

Zur Theorie der Melodie.

Von

THEODOR LIPPS.

MAX MEYER'S Theorie.

Ich bin zu den folgenden Bemerkungen veranlaßt durch MAX MEYER'S „Contributions to a Psychological Theory of Music“, die das erste Heft des ersten Bandes der „*University of Missouri Studies*“, Juni 1901, füllen. MAX MEYER giebt in dieser Abhandlung insbesondere Grundzüge einer neuen Theorie der Melodie.

Diese Theorie beruht zunächst auf dem Satze: Wenn zwei Töne sich verhalten wie $2^n : 3, 5, 7, 9, 15$, — wobei 2^n jede Potenz von 2 einschließlic $2^0 = 1$ bezeichnet — so ist mit dem Fortgang vom ersten zum zweiten dieser beiden Töne eine Tendenz der Rückkehr zum ersten verbunden.

Dieser Satz wird dann alsbald erweitert und gesteigert zu der Regel: Wenn in einer Melodie ein Ton vorkommt, der sich zu allen übrigen Tönen der Melodie verhält wie $2^n : 3, 5, 7$, oder zu einem Product aus 2, 3, 5, 7, so ist der Hörer befriedigt, nur wenn dieser Ton am Schluß der Melodie wiederkehrt. Einen Ton von der bezeichneten Art nennt M. „Tonica“ der Melodie. Wir können also auch kurz sagen: Die „Tonica“ einer Melodie, in diesem MEYER'Schen Sinne, muß nach M. den Schlußton der Melodie bilden.

Hieraus ergibt sich dann ohne Weiteres folgende Consequenz: Für alle Töne der „diatonischen Leiter“ ist die Quarte, nach MEYER'S Terminologie, „Tonica“. D. h. die Quarte verhält sich zu allen übrigen Tönen der Leiter wie $2^n : 3, 5, 7$ oder zu einem Product aus den Zahlen 2, 3, 5, 7. Also müßte nach M. jede aus den Tönen der diatonischen Leiter gebildete Melodie

mit der Quarte abschließen. Dieser Schluss müßte der einzig befriedigende sein. Nun pflegen die Melodien, die nach der gewöhnlichen Ansicht auf der diatonischen Leiter beruhen, nicht mit der Quarte abzuschließen. Trotzdem ist ihr Abschluss befriedigend. Also beruhen diese Melodien in Wahrheit nicht auf der diatonischen Leiter. Der Glaube an die diatonische Leiter als Grundlage unserer Melodien ist überhaupt ein Aberglaube. Wir müssen die „diatonische Leiter“, um die wirkliche Grundlage aller dieser Melodien zu gewinnen, umwandeln. Wir müssen insbesondere an die Stelle der Quarte die natürliche Septime der Quint, und weiterhin an die Stelle der Sexte die Secunde der Quint (8 : 9) setzen. Nehmen wir hier, wie im Folgenden immer, an, der Grundton der Leiter, aus deren Tönen die Melodie gebildet ist, sei *C*, so muß der vierte Ton der Leiter, *F*, gefaßt werden als natürliche Septime von *G*, der sechste Ton, *A*, als Secunde von *G*. Es muß, mit anderen Worten, das Verhältniß von *C* : *F* gedacht werden nicht als 3 : 4, sondern als 16 : 21, das Verhältniß *C* : *A* nicht als 3 : 5, sondern als 16 : 27. Damit ist erreicht, daß der Grundton der Leiter, also *C*, für die ganze Leiter „Tonica“, nämlich Tonica im MEYER'schen Sinne ist. Erst auf Grund dieser Annahme sind nach M. die nach gemeiner Auffassung auf der diatonischen Leiter beruhenden Melodien psychologisch verständlich.

Diese „neue Theorie“ setzt M. in scharfen Gegensatz zu der „alten Theorie“. Dabei fällt zunächst auf, daß M. sich den Kampf gegen die alte Theorie etwas leicht macht. Für die alte Theorie ist nach M. eine Melodie einfach eine beliebige Folge von Tönen der diatonischen Leiter. Eine solche „alte Theorie“ kenne ich nicht. Zweitens: In weniger einfachen Melodien kommen auch Töne vor, die der diatonischen Leiter, auf welche die Melodie nach gemeiner Meinung aufgebaut ist, fremd sind, z. B. in *C*-Dur der Ton *Fis*. Diese Töne sind nach MEYER's Meinung für die alte Theorie nur dazu da „to make the melody more like howling“. Nun mag diese Anschauung wohl diesen oder jenen Anhänger haben. Aber MEYER redet von der „alten Theorie“ in Bausch und Bogen.

Auf Grund dieser Vorstellung von der „alten Theorie“ findet M. überall in Melodien Töne, oder er findet ganze Melodien, mit denen, seiner Ueberzeugung nach, die alte Theorie gar nichts anzufangen weiß. Das sind Phantasien. In jedem der Fälle,

die M. anführt, ist die Deutung für die „alte Theorie“ vollkommen klar. Die alte Theorie hat ihre darauf bezüglichen und Jedermann bekannten Regeln. Ich weiß nicht, warum M. von diesen Regeln keine Notiz nimmt.

Die Theorie der „Tonrhythmen“.

Indessen davon will ich hier nicht weiter sprechen. Etwas gnädiger als mit den sonstigen Vertretern der alten Theorie verfährt MEYER mit mir. Ich habe, so findet M., einen Anfang zu einer richtigen Theorie gemacht. Doch hat auch mir das Haften an der diatonischen Leiter den Weg zu weiteren Einsichten versperrt.

In der That liegt in jenem ersten Satze MEYER'S — Wenn zwei Töne sich verhalten, wie $2^n : 3, 5, 7, 9, 15$, so sei mit dem Fortgang vom ersten zum zweiten dieser Töne die Tendenz der Rückkehr zum ersten verbunden — die Anerkennung einer Grundlage der Melodiebildung, auf die ich seit lange aufmerksam gemacht habe. Ich kann dieselbe kurz so bezeichnen: Wenn in dem durch möglichst kleine ganze Zahlen ausgedrückten Schwingungsverhältnisse zweier genügend nahe verwandter Töne das eine Verhältnißglied 2 oder eine Potenz von 2 ist, so ist der diesem Verhältnißglied entsprechende Ton gegenüber dem anderen der „Zielton“. Folgt etwa auf ein G ein C , das sich zu dem vorangegangenen G verhält wie $2 : 3$, so ist in diesem Ganzen oder in dieser als Einheit aufgefaßten Folge das C Zielton des G . Dies will heißen: Der Fortgang von G zu C hat, im Vergleich mit dem Fortgang von C zu G , den Charakter des Uebergangs zur Ruhe, der in sich zum Abschluß gelangenden Bewegung, der Gewinnung einer natürlichen Gleichgewichtslage, des Einmündens einer Bewegung in ihren natürlichen Endpunkt. Das $G—C$, so habe ich dies auch wohl ausgedrückt, klingt wie eine Antwort, während das $C—G$ wie eine Frage sich ausnimmt. Ich fügte hinzu, in gewissem Grade verhalte sich das C auch zu seiner höheren Octave c analog wie C zu G .

MEYER tadelt nun zunächst diesen letzteren Zusatz. Er meint, er könne nicht finden, daß die Folge $c—C$ in höherem Grade den Eindruck des Fortgangs zur Ruhe mache, als die umgekehrte Folge. Dazu bemerke ich, daß es bei mir zweifellos sich so verhält. Im Uebrigen ist dieser Punkt für die Theorie der Melodie nebensächlich.

MEYER tadelt weiter die Art, wie ich jene besondere Bedeutung der 2 bzw. der Potenzen von 2 erkläre. Er thut meine Erklärung kurz ab mit der Bemerkung, die Rauhigkeit der tiefen Töne gebe, wie er nachgewiesen habe, kein Recht zu der Meinung, Tonempfindungen seien nicht stetige Empfindungen, sondern eine Reihe kurzer Empfindungen, die durch kurze leere Zwischenräume getrennt seien.

Mit dieser Bemerkung mag MEYER Recht haben. Nur kann er gewiß nicht Recht haben gegen mich. Denn eine so thörichte Ansicht vom Wesen der Tonempfindung habe ich niemals aufgestellt. Auf die Rauhigkeit tiefer Töne habe ich mich freilich, als ich meine Anschauung zum ersten Male äußerte, berufen. Ob mit Recht oder mit Unrecht, ist aber für die Anschauung selbst gleichgültig. Späterhin bin ich übrigens auf diese Rauhigkeit gefissentlich nicht wiederum zurückgekommen.

In Wahrheit ist meine Anschauung die folgende. Ich gebe sie möglichst kurz in einer Reihe von Sätzen wieder.

Erstlich: Das im psychischen Leben Wirkende und Wirkungen Empfangende sind jederzeit nicht die Bewusstseinsinhalte, sondern die diesen zu Grunde liegenden psychischen oder, wenn man lieber will, „centralen“ Vorgänge. Also muß auch die Wechselwirkung zwischen Tönen als eine Wechselwirkung der psychischen Vorgänge betrachtet werden, die den Bewusstseinsinhalten, Töne genannt, zu Grunde liegen.

Zweitens: Diese Vorgänge sind, wie alle psychischen Vorgänge, zu denken — nicht als sich gleichbleibende Zustände, sondern eben als — Vorgänge, nämlich als Vorgänge im Sinne wechselnder Zustände, oder im Sinne eines Wechsels von Zuständen.

Drittens: Wir müssen annehmen, daß dem Rhythmus der physikalischen Schwingungen, die einen Ton erzeugen, ein analoger Rhythmus in den zugehörigen Tonempfindungsvorgängen, oder in dem zugehörigen Wechsel psychischer oder centraler Zustände entspricht, daß also der psychische oder centrale Vorgang der Tonempfindung in eine, der Folge der physikalischen Theilvorgänge, d. h. der einzelnen Tonwellen, analoge Folge von Elementen oder elementaren Theilvorgängen sich zerlegt.

Viertens: Einem *G* mögen 300 Schwingungen in der Secunde entsprechen; dann entsprechen dem *C* 200 Schwingungen

in der gleichen Zeit. Diese Folgen von Schwingungen haben etwas Gemeinsames: die physikalischen „Rhythmen“ der beiden Töne — der Rhythmus der Folge von 300 und der Rhythmus der Folge von 200 Schwingungen — haben einen Grundrhythmus gemein. 300 ist 100×3 , und 200 ist 100×2 . Damit ist der gemeinsame Grundrhythmus bezeichnet. Es ist der Rhythmus der Folge von 100 im Uebrigen gleichen, nur beim einen Ton jedesmal in 3, beim anderen jedesmal in 2 Elemente zerlegten Einheiten.

Dies nun müssen wir nach dem Gesagten übertragen auf die Rhythmen der Folgen von elementaren Theilvorgängen der Tonempfindungsvorgänge, oder kurz auf die „Tonrhythmen“. Auch die Tonrhythmen von *G* und *C* haben einen gemeinsamen Grundrhythmus.

Fünftens: Treffen zwei solche Töne in der Psyche zusammen, so bilden sie ein Ganzes, das diesen gemeinsamen Grundrhythmus zum Einheitspunkte hat. Sie bilden ein rhythmisches System, mit diesem gemeinsamen Grundrhythmus als Basis. Dieser Grundrhythmus ist, als Basis, einerseits etwas für sich, psychisch relativ selbständig. Andererseits differenzirt er sich in beiden Tönen in entgegengesetzter Weise, d. h. so, daß das rhythmische Element dieses Grundrhythmus im einen Tone jedesmal als Einheit von drei, im anderen jedesmal als Einheit von zwei Elementen sich darstellt. Oder umgekehrt gesagt: Die beiden Töne sind innerhalb dieses rhythmischen Systems einerseits diese beiden von einander verschiedenen Töne, oder diese beiden qualitativ auseinandergelassenen Tonrhythmen; andererseits sind sie doch nicht mehr die beiden qualitativ auseinandergelassenen Tonrhythmen, die sie sonst sind, sondern sie sind in dem einheitlichen Grundrhythmus beschlossen oder zusammengeschlossen. Dieser Grundrhythmus unterliegt nur in beiden einer verschiedenen Gliederung, nämlich im einen einer Dreigliederung, im anderen einer Zweigliederung, d. h. in jenem findet eine Zusammenfassung von je drei, in diesem eine Zusammenfassung von je zwei Elementen zu im Uebrigen gleichen Einheiten statt.

Die hiermit bezeichnete Einheit eines Mannigfaltigen ist ein Fall der ästhetischen Einheit eines Mannigfaltigen. Als solche ist sie begleitet von einem Gefühl der qualitativen Einheitlichkeit, der inneren Zusammengehörigkeit, der Einstimmigkeit, kurz der Consonanz.

Endlich sechstens: Unter allen Theilungen des in der Zeit Verlaufenden ist die Theilung in zwei gleiche Theile, wiederum die Theilung jedes Theiles in zwei gleiche Theile, für uns die natürlichste. Oder: — Unter allen Gliederungen ist die Zweigliederung und die potenzierte Zweigliederung, d. h. die Zusammenfassung von je zwei Elementen zur Einheit, dann wiederum die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten zur Einheit, für uns die natürlichste. Oder vielmehr, solche auf der Zweizahl beruhende Theilung und Gliederung ist für uns die zunächst natürliche. Der Zweigliederung am nächsten steht die Viergliederung, die dem Bedürfnis der Zweigliederung in minderm Grade genügt; dieser die Achtgliederung u. s. w. Diese auf der Zweizahl basirenden Gliederungen sind, so kann ich dies auch genauer bestimmen, die in sich relativ gegensatzlosen. Dagegen trägt die Dreigliederung, noch mehr die Fünf-, Siebengliederung u. s. w. in sich ein Moment der ausgesprochenen Gegensätzlichkeit. Jenen Gliederungen eignet demgemäß ein Charakter der Ruhe oder des in sich Beruhenden, des Gleichgewichtes, diesen in wachsendem Maasse ein Charakter relativer Unruhe, der Bewegtheit, des aufgehobenen Gleichgewichtes.

— Daraus wird mir der verschiedene Eindruck des Fortganges von *G* zu *C*, und andererseits des Fortganges von *C* zu *G* verständlich.

Ich füge noch hinzu: Die hier kurz angedeutete Anschauung ist nicht eine von mir ad hoc ersonnene Hypothese, sondern sie ist die Anwendung allgemeinsten psychologischer Grundanschauungen auf den bestimmten Fall. Diese Grundanschauungen finden im Uebrigen ihre Anwendung auf allen möglichen Gebieten des psychischen Lebens.

MEYER'S Theorie und die Thatsachen.

Kehren wir nun aber zu MEYER zurück. Er tadelt, wie gesagt, meine Erklärung des besonderen Vorzuges der Zweitheilung oder Zweigliederung, kurz der Zweizahl. Dies hindert doch nicht, daß er das Wesentlichste an dieser Erklärung selbst voraussetzt. Dies thut er unmittelbar, indem er mit der Zweizahl und andererseits der Dreizahl, Fünzfzahl etc. überhaupt operirt, und indem er sie insbesondere für die Gesetzmäßigkeit der Melodie verantwortlich macht. Alle diese Zahlen sind ja zunächst Schwingungszahlen. Offenbar können sie psychologische Be-

deutung haben, nur wenn der Rhythmus der Schwingungsfolgen irgendwie auch psychisch existirt. Das ist aber eben die Grundlage meiner Anschauung.

Im Uebrigen könnte ich damit zufrieden sein, daß MEYER den von mir behaupteten Vorzug der Zweizahl anerkennt. Aber MEYER erkennt ihn nicht einfach an, sondern er schränkt ihn einerseits ein, andererseits steigert er ihn.

Dies Beides thut MEYER willkürlich und im Widerspruch mit den Thatsachen. MEYER sagt: Wenn in einer Folge verwandter Töne, oder in einer „Melodie“ ein Ton vorkomme, der sich zu den anderen Tönen der Melodie verhalte wie $2^n : 3, 5, 7$ oder zu einem Producte aus $2, 3, 5, 7$, so bestehe das Bedürfnis der Rückkehr zu 2^n und des Abschlusses in 2^n . Hier ist unrichtig die Annahme, daß 2^n innerhalb der Folge von Tönen vorkommen, also irgendwelchen dieser Töne vorangehen müsse, wenn die Tendenz des Ueberganges zu 2 bestehen solle, oder kurz, daß dieser Uebergang eine Rückkehr sein müsse.

Man vergleiche mit der Tonfolge $G—c—H—d—f—G—c$ die Tonfolge $G—H—d—f—G—c$. Es ist kein Zweifel, in beiden Tonfolgen entspricht der Abschluß in c einem fühlbaren Bedürfnis. Bei der ersten Tonfolge nun kann MEYER dies Bedürfnis ableiten aus jener eben wiederholten allgemeinen Regel. Vielmehr er muß es nach seiner ganzen Anschauung und nach Analogie der von ihm eingehender besprochenen Fälle daraus ableiten. D. h. zunächst, er muß hier, ebenso wie bei den nach gemeiner Meinung auf der diatonischen Leiter aufgebauten Melodien, das f als natürliche Septime von G fassen, also f zu c sich verhalten lassen wie $21 : 16$. Thut er dies, dann ist c die „Tonica“ jener Tonfolge. Und daraus ergiebt sich, der MEYERschen Regel zufolge, das Bedürfnis der Rückkehr zu c .

Natürlich müßte dann aber M. bei der zweiten Tonfolge den gleichen Sachverhalt, d. h. das bei ihr in gleicher Weise bestehende Bedürfnis des Abschlusses in c in gleicher Weise erklären. Hier aber geht dem abschließenden c innerhalb der Tonfolge kein C voraus.

Sehen wir indessen davon ab. Achten wir nur auf die Fälle, in denen die gemeinsame „Tonica“ einer Reihe von Tönen innerhalb der Reihe vorkommt. Dann frage ich zunächst: Wie eigentlich kommt M. zu seiner Regel, ich meine zu der Regel, daß in solchen Fällen die Tonica den Schlußton bilden müsse?

MEYER geht aus von der Bemerkung: Wenn ich von 2 zu 3, also etwa von *C* zu *G* fortgehe, so habe ich ein fühlbares Bedürfnis der Rückkehr zu 2. Aber wieso folgt hieraus der Satz, daß in jeder Folge von Tönen, oder jeder „Melodie“, in der 2 als *Tonica* vorkommt, die Tendenz der Rückkehr zu 2 bestehe. Soll hier nach MEYER jeder der Töne die Tendenz der „Rückkehr“ in sich schliessen. Dann bedenke man, daß unter den Tönen einer Melodie, in denen die *Tonica* 2 vorkommt, nach MEYER auch Töne sich finden können, die sich zur *Tonica* wie 21 zu 2ⁿ oder wie 405 : 2ⁿ oder gar wie 675 : 2ⁿ verhalten; kurz, daß in Melodien Töne vorkommen können, die mit der „*Tonica*“ auch nach M. gar nicht verwandt sind. So sind insbesondere in jener Tonfolge *G—c—H—d—f—G—c* die Töne *f* und *c*, wenn *f* als natürliche Septime von *G* gefasst wird, nach M. nicht verwandt. M. sagt aber selbst an einer Stelle, das Bedürfnis der Rückkehr von 3 zu 2 sei stärker als das Bedürfnis der Rückkehr von 7 zu 8, oder von 9 zu 8; und fügt hinzu, dieser Sachverhalt scheine durch den Grad der Verwandtschaft bedingt. Daraus müssen wir schliessen, daß in unserer Tonfolge *G—c—H—d—f—G—c* das *f*, das, wie gesagt, für MEYER mit *c* nicht verwandt ist, keine Tendenz der Rückkehr zu *c* in sich schließt.

Darnach müssen wir MEYER's Regel anders interpretiren, als wir soeben versuchsweise thaten. Nicht alle Töne der „Melodien“, die in ihrer *Tonica* befriedigend abschliessen, tragen die Tendenz der Rückkehr zur „*Tonica*“ in sich, sondern nur einige derselben. Oder umgekehrt gesagt: Es genügt, daß einige Töne diese Tendenz in sich schliessen, damit dieselbe für die ganze Melodie bestehe, damit also die ganze Melodie in der *Tonica* befriedigend abschliesse. Aber wenn es nun so sich verhält, wenn also in unserem Falle *f* für die Tendenz der Rückkehr zu *c* völlig bedeutungslos ist, was hat es dann für einen Sinn zu fordern, daß *f* sich zu *c* verhalte wie 21 zu 2ⁿ? Was für einen Sinn hat es zu sagen, dies Verhältniß müsse angenommen werden, weil sonst die Tendenz der Rückkehr zu *c* nicht bestehen könne? Warum soll ein *f*, das mit der Tendenz der Rückkehr zu *c* gar nichts zu thun hat, nicht auch, unbeschadet dieser Tendenz, Quart das *c* sein? Woher überhaupt MEYER's Eifer gegen die Quart und ihr Verhältniß 4 : 3 zur *Tonica*?

Wenn f die Quart von c wäre, würde nach M. in unserer Tonfolge an die Stelle der Tendenz der Rückkehr zu c die Tendenz der Rückkehr zu f treten. Betrachten wir die Sache auch von dieser Seite. Ich frage: Warum ist es so? M. antwortet: Weil jetzt f „Tonica“ ist. Dies ist f in der That nach MEYER'S Terminologie. Aber Terminologien haben doch nicht die Kraft, eine bestimmte Art des Abschlusses einer Melodie zu erzwingen. Nur die Töne der Tonfolge können diese Kraft haben. Die Frage lautet also: Wie ist es damit bestellt?

Wenn in der Tonfolge $G—c—H—d—f$, f als Quart von c , also nach MEYER'S Terminologie als Tonica genommen wird, so hat, trotz dieser Terminologie, aber nach MEYER'S eigener Angabe, nur ein einziger Ton, nämlich c , die Kraft auf den Abschluß in f hindrängen. c hat diese Kraft vermöge seines Verhältnisses zu $f = 3 : 4$. Dagegen verhält sich G zur Quart f wie $9 : 16$; H wie $45 : 64$; d wie $27 : 32$. Und alle diese Verhältnisse begründen nach MEYER keine Tendenz der Rückkehr dieser Töne G , H , d zu f .

Dagegen liegt in G , H und d die stärkste Tendenz der Rückkehr zu dem Tone c ; in G wegen des Verhältnisses $3 : 4$, in H und d wegen der Verhältnisse $15 : 16$ und $9 : 8$ zusammen mit der besonderen Nähe der beiden Töne H und d an c .

Wir haben also innerhalb der Folge $G—c—H—d—f$ im Ganzen einerseits eine einfache Tendenz des Abschlusses in f , andererseits eine dreifache Tendenz des Abschlusses in c . Natürlich wird jene Tendenz durch diese überwunden. Das Resultat ist, trotz der Quart f , die Tendenz der Rückkehr zu c . So verhält es sich, wohlverstanden, nach der Consequenz der MEYER'Schen Theorie.

Dies alles nun übersieht MEYER, verführt durch seinen Gebrauch des Wortes „Tonica“. 2 ist ihm Tonica auch für 21, 405 etc., lediglich weil diese Zahlen Producte sind aus 3, 5, 7. Aber die Frage ist doch nicht, ob man einen Ton vermöge einer willkürlich erweiterten Terminologie als Tonica eines anderen Tones bezeichnen kann, sondern ob er diesem anderen Tone gegenüber Tonica ist, d. h. ob er als solcher wirkt. Thut er dies nicht, so ist die „Tonica“ ein leeres Wort, und auf leere Worte soll man keine Theorien bauen.

Aber die von MEYER aufgestellte Regel widerspricht auch unmittelbar den Thatsachen. Wie gesagt, bringt MEYER die nach

der Auffassung der „alten Theorie“ auf der diatonischen Leiter beruhenden Melodien dadurch mit seiner Regel in Uebereinstimmung, daß er an die Stelle der Verhältnisse 3:4 und 3:5 die Verhältnisse 16:21 und 16:27 setzt. Er erklärt jene „Intonationen“ für falsch, diese für richtig. Aber wenn ich mich nun darauf capricire, trotz MEYER nach der alten Theorie zu intoniren, also in *C*-dur das *F* als Quart, das *A* als Sext erklingen zu lassen? Dann ist nach M. das *F* die Tonica. Dann müßten also, wiederum nach M., alle jene Melodien in *F*, und nur in *F* befriedigend abschließen. Aber man mache einmal den Versuch, d. h. man lasse die Melodien thatsächlich in *F* abschließen. Man wird finden, daß der Versuch mißlingt. Der Abschluß in *F* klingt nicht befriedigend. — Ich frage, warum hat M. diesen Versuch nicht gemacht? Und wenn er ihn gemacht hat, wie kann er bei seiner Theorie bleiben?

Fassen wir aber die Sache einfacher. Kehren wir noch einmal zur zweiten der oben einander gegenübergestellten Tonfolgen, d. h. zur Tonfolge $G-H-d-f-G$ zurück. In ihr sei *f* die natürliche Septime von *G*; das *f* werde als solche „intonirt“. Dann verhält sich $G:H:d:f$ wie 4:5:6:7. Es ist also hier für M. zweifellos das *G* die Tonica für alle übrigen Töne. Die Tonfolge müßte also in *G* befriedigend abschließen, und sie könnte nur in *G* befriedigend abschließen. Aber dies ist nicht der Fall. Die Reihe schließt befriedigend ab einzig in *c*. MEYER's Theorie ist also falsch.

Hiermit komme ich nun gleich zum zweiten Hauptpunkte der MEYER'schen Theorie. Für MEYER ist die 7 innerhalb der Melodie der 3 und der 5 coordinirt. Das Verhältniß $2^{\ast}:7$ hat der Art nach dieselbe Bedeutung wie das Verhältniß $2^{\ast}:3$ und $2^{\ast}:5$. Auch diese Annahme wird durch die Folge $G-H-d-f-G$, in der wir wiederum *f* als natürliche Septime des *G* betrachten, also *f* zu *G* wie 7:4 sich verhalten lassen, widerlegt. Lassen wir in dieser Folge für einen Augenblick das *f* weg, dann finden wir: Die Folge $G-H-d$ schließt — zwar in erster Linie gleichfalls in *c*, sie schließt aber auch in *G* befriedigend ab. Auch in *G* kommt die Bewegung zur Ruhe. Und dieser Sachverhalt bleibt derselbe, vielmehr er steigert sich noch, d. h. der Abschluß in *G* ist ein vollkommenerer, wenn die große Septime von *G*, *Fis*, hinzutritt, also etwa in der Folge $G-H-d-Fis-G$.

Dagegen ist in dem Augenblick, wo die natürliche Septime des G hinzutritt, ein befriedigender Abschluss in G unmöglich.

Wie man sieht, ist bei diesem Sachverhalt ein Doppeltes zu unterscheiden. Einmal: — Die natürliche Septime F trägt zu dem Bedürfnis des Abschlusses in der „Tonica“ G nichts bei, während die groſse Septime Fis allerdings dazu beiträgt. Und doch ist die natürliche Septime der Tonica verwandter als die groſse Septime. Damit aber ist es nicht genug: Die natürliche Septime hebt auch den befriedigenden Abschluss in der Tonica auf. Wie verträgt sich das mit MEYER'S Theorie?

Die Melodie nach MAX MEYER.

Auf diese Frage der „natürlichen Septime der Quint“ komme ich weiter unten zurück. Zunächst wenden wir uns jetzt zu dem Punkte, der in unserem Streit mit MEYER der eigentlich entscheidende ist. MEYER will eine neue Theorie der Melodie begründen. Da fragen wir denn billig: Was eigentlich ist für M. eine Melodie? Was macht ihr Wesen aus?

Bei Beantwortung dieser Frage halten wir wohl den MEYER'schen Begriff der Tonica fest, und erinnern uns des MEYER'schen Dogmas: Die „Tonica“ der Melodie, nämlich die Tonica im MEYER'schen Sinne, muss am Schlusse wiederkehren. Ist dies der Fall, dann und nur dann schliesst die Melodie, in welcher die Tonica vorkommt, befriedigend ab.

Daraus nun müssen wir, so scheint es, zunächst schliessen: Eine Melodie ist für M. eine Folge von Tönen, die eine Tonica hat, und mit der Tonica endigt. Eine Melodie ist ja doch in jedem Falle eine abgeschlossene und in befriedigender Weise abschliessende Folge von Tönen. Die einzige Antwort aber, die uns MEYER auf die Frage giebt, wie ein solcher befriedigender Abschluss erreicht werde, ist die soeben bezeichnete: Die Melodie schliesst befriedigend ab, wenn die Tonica am Ende wiederkehrt.

Dieser Schluss scheint noch zwingender zu werden, wenn wir sehen, dass MEYER jene Regel auch als das elementarste Gesetz der melodischen Tonfolge bezeichnet. Es scheint, eine Tonfolge, auf welche dies elementarste Gesetz gar keine Anwendung findet, kann unmöglich den Anspruch erheben eine Melodie zu sein.

Nun giebt es aber thatsächlich Melodien, die nicht mit der Tonica abschliessen, weder mit einer Tonica im Sinne MEYER's, noch mit der Tonica, welche die alte Theorie in diesen Melodien statuirt. Trotzdem sind diese Melodien richtige Melodien. Sie sind insbesondere befriedigend abschliessende Melodien.

Diese Melodien nun kann M. nicht leugnen. So bleiben für ihn nur zwei Möglichkeiten: Entweder das MEYER'sche Dogma ist falsch, oder es giebt Melodien ohne Tonica. Da ein Dogma nie falsch sein kann, so erübrigt für MEYER nur die letztere Annahme. Zu ihr entschliesst er sich denn auch. Es giebt für ihn zwei Gattungen von Melodien. Die einen haben eine Tonica; diese schliessen nothwendig mit der Tonica ab. Die anderen schliessen mit keiner Tonica ab; diese haben also auch keine Tonica.

Natürlich fragt man, nach welcher Regel denn diese Melodien befriedigend abschliessen, da der einzige Grund für einen befriedigenden Abschluss, den M. anzuführen weis, für sie nicht in Frage kommt. Diese Frage bleibt ohne Antwort.

Indessen lassen wir dies, und kehren zurück zur oben gestellten Frage. Wenn für MEYER die Tonica und der Abschluss in derselben nicht die Melodie constituirt, was ist dann für ihn die Melodie?

Hier begegnen wir einer neuen Unterscheidung von Gattungen der Melodie: Die einen heissen einfache Melodien. In diesen sind alle Töne mit allen verwandt. Die anderen heissen „complexe“ Melodien. In diesen finden sich auch Töne, die nicht mit einander verwandt sind, „oder besser, Töne, die mit einander nicht direct, sondern durch Vermittelung eines dritten Tones verwandt sind“. MEYER fügt hinzu, diese complexen Melodien müssten demnach theoretisch in „partial melodies“ aufgelöst werden. Später sagt MEYER, speciell mit Rücksicht auf die Melodien ohne Tonica, in diesen Melodien „finden sich allerlei Beispiele — many instances — partialer Melodien“. Jede dieser partialen Melodien ist in sich zusammengehalten durch eine secundäre Tonica. Die partialen Melodien sind in der Gesamtmelodie mit einander „verwoben“.

Damit haben wir die Antwort auf unsere Frage. Melodien sind für MEYER Folgen von Tönen, die verwandt oder nicht verwandt „oder genauer“ indirect verwandt sind. Ausserdem scheint zur Melodie dies zu gehören, dass in ihnen „partial

melodies“ sich finden, die mit einander verwoben sind. Dabei ist zu berücksichtigen, daß zu den indirect verwandten Tönen auch solche gehören, die sich etwa wie $2^8:405$ oder wie $2^8:675$ verhalten.

Dieses Ergebniss ist sehr verwunderlich. MEYER wirft, wie wir sahen, der alten Theorie vor, eine Melodie sei für sie nichts weiter als eine beliebige Folge von Tönen, die der diatonischen Leiter angehören. Dieser Vorwurf ist ungerecht. Aber der Vorwurf, der MEYER trifft, ist schlimmer. Die Töne der diatonischen Leiter sind doch wenigstens enger verwandt als gar manche der indirect verwandten Töne MEYER'S.

Die Melodie und ihre Tonica.

In jedem Falle genügt MEYER'S Begriffsbestimmung der Melodie nicht. Eine „Melodie“ ist weder eine Folge indirect, noch eine Folge direct verwandter Töne. Sie ist auch nicht eine Folge einzelner Melodien, die mit einander verwoben sind, aber keinen Einheitspunkt haben. Sondern eine Melodie ist zunächst eine ästhetische Einheit. Und dies besagt hier, was es überall besagt, nämlich daß ein Mannigfaltiges sich unterordnet einem Gemeinsamen, sich selbst Gleichen, daß das Mannigfaltige sich darstellt als eine Vermannigfaltigung, Ausgestaltung, Differenzierung dieses Einen, als ein Ausschierausgehen dieses Einen und Auseinandergehen desselben in Verschiedenheiten und Gegensätze. Das ästhetisch Einheitliche ist ein „Organismus“ in diesem Sinne.

Bei der Melodie nun kann dies Eine oder dieser Einheitspunkt nur bestehen in einem einzigen „Tonrhythmus“. Dabei ist unter dem Tonrhythmus nicht ein Rhythmus einer Reihe von Tönen verstanden, sondern ein Rhythmus von der Art, wie er nach oben Gesagtem in jeder Tonempfindung oder jedem Tonempfindungsvorgang verwirklicht ist. Jede Tonempfindung ist eine psychische Bewegung von bestimmtem Rhythmus. Und auch daran erinnere ich, daß dieser Rhythmus dem Schwingungsrhythmus analog gedacht werden muß. Einem solchen Rhythmus ordnet sich die Melodie unter, in ihm hat sie ihren Einheitspunkt. Sie ist ein in der Zeit sich verwirklichendes System von Tonrhythmen, das in einem einzigen Alles beherrschenden Grundrhythmus seinen Einheitspunkt hat und in ihm, als seiner Basis, abschließend sich zusammenfaßt. Indem sie diesen

zusammenfassenden Abschlufs gewinnt, kommt die Bewegung in sich zur Ruhe. — Dieser Grundrhythmus ist die wahre und eigentliche „Tonica“.

Dies führe ich im Folgenden etwas näher aus. Zunächst aber mache ich zwei Vorbemerkungen. Einmal: Ich setze hier voraus, daß die Melodie aus einfachen Tönen, nicht aus Klängen besteht. Klänge sind selbst schon simultane, in einem Einheitspunkte zusammengefaßte oder auf einem einheitlichen Grundrhythmus, als ihrer Basis, aufgebaute rhythmische Systeme. Besteht die Melodie aus Klängen, so complicirt sich das Bild der Melodie. Aber es kommt kein principiell neuer Factor in dasselbe hinein.

Die zweite Vorbemerkung ist eine terminologische. Auf die Frage, welches die Tonica einer Melodie in *C*-Dur sei, antwortet die „alte Theorie“: *C* sei diese Tonica. Dabei ist aber unter dem *C* nicht das große *C* oder das kleine *c* oder C_1 oder c^1 gemeint, sondern einer dieser Töne. *C* hat also hier eine allgemeinere Bedeutung. Diese allgemeinere Bedeutung nun soll in der folgenden Darlegung das „*C*“ jederzeit haben. Ich vermeide die Verwechslung mit dem großen *C*, also mit dem bestimmten Tone *C*, der zwischen C_1 und *c* in der Mitte liegt, indem ich diesen mit C_0 bezeichne, so daß also die verschiedenen *C* der Reihe nach die Namen C_2 , C_1 , C_0 , *c*, c^1 etc. tragen. Das Gleiche gilt mit Rücksicht auf *D*, *E* etc.

Nehmen wir nun an, eine Melodie bestehe aus den Tönen *c*, *e* und *g*. Diese Töne seien Töne von bezw. 400, 500 und 600 Schwingungen. Dann stellt sich der im Ton *c* verwirklichte Rhythmus dar als Rhythmus einer Folge von 400 Elementen in der Secunde, oder kurz als „Rhythmus 400“, ebenso der Rhythmus der Töne *e* und *g* bezw. als „Rhythmus 500“ und als „Rhythmus 600“. Alle diese Rhythmen nun haben den Rhythmus 100 gemein. Die drei Töne *c*, *e*, *g* haben in diesem „Rhythmus 100“ ihren Einheitspunkt oder ihre einheitliche Basis; ihre Rhythmen sind verschiedene Differenzirungen dieses Grundrhythmus. Sie bilden ein einheitliches rhythmisches System, das auf diesem Grundrhythmus sich aufbaut. Alle diese Ausdrücke kann ich durch den einen ersetzen: Der Rhythmus 100 ist die eigentliche „Tonica“ der Melodie.

Dieser Rhythmus ist identisch mit dem Rhythmus des Tones C_1 . Demnach können wir, wenn einem bestimmten ein-

zelenen Ton der Name „Tonica“ der Melodie zuerkannt werden soll, auch dies C_1 — nicht etwa C_0 oder c — für die eigentliche Tonica der fraglichen Melodie erklären.

Indessen zu diesem C_1 steht nun C_0 und c in einer besonderen Beziehung. C_0 , nächst ihm c , trägt den Rhythmus 100 also den Rhythmus von C_1 , in besonderem Maasse in sich. Die Rhythmen 200 und 400 sind, wie wir sahen, die einfachsten Differenzirungen des Rhythmus 100. Sie sind, wie bereits oben gesagt wurde, diejenigen Differenzirungen desselben, durch die in den Grundrhythmus keine eigentliche Gegensätzlichkeit hinein kommt. Der Grundrhythmus 100 wird, so können wir auch sagen, durch diese Differenzirungen sich selbst am wenigsten entfremdet. Er bleibt relativ als das, was er an sich ist, bestehen. Kurz, der Rhythmus 300 und der Rhythmus 400, weiterhin auch der Rhythmus 800 etc., ist mit dem Rhythmus 100, obzwar in abnehmendem Grade, relativ identisch. Dies findet in unserem Bewußtsein seinen unmittelbaren Ausdruck darin, daß uns C_0 und c in gewisser Weise als „Dasselbe“ erscheinen, wie C_1 , nur in höherer Lage. Wir erkennen diesen Sachverhalt unmittelbar an, indem wir sie mit gleichartigen Namen bezeichnen.

Und demgemäß können nun auch die Töne C_0 und c die Stelle der Tonica C_1 vertreten. Sie können als stellvertretende Toniken auftreten. Damit rechtfertigt sich jene Gepflogenheit der „alten Theorie“ von einer Tonica C zu sprechen in der Weise, daß dabei zwischen C_1 , C_0 , c etc. nicht unterschieden wird.

Immerhin müssen wir dabei bleiben: Im strengen Sinne „Tonica“ ist in unserem Falle nur der Ton C_1 , oder noch genauer der Tonrhythmus 100. Die Töne C_0 oder c können nur Tonica sein, sofern sie in der bezeichneten Beziehung zu C_1 stehen. Daß sie durch diese Beziehung stellvertretende Toniken werden können, dies wird noch verständlicher, wenn wir uns erinnern, daß beim Abschluß der Melodie auch die Quinte oder die Terz die Stelle der Tonica vertreten kann. Daraus ergibt sich ein minder vollkommener Abschluß, aber doch ein Abschluß, der uns genügen kann. Dies ist möglich, weil eben doch auch die Quinte und die Terz die Tonica in sich schliessen, nur minder vollkommen als die höheren Octaven der Tonica. Die wirkliche Tonica schwebt der abschließenden Melodie, die nicht bis zur Tonica fortschreitet, sondern mit G oder E als

Schlufston sich begnügt, doch sozusagen vor. Sie liegt *implicite* darin. So liegt auch in den höheren Octaven der eigentlichen *Tonica* die *Tonica implicite*, nur vollkommener, unmittelbarer, reiner, mit Fremdem relativ unvermischt.

Dominanten und *Tonica*.

Betrachten wir nun die Töne der diatonischen Leiter von *C*-Dur mit Rücksicht auf ihre Fähigkeit, in einer aus diesen Tönen gebildeten Melodie *Tonica* zu sein. Offenbar ist diese Fähigkeit am größten bei den Tönen *C*, *G* und *F*. Diese also heben wir speciell heraus. Wir können sie von vornherein der Reihe nach als mittlere, obere und untere „Dominant“ bezeichnen. — „*F*“ hat hier natürlich den Sinn, den es in der diatonischen Leiter hat, d. h. es ist damit die Quart von *C* gemeint. Dies gilt mit Rücksicht auf die ganze folgende Ueberlegung.

C nun hat in *G* seine Quinte, in *E* seine große Terz. Damit ist zugleich gesagt, daß diese beiden Töne sich, von den verschiedenen Höhenlagen des *C* selbst abgesehen, am unmittelbarsten in das auf *C* aufgebaute rhythmische System einordnen. Sie sind die nächsten und einfachsten Differenzierungen des in *C* enthaltenen Grundrhythmus. Auch als Differenzierungen, nur nicht eben als einfache Differenzierungen dieses Grundrhythmus stellen sich die Secunde und die große Septime, *D* und *H*, dar. Die noch übrigen Töne der Leiter, *F* und *A*, dagegen stehen außerhalb des auf *C* aufgebauten oder sich aufbauenden rhythmischen Systems. Dies drücken wir mit Anwendung jenes Terminus „Dominant“ zunächst so aus, daß wir sagen: *C* ist „Dominant“ für *E* und *G*, weiterhin für *H* und *D*, und es ist Dominant nur für diese Töne. Eine Dominant ist, wie der Name sagt, ein herrschender Ton. Und für uns kann dies nur heißen: Sie ist ein Ton, dessen Rhythmus herrschender oder Grundrhythmus ist für andere Töne. Dominant ist für uns, kurz gesagt, die Basis eines rhythmischen Systems. Dabei lassen wir aber dahingestellt, ob die Basis wirksame oder nur ideelle Basis ist. Nur die wirksame Basis nennen wir, wie schon angedeutet, *Tonica*. Davon sogleich ein Weiteres.

Vergleichen wir nun mit dem Grundton *C* der diatonischen Leiter die Quinte *G*, so finden wir: *G* ist Dominant oder

Basis nur für zwei Töne, nämlich für ihre grofse Terz und Quinte, also für die Töne *H* und *D*.

Die Quarte *F* endlich ist Basis zunächst für den Grundton *C* und die Sexte *A*. Sie hat wiederum in diesen beiden ihre Quint und grofse Terz. Sie ist dann weiter Dominant oder Basis für alle die Töne, die *C* zur Dominant oder Basis haben, also für *G* und *E* und für *H* und *D*. Sie ist mit einem Worte die alle Töne der Leiter umfassende Dominant.

Hiermit ist zunächst gesagt, wiefern die Töne *C*, *G* und *F* als Dominanten der diatonischen Leiter bezeichnet werden können. Zugleich rechtfertigt sich in einfacher Weise die Bezeichnung des *F* als „untere“, des *G* als „obere Dominant“. Das rhythmische System auf der Basis *C* ist in dem gesammten rhythmischen System, das *F* zur Basis hat, eingeschlossen. *F* ist für das rhythmische System auf *C* die tiefer liegende Basis. Andererseits schließt das auf *C* sich aufbauende rhythmische System das *G*, und damit auch das rhythmische System, das *G* zur Basis hat, in sich. *C* ist die tiefer liegende Basis oder Dominant dieses letzteren rhythmischen Systems. Das rhythmische System auf *G* hat *C* zur tieferen, *G* zur höheren und nächsten Basis. — Die Dominant *C* kann nach dem Gesagten im Vergleich mit *F* und *G* mittlere Dominant heißen.

Indem wir die Quart *F* als die alle Töne der diatonischen Leiter umfassende Basis oder Dominant charakterisiren, sind wir nun wieder auf den Punkt gestofsen, auf den MEYER bei seiner Theorie alles Gewicht legt. Weil die Quart die allumfassende Dominant ist, soll sie zugleich die Tonica der Leiter sein, und müfste darum zugleich, nach MEYER, als die Tonica aller aus den Tönen dieser Leiter gebildeten Melodien betrachtet werden.

Indessen ich gab schon zu verstehen: Dafs ein Ton für andere Basis oder Dominant sei, schliesse nicht ohne Weiteres in sich, dafs er wirksame Basis oder wirksame Dominant derselben sei. Statt dessen kann ich nach einer gleichfalls bereits oben gemachten Bemerkung auch sagen: Es liegt darin nicht eingeschlossen, dafs der Ton für die anderen Töne Tonica sei. Denn so unterscheiden wir Dominant und Tonica: Beides sagt, dafs der Rhythmus eines Tones für andere Töne Grundrhythmus ist. Das Wort Tonica aber besagt, dafs er wirksamer Grundrhythmus oder wirksame Basis für andere Töne ist.

Es bestehe nun weiter eine Melodie aus den Tönen c, d, g, f . Dann bestimmt sich die unterste, alle diese Töne umfassende Dominant genauer als F_3 . Zugleich ist F_1 speciellere Dominant für die Töne c und f . Hier nun ist nur F_1 , nicht F_3 , wirksame Dominant. F_3 , das im Toncontinuum gar nicht vorkommt, ist ideelle Basis des rhythmischen Systems, das alle jene vier Töne in sich schließt. Aber es wirkt nicht als Basis, d. h. der Tonrhythmus, der in F_3 verwirklicht ist, ist zwar allen jenen Tönen gemein, oder alle die Töne, c, d, f, g , sind einfache Differenzirungen oder Theilungen desselben, aber er ist nicht wirksamer, nämlich ästhetisch wirksamer Einheitspunkt derselben. Er bindet die Töne nicht ästhetisch an einander. — Die Wirkung, um die es sich hier überall handelt, ist aber eben die ästhetische Wirkung. — Dagegen bindet der Rhythmus, der in F_1 verwirklicht ist, die Töne c und f allerdings ästhetisch an einander. F_1 ist also für diese Töne wirksame Basis oder Dominant.

Dafs es so sich verhält, das giebt sich uns zu erkennen im Vorhandensein bzw. Nichtvorhandensein des Consonanzgeföhls. Das Intervall $c-f$ ist consonant, d. h. nach früher Gesagtem, wir haben angesichts desselben ein Gefühl der Einheitlichkeit oder der inneren Zusammengehörigkeit. Dies Gefühl nun beruht auf dem Aneinandergebundensein der beiden Töne durch den ihnen gemeinsamen Grundrhythmus. Dieser Grundrhythmus ist in unserem Falle der Rhythmus des Tones F_1 . Durch diesen sind also, nach Ausweis des Consonanzgeföhls, die Töne c und f ästhetisch an einander gebunden. Dieser Rhythmus ist nicht nur thatsächlich und für unser reflectirendes Denken, sondern er ist für unser Gefühl der Einheitspunkt, oder die Basis für diese beiden Töne. Er ist mit einem Worte wirksamer, nämlich ästhetisch wirksamer Einheitspunkt oder er ist wirksame, nämlich ästhetisch wirksame Basis der beiden Töne. Es ist Dasselbe, wenn ich sage, der Ton F_1 ist wirksame „Dominant“ der beiden Töne, oder, er ist für die beiden Töne *Tonica*.

Dagegen ist das Intervall $f-g$, erst recht das Intervall $f-d$, dissonant. D. h. wir haben ein Gefühl der Nichtzusammengehörigkeit. Der diesen Tönen gemeinsame Grundrhythmus — der in dem Tone F_2 bzw. F_3 sich verwirklicht oder verwirklichen würde — bindet also die Töne für unser Gefühl nicht an einander. Er ist demnach nicht wirksamer Einheitspunkt oder wirksame Basis der beiden Töne, oder er ist für sie nicht ästhetischer Ein-

heitspunkt oder ästhetische Basis. Wiederum ist es Dasselbe, wenn ich sage, der Ton F_2 bzw. F_3 ist nicht wirksame „Dominant“, oder er ist nicht *Tonica* für g oder gar für d .

Verallgemeinern wir dies, so gelangen wir zu der Regel: Töne können eine gemeinsame *Tonica* haben, nur wenn sie genügend eng verwandt d. h. wenn sie consonant sind. Tritt zu zwei verwandten Tönen ein dritter Ton, so verschiebt sich der gemeinsame Grundrhythmus oder die gemeinsame Basis der drei Töne nach der Tiefe; und ist der dritte Ton zu einem der beiden ersten dissonant, so verschiebt sich der gemeinsame Grundrhythmus so weit in die Tiefe, daß er aufhört für die drei Töne wirksamer ästhetischer Einheitspunkt, kurz *Tonica* zu sein.

Dazu ist nun freilich ein Zusatz erforderlich. H und D sind zu C dissonant, d. h. sie haben dazu geringe Verwandtschaft; ihr gemeinsamer Grundrhythmus genügt nicht, sie ästhetisch zu vereinheitlichen. Aber H und D sind unter gewisser Voraussetzung die dem C nächst benachbarten Töne. H_0 und d etwa sind unmittelbar benachbart dem C_0 . Und diese Nachbarschaft vermag bei der Aufeinanderfolge der Töne, also in der Melodie, den Mangel der Verwandtschaft zu ergänzen. Sie ist sozusagen eine eigene Art der Verwandtschaft, durch welche die Wirkung der eigentlichen Tonverwandtschaft unterstützt wird. H_0 und d sind für C_0 „Leittöne“.

Ebenso hat die Quarte F unter Voraussetzung einer bestimmten Lage ihre Leittöne in E und G . Dagegen hat die Quint G in der diatonischen Leiter keine Leittöne.

Danach ist also die Quart, was die Fähigkeit *Tonica* zu sein angeht, zunächst dem Grundton C völlig gleichgestellt, und nur die Quint benachtheiligt. Und dabei bleibt es auch, so lange wir nur jeden der drei Töne: Grundton, Quart und Quint, für sich betrachten und nach seiner Stellung zu den Tönen der Leiter fragen.

Die Melodie aus der diatonischen Leiter.

Innerhalb des Ganzen der Melodie ist nun aber außerdem wichtig das Verhältniß der Identität oder Verwandtschaft bzw. der Dissonanz, in welchem die Töne der drei im Vorstehenden betrachteten rhythmischen Systeme, nämlich der rhythmischen Systeme mit C , G und F als Basis, zu einander stehen.

Hierbei ist zunächst noch einmal daran zu erinnern, daß *G* zugleich der erste Ton des auf *C*, *C* zugleich der erste Ton des auf *F* aufgebauten rhythmischen Systems ist; damit ist zugleich die enge Verwandtschaft zwischen *F* und *C* und *C* und *G* betont.

Weiter ist zu beachten, daß die Töne des rhythmischen Systems auf *G*, d. h. *H* und *D*, zusammenfallen mit den Leitönen für *C*, ebenso die Töne des rhythmischen Systems auf *C*, die Töne *E* und *G*, zusammenfallen mit den Leitönen für *F*. Es ist endlich besonders zu berücksichtigen die volle Dissonanz zwischen *F* einerseits, und *H* und *D*, die für *C* Leitöne sind, oder sein können, andererseits.

Damit kommen wir nun endlich zur Betrachtung der Melodie, die aus den Tönen der diatonischen Leiter überhaupt gebildet ist. Die Melodie, so sagte ich, ist eine ästhetische Einheit. Sie wird dazu durch den das Ganze der Melodie beherrschenden Grundrhythmus. Dieser ist die eigentliche Tonica. Betonen wir hier noch speciell das Negative an dieser „Einheit“ der Melodie: Die Melodie ist nicht eine Folge von Tönen, sondern sie ist im Vergleich damit ein Neues. Daraus folgt, daß ein Ton nicht einfach dadurch Tonica der Melodie wird, daß er Tonica ist für alle Töne der Melodie. Sondern eine Melodie kann da und dort diese oder jene, und sie kann doch zugleich im Ganzen oder als Einheit eine einzige Tonica haben. So hat auch ein Ornament hier diese, dort jene Richtung; und doch ist im Ganzen seine Richtung eine einzige. Oder eine Rede verfolgt hier diesen, dort jenen Gedanken und entwickelt doch im Ganzen nur einen einzigen Gedanken.

Dem fügen wir hinzu: — Die Melodie entsteht. Und indem sie entsteht, wird auch erst ihre Tonica zu der das Ganze beherrschenden Tonica, d. h. das rhythmische System, als welches die Melodie zu betrachten ist, gewinnt erst in seinem Entstehen in einem einzigen Rhythmus seine einheitlich wirksame Basis. Und indem es dieselbe gewinnt, kommt zugleich die Bewegung der Melodie in sich zur Ruhe. Die Gewinnung dieser Basis ist die wahre „Rückkehr zur Tonica“.

Dieser Proceß vollzieht sich aber durch Gegensätze. Je mannigfaltiger die Rhythmen sind, die in die Melodie eingehen, je reicher also die Melodie ist, desto mannigfaltiger und größer sind die Gegensätze. Die Gegensätze sind genauer Gegensätze

zwischen den Ansprüchen verschiedener Tonrhythmen, Grundrhythmen oder Tonica des Ganzen zu sein.

An sich betrachtet nun erhebt jeder Ton diesen Anspruch. Innerhalb der Melodie in *C*-Dur können ihn aber aus den oben bezeichneten Gründen vor Allem erheben *C*, *F* und *G*. Soll aber einer dieser Töne Tonica werden, so müssen die Ansprüche der anderen überwunden werden.

Verläuft nun die Melodie in *C*-Dur, so ist damit ohne Weiteres gesagt, daß *C* bestimmt ist Tonica zu sein oder dazu zu werden. Darauf wird also die Melodie von vornherein angelegt sein. Sie muß in ihrem ganzen Verlauf umso einheitlicher erscheinen, je entschiedener von vornherein auf diese Tonica hingewiesen wird. Dies geschieht am wirksamsten durch die Folge *G*—*C*. Damit ist bereits in ihrem einfachsten Grundzuge die Melodie mit *C* als Tonica gegeben: Wir haben ein rhythmisches System, das in seine Basis *C* einmündet.

Aber es handelt sich hier um die reicher sich entfaltende, insbesondere um die alle Töne der diatonischem Leiter in sich aufnehmende Melodie. Indem diese Töne successive auftreten, entstehen jene Gegensätze, und beginnt die Aufgabe ihrer Ueberwindung.

Noch auferhalb des Kampfes um die Stellung als Tonica steht *E*. Indem *E* zu *C* und *G* hinzutritt, wird nur der Hinweis auf *C* als Tonica gesteigert, also die Stellung der Tonica befestigt. Nicht blos darum, weil auch *E* zum rhythmischen System *C* hinzugehört, und mit *G* zusammen *C* zur wirksamen Basis hat, sondern auch vermöge der relativen Dissonanz zwischen *E* und *G*. Hier schon gewinnt die allgemeine Regel Bedeutung — die auch auf anderen Gebieten ihr Analogon hat: — Treten zwei Töne sich gegenüber, die zu einander dissonant, aber zugleich mit einem dritten Tone nahe verwandt sind, so vermindert jeder der beiden Töne den selbständigen Anspruch des anderen zu Gunsten des dritten, d. h. es steigert sich der Hinweis auf den dritten und die Geneigtheit der Töne diesem dritten als herrschendem Tone sich unterzuordnen.

Dagegen beginnt jener Kampf, indem zu *G* die auf *G* als Basis sich aufbauenden *H* und *D* hinzutreten. Es entfernt sich jetzt die Melodie von der Tonica *C*, und stellt sich auf die Tonica *G*. Zugleich bleibt sie doch durch *G* an *C* gebunden, und zwar umsomehr, je mehr *G* in seinem rhythmischen System

dominirt, oder die *H* und *D* sich ihm unterordnen. Die Entfernung von *C* ist also nicht eine Loslösung. Die Melodie schwebt zunächst nur zwischen *C* und *G*, obzwar mit gröfserem oder geringerem Uebergewicht des *G*.

Andererseits weist die Bewegung, wenn *H* und *D* als Leitöne des *C* auftreten, wiederum unmittelbar auf *C* hin und kann in *C* übergehen. Dann wird die Entfernung von *C* in ihrem eigenen Verlaufe zur Rückkehr zu *C*, und ebendamit zur volleren Anerkennung des *C* als Tonica.

Anders, wenn nun *F* in die Melodie eintritt. *F* ist, wie gesagt, für *C* Basis. Und die auf *C* unmittelbar sich aufbauenden Töne *E* und *G* sind für *F* Leitöne. Und tritt zu *F* das *A*, so weist auch *A* auf *F* als seine Basis hin. Damit ist zunächst gesagt, wie die Melodie durch sich selbst, in ihrem natürlichen Verlauf, zu *F* hingeleitet werden, und zugleich, wie *F* zu seinem Anspruch auf die Stellung als Tonica gelangen kann.

Aber wir verstehen ebensowohl, wie dieser Anspruch, und zwar zu Gunsten des *C*, überwunden werden kann. Da alle die soeben bezeichneten Töne zu *C* hinführen, und seinen Anspruch Tonica zu sein unterstützen, da andererseits keiner der auf *F* als Basis sich aufbauenden Töne Leitton für *C* oder auch nur für *G* ist, also keiner dieser Töne direct oder indirect von *F* zum Grundton *C* hinführen kann, so kann diese Ueberwindung nur auf einem Wege geschehen. Dieser Weg ist bezeichnet durch die Töne *H* und *D*.

Die Melodie sei von *C* irgendwie, etwa auf dem einfachsten Wege, d. h. unmittelbar von *C* aus, oder durch *G* oder *E* oder durch diese beiden Töne hindurch, zu *F* gelangt, — in jedem Falle erscheint *F* zunächst als Tonica. Oder die Melodie schwebt zwischen der Tonica *F* und der Tonica *C*. Die Folge *c—e—g* etwa kann befriedigend abschliessen in *c*; aber sie schliesst ebensowohl befriedigend ab in *f*. In jenem befriedigenden Abschluss zeigt sich die Kraft der auf *C* unmittelbar aufgebauten Töne, in diesen die Kraft der Leitöne. Und fügen wir das *F* thatsächlich hinzu, bilden also die Folge *c—e—g—f*, und lassen darauf wieder einen oder mehrere der Töne *C*, *G*, *E* folgen, so ist gar die Möglichkeit unmittelbar zu *C* überzugehen und in *C* abzuschliessen, aufgehoben. *C* ist also jetzt nicht mehr Tonica. Dagegen ist *F* Tonica geblieben. Es ist jetzt ausschliessliche Tonica: Die Reihe *c—e—g—f—e* etwa

oder $c-e-g-f-g$ kann nur in einem nachfolgenden f unmittelbar zum befriedigenden Abschluss kommen.

Nun folge aber auf F ein H oder D , oder es folgen beide Töne. Ein vorangegangenes C , an das diese Töne als Leittöne gebunden sind, oder ein vorangegangenes G , auf das sie sich unmittelbar aufbauen, kann in natürlicher Weise zu ihnen hinleiten. Damit ist die Situation völlig verändert. Jetzt ist nicht mehr F , sondern nur noch C Tonica. Die Reihe $c-e-g-f-d$ etwa, oder $c-e-g-f-H_0$ kann nicht unmittelbar befriedigend abschließen in f . Sie kann auch nicht befriedigend abschließen in d oder in H_0 , oder in einem sonstigen von C verschiedenen Tone, sondern einzig in C , und genauer in dem C , dessen Leittöne die H_0 und d sind, in unserem Falle also in c .

Dies nun geschieht nach der Regel, die uns schon oben begegnete. Ich wiederhole dieselbe theilweise in etwas anderer Form: Treten sich zwei dissonante Töne gegenüber, die aber einem und demselben dritten Tone genügend eng verwandt sind, so drängt die Bewegung von ihnen nach diesem dritten Tone hin und die dissonanten Töne selbst verlieren mehr oder minder die Bedeutung und Wirkung für den Verlauf der Tonbewegung, die sie an sich betrachtet, d. h. als diese von einander verschiedenen Töne, haben würden. — Das Letztere ist eine genauere Bestimmung dessen, was ich oben als Tendenz der Unterordnung bezeichnet habe. Die eigene Wirkung der dissonanten Töne ordnet sich unter ihrer gemeinsamen Wirkung. Diese gemeinsame Wirkung ist aber eben der Hinweis auf den dritten Ton.

Damit ist angedeutet, was in unserem Falle das Entscheidende ist, nämlich die volle Dissonanz zwischen F einerseits und H und D andererseits, und der Umstand, daß diese Töne gemeinsam zu C in dem innigen Verhältnisse stehen, wie es in ihrer Bezeichnung als Leittöne des C ausgesprochen liegt.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich zunächst ein Doppeltes, nämlich einmal der entschiedene Hinweis auf C . Dieser Hinweis besagt noch nicht ohne Weiteres, daß C Zielton der Bewegung ist. C ist zwar Zielton für die — als Leitton auftretenden — H und D , aber nicht für F . Indessen hier ist der Umstand wichtig, daß das H oder D auf F folgt, oder zwischen F und das abschließende C tritt. Durch dies dem F nachfolgende H oder D wird F in den Hintergrund gedrängt. Es ordnet sich

dem H oder D , das dem C zeitlich unmittelbar vorangeht, hinsichtlich seiner Wirkung unter. D. h. als die zunächst auf C hinweisenden Töne erscheinen H oder D ; das F dient nur, diesen Hinweis zwingender zu machen. So geschieht es, daß der Fortgang von $F—D$ oder $F—H$ zu C im Ganzen den Charakter hat, den der Fortgang des H oder D zu C in sich schließt, d. h. den Charakter des befriedigenden Abschlusses.

Daß es in der That so ist, zeigt leicht der Versuch. Man lasse das H oder D dem F vorangehen, bilde also etwa die Folge $c—e—g—H_0—f$, und gehe von da zu C über. Dies ist nichts weniger als ein befriedigender Abschluss. Soll ein solcher erreicht werden, so muß zwischen f und c wiederum ein H_0 oder d eintreten, oder es muß — dies leistet die gleichen Dienste — ein anderer Ton, für den C Zielton ist, also g bzw. G_0 oder e eingeschoben werden.

Das Zweite, was aus diesem Gegeneinanderwirken von F und einem nachfolgenden H oder D sich ergibt, ist dies, daß nun keine Tendenz mehr besteht, von dem abschließenden C wiederum zu F fortzugehen. Oben war davon die Rede, daß die Folge $c—e—g$ in f , ebensowohl aber auch in c befriedigend abschließen könne. Wir müssen jetzt hinzufügen: Angenommen, ich gehe zu c , so hindert doch der damit erreichte befriedigende Abschluss nicht, daß ich von c zu f weitergehe und hier von neuem befriedigend abschliesse. $c—e—g—c$ schließt befriedigend ab. Aber $c—e—g—c—f$ nicht minder. Jener erste Abschluss ist also kein endgültiger. Ich muß nicht bei c bleiben. Dagegen ist der durch die Dissonanz zwischen f und einem nachfolgenden H_0 oder d bewirkte Abschluss in c — nicht bloß ein wirklicher befriedigender Abschluss, sondern er hat den Charakter des endgültigen Abschlusses.

Dies hat seinen Grund wiederum in jener Dissonanz. F ist an sich natürlicher Zielton des C , d. h. die Bewegung $C—F$ ist eine in F zur Ruhe kommende. Aber F , auf das H oder D folgt, ist eben nicht mehr das F , das es an sich ist, sondern es ist ein F , das der Einwirkung des zu ihm dissonanten H oder D unterlegen ist. Dadurch ist in F eine Störung, ein Moment der Unruhe, der Entzweitheit hineingekommen, das auch, wenn das F verklungen ist, und von Neuem auftritt, noch nachwirkt. Und in einem solchen F kann keine Bewegung zur Ruhe kommen. Wir können dies auch kurz so ausdrücken: Die Nachwirkung der Dissonanz,

durch welche das Fortdrängen der Bewegung von *F* nach *C* bewirkt wurde, schließt ohne Weiteres die Aufhebung der umgekehrten Tendenz, d. h. der Tendenz der Rückkehr von *C* zu *F* in sich. Wir können die allgemeine Regel aufstellen: Ein Ton, der an sich Zielton für einen anderen Ton wäre, kann dieser Eigenschaft durch einen zu ihm dissonanten Ton, der vorher erklingen ist und nachwirkt, beraubt werden.

Function der Quart.

Hieraus ist nun auch schon theilweise die besondere Bedeutung der Quart, und damit auch der unmittelbar zu ihr gehörigen Sext, für das Ganze der Melodie deutlich. Sie besteht einmal darin, daß die Quart, und mit ihr die Sext, nicht nur die Melodie vermannigfaltigt, sondern in sie den stärksten Gegensatz zur Tonica hineinbringt. Indem dieser Gegensatz auftritt und überwunden wird, kommt in die Melodie ein eigenartiges neues Leben. Dabei ist immer zugleich zu bedenken, daß das zeitweilige Auftreten des *F* als Tonica, und das Uebergewicht dieser secundären Tonica über die primäre Tonica *C*, ebenso wie das Auftreten der Tonica *G* und ihr Uebergewicht über die Tonica *C*, ganz abgesehen von der Ueberwindung, doch insofern die Einheitlichkeit der Melodie wahrt, als *F*, ebenso wie *G*, nächster Verwandter der Tonica *C* ist.

Dazu kommt der zweite Punkt: Die Töne *H* und *D* sind, wie wir sahen, auch ohne die Quart, Vermittler des Fortgangs zu *C* als Tonica. Aber dieser in sich natürliche Fortgang wird nun durch die hinzutretende Quart zwingender. Und zwar in doppeltem Sinne. Einmal in dem schon oben bezeichneten: Die Bewegung drängt vermöge der Dissonanz der Quart — und der Sext — einerseits, und *H* und *D* andererseits, intensiver nach *C* hin. Man lasse etwa erst die Folge $c - e - g - H_0$ oder $c - e - g - H_0 - d$ mehrmals hinter einander erklingen, und gehe dann über zur Folge $c - e - g - f - H_0$ bzw. $c - e - g - f - H_0 - d$. Es ist dann kein Zweifel, daß die beiden letzteren Folgen energischer zum Fortgang zu *C* auffordern. Und gehorchen wir in beiden Fällen dieser Aufforderung, lassen also *c* thatsächlich folgen, so erscheint der Fortgang im zweiten Falle begründeter, innerlich nothwendiger. Die Nöthigung zum Fortgang hat sich durch das Eintreten des *F* fühlbar vervollständigt, ist sozusagen voller geworden.

Und wir verstehen auch, warum es so sich verhält. Wir sind eben jetzt von zwei deutlich entgegengesetzten Seiten her zu *C* hingedrängt. Wir fühlen darum in höherem Grade, als wenn *F* fehlt: Hier ist kein Ausweg mehr; die Bewegung muß zu *C* fortschreiten.

Oder man vergleiche die Folge $c - e - g - H_0$ mit der Folge $c - e - g - A_0 - H_0$. Hier ist an die Stelle der Quart die Sext getreten. Aber die Wirkung ist eine gleichartige. Sie verstärkt sich, wenn Quart und Sext zusammenwirken, wie in $c - e - g - f - A_0 - H_0$ oder $c - e - g - f - A_0 - H_0 - d$.

Auf diesen Punkt habe ich schon früher, an anderer Stelle, Gewicht gelegt. MEYER sagt mit Bezug darauf, ich stelle das psychologische Gesetz auf, der Grundton *C* werde in höherem Grade Zielpunkt der Bewegung, weil die Quart vorangehe, und fügt hinzu: „Dies wäre, als ob man von Napoleon sagen wollte, Elba wurde für ihn in höherem Grade Zielpunkt, weil er erst Kaiser war.“ Ich bemerke auch hier, daß ich eine solche thörichte Behauptung nicht aufgestellt habe.

Aber die Bewegung von *H* und *D* nach *C* hin wird durch die Quart zwingender nicht nur in dem Sinne, daß wir weniger bei *H* und *D* bleiben können, sondern auch noch in dem besonderen Sinne, daß wir mit besonderer Ausschließlichkeit eben zu diesem Ton, also zu *C*, fortgedrängt werden.

Hier komme ich zurück zu unserem früheren Beispiel $G_0 - H_0 - d - f - G$. Wir sahen schon damals: Die Folge $G_0 - H_0 - d$ schließt befriedigend ab in *C*, aber auch in *G*. Tritt nun aber das *f* hinzu, so ist der befriedigende Abschluss in *G* ausgeschlossen. Es bleibt nur der Abschluss in *C* übrig.

Dies können wir jetzt auch so ausdrücken: Der Anspruch des *G*, Tonica zu sein, wird aufgehoben, und die Tonica *C* in ihr Recht eingesetzt. Ebenso also, wie nach Obigem durch *H* und *D* das *F*, so wird durch *F* die Basis des *H* und *D*, das *G*, zu Gunsten des *C* aus seiner vorübergehenden Tonica-Stellung verdrängt. Der Grund liegt wiederum in der Dissonanz. Ich sagte oben, das in die dissonante Beziehung zu *H* oder *D* gerathene *F* sei nicht mehr das *F*, als das es sonst sich darstelle. Ebenso nun ist das *H* oder *D*, nachdem es in die dissonante Beziehung zu *F* gerathen ist, nicht mehr das *H* oder *D*, oder wirkt nicht mehr als das *H* oder *D*, das es sonst ist. Beide üben nicht mehr die selbständige Wirkung, die sie als diese von

F verschiedenen Töne üben würden, sondern diese Wirkung ist der gemeinsamen Wirkung auf *C* untergeordnet. Zu dieser selbständigen Wirkung des *H* oder *D* gehört aber vor Allem ihr Abzielen auf *G*. Dies wird also aufgehoben. Dadurch ist *G* seines Anspruchs, *Tonica* zu sein, verlustig. — Die der Wirkung der Quart gleichartige Wirkung der Sext ist ersichtlich etwa aus der Folge $G_0 - H_0 - d - A_0 - G_0 - c$; die verstärkte Wirkung des Zusammen von Quart und Sext aus der Folge $G_0 - H_0 - d - A_0 - f - H_0 - c$.

Endlich hat die Quart ihre eigenartigste Bedeutung darin, daß sie, wiederum auf Grund jener Dissonanz mit *H* oder *D*, oder beiden, in besonderem Maasse einen endgültigen Abschluss herbeizuführen vermag. Ich wiederhole: *H* und *D* vermögen in durchaus natürlicher Weise von *G* zu *C* hinzuleiten und *C* den Charakter der *Tonica* zu geben. Aber nicht jede Hinführung zu *C* als *Tonica* ist abschließend. Es giebt — in der Melodie in *C*-Dur — einleitende Hinführungen zu *C* als *Tonica*, und es giebt solche, bei denen *C* als Durchgangspunkt oder als vorübergehender Ruhepunkt erscheint. Die Verbindung des *H* oder *D* mit *F* aber schafft in besonderem Maasse solche Hinführungen zu *C* als *Tonica*, die *C* als endgültigen Abschluss erscheinen lassen. Die Folge $g - H_0 - c$ etwa führt zweifellos zu *C* als *Tonica* hin; aber vielleicht dient sie damit nur der Einführung der *Tonica* *C*. In der That ist diese Folge zur bestimmten Einführung der *Tonica* trefflich geeignet. Dagegen geht die Folge $g - f - H_0 - c$ über die bloße Einführung hinaus. Sie ist specifisch geeignet zum Abschluss des Ganzen. Noch mehr klingt etwa $g - f - A_0 - H_0 - c$ oder $g - a - f - e - d - c$ als endgültiger Abschluss. Man vergleiche mit der letzteren Folge die Folge $g - e - d - c$, die wiederum zur Einführung der *Tonica* und damit zur Einleitung der Melodie specifisch geeignet erscheint.

Wiederum hat dieser Sachverhalt seinen Grund in der Dissonanz *F*—*H* oder *F*—*D*. Ich sagte, diese dissonanten Töne ordnen sich oder ihre Wirkung in besonderer Weise unter dem *C* oder der Wirkung auf *C*. Hier kommt es mir darauf an, daß sie sich dem *C* in besonderer Weise unterordnen. Dabei bedenken wir: Das zur Ruhe Kommen einer Folge von Tönen in der *Tonica* ist Unterordnung unter die *Tonica*. Es besagt, daß die *Tonica* der sicher herrschende Factor geworden ist in einem

rhythmischen System, daß das ganze System sich in der Tonica zusammenfaßt und zusammenschließt, daß die Töne, die sich unterordnen, nicht Geltung beanspruchen als diese so beschaffenen Töne, nicht für sich etwas sein wollen, sondern „dienen“, zu dienenden Momenten werden in dem herrschenden Factor, also in der Tonica oder dem in ihr repräsentirten Grundrhythmus, daß sie in der Tonica relativ aufgehen. Demgemäß ist jedes Moment, das irgendwelche Töne zu solcher Unterordnung unter einen dritten Ton nöthigt, geeignet, das zur Ruhe Kommen der Bewegung in diesem dritten Tone zu steigern.

Ein solches Moment ist nun aber eben jene Dissonanz zwischen *F* einerseits und *H* und *D* andererseits. Die dissonanten Töne widerstreiten sich oder wirken gegen einander; sie bestreiten sich das Recht des Daseins und wirken damit auf die gemeinsame Unterordnung unter die Tonica *C* hin. Nach oben Gesagtem geht mit dieser gemeinsamen Unterordnung zugleich eine Unterordnung des *F* oder seiner Wirkung auf *C* unter die *H* oder *D* und ihren Hinweis auf *C*, Hand in Hand — Nebenbei bemerkt: MEYER meint, Tonempfindungen streiten nicht mit einander. Das ist eben ein Irrthum. Im Uebrigen läßt auch MEYER gelegentlich die Tonica „win the battle“. Ich verstehe nicht, wie man eine Schlacht gewinnen kann ohne Streit.

Ich füge noch hinzu: Auch bei dem Aufbau der Terz und Quint auf der Tonica läßt der relative Widerstreit zwischen Terz und Quint nicht nur, wie bereits betont, den Hinweis auf die Tonica zwingender erscheinen, sondern er bewirkt auch, daß die Tonica in höherem Maasse der feste und sichere Ruhepunkt innerhalb des aus Tonica, Terz und Quint gebildeten rhythmischen Systems ist. Das Gleiche nun geschieht in unserem Falle, nur, wegen der stärkeren Dissonanz, mit höherer Wirkung.

Rückkehr zu MEYER's Intonationen der Quart und Sext.

Mit dem oben über die Stellung der Quart und der Sext Gesagten bin ich in sehr bestimmten Gegensatz zu MEYER getreten. MEYER sind in der Melodie mit primärer Tonica Quart und Sext der Tonica unverständlich. Uns erschienen sie als verständlich und nothwendig. Diesen Gegensatz zu MEYER muß

ich nun zunächst noch weiter rechtfertigen. Zugleich aber wird sich dabei eine Art von Annäherung an MEYER ergeben.

Die Abweisung der Quart und Sext wird von MEYER in der Eingangs angegebenen Weise theoretisch begründet. Diese theoretische Begründung ist, wie wir sahen, nicht stichhaltig. M. verkennt das Wesen der Melodie.

Aber auch die gegebenen oder möglichen einzelnen Melodien werden aus MEYER's Theorie nicht verständlich. Wo Einheit und Natürlichkeit des Fortgangs herrscht, würde MEYER's Theorie mitunter die vollste Zusammenhangslosigkeit an die Stelle setzen. Was dies betrifft, so genüge ein Beispiel. Ich wiederhole: Immer, wenn C Tonica ist, soll, nach MEYER, F zu C im Verhältniß von $21:16$, A zu C im Verhältniß $27:16$ stehen. Eine Melodie in C -Dur nun könnte vollkommen befriedigend abschließen in der Folge $c - f - A_0 - H_0 - c$. Diese Töne müssen sich nach M. verhalten wie $32:42:27:30:32$. Hier ist der zweite Ton, auch für MEYER, nicht verwandt mit dem ersten, also auch nicht mit der Tonica; der dritte nicht verwandt mit dem zweiten und ebensowenig mit der Tonica; der vierte nicht verwandt mit dem dritten. Die einzige in der Tonfolge vorkommende Beziehung, die Töne musikalisch an einander binden kann, ist die zwischen dem vierten und dem Schlußton. Im Uebrigen erscheinen in jener Tonfolge einfach Töne, die einander und der Tonica fremd sind, neben einander gestellt.

Und doch haben wir angesichts dieser Folge das Gefühl des natürlichsten Fortgangs und des natürlichsten Aufbaus auf der Tonica. Die „alte Theorie“ nun sagt, warum es so sein muß. Für sie ist der zweite Ton dem ersten, der dritte dem zweiten und der Tonica aufs Engste verwandt. Der vierte ist zum dritten dissonant, aber beide sind durch die Tonica an einander gebunden.

Nun beruft sich aber MEYER auf die Erfahrung. Er hat eine Reihe Melodien untersucht und überall Töne gefunden, die die alte Theorie als Quartan und Sexten faßt, bei denen aber diejenige Intonation als die richtige, oder als die bessere, oder ästhetisch wirkungsvollere erschien, die seiner Auffassung dieser Töne als Septime bzw. Secunde der Quint entsprach. Ich wiederhole, daß hierbei F zur Tonica C wie $21:16$, A zur Tonica C wie $27:16$ sich verhält. Setzen wir statt $21:16$ das

Verhältniß 63 : 48, statt 27 : 16 das Verhältniß 81 : 48, so ergibt sich, daß MEYER bei seiner Intonation *F* etwas tiefer, nämlich um $\frac{1}{64}$ tiefer, und *A* etwas höher, nämlich um $\frac{1}{80}$ höher nahm als Diejenigen thun, die die diatonische Leiter festhalten. Für diese verhält sich ja *F* zu *C* wie $4 : 3 = 64 : 48$, und *A* zu *C* wie $5 : 3 = 80 : 48$.

Ich gedenke nun nicht die Sorgfalt der Untersuchungen MEYER's oder sein musikalisches Gefühl in Zweifel zu ziehen. Aber ich bezweifle die Beweiskraft seiner Ergebnisse. MEYER selbst hat in Gemeinschaft mit STUMPF höchst sorgfältige und dankenswerthe Untersuchungen darüber angestellt, welche Intonation der großen Terz, der Quint, der Octave, andererseits der kleinen Terz eines gegebenen Tones als die richtige oder ästhetisch wirksamere erscheine, und das Ergebniß war, daß — nicht Unmusikalischen, sondern musikalisch Hochbegabten als richtige Intonationen diejenigen erschienen, bei denen die große Terz, die Quint, die Octave in zunehmendem Grade zu hoch, d. h. höher als es die Verhältnisse $4 : 5$, $2 : 3$, $1 : 2$ vorschrieben, die kleine Terz dagegen zu tief, d. h. tiefer als es das Verhältniß $5 : 6$ vorschrieb, genommen wurden.

Dies nun hat MEYER nicht etwa veranlaßt, in der Tonleiter, aus welcher unsere Melodien gebildet sind, die Verhältnisse $4 : 5$, $2 : 3$, $1 : 2$ und $5 : 6$ zu streichen und andere, die jener richtigen Intonation entsprechen, an ihre Stelle zu setzen. Sondern er hat theoretisch die diesen Verhältnissen entsprechenden Intervalle festgehalten, nur mit dem Zusatz, daß die musikalische Intonation praktisch davon abweiche.

Hier müssen wir zunächst fragen: Wie kommt MEYER zu dieser Stellungnahme? Wie kann man theoretisch die Musik auf Verhältnisse aufbauen, die das musikalische Gefühl durch andere, sei es auch wenig davon abweichende ersetzt?

Aesthetische Abweichungen von Normalformen.

Auf diese Frage nun ist schon in jener Abhandlung von STUMPF und MEYER eine Antwort gegeben, die mir zutreffend scheint. Ich formulire dieselbe aber hier in meiner Weise, zugleich an einem Punkte etwas genauer.

In kunstgewerblichen Erzeugnissen, etwa Majolicagefäßen, begegnen wir allerlei geometrischen Formen, wie Kreisen, geraden Linien. Die ästhetische Wirkung dieser Formen beruht

darauf, daß sie diese geometrischen Formen sind. Und doch wäre auch wiederum die ästhetische Wirkung der Formen vermindert, ja es wäre das Beste an ihr zerstört, wenn die geometrischen Formen rein, in mathematischer Strenge gegeben wären. Die Formen wären „charakterlos“. Das ästhetische Gefühl fordert leichte Abweichungen.

Dies nun hat seinen Grund darin, daß die Formen nicht als solche ihre ästhetische Wirkung üben, sondern vermöge des Lebens, das sie bekunden, oder das wir in sie hineinfühlen. Dies Leben ist zunächst gebunden an die geometrische Form, d. h. an die wirklichen Kreise und Geraden. Auch die thatsächlich gegebenen, also geometrisch ungenauen Kreise und Geraden rufen dies Leben für uns ins Dasein, sofern sie eben doch Kreise und Gerade sind, sofern sie also trotz der Abweichung von der reinen geometrischen Form diese Form oder das Gesetz derselben in sich schliessen; sie haben ihre Bedeutung nicht als diese in sich selbst so oder so beschaffenen und von den Kreisen und Geraden der Geometrie verschiedene Linien, sondern als Kreise und Gerade.

Dann aber fordert die Eigenart jenes Lebens ihr selbständiges Recht. Dies Leben ist in unserem Falle speziell Leben eines bestimmten, technisch in bestimmter Weise behandelten, also bestimmte Charakterzüge zur Schau tragenden Materials. Wir können demgemäß auch sagen: Material und Technik fordern ihr Recht. Bestimmter gesagt: Sie fordern ihre relative Freiheit. Diese nun bekundet sich — nicht in anderen Formen, wohl aber in einer relativen Durchbrechung jener Formen. Das will sagen: Auch die Wirkung der Abweichung von den geometrischen Formen beruht nicht darauf, daß durch die Abweichung andere Formen entstehen, sondern darauf, daß diese Formen Abweichungen sind, daß sie also zu einer „Norm“ in Gegensatz treten. Die geometrischen Formen erscheinen, eben in diesen Abweichungen, als Norm. Auch in ihnen sind die geometrischen Formen nicht geleugnet, sondern vielmehr als die zu Grunde liegenden Formen vorausgesetzt, oder als die Norm anerkannt. Indem die thatsächlich vorliegenden Formen als Abweichungen von der Norm erscheinen, statuieren sie diese Norm, oder was Dasselbe sagt: Ich statuire die Norm oder erkenne die reinen geometrischen Formen als Norm an, indem ich die Wirkung

der thatsächlich gegebenen Formen als die Wirkung einer Abweichung von der Norm verspüre; gerade so wie Derjenige, der sich über eine Handlung freut, weil sie ein Gesetz übertritt, damit das Dasein des Gesetzes anerkennt.

Daraus ergibt sich für die wissenschaftliche Betrachtung der thatsächlich vorliegenden Formen eine doppelte, klar zu scheidende Fragestellung. Die Frage lautet das eine Mal: Als was wirken die Formen, wenn zunächst abgesehen wird von den besonderen Forderungen, welche die Eigenart des in ihnen sich verkörpernden Lebens stellt. Welches sind die Formen, die dies Leben für uns ins Dasein rufen, abgesehen von der Rückwirkung, welche dies Leben übt, wenn es einmal ins Dasein gerufen ist? Statt dessen können wir auch kurz sagen: Welches sind die der gegebenen Form zu Grunde liegenden oder welches sind ihre Normalformen? — Und dazu tritt dann die zweite Frage: Wie und warum wirkt die Eigenart des in den Formen verkörperten Lebens auf die Formen, die es ins Dasein gerufen haben, modificirend zurück?

Analog nun, freilich auch wiederum anders, verhält es sich mit den musikalischen Formen. Auch sie sind nicht blos diese Formen, sondern sie sind für uns Träger eines von ihnen selbst ganz und gar verschiedenen Lebens. Wir pflegen dies Leben wohl kurz als Stimmungen zu bezeichnen. Auch hier wirken die Formen zunächst als Formen von bestimmter Gesetzmäßigkeit. Sie werden vermöge dieser Gesetzmäßigkeit Träger dieses Lebens. Dann aber fordert dies Leben die volle Ausprägung seiner Eigenart. Und daraus ergeben sich die Abweichungen.

Der Fortgang etwa von einem Ton zu seiner Octave ist für mich nicht blos die Aufeinanderfolge eines Tones von n und eines anderen Tones von $2n$ Schwingungen, sondern in ihm liegt zugleich für mich eine eigenthümliche Weise meiner Lebensbethätigung überhaupt, ein aus mir Herausgehen, bei dem ich doch mit mir nicht in Zwiespalt gerathe, sondern mit mir vollkommen einstimmig bleibe. Dies Erlebniss ist gebunden an jenes Verhältniss $1:2$, an die dadurch bedingte rhythmische Einstimmigkeit, kurz an die Consonanz. Auch wenn das Octavenintervall nicht rein, sondern verstimmt ist, so übt es doch diese Wirkung — nicht als ein anderes Intervall, etwa als das Intervall $100:102$, sondern als, obzwar verstimmtes Octavenintervall. Es übt die Wirkung nach dem Gesetz, daß

verstimmte Intervalle innerhalb gewisser, in den einzelnen Fällen variabler Grenzen als reine wirken, also hinsichtlich ihrer Wirkung als reine betrachtet werden können und müssen; es übt sie, sofern in seiner Wirkung die Wirkung des reinen Intervalls, oder sofern in ihm, seiner Wirkung nach, das reine Intervall steckt, oder darin als Grundform enthalten liegt.

Nun ist aber jenes „aus mir Herausgehen“, das im Octavenschritt liegt, nicht blos ein solches, in dem ich mit mir einstimmig bleibe, sondern es ist zugleich ein aus mir Herausgehen in einem specifischen Sinne, insbesondere ein aus mir Herausgehen von ganz anderer Art oder ganz anderem Charakter als dasjenige, das auch im Fortgang zur kleinen Terz liegt, nämlich ein solches von eigenthümlicher Freiheit, Entschlossenheit, Unbekümmertheit. Daraus gewinnt die Octave ihren specifischen und zugleich specifisch erfreulichen Charakter.

Und nun liegt mir daran, diesen Charakter in der Octave möglichst vollkommen und ausgeprägt zu erleben. Jemehr er in der Octave schon von Hause aus gegeben ist, umsomehr erscheint er für mich dazu gehörig, umsomehr fordere ich ihn, wenn mir die Octave als eine richtige Octave erscheinen soll.

Und zur Erfüllung dieser Forderung ist nun die Erweiterung des Intervalls, die Vergrößerung des Tonschrittes, die Steigerung des Fortganges innerhalb des Toncontinuums das Mittel. Indem ich die Erweiterung vollziehe, erfährt das Gefühl des freien aus mir Herausgehens einen Zuwachs; und es erleidet zugleich, soweit die verstimmte Consonanz als reine zu wirken vermag, der Eindruck der Einstimmigkeit keine Einbuße.

Auch hier aber muß hinzugefügt werden: Nicht dies erweiterte Intervall, das an die Stelle des reinen tritt, sondern daß dies Intervall eine Erweiterung des reinen Intervalls ist, und ein Hinausgehen über die damit gegebene Norm, bedingt jenen Zuwachs. Oder, was Dasselbe sagt: Nicht daß das Intervall größer, sondern daß es zu groß genommen ist, erzeugt die erhöhte ästhetische Wirkung. Daß es zu groß genommen wird, dies besagt aber eben, daß es größer genommen wird, als es normalerweise, oder auf Grund der Schwingungsverhältnisse genommen werden dürfte.

Und man sieht auch, wiefern dies „zu groß“ thatsächlich zutrifft. Gehe ich von einem Ton zu seiner höheren Octave, so ist es

mir zunächst natürlich, es besteht also für mich eine Art von Nöthigung, zur reinen Octave fortzugehen. Der tiefere Ton weist mich hin — nicht auf die verstimmte, sondern auf die reine Octave. Er weist mich darauf hin vermöge des Schwingungsverhältnisses 1:2. Die Intonation der verstimmten Octave, d. h. des höher liegenden Tones, geschieht demgemäfs im Gegensatz zu diesem Hinweis. Aber eben dies Hinausgehen über das zunächst mir vorgeschriebene Ziel, im Widerstreit mit dem Antrieb dabei zu bleiben, die darin liegende Spannung, das „Forciren“ der Höhe, bedingt jenen Eindruck. Er bringt in jenes aus mir Herausgehen ein Moment der inneren Anspannung, der kraftvollen Activität. — Es giebt ja keine Activität ohne Gegensatz, ohne Spannung, ohne Ueberwindung einer Hemmung.

Daraus erst ist die fragliche Wirkung erklärlich. Ergäbe sie sich einfach aus dem Umstand, dafs der Tonschritt ein weiterer ist und doch die Consonanz bestehen bleibt, so müfste die Doppeloctave den gleichen Eindruck in sehr viel höherem Grade machen, auch wenn hier das Intervall statt zu grofs, zu klein genommen würde. Es wäre ja noch immer sehr viel gröfser als der einfache Octavenschritt. Es wäre nur nicht „zu grofs“. Es liegt also auch der ästhetischen Wirkung des vergrößerten Intervalls die Wirkung des reinen zu Grunde oder hat diese zur Voraussetzung.

Durchaus Gleichartiges gilt mit Rücksicht auf die Neigung, die kleine Terz zu niedrig zu nehmen, oder eine kleine Terz, die niedriger intonirt ist, als es das Schwingungsverhältnifs 5:6 vorschreibt, für eine richtige kleine Terz zu erklären. Der kleinen Terz eignet ein Charakter — nicht des freien, unbekümmerten, „flotten“ aus sich Herausgehens, sondern des relativen in sich Bleibens, des innerlichen „Arbeitens“, des Sinnens, Grübelns, Sehnsens. Wiederum wünschen wir diesen Charakter ausgeprägt, nämlich nach seiner positiven Seite hin. Wir wünschen das Sinnen, Grübeln, Sehnen, das Bleiben in der Innerlichkeit des Gemüthes, das innerliche Arbeiten — oder mit welchem Namen sonst wir diesen Charakter der kleinen Terz zu bezeichnen versuchen mögen — nicht matt, leer, nichtssagend, sondern bedeutsam, kraft- und inhaltvoll. Und auch hier ist dies nicht möglich, ohne dafs in diesen ästhetischen Inhalt der Terz ein Moment der Activität, also der Spannung hineinkommt. Dazu ist aber offenbar wiederum das Hinausgehen über die

„Norm“, d. h. über die reine Consonanz, und die daraus sich ergebende Spannung das Mittel. Nur diesmal nicht das Hinausgehen im Sinne der Erweiterung des Tonschrittes, des freieren Fortganges innerhalb des Toncontinuums, sondern im Sinne des geflissentlichen Zurückhaltens, der gewaltsamen Einengung der Bewegung in sich selbst.

Die „richtigen Intonationen“ der Quart und Sext.

Verhält es sich nun aber so mit den „richtigen“ Intonationen der Octave, Quinte, grossen Terz, kleinen Terz, so ist bei der wissenschaftlichen Betrachtung der richtigen oder der ästhetisch wirkungsvolleren Intonationen der Intervalle überhaupt, ebenso wie bei der wissenschaftlichen Betrachtung jener vorhin erwähnten Formen, die Aufgabe eine doppelte. Es handelt sich einmal um die Feststellung der „Norm“, zum anderen um die Beantwortung der Frage nach den Bedingungen, Arten, Wirkungen des Hinausgehens über die Norm. Es ist Dasselbe, wenn ich sage, es handelt sich das eine Mal darum, aus welcher in den Tönen und Tonverbindungen selbst liegende Gesetzmässigkeit, uns das Zusammen der Töne und der Fortgang vom einen zum anderen und schliesslich der Zusammenschluss vieler zu einer ästhetischen Einheit begreiflich werden kann, das andere Mal um die ganz anders geartete Gesetzmässigkeit, die sich ergibt aus den specifischen Forderungen des ästhetischen Inhaltes im engsten Sinne dieses Wortes. Wir kennen aber nur eine Gesetzmässigkeit der ersteren Art, nämlich diejenige, die aus der rhythmischen Verwandtschaft und in secundärer Weise aus der Nachbarschaft innerhalb des Toncontinuums sich ergibt.

MEYER nun erinnert sich in seinen Beiträgen zur Theorie der Musik wohl jener Erweiterungen bzw. Verengerungen der Intervalle, und der durch sie bedingten Erhöhung der ästhetischen Wirkung. Und er stellt die Frage, ob nicht vielleicht die höhere Wirkung, die in den von ihm untersuchten Melodien aus der Intonation des *F* als natürliche Septime der Quint, und der Intonation des *A* als Secunde der Quint sich ergibt, gleichfalls aus einem solchen Hinausgehen über das normale Schwingungsverhältniss zu erklären sei. Aber er meint diese Frage verneinen zu müssen. Die Abweichung sei hier zu gross. Er statuirt darum seine neuen Intervalle.

Indessen MEYER übersieht hier einen wichtigen Umstand.

Die Versuche, die die Neigung zur Vergrößerung des Terz-, Quinten-, Octavenintervalls, und die Neigung zur Verkleinerung des Intervalls der kleinen Terz ergaben, operirten mit zwei Tönen. Einem Ton wurde ein anderer hinzugefügt. Aber darum handelt es sich ja bei den von MEYER untersuchten Melodien gar nicht. Sondern hier treten zu Tönen, die einer Melodie, also einem mehr oder minder reichen rhythmischen System angehören, andere Töne hinzu. Und diese Töne treten ebendamit selbst ein in die Melodie. Hier sind demgemäß die einzelnen Intervalle nicht mehr diese isolirten Intervalle, sondern Theile einer Melodie, in ihrer Wirkung dem Einfluß der ganzen Melodie, und damit dem Einfluß alles dessen, was die Melodie ausdrückt, des in ihr pulsirenden reichbewegten Lebens, der in ihr verkörperten Stimmungen und des Fortgangs von Stimmung zu Stimmung unterworfen. Es ist vorauszusehen, daß hier da und dort in ganz anderer und sehr viel intensiverer Weise eine Abweichung von der Norm ästhetisch gefordert sein wird. Es ist die Frage erlaubt: Sollte nicht MEYER mit den „richtigen“, d. h. ästhetisch besonders wirksamen Intonationen, die er gefunden hat, und in denen F zur natürlichen Septime der Quint erniedrigt, A zur Secunde der Quint erhöht erschien, eben dafür den Beweis geliefert haben?

Ich zweifle nicht, daß es in einigen Fällen in der That sich so verhält.

Doppelbedeutung der Quart und Sext.

In anderen Fällen scheint mir MEYER mit seiner Statuirung der Verhältnisse 16:21 und 16:27 Recht, und doch auch wiederum Unrecht zu haben. Oder warum sollte nicht ein F Beides zugleich sein, natürliche Septime der Quint und Quart?

Nennen wir der Kürze halber das F , das Septime der Quint ist, F_s , das F , das Quart von C ist, F_q . Und erinnern wir uns nun noch einmal der Folge $G_0 - H_0 - d - f - G_0 - c$. In dieser Folge scheint mir das f zunächst allerdings als F_s , also als natürliche Septime des G gefaßt werden zu müssen. Es scheint mir so, weil ich nicht verstehe, wie wir, mit dem Gefühl der vollen Natürlichkeit des Fortganges, von $G_0 - H_0 - d -$ zu f gelangen sollten, wenn dies f zu den vorangehenden Tönen H_0 und d sich verhält wie 64:45 bzw. wie 32:27. Dagegen ist der Fortgang

wohl verständlich, wenn die vier ersten Töne jener Reihe sich verhalten wie 4:5:6:7.

Damit ist nicht gesagt, daß das f in der bezeichneten Folge tatsächlich F_1 sein müsse. Vielleicht ist es F_2 . Dann wirkt es doch in diesem Zusammenhange zunächst als ein verstimmtes F_1 . Vielleicht ist sogar die Intonation als F_2 die richtigere, d. h. die ästhetisch befriedigendere. Auch in diesem Falle würde das F wirken, d. h. zunächst in natürlicher Weise in diesen Zusammenhang sich einfügen, sofern es annäherungsweise F_1 ist und demgemäß innerhalb gewisser Grenzen als F_1 zu wirken vermag.

Aber eben dieses F_1 der Reihe $G_0 - H_0 - d - f$ wirkt dann ebenso gewiß auf das nachfolgende C als F_2 . Es „gleichet“ sich dem nachfolgenden C „an“. Solche Doppelwirkung scheint M. an einer Stelle als völlig unmöglich anzusehen. Er denkt dabei, wie es scheint, an eine gleichzeitige Wirkung. Aber darum handelt es sich ja hier nicht. Auf f folgt erst G_0 und dann erst c . Schon während G_0 eintritt, besteht f nur noch in der Erinnerung. Und solche „Angleichung“ in der Erinnerung ist uns eine sehr geläufige Sache. Zwei sehr ähnliche Farben, die ich gleichzeitig sehe, erscheinen mir vielleicht deutlich verschieden. Nun sehe ich sie aber nach einander. Dann kann es geschehen, daß ich keine Verschiedenheit mehr erkenne. Es ist eben dadurch, daß bei der Wahrnehmung der zweiten Farbe die erste für mich nur noch als Erinnerungsbild besteht, der tatsächlich bestehende Unterschied der beiden Farben wirkungslos geworden. Die erste Farbe wirkt in meinem Vergleichsurtheil jetzt nicht mehr als die von der zweiten Farbe deutlich verschiedene, sondern sie wirkt wie eine ihr gleiche. Dies ist es, was ich auch so ausdrücke: Die erste Farbe hat sich der zweiten angeglichen. — Und ebenso nun kann bzw. muß das F dem nachfolgenden C sich angleichen.

Den Hergang dieser Angleichung müssen wir aber genauer bestimmen. Dabei müssen wir zugleich das ganze $G_0 - H_0 - d - f - c$ noch von anderer Seite her betrachten. Oben wurde Gewicht darauf gelegt, daß die Quart F mit H und D dissonire, und daß diese Dissonanz zur Fortbewegung nach dem ihnen gemeinsam verwandten C hindränge. Eine Dissonanz geringeren Grades zwischen F einerseits und H und D andererseits besteht nun aber auch, wenn F als F_1 genommen wird. Sie besteht also insbe-

sondere auch in unserem $G_0 - H_0 - d - f - c$. Die Verhältnisse 5:7 und 6:7 schliessen zweifellos eine solche Dissonanz in sich. Der Hinzutritt des f zu den vorangehenden Tönen erscheint deutlich als der Hineintritt eines eigenthümlich fremdartigen Elementes in die Tonfolge. Auch hier besteht demgemäss die Tendenz des Fortganges zu einem allen diesen Tönen gemeinsam verwandten Ton. Und auch hier ist dieser Ton der Ton c . Zunächst weist die Folge $G_0 - H_0 - d$ in ihren sämtlichen Elementen auf c hin. Dann liegt der gleiche Hinweis noch einmal in dem zweiten G_0 .

Eben dadurch nun vollzieht sich jene Angleichung. c , oder genauer der Rhythmus des c , wird durch die G_0, H_0, d in gewisser Weise vorausgenommen. Diesem vorausgenommenen c gleicht sich das f an. Es ist Dasselbe, wenn ich sage: Es folgt dem Hindrängen auf c . Indem ihm c sozusagen als Ziel vorgehalten wird, wird die in ihm liegende Möglichkeit, als F_7 , zu wirken, in Anspruch genommen. Und eben dadurch wird sie zur Thatsache.

In allem dem liegt nichts, was der „alten Theorie“ widerstritte. Diese Theorie kennt unter Anderem die Ausweichung einer Melodie in C -Dur nach G -Dur. Gesetzt nun, es kommt in der Melodie, solange sie in G -Dur sich bewegt, ein A vor, so muß die alte Theorie dies als Secunde von G fassen, also genau so, wie $M.$ das A in allen Melodien mit C als Tonica gefasst wissen will. Offenbar ist es aber nur consequent, wenn sie unter der gleichen Voraussetzung auch F als natürliche Septime des G faßt. Die Melodie in C -Dur weicht aber nach G -Dur aus nicht erst, wenn F is auftritt, sondern auch schon in solchen Folgen, wie die eben erwähnte. Sie weicht überhaupt jederzeit nach G -Dur aus, wenn, und in dem Maasse, als G den Charakter der Tonica gewinnt. — Und nicht minder geläufig ist der alten Theorie jene Doppelwirkung und Angleichung eines Tones.

Das Bild der Melodie.

Auf Grund des Vorstehenden nun läßt sich, wie mir scheint, ein verständliches Bild der Melodie aus den Tönen der diatonischen Leiter gewinnen. Die Melodie oscillirt, nachdem ihre Tonica mehr oder minder bestimmt eingeführt ist, um die in dieser Tonica gegebene Gleichgewichtslage. Sie oscillirt insbesondere zwischen Quint und Quart. Sie mündet vermöge des Gegen-

einanderwirkens dieser beiden secundären Toniken und ihrer rhythmischen Systeme schliesslich endgültig in jene Gleichgewichtslage ein. Die Quart hat dabei die vierfache oben bezeichnete Bedeutung. Jetzt muß noch hinzugefügt werden jene Doppelnatur des vierten Tons der Leiter, d. h. die Fähigkeit desselben, zuerst als natürliche Septime der Quint und dann als Quart zu wirken und so in flüssiger Form von der Quint zur Tonica hinzuführen.

Nur von der Melodie in Dur war die Rede und nur gelegentlich von ihren Ausweichungen. Diese letzteren bieten nichts principiell Neues, sondern vermannigfaltigen und steigern nur, was auch in den einfacheren Melodien schon gegeben ist.

In der Melodie in Moll kommt zu den beiden Nebentoniken *G* und *F* die dritte Nebentonica *As* hinzu. Auch *Es* spielt in gewissem Grade — schon in der einfachen Folge *C—Es—G* die Rolle einer Nebentonica. Dagegen hat der Grundton *C* den einen der Töne, die sich in Dur unmittelbar auf ihm aufbauen, die Terz *E*, andererseits aber auch die Quart ihren Secundanten *A* verloren. Damit hat in der Melodie in Moll die Geschlossenheit des Aufbaues auf einem einzigen Tonrhythmus eine Minderung erfahren. Ein Schweben, man könnte sagen eine Sehnsucht nach solcher einfachen Geschlossenheit, bleibt ihr. Ich erinnere noch an das Mittel, dem Abschlufs den Charakter gröfserer Sicherheit zu geben, die Einführung der Dur- statt der Mollterz. Im Uebrigen sind aber hier die allgemeinen Principien für ein psychologisches Verständniß dieselben wie bei der einfachen Melodie in Dur.

Diese Principien bleiben auch dieselben bei der harmonisirten Melodie, und schliesslich beim beliebig reichen Tonkunstwerk.

(Eingegangen am 1. October 1901.)
