine Steigerung der Musik ohne Worte wäre? es ist aber wohl begreiflich, weil Worte mit Musik eine Steigerung gegenüber Worten ohne Musik sind. In was sollte wohl auch die Steigerung der wortlosen Musik zur Musik mit Worten bestehen? offenbar doch in der Aufnahme eines ganz neuen Elementes, nicht in der Steigerung eines bereits darin enthaltenen: dies neue wäre nämlich die Bedeutung, welche das Wort, abgesehen von seinem Klange hat, die ihm also konventionell und traditionell beigelegt ist, ohne daß seine vokalische, konsonantische und rhythmische Wirkung sie bedingt. Anders wenn die Musik zum Wort hinzutritt, den Sprechton in Gesang verwandelnd; die Aufgabe, welche dann an den Komponisten herantritt, läßt sich etwa dahin definieren, daß er die Sprache auf ihren Urzustand zurückzubringen hat,

d. h. dem Vokalischen, Konsonantischen und Rhythmi-  
schen diejenige Bedeutsamkeit zu geben, welche es bei den  
ursprünglichsten Äußerungen des Empfindens gehabt  
haben muß. Daß diese Aufgabe nur teilweise lösbar ist,  
liegt auf der Hand. Sonst würde es für jedes Gedicht  
eine einzige Melodie geben, nämlich die allein den einzel-  
nen Worten ihre wahre Betonung gebende. Nach dem,  
was wir über die Fortbildung der Sprache uns zurecht-  
legen mußten, ist es aber undenkbar, daß wirklich jedes  
Wort ein Äquivalent im musikalischen Ausdruck finde,  
aus dem einfachen Grunde, weil eine große Anzahl  
Worte, vor allem die abstrakten Begriffsbestimmungen,  
sowie allerlei Hilfsbestimmungen rein konventionell ge-  
bildet, nur das Ergebnis des langdauernden Zusammen-  
lebens der Menschen sind. Nicht die Betonung des  
Sinnes des einzelnen Wortes wird deshalb die Auf-  
gabe des Gesanges sein, sondern vielmehr die Aus-  
prägung des Sinnes des einzelnen Gedankens. Nur für  
diesen wird sich wirklich, wenn der Gedanke nicht allzu  
abstrakt und jedes Empfindungsmoments bar ist, ein  
entsprechender musikalischer Ausdruck finden lassen, ja  
nicht nur einer, sondern deren sehr viele; ganz ohne  
Einfluß auf die Gestaltung der Melodie werden aller-  
dings die einzelnen Worte nicht sein, weil besonders das  
rhythmische Element derselben sich nicht ignorieren läßt,  
ohne ihr Verstehen in Frage zu stellen. Die sogenannte  
korrekte Deklamation der Worte im Gesange be-  
steht lediglich in der Herausarbeitung der natürlichen  
Rhythmik der Worte, d. h. des verschiedenen Silben-  
gewichtes derselben, und zwar macht dieselbe nicht Halt  
bei der richtigen Verteilung von Schwer und Leicht im  
einzelnen Wort, sondern ich möchte sagen, sie ist noch  
viel mehr von Bedeutung bezüglich der Silben, welche  
Sinnakzente fordern, auf welche das Hauptgewicht des

Sazes fällt. Diese Nothwendigkeit der Berücksichtigung des Rhythmisches der Sprache hat wohl den Irrtum veranlaßt, daß der Gesang überhaupt nur die Steigerung des natürlichen Tonfalles der Worte sei, eine Ansicht, die ich im vorigen widerlegt zu haben glaube. Der natürliche Tonfall aller Sätze gleicher Konstruktion, d. h. je nachdem sie Frage oder Aussage, Befehl oder Bitte sind, und je nachdem sie Nebensätze dieser oder jener Art haben, ist gleich, und die größere oder geringere Zahl von Worten, die man hineinzu- bringen hat, ist kaum anders als für das Tempo von Belang, der Tonfall der einzelnen Worte aber kommt stärker nur zur Geltung, wenn sie Sinnakzente verlangen, d. h. wenn in ihnen die Sätze ihren Hauptinhalt finden, daher auch die musikalische Ausgestaltung in ihnen gipfelt, doch ist auch dann der erforderlichen Berücksichtigung bereits Genüge geschehen, wenn nur die Silbe, welche in dem betreffenden Wort das Hauptgewicht hat, es in der ganzen Phrase oder Periode erhält. Die eigentliche musikalische Gestaltung der Melodie wird dagegen von der Stimmung abhängen, welche die Worte oder vielmehr die Sätze ausdrücken und zwar wird dieselbe, wie wir wissen, hauptsächlich durch die elementaren Faktoren bewirkt werden. Man vergleiche z. B. Mendelssohns Frühlingslied „Es brechen in schallenden Reigen die Frühlingsstimmen los“ mit Schuberts „Du bist die Ruh, der Frieden mild!“ Die unruhig flackernde, schnell aus der Tiefe nach der Höhe anstürmende, immer wieder neu ausholende Melodie des ersteren ist in ihrem Gegensatz zu den ruhigen, zwar energisch, aber nicht schnell und zuckend, sondern in gedehnten Zügen anstrebenden Linien des zweiten ein charakteristisches Beispiel für die Wirkung der elementaren Faktoren.

## § 41. Musikalische Ausdeutung des Wortsinns.

Ist so die Gesangsmusik allerdings in eminentem Maße geeignet, subjektiv gehört, also mit der vollen Illusion des Selbsterlebens empfunden zu werden, eben darum, weil der Gesang die uns eigentümliche hörbare Äußerung des Empfindens ist, so ist doch nicht zu übersehen, daß für den Komponisten die Sache wesentlich anders liegt. Ist der Komponist nicht zugleich der Dichter, ja selbst wenn er das wäre: sofern nur der Text zuerst fertig vorliegt und die Komposition desselben nicht gleichzeitig mit der Dichtung, sondern nachträglich erfolgt, was bekanntlich selbst bei Wagner stets der Fall gewesen ist, so gehört die zu erfindende Musik zur objektivierenden; denn der Komponist kann seine Phantasie nicht frei arbeiten lassen, sondern ist an die musikalische Ausdeutung des vorliegenden Textes gebunden, er kann also Fehler machen, von denen nicht die Rede sein könnte, wo er ganz unbehindert aus sich heraus schafft; er kann den Charakter des Ganzen verfehlen, er kann einzelne Hauptzüge der Dichtung ungenügend zur Geltung bringen, ja er kann durch Widerspruch zwischen Tonausdruck und Wortsinns im einzelnen so arg verstoßen, daß er geradezu lächerlich wirkt, mag seine Musik, losgelöst vom Wort, noch so regelrecht und wohlgefällig sein. Natürlich ist es ein schlimmes Zeichen für die Qualität seiner Künstlerschaft, wenn ihm das passiert. Das Umgekehrte, daß eine Musik sich zwar mit dem Ausdruck der Worte vortrefflich deckt, aber ohne dieselben keinen rechten musikalischen Sinn hat, ist zwar auch unerquicklich genug, doch wenigstens nicht lächerlich. Nur wo der Wortinhalt uns für den Ausfall musikalischer Wirkung voll entschädigt, vermag eine solche Bildung als vollberechtigt anerkannt zu werden, so z. B. in den

oft lang ausgesponnenen Seccorezitativen der älteren Oper, bei denen das musikalische Interesse wirklich oft genug fast gleich Null ist, dafür aber einerseits die Handlung durch ausführlichere Aussprachen vorrückt und andererseits zugleich eine Folie für nachfolgende rein musikalisch aufgebaute Nummern gewonnen wird, gegen die sich diese desto lebhafter abheben. Die neuere Oper entsagt dieser Art von Rezitation, welche kaum noch gesteigerte Rede ist, vielmehr nur Rede auf bestimmter Tonhöhe zur Verhütung des beim Melodram so häßlich hervortretenden Widerspruchs der Tonart der Instrumentalmusik und der Tonhöhen des Rezitators; dafür bedient sie sich des begleitenden Rezitativs, d. h. die Singstimme spricht zwar auch mehr als sie singt, dem rein musikalischen Interesse geschieht aber Genüge durch Verlegung der thematischen Bildungen in die Begleitung. Diese Art von Gesang, besonders bei Wagner zur höchsten Vollkommenheit entwickelt, ist allerdings nur gesteigerte Rede, aber darum eben auch kein wirklicher Gesang; der wirkliche Gesang tritt hervor, sobald nicht das einzelne Wort, sondern der Inhalt der Phrasen und Sätze musikalisch ausgedrückt wird, mag damit wirklich gleich zur formalen Gestaltung des Gesanges im großen, also zur Arie übergegangen werden, oder mögen auch nur ein paar Takte ariosen Charakter annehmen\*).

\*) Seltsam nimmt sich die Frage G. Engels (Ästhetik S. 115) aus: „Wer kann wissen, ob dem Komponisten, während er ein Gesangsstück schrieb, die Melodie, die er erfand, als rein melodisches Gebilde oder unter der bestimmten Anregung und Spiegelung des Textes, zu dem er sie erfand, vorschwebte?“ Ein schlimmerer Vorwurf kann doch wohl dem Komponisten nicht gemacht werden, als der, er habe die Melodie eines Gesangsstücks ohne Rücksicht auf, ohne Beeinflussung durch den Text erfunden. Offenbar hat Engel hier übersehen, daß die Möglichkeit der Melodiebildung im Anschluß an den Text eine zwiefache ist: im Großen oder im Kleinen. Der

Das Verhältnis der Begleitung zum Gesang kann ein sehr verschiedenartiges sein. Liegt die thematische Gestaltung im Gesange, also haben wir es mit eigentlichem Gesange zu tun, so kann die Begleitung sich beschränken, die Gesangsmelodie ihrer harmonischen Struktur nach zu erläutern und damit ihre Wirkung unterstützend kräftigen; oder sie kann an der Themenbildung teilnehmen, indem sie Teile der Gesangsmelodie imitiert, in welchem Falle sie fester mit der Gesangstimme wächst, freilich aber auch leicht Gefahr läuft, sich auf-

---

Sänger aber (um den es sich bei Engel in erster Linie handelt) wird in jedem Falle noch ein gut Stück Arbeit übrig behalten; am leichtesten hat er's, den Wortsinns zur Geltung zu bringen, wo der Komponist im Kleinen gearbeitet hat. Wo dagegen die Melodie in großen Zügen Stimmung macht, muß er freilich etwas „Stilbildung“ genossen haben, wenn er den Wortsinns als leichtes Wellenspiel deutlich über den tieferen Wogenschlag des Empfindens im großen hervortreten lassen soll. — Sehr richtig bemerkt Richard Wallasché in seiner „Ästhetik der Tonkunst“ (1886), daß Dinge, die in einer prosaischen Beschreibung ganz an ihrer Stelle wären, durch die Musik leicht einen salbungsvollen Ton bekommen, der wohl allgemeine Heiterkeit erregen könnte, wenn nicht die Hochachtung vor dem Komponisten oder der Ort der Aufführung eine solche Stimmung ausschloße; (S. 345) „wenn der Evangelist (in der Matthäuspassion Bachs) im feierlichsten Andante unter Begleitung langgedehnter Akkorde . . mit ernstester Stimme verkündet ‚Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewirkt durch und durch‘ usw. Das sind Fälle, wo der Komponist, wenn er die Komposition der Worte nicht umgehen kann, sich auf Fixierung des Tonfalls und Rhythmus der Worte beschränken muß, weil eine musikalische Ausdeutung des Sinnes eben unmöglich ist. Übrigens ist Wallasché's Buch eines der unfruchtbarsten und unerquicklichsten, die seit lange auf musikalisch-ästhetischem Gebiet herausgekommen sind. Ein Satz genüge zur Charakteristik (S. 205): „Die menschliche Stimme konnte aber damals nicht als Regulativ dienen, weil sie zu unsicher war, solange man nicht an Instrumenten (!) die strenge Begrenzung und Unverrückbarkeit der Töne lernen konnte.“ Die Stelle ist ein hübsches Pendant zu Grells Ansichten von der Instrumentalmusik!

bringlich bemerklich zu machen; drittens aber kann die Begleitung ihrerseits selbständig den Sinn des Textes illustrieren. Dieser letztere Fall verlangt noch unsere besondere Beachtung. Es sind da wieder mehrere Arten der Behandlung möglich, indem nämlich die Begleitung sich darauf beschränken kann, die allgemeine Stimmung des Textes festzuhalten, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß sie malt, z. B. durchweg das Säuseln des Abendwindes, oder das Rieseln des Baches, oder das Brausen des Sturmes nachahmt; Sache der Singstimme wird es dann sein, die verschiedenen Momente, die Schwankungen der Empfindung, welche der Text an die Hand gibt, scharf auszuprägen. Umgekehrt kann aber auch der Singstimme die Rolle zufallen, die größeren Züge zu zeichnen, die Hauptstimmung festzuhalten, während die Begleitung ins Kleine geht, detailliert, den Wortsinne der einzelnen Verszeile illustriert. In den großen Formen der Vokalmusik, der Oper und dem Oratorium, kommen dazu noch andere möglichen Kombinationen, z. B. daß die Begleitung geradezu die Handlung weiter entwickelt, wenigstens selbständig objektivierend zeichnet, nicht im Anschluß an den Sinn der Worte der Singstimme; oder die begleitende Musik kann die geheimsten Gedanken verraten, während der Gesang sie verbirgt; es ist möglich, daß die Begleitung einen Aufzug, Marsch u. dgl. gibt, während dessen aber eine oder mehrere Gesangstimmen sich subjektiv aussprechen. Man denke auch z. B. an die erste Szene der „Meisterfinger“ (in der Kirche), wo während des Absingens des Chorals die Solostimmen des Orchesters (Violine, Cello, Oboe) das durch stumme Zeichen redende Liebeszwiegespräch Walthers und Evchens ausdeuten.

Es ist nicht meine Absicht, hier alle Möglichkeiten der Rollenverteilung anzudeuten, geschweige denn sie

ausführlich zu erörtern. Es galt nur ungefähr festzustellen, wie sich Musik und Wort in der Vokalmusik zueinander verhalten, und darüber klar zu werden, ob wirklich die Vokalmusik das Alpha und Omega der Musik oder vielmehr nur eine ihrer Erscheinungsformen ist. Ich denke, darüber sind wir nicht mehr im Zweifel. Die Vokalmusik ist nicht „die Musik schlechthin“, sondern vielmehr eine Verbindung der Musik mit der Poesie, in der Oper auch noch mit der Mimik zur gegenseitigen Unterstützung, zum gemeinsamen Zusammenwirken, zur Erreichung von Kunstwirkungen allergrößter Intensität. Ich will meinen Vortrag nicht schließen, ohne anzuerkennen, daß im musikalischen Drama Wirkungen möglich sind, wie sie weder die Musik allein, noch auch die Poesie allein oder in Verbindung mit der Mimik erzielen könnte. Die Illusion des wirklichen Geschehens wird durch die Mimik gewiß am vollkommensten erzielt; im Wort sprechen die agierenden Personen ihr Denken und Fühlen unzweideutig aus, und was noch fehlen könnte, ergänzt die Musik, indem sie den Ausdruck hoch über das Konventionelle erhebt und die Bedeutung der Worte durch die unmittelbaren Wirkungen der Musik noch viel eindringlicher zu Verständnis bringt. Aber nicht nur die Menschen reden diese erhabene Sprache, auch die Natur spricht direkt zu uns durch die Stimme des Orchesters.

### § 42. Rückblick.

Fragen wir uns nun zurückblickend, wie sich der Hörer gegenüber den verschiedenen betrachteten Arten von Musik verhält, so muß immer wieder der allergrößte Nachdruck darauf gelegt werden, daß die absolute Musik, die reine Instrumentalmusik, wie die mit der reinen

Christ verbundene Gesangsmusik durchaus mit der vollen Illusion des Selbsterlebens subjektiviert werden muß, daß aber auch die objektivierende Musik, sowohl die illustrierende, begleitende des Liedes, der Oper, der Pantomime und des Melodrams, als die allein auftretende Programmmusik, nur dann vollkommen zur Wirkung kommen kann, wenn es dem Hörer gelingt, sich mitfühlend mit dem Objekte in Rapport zu bringen. Also selbst wo die Musik geradezu die Natur malt, sei es im Sturm oder in friedlicher idyllischer Stille, muß er versuchen, sich in die Lebensbedingungen dessen zu versetzen, was die Musik darstellen soll. Dabei wird aber die Tätigkeit des Geistes eine wesentlich andere bei der objektivierenden Musik als bei der rein subjektiven; denn während bei der letzteren nur ein möglichst scharfes Erfassen der vorüberfliehenden Tonbilder, ein Festhalten im Gedächtnis und Vergleichen, ein Verfolgen der symmetrischen Bildungen und Proportionen, also immerhin ein lustvolles Genießen des Gebotenen erforderlich war, gilt es bei der darstellenden Musik, die Intentionen des Komponisten im einzelnen zu verstehen, indem man seine Phantasie in der vom Komponisten angeregten Richtung weiterarbeiten läßt. Daß das unter Umständen eine äußerst prekäre Sache sein muß, wird niemand bestreiten; denn wo nicht das Wort als sicherer Führer mitgeht und den so vieldeutigen Gestaltungen der Musik ihren bestimmten Sinn gibt, kann es gar nicht ausbleiben, daß die Phantasie des Hörers gelegentlich durchgeht und durch Mißverstehen, aber nicht durch Unverstand verschuldetes, sondern durch die Vieldeutigkeit erklärliches Mißverstehen der Absicht des Komponisten den Faden des Programms vollständig verliert. Das ist der Grund, weshalb alle längeren Programme, in denen sich eine Handlung abspinnt, mehr oder weniger undurchführbar

werden: nicht für den Komponisten, aber für den Hörer. \*) Ich erinnere mich eines frappanten Beispiels, nämlich des Orchesterstücks „Don Quixote“ von A. Rubinstein. Mit dem Programm in der Hand, war ich doch nicht imstande, den Faden zu verfolgen, bildete mir vielmehr an verschiedenen Stellen ein, der Moment sei gekommen, wo der edle Ritter gegen eine Hammelherde sichts. Wo das Wort den Geist au courant hält, die Phantasie zügelt und spornt, ist die Leistungsfähigkeit der Musik eine unbegrenzte; auch wo das Programm nur mit wenigen Worten eine Situation schildert (keine fortschreitende Handlung), ist die Musik der höchsten Wirkung fähig. So erinnere ich z. B. an das geniale Klavier-Tongemälde Liszts „Der heilige Franziskus von Paula auf den Bogen schreitend“, das von einer unübertrefflichen Plastik ist. Der Versuch des Begründers der modernen Programmmusik, Hector Berliozs, durch Festhaltung und Umbildung weniger Motive der zerfließenden Gestalt des Tongemäldes ein festeres Knochengengerüst zu geben, ist als geistreich anzuerkennen, wird aber schwerlich je große Resultate erzielen; denn auch das Leitmotiv wird nur sicher leiten, wo das Wort zur Hand ist, und kann da, wie wir aus Wagner wissen, mit unfehlbarer Sicherheit die bedeutsamsten Ideenassoziationen erzwin-

---

\*) Etwas zu scharf freilich, übrigens aber übereinstimmend urteilt G. Engel (Ästhetik S. 53): „Das ausführliche Programm kann keinen vollständigen Ersatz für den Mangel der musikalischen Einheit gewähren, da der poetische Sinn nicht wie in der Vokalmusik Takt für Takt und Ton für Ton der Komposition vermittelt des Wortes immanent ist. Da dem aber so ist, so bringt ein ausführliches Programm auch keinen besonderen Nutzen; denn es lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers von dem Tonstück ab, das, um in seiner einheitlichen Gestaltung erforscht zu werden, dieser Aufmerksamkeit im vollsten Maße bedarf. Programmmusik ist daher ein übersflüssiges Zwitterding“ u.

gen. Die Wiederkehr eines in besonders wichtiger Situation zuerst nachdrücklich gebrachten Motivs wird jedesmal jene Situation in der Erinnerung wachrufen; das beste Belegbeispiel hierfür bleibt immer das „Nie sollst du mich befragen“ im Lohengrin. Ob dagegen die erweiterte Benutzung der Motive, wie sie Wagner in seinen letzten Musikdramen durchgeführt hat, nicht in den Händen minder genialer Komponisten zu einem trockenen Schematismus allerseitschlimmster Art verknöchern muß, das wird nur die Zukunft entscheiden können.

Jedenfalls, denke ich, haben die Betrachtungen der verschiedenen Mittel der musikalischen Kunstwirkung uns keinerlei Grund ergeben, die Werke irgendeines unserer großen Klassiker, wie auch der Romantiker, für geringwertiger zu achten als die der anderen. Vielmehr erscheinen sie uns alle, trotz aller beabsichtigten und mehr oder minder gelungenen Objektivierungen, als Spiegelbilder bedeutender Künstlerindividualitäten, mit denen uns für Minuten eins fühlen zu können, ein erhebender, die Seele stärkender Gedanke ist. Und so werden wir auch keine Kunstgattung um der anderen willen herabsetzen, und es ebensowenig dulden, daß die reine Instrumentalmusik herabgesetzt werde, in der das subjektive Empfinden am unmittelbarsten sich ausspricht, als daß die Vokalmusik geringer geachtet werde, welche an der Hand des Wortes den Geist zu den erhabensten Vorstellungen zu führen vermag.

---

# Alphabetisches Register.

(Die Zahlen deuten die Seiten an.)

- Affekte, gegenstandslose, in der Musik 31.  
Agogik, 5. 55f.  
Aktives und passives Hören 43f. 60. 92.  
Alpenhorn 64.  
Altertümelei 79.  
Altstimme 11.  
Architektonik, musikalische 47. 53. 63.  
Architektur 33. 70.  
Assoziationen beim Musikhören 61ff. 76.  
Ästhetik und Biographie 31.  
Ästhetische Lust am Formalen 55. 56.  
Atmung als Zeitmaß 52f.  
Aufstufbedeutung leichter Werte 46. 58.  
Augenblick 52.
- Bariton 11.  
Baß 11.  
Bastuben 25. 65.  
Beethoven 71. 74.  
Begleitung der Gesangsmusik 89ff.  
G. Besslermann 80.  
G. Berlioz 75. 93.  
Beschreibende Dichtung 70.  
J. Brahms 66. 75.  
E. Brücke 10.
- Castel, L. B. 9.  
Cello 15.  
Charakteristik 61ff. 68ff. 76ff. 87ff.  
Fr. Chopin 75.  
Choral 65.  
Chromatik 9.  
crescendo 14. 57. 76.
- Darstellende Musik 25. 61. 68.  
decrescendo s. diminuendo.  
Dehnung leichter Werte 46.  
Deklamation, korrekte 85.  
Dichtkunst 33.  
diminuendo 6. 14. 57. 76.  
Direkter Ausdruck der Musik 17ff.  
Distanz 11.  
Drama und Leben 33.  
Dramatisches in der Musik 25. 61ff.  
Dritte Dimension in der Musik (Polyphonie) 51f. 57.  
Dritteltöne der Araber 39.  
Dur- und Mollharmonie 56.  
Dynamik 5. 13. 56. 67.
- Echte und falsche Kunst 48.  
Einheit in der Mannigfaltigkeit 56.  
Elementare Faktoren 1ff. 60.  
G. Engel 14. 16. 88. 93.  
Enharmonik der Griechen 39.  
Epiisches in der Musik 25.  
Erhabenheit in der Musik 25ff. 53. 65. 74.

- Fagott** 15. 63.  
**Farben und Töne** 9ff.  
**F. F. F. F.** 32.  
**Flöte** 15. 65.  
**Formgebende Prinzipien** 30. 32 ff.  
 54. 60. 69.  
**Formalismus als Gegensatz des Subjektiven** 42. 62.  
**forte** 57; = hell 68.  
**fortissimo (subjektivierbar?)** 26. 28.  
  
**Gang und Puls** 36.  
**Gebärde, musikalische (= Phrase)** 22.  
**Gelegenheitsmusik** 76f.  
**Gesang als Wertmesser aller Musik** 52. 65.  
**Gesang ist nicht nur Steigerung der Wortbedeutung** 86.  
**Geschlecht und Tonlage** 24.  
**Geschwindigkeit d. Veränderungen der Tonhöhe und Dynamik** 6. 58.  
**Gesetze des Musikschaffens** 1.  
**Geste, musikalische** 22.  
**Gliederung der Melodie (Motivbegrenzung)** 37. 45.  
**Ed. Grell** 4. 21. 79.  
**Grenzen der Subjektivation** 25.  
  
**Ed. Hanslid** 23. 33.  
**Harmonie** 9. 32. 38 ff. 54. 59.  
**Häßlichkeit in der Musik** 28. 74.  
**H. Hauptmann** 1.  
**Fr. v. Hausegger** 21.  
**F. Haydn** 67. 68.  
**H. Helmholtz** 10. 15. 16.  
**Hemmende Wirkung der Länge** 58.  
**Heraklit** 6.  
**F. G. Herder** 18.  
**Herzschlag** 35. 52 ff.  
**Historische Charakteristik** 78.  
**Hoch als hell, klein, oben, himmlisch** 11. 13. 15. 54. 66. 68.  
**Hören, passives und aktives** 43.  
**Horn** 14. 64.  
  
**Musion** 91.  
**Illustrierende Musik** 68. 92.  
**Imitation** 54. 58. 69.  
**Individualismus und Form** 62f.  
**Inhalt der Musik** 31. 49.  
**Instrumentalmusik - Tapetenmuster** 80f.  
**Intensität und Volumen** 14.  
  
**Mögliche Klangwirkungen** 29.  
**Klangfarbe** 14. 16. 63  
**Klarinette** 14.  
**Klassiker und Romantiker** 62. 73.  
**Klavier** 16.  
**Kirchlichkeit** 65. 68.  
**Kombination der elementaren und der formalen Wirkungen** 42.  
**Kontrabaß** 24.  
**Kontrabaßtuba** 14.  
**Kunst läutert, veredelt** 30. 55. 74.  
**Kunst und Natur** 33.  
**Kunstgeschmack und Naturgesetz** 39.  
  
**Lächerliche, das, in der Musik** 25.  
**Landschafterei, musikalische** 34. 64.  
**Langatmigkeit** 53.  
**Längen und Kürzen (rhythmisch)** 48. 58.  
**langsam** 36. 54.  
**Läuternde Kraft der Kunst** 30.  
**M. Lazarus** 2.  
**lebendiger Klang** 3.  
**legato** 7.  
**Leicht-schwer als Grundlage der Form** 46.  
**Leitmotive** 94.  
**Lektüre der Musik** 3.  
**Fr. Liszt** 71. 75. 93.  
**Herm. Lohe, 10. 12. 18.**  
  
**Malerei und Natur** 34. 70.  
**Melodie** 82.  
**Melodist** 5. 7f. 54. 76.  
**Melodrama** 87.  
**Mendelssohn** 86.  
**Menschenstimme als Normativ der Musik** 22. 24. 30. 52. 65. 82.  
**Mezzosopran** 11.

- Mitterleben der Musik 17 ff. 71. 92.  
 Mitteilungstrieb 2. 69.  
 Modulation 47. 56.  
 Moll und Dur 56.  
 Moll im Altertum bevorzugt 39f.  
 Momentbilder, musikalische 75.  
 Musik als Wille (Ausdruck) 1.  
     17 ff.  
 Musik als seelisches Erlebnis 17.  
 Musik als Vorstellung (Form)  
     32 ff.  
 Musik als vorgestellter Wille  
     (Charakteristik) 61 ff.  
 Musik ist nicht ein Derivatium der  
     Poesie 83 ff.  
 Musikdrama 91.
- Nachahmung s. Imitation.  
 Nachahmungstrieb 70.  
 Näselnde Klänge 29.  
 Natürliche Grundlage der Har-  
     monie 39.  
 Naturmusik 5. 33. 35.  
 Naturschöne, das, der Musik 35.  
 Negative Ausdrucksformen 6. 56.  
 J. Newton 9.  
 Nichtsubjektivierte Musik 25. 62.  
 Normalzeiten 35. 54.  
 Notierung 4.
- Oben und unten in der Musik  
     66.  
 Obertöne und Harmonie 39.  
 Obertöne und Klangfarben 16.  
 Objektivierende Musik 61 ff. 71 ff.  
 Objektivierung und Subjektivierung  
     71 ff.  
 Objektive Komponisten und Spieler  
     71.  
 Oboe 63.  
 Ophikleide 65.
- Pantomime 22. 71.  
 Pausen als Minuswerte 59.  
 Pentatonische (fünfstufige) Me-  
     lodik 39.  
 Pfeifen 16.  
 Phrase, Phrasierung 45 ff. 52 ff.
- Phrasierungsausgaben 46.  
 pianissimo 25. 68. 76.  
 piano 57; = dunkel 66.  
 Plastik 70.  
 Poesie hebt die Musik 68 f.  
 Polyphonie 49. 56.  
 Portament 9.  
 Posaune 25. 64.  
 Positive Ausdrucksformen 6. 30.  
     56.  
 Produktives Hören 61. 92.  
 Programmmusik 61 f. 68. 92.  
 Pulsschlag 35. 52.  
 Pythagoras 39.
- Rameau, J. Ph. 39.  
 Reflektierte Musik 62.  
 Relativität von hoch und tief 16.  
 Resonanzboden 16.  
 Rezitativ 88.  
 Rhythmus 6. 32. 47. 52. 58. 76.  
 ritardando 6. 76.  
 Romantiker und Klassiker 62. 73.  
 A. Rubinstein 93.
- Saladas' pythischer Nomos 65.  
 Satzregeln, musikalische 2.  
 J. Saubeur 39.  
 Schaffensdrang 3.  
 Schallwellengröße 12 f.  
 Fr. Schiller 26.  
 Schlußkraft (Gewicht) antworten-  
     der Werte 46.  
 Schnell 5. 36.  
 Schöner Schein der Wirklichkeit 33.  
 Fr. Schubert 86.  
 Schumann 74.  
 Schwer = antwortend 45.  
 Schwingungen 6.  
 A. Seidl 20. 26. 36. 74.  
 Singstimmen 11. 15. 51.  
 Sopran 11.  
 Spieltrieb 3. 32. 69.  
 Spondeus 65.  
 Sprechen als verblaßte Musik 82 ff.  
 staccato 7. 68.  
 Steigen und Fallen der Tonhöhe  
     5. 56.

**M. Steiniger** 36.  
 Stetige Tonhöhenveränderung 7.  
 56.  
 Stilisierung der stetigen Tonhöhenveränderung zur abgestuften 37. 76.  
 stringendo 6. 76.  
 Streichorchester 8.  
 Stufen der Skala 37 ff. 55.  
 Stürze der Blasinstrumente 16.  
 Subjektiv und objektiv 62. 71.  
 Subjektivierung der Musik 17 ff. 21. 62. 71. 92.  
 Symmetrie des Nacheinander 45 f.  
 Symmetrischer Aufbau 14. 53.  
 Sympathische Klangfarben 29.  
 Synkope 59 f.  
 Synthetische Tätigkeit beim Musikhören 44. 53.  
  
**Takt** 35. 53.  
**Tanz** 69. 71. 81.  
**Tempo** 36. 53. 59.  
**Tenor** 11.  
 Tief als groß, dunkel, unten 11. 13. 15. 66.  
**Timbre** 17.  
**Tonart (Tonalität)** 40. 47.  
**Tongebiet, Grenzen desselben** 10.  
**Tongeschlecht** 57.  
**Tonhöhe** 1. 5. 12. 16. 55.  
**Tonhöhenmessung (Skala)** 37 ff.  
**Tonmalerei** 61 ff. 70. 76 ff.  
**Tonpektrum** 10.  
**Tonstärke s. Dynamik.**  
**Triolen** 59.  
**Trompete** 14. 25. 63.  
**Tuba** 25.  
**Typen musikalischen Schaffens** 77.  
  
**Übung im Hören (nicht Fachgelehrsamkeit)** 42.  
 Überhohe, übertiefe, überstarke Töne 24 f.

Übertragene Wirkungen der Ausdrucksmittel 76 ff.  
 Umlauf der Dynamik ( $\diamond$ ) 58.  
**Fr. W. Unger** 9.  
 Unmittelbarer Ausdruck der Musik 61.  
 Unsympathische Klangfarben 29.  
 Unterteilung, rhythmische 58.  
  
**Vereinigung der Künste zum gemeinsamen Wirken** 90.  
**Verarbeiten eines Sinns für den andern** 67.  
**Vierordt** 36.  
**Vierteltöne der Fender** 39.  
**Violine** 15. 24.  
**Vokalmusik** 79.  
**Vorgestellte Töne** 3.  
  
**Wagner, R.** 52. 67. 88.  
**R. Wallaschet** 89 f.  
 Weiterführende Kraft der Unterteilungswerte 59.  
**Weltschmerz in der Musik** 75.  
**Widerspruch zwischen Wortsinne und Tonausdruck** 87.  
**Willensfreiheit und Naturnotwendigkeit** 41.  
**F. Wölfflin** 20. 26.  
**Wort verlangt nach Musik** 84.  
**Wortbetonung und Melodie** 82.  
**Worte sind konventionelle Formel** 82.  
**Wortsinne** 87.  
  
**Zählzeiten** 52 ff.  
**Zeitmessung, musikalische** 35 ff. 52 ff.  
**R. Zimmermann** 10.  
**Zusammenziehung, rhythmische** 59.  
**Zweck der Musik** 2. 68.  
**32 füssiges „C“ der Orgel** 14.  
**Zwölftufige Skala** 60.

Max Hesses Verlag in Berlin W 15

## Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge

mit in den Notentext eingefügten  
Analysen und Bemerkungen

von **H. Ritter**, Seminarlehrer.

Preis kartoniert M. 4.50, gebunden M. 6.50.

Vorliegende Ausgabe bemüht sich, den rhythmisch-motivischen Aufbau der Fugen unter teilweiser Berücksichtigung der harmonischen Grundlagen klarzulegen, vermeidet aber eine erschöpfende Darstellung von Form und Inhalt; sie will den zeitraubenden mechanischen Teil der Analyse dem Schüler geben und weiter ihn anregen, mit Hilfe des Lehrers und des obigen Wertes in das Wesen des strengen Satzes kräftig erfolgreich einzudringen. Darum wird die Ausgabe auch den Organisten und allen, die sich auf Seminaren auf dieses Amt vorbereiten, von Nutzen sein können.

G. Lazarus, Direktor von Prof. E. Breslairs Konservatorium, Berlin, schreibt: Ich finde diese Edition über alle Maßen vorzüglich und empfehlenswert. Die enorm fleißige und genaue, durch nichts zu übertreffende Analyse und Bezeichnung wird dem Musikbesessenen eine wahre Fundgrube der Erziehung und der Erbauung sein, das Riesenwerk von Joh. Seb. Bach tritt einem recht klar vor Augen . . . Ich kann hiermit diese Ausgabe der Kunst der Fuge aufrichtig und wärmstens empfehlen.

---

## Zur Geschichte des Orgelspiels

vornehmlich des deutschen im 14. bis  
zum Anfang des 18. Jahrhunderts.

Von **H. G. Ritter**.

2 Bände, 4°. (Text und musikalische Beilagen.)

Brochüret M. 26.—, solb gebunden M. 34.—.

Immenser Fleiß und profundes Wissen haben sich hier vereinigt, um ein in seiner Art unerreicht dastehendes Werk zu schaffen, das mit Unterstützung des Königl. Preuß. Kultusministeriums veröffentlicht wurde. Ritters Geschichte des Orgelspiels ist von der Kritik in wahrhaft glänzender Weise aufgenommen worden. Es ist ein unentbehrliches Werk für viele Musiker.

**Hervorragende Neuerscheinung!**

*Prof. Dr. Hugo Riemann*

**Analyse**

von

**Beethovens Klaviersonaten I u. II.**

Bd. I. (2. Aufl.) geb. M. 7.50, brosch. M. 6.—

Bd. II. „ M. 9.50, brosch. M. 8.—

**Einige Urteile aus vielen:**

Deutsche Tageszeitung, Berlin. Der Meister musikwissenschaftlicher Forschung gibt mit seiner Beethoven-Analyse für das Studium der einzelnen Werke einen alles erschöpfenden Führer.

Börsen- und Handelszeitung, Berlin. Füglich kann behauptet werden, daß Riemanns Analyse zum Verständnis und Genuß der unvergänglichen Werke Beethovens beiträgt, was die berühmtesten Kommentatoren Goethes geleistet.

Neues Wiener Tagblatt. Das Buch ist das wertvollste Geburtstagsgeschenk für den Meister (16. Dezember) und unentbehrlich für jeden Musiker von Beruf und Neigung.

München-Augsburger Abendzeitung (Sammler). Hugo Riemanns Analyse der Beethoven-Sonaten gibt dem ausübenden Künstler sowohl, als dem musiktreibenden Laien eine reiche Fülle geistiger Anregung.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin. Jede Sonate wird bis ins Kleinste zergliedert, jedes einzelne Thema herausgeschält, der Aufbau jedes Satzes systematisch aufgedeckt. Über Auffassung und Vortrag wird sachkundigster Rat erteilt. Riemanns neue Analyse ist schlechterdings unentbehrlich für alle Klavierspieler.

**Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38**

**Hervorragende Neuerscheinung!**

*Prof. Dr. Hugo Riemann*

**Analyse**

von

**Beethovens Klaviersonaten I u. II.**

Bd. I. (2. Aufl.) geb. M. 7.50, brosch. M. 6.—

Bd. II. „ M. 9.50, brosch. M. 8.—

Einige Urteile aus vielen:

**Braunschweiger Neueste Nachrichten.** Riemann gibt denen, die die Sonaten mit Verständnis und Genauß hören oder spielen wollen, die zuverlässigste Führung.

**Sächsische Staatszeitung, Dresden.** Wie vor kurzem die Neuauflage des Riemannschen Musiklexikons die bedeutendste Erscheinung auf musikalischem Gebiete war, so ist es diesmal seine Analyse von Beethovens Klaviersonaten.

**Leipziger Neueste Nachrichten.** Viel Belehrendes und zum eigenen Denken Anregendes findet sich in jeder Analyse unseres größten Musikgelehrten.

**Tägliche Rundschau, Berlin.** Ein Werk, das keinem fremd bleiben sollte, der es mit der Übung der Klavierkunst, und sei es auch in dem bescheidenen Kreise häuslicher Erbauung, ernst meint.

**Breslauer Generalanzeiger.** Das einzigartige Buch wird jedem, der zu Beethovens Kunst in ein innigeres Verhältnis treten will, von unermeßlichem Nutzen sein und die Freude an Beethovens Meisterwerken noch steigern.

**Düsseldorfer Zeitung.** Mit unfehlbarer Meisterschaft und feinstem Gefühl wird das einzelne Kunstwerk bis ins Kleinste zergliedert, so daß wir staunend die erhabene Größe der Werke bewundern und verstehen lernen.

**Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38**

Max Hesses Verlag in Berlin W 15

## Riemann-Festschrift

Gesammelte Studien zur Ästhetik,  
Theorie und Geschichte der Musik

Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden  
und Schülern. Herausgegeben von Dr. Carl Menckend

43 Beiträge von hervorragenden Musikgelehrten des  
In- und Auslandes. Mit Porträt und Musikbeilagen

Groß-8°. 564 Seiten. — Preis broschiert M. 16.—, gebunden M. 20.—

Hervorragende Musiker und Musikschriftsteller zeichnen als Verfasser dieser mit großer Sorgfalt und viel Geschmac getroffenen Auswahl von Studien, die für den gebildeten Musiker von großem Interesse sind: alles gediegene ernst-wissenschaftliche Arbeiten, die, unterstützt von Notenbeispielen, mannigfache Aufklärungen bringen und mancherlei bedeutsame Anregungen zu weiterem Forschen geben. Der Herausgeber des verdienstvollen Sammelbandes hat selbst eine ausführliche Abhandlung über R. Strauß' Elektra geliefert, die das Vortrefflichste ist, was über diesen Gegenstand geschrieben wurde. Der von der Verlagshandlung aufs vornehmste ausgestattete Band mit seinen gehaltvollen Studien und originalen Forschungen, die ihm einen dauernden Wert verleihen, ist ein lebendiges und charakteristisches Zeugnis der heutigen Musikwissenschaft.

---

## Entwicklung und Poesie des Gesanges

und die wertvollen Lieder  
der Gesamt-Musikliteratur

von Dr. v. Hajan

II. Auflage. — Preis in 2 grünen Kalblederbänden u. Leinen M. 20.—

Inhalt: Einführung in die musikalische Ästhetik, Der kirchliche Gesang bis zur Neuzeit, Volkslieder, Minnegefang, Meistergefang, Anfänge des deutschen Kunstliedes, Der Gesang während der klassischen Zeit, Der moderne Gesang, Die neue Richtung (Rameau bis Hugo Wolf), Die Gegenwart (Richard Strauß, Reger, Mahler, Thuille, Schillings, Pfister, Hauegger, d'Albert, Weingartner, Arn. Schönberg, Brumeau, Fauré, d'Indy, Debussy).

Das Werk behandelt die organische Entwicklung des Gesanges von der Zeit der Griechen bis zur modernsten Gegenwart, die Analyse aller Stilgattungen, die Biographien der namhaften Komponisten und das Wissenswerte der Musiktheorie in prägnanter Vorführung.

# Inhalt.

Vorwort zur vierten Auflage . . . . .	II
Vorwort zur dritten Auflage . . . . .	III
Vorwort zur zweiten Auflage . . . . .	III
Vorwort zur ersten Auflage . . . . .	VI
Inhalt . . . . .	IX
<b>I. Vortrag: Die elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks: Tonhöhe, Tonstärke, Bewegungsart (Musik als Wille).</b> . . . . .	1—31
§§ 1. Gesetze des Musikschaffens. 2. Zweck der Musik. 3. Wirkungen und Mittel der Musik. 4. Der lebendige Klang. 5. Naturmusik. 6. Melodik, Dynamik, Agogik. 7. Prinzipien der Melodik. 8. Legato und Staccato. 9. Töne und Farben. 10. Tonhöhen-Qualität. 11. Prinzipien der Dynamik. 12. Klangfarbe. 13. Subjektivierung gehörter Musik. Musik als seelisches Erlebnis. 14. Normative Bedeutung des Umfangs der Menschenstimme. 15. Grenzen der Subjektivierung. Das Erhabene und Lächerliche. 16. Rückblick.	
<b>II. Vortrag: Die Form gebenden Prinzipien: Harmonie und Rhythmus. (Musik als Vorstellung).</b> . . . . .	32—61
§§ 17. Die Freude am Bilden (der Spieltrieb). 18. Das Naturschöne der Musik. 19. Zeitmessung (Takt). 20. Tonhöhenmessung (Skala). 21. Harmonie. 22. Die Kombination der elementaren Faktoren und der formgebenden Prinzipien. 23. Passives und aktives Hören. 24. Die Symmetrie des Nacheinander. 25. Grundlage der musikalischen Formenlehre. 26. Rhythmus. 27. Echte und falsche Kunst. 28. Polyphonie. 29. Die dritte Dimension der Musik. 30. Die Natur des Rhythmus. 31. Tempo. 32. Rückblick.	
<b>III. Vortrag: Assoziative Momente: Charakteristik, Tonmalerei, Programmmusik. (Musik als vorgestellter Wille)</b> . . . . .	61—94
§§ 33. Objektivierende Musik. 34. Assoziationen der Klangfarbe. 35. Assoziative Wirkungen der Dynamik. 36. Mitteilungstrieb, Spieltrieb, Nachahmungstrieb. 37. Subjektivierung und Objektivierung. 38. Verwendung der Assoziationen zur Charakteristik. 39. Vokalmusik. Ed. Grell. 40. Wortbetonung und Melodie. 41. Musikalische Ausdeutung des Wortsinns. 42. Rückblick.	
Alphabetisches Register . . . . .	95—98