

IV. Stil und Ausdruck.*)

Wir unterscheiden zwei Arten der musikalischen Schreibweise, den polyphonen oder kontrapunktischen und den homophonen oder harmonischen Satz. Ersterer schreibt selbständige Stimmen übereinander und arbeitet in horizontaler Richtung, letzterer baut senkrecht und stellt Akkorde nebeneinander.

Das Wesen der Polyphonie beruht zunächst auf der rhythmisch und melodisch freien Gestaltung aller Stimmen, die in voller Gleichberechtigung nebeneinander stehen. Die Einzelstimme darf nicht durch ein bestimmtes Maß in gleiche Abschnitte gegliedert werden. Sie entfaltet sich frei, dabei aber nicht willkürlich. Sie entwickelt sich aus kleinen Teilen, sogenannten Motiven, die gleichsam die Urzellen des ganzen Werkes bilden. In immer neuer Verkettung und Formung bilden sie den Lebenskeim des Organismus. Auf ihnen ruht der Reichtum des Satzes; ihre Triebkraft ist es, die letzten Endes die Form des Werkes erzeugt.

Unser so geformtes Thema bildet das Rückgrat des Werkes und schlingt sich durch alle Stimmen. Während es in einer Stimme anführt, wird es in den anderen in freier Weise umspielt und erläutert, bis dann wieder eine andere Stimme auftritt und das Thema von der ersten übernimmt. So entsteht ein reiches Wechselspiel, das sich ganz auf das thematische Material des Themas und der aus seiner Verarbeitung gewonnenen Motive stützt. Die Grundlage dieser Gestaltung bildet die Imitation oder Nachahmung, d. i. die Kunst, ein Motiv oder Thema aus einer Stimme in die andere zu versetzen und dort genau oder annähernd genau nachzuahmen. Dabei kann die Nachahmung von demselben Tone ausgehen wie das Vorbild oder auch von einem anderen. (Nachahmung in der Sekunde, Terz usw.)

Die Einheit des Satzes wird so durch die Gemeinsamkeit der Motive und der Thematik hergestellt. Doch das genügt nicht, daneben ist auch das harmonische Übereinander zu berücksichtigen. Zwei Stimmen können noch so eng thematisch verwandt sein, zu einer vollen Einheit verschmelzen sie erst durch das harmonische Band, das dafür sorgt, daß sie auf bestimmten Taktzeiten bestimmten harmonischen Gesetzen folgen. Hier aber hat der Wechsel der Zeiten eine stete Entwicklung gezeitigt, von der strengen harmonischen Auffassung eines Palestrina bis hinauf zur Atonik unserer Tage.

Der polyphone Stil hat in der Musik eine Reihe von Formen erzeugt, von denen die Fuge und der Kanon die bekanntesten sind.

Wie eine Überschrift setzt die Fuge ihre Thema zu Anfang in einer Stimme hin. Ihr antwortet eine andere mit dem Thema, aber in der Quinte. Dem Führer in der ersten Stimme tritt damit der Gefährte zur Seite. Jener nimmt ihn bei der Hand und umschlingt ihn wie mit frei gestalteten Girlanden, dabei neue Motive bildend. Der zweiten Stimme nimmt die dritte das Thema

*) Vergleiche hierzu mein Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. I, S. 202 ff u. Bd. II, S. 200 ff.

ab und singt es wieder in der Tonika. Beantwortet aber wird es in der vierten Stimme von neuem in der Quinte. Das Rankenwerk aber, welches stets das Thema in den Stimmen umschlingt, ist motivisch verwandt. Nach dieser ersten Durchführung des Themas in den vier Stimmen folgt ein kurzer Zwischensatz, in den bald das Thema von neuem hineinklingt und so eine neue Durchführung einleitet, die aber in ihrer Gestaltung freier ist als die erste. Eine dritte schließt sich an und als Abschluß meist eine Engführung, bei der die Stimmen sich gleichsam das Wort vom Munde nehmen und die eine Stimme bereits einsetzt, während die andere das Thema noch nicht abgeschlossen hat.

Wir kennen bei der Fuge und ebenso bei anderen freieren polyphonen Formen wohl den Anfang, können aber nicht das Ende voraussehen. Dieses hängt ab von der freien Entwicklung, und diese wieder von der inneren Triebkraft der Motive. Wir haben es also mit einseitig begrenzten Formen zu tun und, da die Form sich jedesmal erst aus dem Inhalt entwickelt, mit einer Unendlichkeit der Formen.

Nur eine polyphone Form ist in ihrem Verlaufe gebunden, der Kanon. Er besteht darin, daß alle Stimmen sich wörtlich das ganze Stück hindurch nachahmen, sei es in demselben Ton oder von einer anderen Tonstufe aus. Der Kanon würde unendlich lange fortlaufen, wenn man ihn nicht schließlich gewaltsam abbräche und beschlösse. Er erscheint sowohl als selbständige Kunstform, wie auch vorübergehend innerhalb größerer Formen.

Wir sprechen auch von fugierten Sätzen. Das sind solche, die wie die Fuge auf der imitierenden Folge der Thematik beruhen, diese aber frei behandeln. Ihr Verlauf hängt in der Chormusik eng mit dem Text zusammen. Solcher freien fugierten Chöre treffen wir viele in den Oratorien Händels.

Gerade unsere Zeit hat sich auf dem Gebiete des Chorliedes ganz der polyphonen Schreibart zugewandt. Sie gleicht darin dem 15. und 16. Jahrhundert, der Zeit von Isaak, Senfl, Regnart, Zang u. a., die auch ihre Lieder in verwickelter Kontrapunktik schrieben, meist über eine feste Melodie, den Cantus firmus. Auch diese Art der Arbeit ist neuerdings wieder aufgelebt.

Besonders auf dem Gebiete des Männerchores ist der Drang nach Polyphonie heute sehr stark. Das ist um so merkwürdiger, als der verhältnismäßig geringe Tonumfang dieser Gattung der freien, rücksichtslosen Entfaltung der Stimmen entgegensteht. Trotzdem ist es auch im Männerchorsatz möglich, die Stimmen in freier Bewegung von einander zu lockern. Das stellt allerdings an den Vortrag bedeutende neue Forderungen. Die Stimmen, die sich bei ihrer Führung oft kreuzen oder zusammenballen, müssen durch den Vortrag klar auseinander gehalten werden und sich in ihrer Linie verfolgen lassen. Das Abwägen und Hervortretenlassen des Wichtigen gegenüber dem Nebensächlicheren ist nicht leicht. Dabei darf auch der Zusammenklang nicht leiden. Als einer der ersten hat Erwin Lendvai diese polyphone Schreibart im a cappella-Männerchor angewandt. Als Beispiel gebe ich den Anfang seines

„O vos omnes“ für drei gleiche Stimmen *), zugleich eine sehr geschickte Cantus firmus-Arbeit. Der Chor ist entweder mit Sopran, Mezzosopran und Alt oder mit Tenor, Bariton und Baß zu besetzen; die tiefste Stimme kann als Cantus firmus auch der Sängerzahl nach stärker sein,

O vos omnes

Erwin Lendvai

Andante flebile *pp*

I *pp* O vos

II *pp* O vos

III *pp* O vos om -

om - nes, qui trans - i - tis

om - nes, qui trans - i - tis

nes, qui trans - i - tis per vi -

per vi - am,

per vi - am,

am, *p cresc.* at - ten -

Sogar streng polyphone Instrumentalformen werden auf den Chor übertragen. So wählt Walter Rein in seinem Chor „Die heilige Flamme“ für Männerchor a cappella **) die alte Form der Passacaglia, die sich über einem

*) No. 9 der „Monumenta Gradualis“, op. 37; in der obigen Fassung auch enthalten in Heft 2 des „Neuen Chorbuchs“

**) Schott's Chorverlag.

Morgenlied

Karl Marx, Op. 13

Sopran
Alt

p

Kommt, las - set uns sin - gen, die
Die gülde - ne Sonne bringt Le - ben und Wonne, die

Tenor
Baß

Der Mor - gen sich zei - get, die Rö - te auf
Stim - men er - schwin - gen, zu dan -
Fin - sternis weicht.

stei - get, der Mon - de ver - bleicht. Kommt, las - set uns
- ken dem Herrn! —

mf Kommt, las - set uns
mf Die gül - de - ne Son - ne bringt

sin - gen, die Stim - men er - schwin -
sin - gen, die Stim - men er - schwin -
Le - ben und Won - ne, die Fin - sternis weicht.

mf Der Mor - gen sich

gen und dan - - - ken dem Herrn! ———

zei-get, die Rö - te auf - stei-get, der Mon - de ver - bleicht.

gen und dan - - - ken dem Herrn! ———

Eines der besten Beispiele kanonischer Arbeit bilden die „4 Lieder in kanonischer Weise“ für Männerchor von Paul Müller-Zürich*). Das erste Lied „Nachts“ ist ein Kanon zwischen 2. Baß und 1. Tenor, wozu der 2. Tenor und 1. Baß die Harmonie füllen. Am Schluß jeder der beiden Strophen schwingt sich der 1. Baß zu melodischer Führung auf, zart zwischen den auslaufenden Kanon gelagert. In dem zweiten Chore „Die Nachtblume“, ist der Kanon zwischen den beiden Tenören. Der Aufbau ist dreiteilig. Der Schlußteil wiederholt den ersten Teil, getrennt durch den sehr wirksamen Mittelteil, in dem die Bässe die Führung haben. In ähnlicher Weise zeigen auch das dreistimmige „Reiselied“ und der frische Schlußchor „Liebliche Frühe“ Abwandlungen kanonischer Satztechnik.

Natürlich ist auch früher schon der Kanon im Liede angewandt worden, wenn auch seltener. So schreibt Mendelssohn seinen gemischten Chor „Die Nachtigall“ in kanonischer Form. Den schönsten Kanon aber dichtete R. Schumann in seinem Ritornell für Männerchor „Die Rose stand im Tau“.

Mit dem Streben nach vollständiger Freiheit der Stimmführung heute geht Hand in Hand das Bemühen nach sachlicher Klarheit um jeden Preis. Das wieder führte zu einer Beschränkung der Stimmenzahl bis auf drei oder zwei Stimmen. So hat sich die Zweistimmigkeit geradezu zu einer neuen Stilgattung entwickelt, die nicht ohne Reiz ist, wie die folgende Probe aus einem Lied für Kinder- oder Frauenchor**) zeigen mag:

Der Hahn

Ziemlich lebhaft Viertel Franz Willms

I *f* Was ruft — der Hahn? — *mf* Die Au-gen auf - ge-

II *f* Was ruft — der Hahn? — *mf* Die Au-gen

*) Schott's Chorverlag.

**) aus Heft 10 (Spiel- und Kinderlieder) des „Neuen Chorbuchs“

tan, der Tag bricht an!— Er weckt—
auf-ge-tan, — der Tag bricht an!— Er weckt— und

und schreit:— Aus je-der Spanne Zeit wird E - wig - keit.
schreit: Aus je-derSpanne Zeit — wird E - wig - keit.

Wesentlich leichter ist es, die Stimmen im polyphonen Männerchorsatz klar und deutlich auseinander zu halten, wenn zum Gesang eine Begleitung von Instrumenten tritt. Durch ihre Hilfe ist es möglich, die wichtigen Linien hervorzuheben und vom Unwichtigen zu trennen. Dann stört auch der enge Umfang des Männerchores in keiner Weise mehr. Als Beispiel nenne ich die Schlußfuge meines Werkes „Die Grenzen der Menschheit“, wo zum Thema jedesmal im Orchester noch ein Kanon tritt.

Die zweite Satzart, der **homophone** oder **harmonische Stil**, bildet Akkorde und stellt sie nebeneinander in engem Verbunde. Sie haben die Aufgabe, die Melodie der Oberstimme zu begleiten und stehen in strenger rhythmischer Abhängigkeit von dieser. Aber auch die Gliederung der Melodie ist keine freie, wie im polyphonen Satz, sondern sie ist periodisch gebunden, sie folgt einer vorherbestimmten Schablone und gleicht darin dem Verse der Dichtkunst. Wie hier, so fügen sich in der Melodie gleiche Glieder zu gleichen Perioden und diese wieder zu gleichen Strophen zusammen. Dem Vordersatz folgt der gleichgebildete Nachsatz, der Hebung die Senkung in regelmäßiger Folge. Die Melodie ist so das allein Maßgebende, Herrschende. Alles Ubrige ist abhängig und wird zur Begleitung. Im polyphonen Satz sind alle Stimmen gleich selbstherrlich und frei, jede ist Melodie; im harmonischen dagegen sind sie durch die eine Melodie gebunden. Während man aus dem polyphonen Gefüge durch senkrechte Schnitte Harmonien herausschälen kann, vermag man anderseits durch Aneinanderreihung der Akkordtöne derselben Stimme eine zusammenhängende melodische Linie zu bilden. Diese wird aber nie die Selbständigkeit der polyphonen Stimme erreichen, sie bleibt das erzwungene Resultat der Harmonie und in Abhängigkeit von der führenden Melodie.

Wir finden die homophone Satzart besonders in Chorälen und einfachen Liedern. Ein kurzes Beispiel für beide wird genügen, um das Wesen dieses Stils klar zu machen:

Choral

Mäßig bewegt

Neumark

Sopran
Alt

Tenor
Baß

mf

Wer nur den lie - ben Gott läßt
den wird er wun - der - bar er -

wal - ten und hof - fet auf ihn al - ler Zeit,
hal - ten in al - ler Not und Trau - rig - keit.

Beim Vortrag braucht die Melodie nicht besonders hervorgehoben zu werden, sie tritt schon durch ihre Lage oben genügend hervor. Die Hauptsache ist, daß der Gesamtklang ausgeglichen und orgelmäßig ist, daß keine Stimme sich besonders bemerkbar macht. Nicht nur rhythmisch, auch dynamisch sind alle Stimmen an die Melodie gebunden.

Aber auch im harmonischen Satz haben wir Mittel, die einzelnen Stimmen, statt Note gegen Note, in fließende Bewegung zu setzen. Das geschieht durch die Anwendung von Durchgangs-, Wechselnoten und Vorhalten. Eines der reichsten Beispiele ist der folgende Choral von H. Kaminski:

Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder

Grave

Heinrich Kaminski

Sopran

Alt

Tenor

Baß

c.f. p
sotto voce

Der Tag ist hin, die Son - ne ge - het nie - der. Der
Der Tag ist hin, die Son - ne ge - het nie - der. Der
Der Tag ist hin, die Son - ne ge - het nie - der. Der
Der Tag ist hin, die Son - ne ge - het nie - der. Der

Tag ist hin und kom-met nimmer wie - der mit Lust und Last;er

Tag ist hin und kom - met nimmer wie - der mit Lust und Last;er

Tag ist hin und kom-met nimmer wie - der mit Lust und Last;er

Tag ist hin und kom-met nimmer wie - der mit Lust und Last;er

sei auch wie er sei, böse o-der gut. Es heißt: Er ist vor-bei.

sei auch wie er sei, böse o - der gut. Es heißt: Er ist vor - bei.

sei auch wie er sei, böse o-der gut. Es heißt: Er ist vor-bei.

sei auch wie er sei, böse o-der gut. Es heißt: Er ist vor - bei. *)

In steter Entwicklung ist unsere Harmonik immer mehr gewachsen und zu einem der reizvollsten Ausdrucksmittel geworden. Das empfinden wir bereits stark bei F. Schubert. Aber auch bei ihm fühlen wir schon die damit wachsende Schwierigkeit der Intonation. Immer stärker entwickelt sich dieser harmonische Reiz, immer raffinierter, bis er uns fast zum Überdruß geworden und die neueste Zeit unter Aufgabe der Tonalität den Begriff des Harmonischen völlig negiert. Als Beispiel nenne ich Wolfg. Fortners „Arbeiterlied“ (*), das auf atonischem Boden steht und die Rücksicht auf den traditionellen harmonischen Zusammenklang bewußt aufgibt, ohne deshalb willkürlich zu sein.

Es ist übrigens merkwürdig, wie viel leichter ein stark polyphoner Chor im Ton zu halten ist, als ein reich harmonischer. Das hat seinen Grund in der freieren Bewegung der kontrapunktischen Stimmen und damit der geringeren Notwendigkeit, auf das Harmonische zu achten, wie es sich hier als Folge der Stimmführung von selbst ergibt.

So reizvoll der rein harmonische Satz in kleineren Formen, dem Choral, dem einfachen Liede, sein kann, in längeren Stücken wirkt er doch bald monoton und langweilig. Der gleiche Rhythmus der Stimmen ist ermüdend. Wir unterbrechen

*) Schott's Chorverlag

deshalb gerne den harmonischen Satz, meist in der Steigerung durch polyphone Stellen. So bringt Mozart in seinem unvergleichlichen „Ave verum“ nach den ersten 24 harmonischen Takten 6 Takte, in denen sich die Stimmen in polyphoner Weise nachahmen. Dadurch erzielt er eine wundervolle Steigerung.

Diesen gemischten Stil finden wir besonders häufig in den großen Chorbällen F. Hegars und M. Neumanns („Feuerreiter“), aber ebenso in anderen größeren Chören. So setzen bei Rietz in seinem bekannten und vielgesungenen „Morgenlied“ nach einem längeren harmonischen Satz bei „Nun rauschen schon stärker die Wälder“ die Stimmen in wechselnder Steigerung imitierend ein, unter Beschleunigung des Zeitmaßes. Das geschieht einmal aus malerischen Rücksichten, um das Rauschen des Waldes zu schildern, dann aber vorausschauend, um den Höhepunkt des Ganzen „Morgenlicht funkelt herauf“ vorzubereiten und im prächtigsten Gegensatz dazu in strahlender Harmonie sich ausbreiten zu lassen.

Allerdings ruht diese Polyphonie, wie unser Chor zeigt, auf harmonischer Grundlage, die wir deutlich empfinden. Eine bewußt festgelegte Harmonie bildet die Unterlage für die Polyphonie.

Viel freier und selbständiger bewegt sich P. Hindemith in seinem Männerchor „Über das Frühjahr“. Als Beispiel mag folgende Stelle dienen:

P. Hindemith

(Ruhig)

1. Tenor
8 von die-ser ge-fei-er-ten Jah-res-zeit. *mp*

2. Tenor
8 von die-ser ge-fei-er-ten Zeit. Und

1. Baß
von die-ser ge-fei-er-ten Jah-res-zeit.

2. Baß
von die-ser ge-fei-er-ten Jah-res-zeit.

mp Und doch sind schon lan-ge *mf* *f*

8 doch sind schon lan-ge *f*

8 ... schon lan-ge *f*

mp Und doch sind schon lan-ge *mf* *f*

Dieser gemischten Gattung gehört auch der stimmungsvolle Chorzyklus von Armin Knab „Die Bauern“ an. So geht Knab z. B. in dem Liede „Wir Bauern“ vom Harmonischen aus und verleiht dem Satz durch den Wechsel des Cdur- und Bdur-Akkords in Cdur bewußt einen etwas altdeutschen Zug, der sich noch schärfer in dem letzten Lied „Ein Brotlaib“ ausprägt. Dieses Streben nach eigenartigem Kolorit wird noch gesteigert durch den Taktwechsel innerhalb der Chöre.

Neben dieser stilistischen Einteilung der Lieder gibt es eine zweite, die sie nach Inhalt und Form gliedert. Wir unterscheiden hier zunächst zwei Hauptgruppen: das Volkslied und das Kunstlied. Letzterer Ausdruck ist schlecht gewählt, aber allgemein im Gebrauch. Betrachten wir zuerst das Volkslied. Welche Stellung hat der Dirigent ihm gegenüber einzunehmen? Nietzsche sagt einmal vom Volksliede: „Die Melodie ist das Erste und Allgemeine. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer von neuem; nichts anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen.“ Das ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, als wenn der Text erst nach der Musik entstanden sei, sondern es will sagen, die Volksmelodie muß derart beschaffen sein, daß sie in ihrer Empfindung so weit ist, daß jede Strophe sich in ihr wiederfindet und abspiegelt. Jede Strophe wächst gleichsam als neue Emanation aus der sich wiederholenden Melodie heraus. Diese große Allgemeinempfindung der Melodie zwingt uns, sie als das Ursprüngliche aufzufassen, statt sie aus jeder Strophe neu zu entwickeln. Ihre Einheitlichkeit beherrscht das ganze Lied. Innerhalb dieser Einheit der Stimmung darf ich dann dem Einzelnen, wie es jede Strophe darstellt, bis zu einem gewissen Grade Rechnung tragen. Nehmen wir z. B. das Volkslied: „Was hab ich denn meinem Feinsliebchen getan“, das ich hier folgen lasse; es genügt, die Melodie allein zu bringen:

1. *p* Was hab ich denn mei-nem Feins-lieb-chen ge-tan? Es
 2. *f* Das macht ihr— stol-zer, hoch-mü-ti-ger Sinn, daß
 3. *p* Die stil-len, stil-len Was-ser, die ha-ben kei-nen Grund; laß

1. geht ja vor-ü-ber und schau-et mich nicht an; es
 2. ich ihr nicht schön und nicht reich— ge-nug bin; und
 3. ab von der Lie-be! Sie ist dir nicht ge-sund. Die

crescendo 1. schlägt sei-ne Äu-ge-lein wohl fun-ter sich *ritard.* *p* und
trotzig 2. bin ich auch nicht schön und reich, so bin ich doch so jung, so jung. *rit.* *p* Herz-
crescendo 3. ho-hen, ho-hen Ber-ge, das tie-fe, tie-fe Tal; *rit.* *p* jetzt



1. hat — ei - nen an - de - ren viel lie - ber noch als mich, *f* und
 2. al - ler - lieb - stes Schätze - le, was kümmt ich mich da - rum, *f* herz-
 3. seh' ich mei - nen lie - ben Schatz zum al - ler - letz - ten Mal, *mf* jetzt



1. hat — ei - nen an - de - ren *p* viel lie - ber noch als mich.
 2. al - ler - lieb - stes Schät - ze - le, *f* was kümmt ich mich da - rum!
 3. seh' ich mei - nen lie - ben Schatz *p* zum al - ler - letz - ten Mal.
schneller

Die Grundstimmung zeigt etwas Schalkhaftes. Ich darf das Lied keineswegs tragisch auffassen. Die erste Strophe ist einfach und schlicht im Piano zu beginnen; Steigerung in der Mitte und wieder zarter Rückgang. Die zweite Strophe zeigt einen gewissen Trotz, der sich im Forte, das diese Strophe beherrscht, geltend macht. Die dritte dagegen ist wie die erste im Piano zu beginnen, dem Text entsprechend. Einen kleinen Effekt dürfen wir uns vielleicht am Schluß gestatten, indem wir kurz vorher überraschend eine kleine Pause anbringen und dann schnell die Schlußworte folgen lassen. Das alles darf aber nur mehr andeutend geschehen. Die Art, wie man früher wohl die Volkslieder mißhandelte, indem man jede Strophe gleichsam zu einem Tongemälde machte, darf heute ja wohl als überwunden gelten.

Wir sprechen neben dem Volkslied auch vom volkstümlichen Liede. Wir verstehen darunter Lieder, die in der schlichten Art des Volksliedes komponiert sind, sich aber noch nicht als solche durchgesetzt haben. Manchem gelingt es, anderen nicht. So ist Mendelssohn's „Gottes Rat“ und „Scheiden“, so sind die meisten Silcherschen Lieder zu wirklichen Volksliedern geworden, das Volk hat sie in seinen Liederschatz aufgenommen. Einer besonderen Behandlung bedürfen sie nicht.

Während das Volkslied grundsätzlich strophisch gegliedert ist, ist das Kunstlied meist durchkomponiert. Es sucht nicht wie jenes die einzelnen Momente in einem großen Allgemeinempfinden aufgehen zu lassen, sondern sie im einzelnen zu erfassen und zu vertiefen. Beim Volkslied treten die einzelnen Worte und Gedanken zurück, im Kunstliede aber verfolgt sie der Komponist, um sie einzeln der Reihe nach zu interpretieren. Das Wort gewinnt als solches größere Bedeutung, es verlangt nach Vertiefung durch die Musik. Ja, es vermag oft dem Musiker vorzuarbeiten. Der Dichter wählt seine Vokale und Konsonanten dem Ausdruck entsprechend, ihren Klang ausnutzend. So verwendet R. Wagner, um das Wunder des erwachenden Frühlings zu malen, besonders den Vokal i, als Ausdruck des Lieblichen, und bevorzugt die reichen, klingenden Konsonanten, das m, l und w:

Winterstürme wichen
 dem Wonnemond,
 in mildem Lichte
 leuchtet der Lenz.

Auch Goethes „An den Mond“, Uhlands „Frühlingsglaube“ erhalten ihre zarte, verklarte Stimmung durch Häufung der Klinger, während schroffe und herbe Gedanken durch entsprechende Geräusch- und Explosionslaute malerisch ausgedrückt werden. *) Der Dirigent wird beim Studium eines Textes diesen nicht nur nach Seiten seines Inhaltes betrachten, sondern hierbei zugleich auf die sprachmusikalischen Momente Acht haben, um sie als Mittel musikalischer Steigerung nachher benutzen zu können. Er wird die Laute, dem Inhalt entsprechend, hell oder dunkel färben, wird in stürmischen und leidenschaftlichen Stücken die Belautung der Konsonanten steigern, wie wir das schon S. 45 angedeutet haben. Damit tragen wir die Sprache direkt ins Musikalische herein und machen sie zu einem hervorragenden Mittel musikalischer Charakterisierung. Diese aber muß wiederum von einer einheitlichen Grundstimmung durchzogen werden. Während wir im Volksliede von der Gesamtstimmung ausgingen und das Besondere suchten, gehen wir hier vom Einzelnen aus, um es nachher in einer Grundstimmung zusammenzufassen. Wir können in einem Werke eine ganze Reihe von Stimmungsnuancen haben, sie alle zusammengenommen müssen doch eine gemeinsame Grundstimmung ergeben.

Ganz abhängig von dem Inhalte aber ist das Tempo. Es ergibt sich von selbst aus der Bewegung des Stoffes oder der Handlung. Es ist der Seelenbewegung konform. Der Dirigent muß Tempogefühl haben. Das aber läßt sich nicht lernen, es muß angeboren sein. Wir bezeichnen zwar das Tempo durch Ausdrücke wie Allegro, Andante, Adagio usw., aber alle diese bedeuten keine festen Werte, sie lassen eine ganze Reihe von Graden zu. Jedesmal den richtigen zu treffen ist Gefühlssache. Nun besitzen wir ja einen Apparat, der es uns ermöglicht bestimmte Maße sichtbar zu machen, das Mälzelsche Metronom. Es ist ein Uhrwerk, dessen Pendel nach Belieben sich verlängern oder verkürzen läßt und so die verschiedenen Zeitmaße angibt. Hiernach kann dann der Komponist sein Tempo angeben: z. B. er schreibt: $MM \text{ } \text{♩} = 60$ oder $MM \text{ } \text{♩} = 120$. Man stellt also den Pendelschieber auf die angegebene Taktzahl. Läßt man nun das Pendel ausschlagen, so beträgt jeder Schlag den Wert der angegebenen Note. Im ersten Falle mit dem Schieber auf 60 gilt der einzelne Schlag eine Halbe, im zweiten Falle mit 120 ist jeder Schlag ein Viertel. Aber selbst diese Maße sind nicht absolut zuverlässig. Ein Komponist, der sein Werk zu verschiedener Zeit metronomisiert, wird fast stets das zweite Mal andere Angaben machen, je nach der Stimmung, in der er sich gerade befindet. Immerhin haben wir in dem Metronom ein Mittel, das Tempo wenigstens annähernd festzulegen. Vor allem aber vermögen wir das Verhältnis zweier Tempi innerhalb eines Stückes genau zu erkennen. Ist z. B. das erste Tempo $\text{♩} = 60$ und nachher folgt ein Wechsel mit $\text{♩} = 120$, so weiß ich, das neue Tempo ist gerade doppelt so schnell wie das alte. Ebenso wenn das erste $\text{♩} = 120$ ist und das zweite $\text{♩} = 120$.

Aber selbst die Erfassung des richtigen Tempos genügt nicht, auch nicht in seiner Verbindung mit Melodie und Rhythmus. Was damit allein erreicht wird, das kann zur Not auch eine Musikmaschine leisten. Alles das ist nur Vorbedingung und vermag noch nicht das Lied lebendig zu machen. Die

*) Siehe Volbach, Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. II, S. 334 ff.

Hauptsache ist, die innere Seelenerregung darzustellen. Diese aber verläuft nicht mit der Regelmäßigkeit der Uhr, ihr Gang ist ungemein mannigfaltig, bald schneller, bald langsamer, bald erregter, bald ruhiger, bald kräftiger, bald leiser. Die Bewegung der Seele muß durch eine gleiche in der Musik sichtbar gemacht werden und in die Erscheinung treten. Diese Gefühlskurve ist ungemein sensibel; sie beherrscht die rhythmische und dynamische Kurve und zwingt diese zu feinempfundenen Abweichungen. Bald drängt sie zu schnellerer Bewegung, bald hält sie diese zurück, bald läßt sie den Ton fallen, bald steigert sie ihn, ganz der inneren Bewegung entsprechend. Wir nennen diese Gefühlskurve die agogische. Sie zu übermitteln, ihren so feinen Verlauf nachzuzeichnen, ist die künstlerische Aufgabe des Dirigenten. Die Art aber, wie er sie erkennend überträgt und sichtbar macht, nennen wir seine Auffassung. Diese aber sei stets maßvoll, niemals überschwenglich, niemals absichtlich. Sie muß sich gleichsam unbewußt aus seinem Innern lösen.