

E. P. DIXON. **On the difference of Time and Rhythm in Music.** *Mind.* No. 14. S. 236—239. 1895.

Der Artikel wäre wohl nicht entstanden, wenn der Verfasser den Aufsatz gleichen Titels, gegen den er gerichtet ist (*Mind.* No. 13), nicht mißverstanden hätte. Ganz unnötigerweise bemüht sich DIXON, zu zeigen, daß es nicht gleichgültig sei, wo man in einer gegebenen Melodie die Taktabschnitte mache, und daß durch eine Änderung der geraden in ungerade Taktteile der Charakter des Tonstückes verloren gehe. Eine derartige musikalische Ungeheuerlichkeit hat niemand behauptet und wird auch nie jemand behaupten. Ich habe damals lediglich gezeigt, daß die Regelmäßigkeit des musikalischen Periodenbaues eine Erweiterung oder Verkleinerung der geschriebenen Takte in der Weise zulasse, daß schließlich immer eine geradteilige Taktart zum Vorschein komme. Die Takte würden dabei nicht aufs Geratewohl durchschnitten (*indifferently cut up*, wie der Verf. meint), sondern würden unbeschadet der geraden und ungeraden Taktteile, mit vollständiger Belassung ihres diesbezüglichen Charakters, in größere oder kleinere Perioden vereinigt; oder mit anderen Worten: aus mehreren eine Periode bildenden Takten wird ein Takt. Das ist aber etwas ganz Anderes, als die in den kindischen Beispielen des Verfassers bekämpfte Taktdurchschneidung. Zeigen wollte ich damit, daß der Takt ebenso, wie etwa unsere Kalendereinteilung des Jahres, nicht eine direkte, in den kleinsten Teilen gegebene Empfindung, sondern Sache unserer Auffassung ist. Wie sie auch immer ausfallen möge, Tag und Nacht bleiben dabei unberührt. Sie ist das musikalische Beispiel für die psychologische Ansicht: „time has no objective reality“. Diese psychologische Spitze scheint dem Verfasser vollständig entgangen zu sein, und doch wäre sie wichtiger gewesen, als seine überflüssigen Zitate aus dem Konzertleben, die mit der Frage auch nicht das Entfernteste zu thun haben.

Im weiteren Verlaufe bezeichnet der Verfasser meine Ansicht als unzulänglich, daß der Grundzug des musikalischen Geistes darin bestehe, ein Ensemble zu bilden und sich darin einzufügen (*faculté d'ensemble*). Als Beispiel führt er den militärischen Signaltrompeter an, dessen Leistung den Anschluß an eine Gesamtheit nicht kenne und doch Musik sei. Ich hätte nie gedacht, daß diese Leistung einmal als Repräsentation der Tonkunst erwähnt werden wird. Jedes künstlerische Instrumentalsolo wäre ein besseres Beispiel gewesen. Indessen glaube ich nicht, daß die Thatsache, daß man allein auch Musik machen kann, genügt, um die Ansicht zu widerlegen, daß der Geist der Tonkunst das Ensemble verlange. Wem diese Charakterisierung ungenügend erscheint, der ist freilich zur Umkehr nicht zu zwingen, aber ich möchte ihm doch zu überlegen geben, daß ein Grundzug der Musik, die Harmonie, die Stimmführung, zum Ensemble hinführe, von dem jene Instrumente, die eine Polyphonie ermöglichen, doch nur eine erst später entstandene Nachahmung sind, und ich möchte darauf hinweisen, was aus der Musik geworden wäre, wenn man sich den Geist des Ensembles wegdenkt.

WALLASCHEK (Wien).