

## Philosophische Denkmodelle und musiktheoretische Begriffe

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

In den verschiedensten Darstellungen kulturgeschichtlicher Zusammenhänge wird heute im allgemeinen die Auffassung vertreten, daß die Epochen der Kulturgeschichte in sich geistige Einheiten bilden, daß also Tonkunst, Literatur, Bau- und bildende Kunst etwa der Gotik oder der Renaissance innerlich zusammenhängen. Bei dieser an sich einleuchtenden Annahme pflegt man nun meist stehenzubleiben, es wird also die geistige Einheit behauptet, aber nicht gezeigt, wie sie zustandekommt. Im folgenden soll diese Frage an einem begrenzten Sondergebiet, nämlich der Beziehung von Philosophie und Musiktheorie, aufgerollt werden.

Die Kulturinhalte einer Epoche — seien sie nun in der Epoche selbst entstanden oder aus früheren Zeiten tradiert — sind in verschiedenem Grade allgemeine und ursprüngliche. Einen besonders hohen Grad von Allgemeinheit beanspruchen in frühester Zeit religiös-mythische Weltbilder, denen sich später mehr und mehr die philosophischen Denkeinstellungen zugesellen. Sie sind prägenden Formen zu vergleichen, von denen die anderen Kulturinhalte, oft im Zuge langdauernder Umwandlungsprozesse, beeinflußt und sogar bestimmt werden. Von den philosophischen Denkeinstellungen als Methoden der Seinserfassung führt ein unmittelbarer Weg zu den Einzelwissenschaften, somit auch zu den Theorien der einzelnen Künste, insbesondere auch zur Theorie der Tonkunst. Dieser Weg soll hier betrachtet werden.

Die für das Abendland bestimmenden Denkeinstellungen treten vielfach schon in der Antike auf, sie gehen zumeist auf Platon und, noch mehr, auf dessen Schüler Aristoteles zurück. Aus deren Philosophie seien drei Grundgedanken hervorgehoben.

1. Im 26. Kapitel des 5. Buches seiner *Metaphysik* stellt Aristoteles den Begriff des Ganzen auf. Danach „bildet ein Kontinuierliches und Begrenztes ein Ganzes, wenn aus mehreren Bestandteilen, die potentiell oder doch wenigstens aktuell zusammengehören, eine Einheit entsteht. Ein Gegenstand der letzteren Art ist in höherem Sinne ein Ganzes, wenn seine Einheit eine natürliche, als wenn sie eine künstliche ist“<sup>1</sup>. „Da ferner das Quantitative Anfang, Mitte und Ende hat, so nennt man etwas, das gegen die Lage und Ordnung seiner Teile gleichgültig ist, eine Summe, was aber nicht gleichgültig ist, ein Ganzes“<sup>2</sup>. Ganz sind demnach insbesondere die natürlichen Einheiten, also die Lebewesen, aber nur solange alles am rechten Ort und damit in Harmonie mit allem anderen ist. Wird die Hand vom Körper getrennt, so ist sie im strengen Sinne nicht mehr Hand<sup>3</sup>. Ganz sind aber auch die Werke des Künstlers, was aus dem 9. Kapitel des 7. Buches hervorgeht, wo Aristoteles den zeugenden Samen „wie den Künstler“ wirken läßt. Aus der Analogie beider darf geschlossen werden, daß auch das Kunstwerk analog der lebendigen Einheit von Tier und Pflanze zu betrachten ist.

<sup>1</sup> Zitiert nach *Griechische Prosaiker in neuen Übersetzungen*, Band 307/8, Stuttgart 1860, S. 162 f.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>3</sup> 7. Buch, 11. Kapitel, S. 209.

In seiner Poetik wendet Aristoteles den Ganzheitsbegriff auf den „Mythos“, modern gesprochen auf die Fabel der Tragödie an. Im zeitlichen Sinne ganz ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. „Anfang ist, was selbst notwendigerweise nicht nach etwas anderem ist, nach dem aber ein anderes ist oder entsteht. Ende aber ist im Gegenteil das, was selbst nach einem anderen ist, nach ihm aber folgt nichts anderes. Das Mittel ist, was selbst nach einem anderen folgt, und nach ihm ein anderes“<sup>4</sup>. Die Begebenheit der Tragödie soll also zeitlich ganz sein.

2. Ganz im eminenten Sinne sind die Ideen Platons. Die Substanzen des Aristoteles aber sind nichts anderes, als die ins Innere der Dinge gesetzten platonischen Ideen. Sie sind daher ebenfalls ganz<sup>5</sup> und bedingen alles von Ihnen Ausgesagte<sup>6</sup>. Insbesondere sind sie begrifflich-logisch und zeitlich vor ihren Akzidenzen oder Eigenschaften<sup>7</sup>, sind Ursache oder Grund derselben.

3. Für Platon wie für Aristoteles ist bezeichnend das Denken in Allgemeinbegriffen, das zu einem Stufenbau von Gattungen und Arten führt und getragen ist von der Überzeugung, im Allgemeinbegriff das Wesen des Gegenstandes erfassen zu können. Platon geht bekanntlich hier noch weiter als Aristoteles, indem er das Sein des Allgemeinen als Idee über die Welt sinnlichen Daseins erhöht. Die geglaubte Idee gibt so zugleich dem Wissen Ziel und Richtung.

Auf den Gegenstand Musik lassen sich diese drei Grundgedanken vielfältig anwenden, wobei offen bleiben kann, ob die Theoretiker die Anregung dazu direkt aus ihren Quellen oder auf dem Umweg über den Zeitgeist empfangen haben.

1. An die Vorstellung zeitlicher Ganzheit knüpft die Tonkunst an, wenn in der Gregorianik bestimmte formelhafte Wendungen je als *Initium* = Anfang, *Mediatio* = Mittleres und *Finalis* = Ende geeignet befunden werden. Das Begriffspaar von *ouvert* und *clos* schließt sich hier an. Im Ringen um die Prinzipien mehrstimmigen Setzens sind ebenfalls zeitliche Vorstellungen der *prima vox*, der *inceptio*, der *media*, *penultima* und *ultima vox* von entscheidender Bedeutung<sup>8</sup>. Dabei erweisen sich die conjuncten Intervalle von Einklang und Oktave als geeignet, um den Anfängen und Schlüssen den Charakter der Notwendigkeit zu geben, während im Verlauf die disjuncten Intervalle, Quinten und Quartan, auch Terzen, ihren Platz haben. Das Problem, den „Sitz“, also den rechten Ort zu finden, der den Manieren im melodischen Verlauf zukommt, beschäftigt Jahrhunderte später C. Ph. E. Bach<sup>9</sup>.

2. Die Akzidenzen oder Eigenschaften, mit denen die Tonkunst in erster Linie zu tun hat, sind melodische Tonhöhe, harmonische Verwandtschaft der Töne als Kon- und Dissonanz, Tondauer und Stellung des Tones im Takt oder auch inner-

<sup>4</sup> Zitiert nach Aristoteles Werke, Schriften zur Rhetorik und Poetik, Band 3, Stuttgart 1860, 7. Abschnitt, S. 456.

<sup>5</sup> *Metaphysik*, 5. Buch, 6. Kapitel, a. a. O., S. 137.

<sup>6</sup> 7. Buch, 1. Kapitel, a. a. O., S. 178.

<sup>7</sup> Joseph Greß, *Die aristotelisch-thomistische Philosophie*, Freiburg im Breisgau 1935, Bd. 2, S. 122: „So übt die selbständige Substanz den Akzidenzen gegenüber materiale und formale Ursächlichkeit aus.“

<sup>8</sup> Vgl. z. B. Günther Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*, Mf XV, 1962, S. 11, besonders S. 17 ff.

<sup>9</sup> *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile-Neudruck Leipzig 1957, S. 51: „Soviel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schaden, wenn man“ sie „außer ihrem bestimmten Orte . . . anbringt“. S. 55: „Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen . . .“

halb von Gebilden, die, wie die rhythmischen modi, als Vorläufer des späteren Taktbegriffes gelten können. Das Verwachsenheit dieser Akzidenzen mit der Substanz und damit auch, als begrifflich formale Teile eines Ganzen, miteinander kommt zum Ausdruck, wenn Johannes de Garlandia und nach ihm Franco von Köln den Konsonanzen eine bestimmte Stelle im rhythmischen modus — nämlich die erste — zuweisen<sup>10</sup>. Rund 250 Jahre später erkennt Johannes Tinctoris, daß neben der rhythmischen auch die melodische Stellung von Konsonanz und Dissonanz von Bedeutung ist, und gestattet insbesondere für die unbetonten Dissonanzen nur stufenweisen Eintritt und Fortgang<sup>11</sup>. In dem so gewonnenen Begriff der Durchgangsnote sind die drei Seiten oder Akzidenzen des Tongeschehens, Melodie, Harmonie (Konsonanz und Dissonanz) und Rhythmus, in ein inneres Entsprechungsverhältnis gesetzt. Dieses Modell einer Entsprechung der Akzidenzen trifft nun mehr oder weniger deutlich für alle anderen kontrapunktischen Figuren zu, insbesondere für den vorbereiteten, später auch für den freien Vorhalt, den *transitus irregularis*, die *Cambiata*, den chromatischen Durchgang usw. Aber auch alle Arten von mehrstimmigen Klauseln werden so beschrieben, daß rhythmische Stellung, melodische Schritte und Verhältnisse der Kon- und Dissonanz eine Einheit bilden.

3. Im künstlerischen Bereich ist das Allgemeine Typus, Grundgestalt, Grundriß, im Bereich der Tonkunst etwa tonales Gerüst, das durch Variierung, Diminuirung oder Kolorierung weitergebildet wird. Damit ist ein Grundzug der abendländischen Tonkunst angegeben, der von der Gregorianik, ja von den antiken *Nomoi* bis hin zur Klassik und noch über sie hinaus reicht. Bekannt ist, daß die Sänger des Mittelalters und der Renaissance ihren Stimmart auszuzeichnen pflegten. Ihren methodischen Rückhalt hatte die Diminutionspraxis an den kontrapunktischen Figuren, die als relativ geschlossene Wendungen überall angebracht werden konnten, wo es die Umstände erlaubten.

Auch die Komponisten knüpfen vielfach an Vorgegebenes an, sei dies nun ein *Cantus prius factus*, ein mehrstimmiger Tonsatz, der parodiert wird, oder ein Chaconne-Baß<sup>12</sup>. Die modulatorische Anlage größerer Kompositionen in Barock und Klassik läßt sich weithin in Typen ordnen<sup>13</sup>. Als Urtypus der Komposition endlich möchte der Ursatz Heinrich Schenkers verstanden werden<sup>14</sup>. Selbstverständlich ließe sich die Zahl der Beispiele noch beträchtlich vermehren.

Zur aristotelisch-platonischen Strömung der Philosophie, die man gemeinhin als metaphysische kennzeichnet, tritt eine skeptische Strömung in Gegensatz, die sich bis zu Demokrit, Heraklit und Protagoras verfolgen läßt und durch die Jahrhunderte nie völlig abreißt. Einige Kennzeichen dieser Strömung seien angegeben.

1. Glauben und Wissen, die im metaphysischen Denken einander bedingen, gelten hier mehr oder weniger als unvereinbar. Das Wissen soll exakt werden,

<sup>10</sup> Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, S. 180 und 181 Anm.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 302 f.

<sup>12</sup> Vgl. Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 3, 1915, S. 24, besonders S. 38 ff.

<sup>13</sup> Vgl. meinen Aufsatz *Der Typus des Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung*, Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960.

<sup>14</sup> Vgl. *Der freie Satz*, Wien 1935.

indem es alle Elemente des Glaubens ausscheidet, der Glaube dagegen wird irrational und verzichtet auf den Zusammenhang mit dem Wissen<sup>15</sup>.

2. Wissenschaftlich relevant wird die Scheidung von Glauben und Wissen in der Frage der Geltung der Allgemeinbegriffe. Für den metaphysisch gerichteten Realismus der Begriffe ist das Allgemeine *ante rem* als Wesen und *in re* als Substanz der Dinge wirklich, für den skeptischen Nominalismus dagegen läßt sich ein solches Sein des Allgemeinen nicht beweisen, die Allgemeinbegriffe existieren daher erst *post rem*, sind bloße Namen, also im Grunde genommen nur Fiktionen, wenn auch vielleicht denkökonomisch zweckmäßige, ja unvermeidliche Fiktionen. Die Gegenstände der Erfahrung, die sich dem metaphysischen Denken in einen Stufenbau von Gattungen und Arten ordnen, werden nun soviel als möglich in ihrer partikularen, ja singularen Individualität gesehen<sup>16</sup>. Singular sind sie vor allem auch hinsichtlich ihres Wertes. Gerade diese Singularität des Wertes aber kann nicht mehr Gegenstand der Wissenschaft sein, sie tritt auf die irrationale Seite des Glaubens, die Wissenschaft selbst wird wertfrei. In dem so gewonnenen Weltbild stehen sich nun Rationales und Irrationales, Denken und Ausdehnung<sup>17</sup>, absolute Freiheit und absoluter Mechanismus unvermittelt gegenüber.

3. Der Substanzbegriff wird von dieser antagonistischen Bewegung erfaßt, er verhärtet sich einerseits zum Korpuskelbegriff der klassischen Atomistik<sup>18</sup>, andererseits zerfließt er zum Feldbegriff eines Aktualismus, der reine Zustände und Vorgänge ohne einen Träger postuliert<sup>19</sup>. Im ersten Fall wird das Verhältnis der Substanz zu den Akzidenzen ein starres, invariables, im zweiten Fall lösen sich die Akzidenzen von der Substanz ab und werden frei beweglich.

4. Nach Ausscheidung alles Irrationalen bleibt als Ideal exakter Wissenschaft die reine Mathematik übrig. Die anderen Wissenschaften werden diesem Ideal möglichst angenähert. Dies gilt besonders für die mathematisch orientierten Naturwissenschaften, aber auch für die Logik, die sich zum Logikkalkül oder zur Logistik umbildet<sup>20</sup>. Diejenigen Wissenschaften aber, die sich diesem Idealbild nicht fügen, also vor allem die Geisteswissenschaften, werden „idiographisch“<sup>21</sup> und historistisch in dem Bestreben, jedes Faktum in seiner unvergleichbaren Eigenart zu verstehen.

Die Auswirkungen dieser Denkeinstellungen auf die Theorie der Tonkunst sind nun darzustellen.

Zu 1. und 2. In der Kunst muß der Nominalismus ganz allgemein gesprochen zum Subjektivismus und Individualismus führen. Das Kunstwerk wird als einzigartiges gesehen, ja es soll einzigartig und originell sein. Strebt die Theorie über-

<sup>15</sup> Die Formulierung „*credo, quia absurdum est*“ wird schon Tertullian zugeschrieben, vgl. auch F. Ueberweg *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, hrsg. von Bernhard Geyer, Berlin 1928, S. 517.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 579.

<sup>17</sup> Die Unterscheidung denkender und ausgedehnter Substanzen geht bekanntlich auf Cartesius zurück; vor ihm hat Galilei die mathematisch orientierte, wertfreie Naturwissenschaft ins Leben gerufen.

<sup>18</sup> Ueberweg, S. 37, besonders S. 133 f.

<sup>19</sup> Moritz Schlick, *Naturphilosophie*, in *Die Philosophie in ihren Einzelgebieten*, hrsg. von Max Dessoir, Berlin 1925, S. 426: „Daß Zustände oder Vorgänge nicht als unselbständige Eigenschaften von ‚Dingen‘ aufgefaßt werden müssen, sondern daß umgekehrt jedes Ding als Komplex von Vorgängen oder Zuständen betrachtet werden kann, war eine alte Behauptung der Philosophie, zuerst von Hume mit aller Schärfe ausgesprochen.“

<sup>20</sup> Vgl. J. B. Rieffert, *Logik*, ebenda, S. 116 ff., 122 ff.

<sup>21</sup> Idiographische und nomothetische Wissenschaften unterscheidet bekanntlich W. Windelband.

haupt nach Erfassung des Allgemeinen, so wird sie nun im Zeichen des Nominalismus relativiert. Ihre Regeln werden zum pädagogisch zweckmäßigen, kräfteübenden Hindernis, die Geltung derselben beruht auf bloßer Gewohnheit<sup>22</sup>, über die hinaus es zum Ungewöhnlichen, zur Ausnahme vorzustoßen gilt. Das Gewöhnliche nun wird in der *prima prattica* zusammengefaßt, das Außergewöhnliche, die Lizenzen in der *seconda prattica*<sup>23</sup>, wobei diese Ausdrücke hier in dem weiteren Sinne einer neuen Struktur verstanden werden sollen, die die innere Kontinuität und Geschlossenheit der Theorie historisch relativiert und aufhebt. So spielt im 20. Jahrhundert das gesamte Lehrsystem von Harmonielehre und Kontrapunkt die Rolle der *prima prattica*, von der sich die jeweils moderne Richtung des Impressionismus, Expressionismus oder der Dodekaphonie als *seconda prattica* abhebt. Wie man sieht, enthält hier die *prima prattica* bereits mehrere Abteilungen von historischen Satzgewohnheiten: Harmonielehre, strengen und freien Satz. Innerhalb jeder dieser Abteilungen können sich zwei entgegengesetzte Einstellungen äußern: eine rückwärts gewandte, die das einzigartige, unvergleichliche Wesen etwa des Palestrina-Stils in feinsinniger Weise zu fassen sucht<sup>24</sup>, und eine fortschrittliche, für die alle Abteilungen der Theorie nur als Weg in die erstrebte Gegenwart oder Zukunft von Bedeutung sind, den es möglichst abzukürzen und auf das Wesentliche zu beschränken gilt. Im ersten Fall sind die Regeln und Gesetze Ausdruck einer einmaligen historischen Situation, im zweiten Fall Mechanismus, den eine schöpferische Freiheit durch Setzung neuer Regeln zu überwinden hat.

Zu 3. Das korpuskulare Denken bedient sich in der Musiktheorie des Motivbegriffes, das Kunstwerk wird dann als Zusammensetzung aus Motiven verstanden<sup>25</sup>. Die Verselbständigung der Akzidenzen bahnt sich in der Trennung von Harmonielehre und Kontrapunkt an, wo der Harmonielehre die Betrachtung der vertikalen Komponente des Satzes zufällt, während der Kontrapunkt Melodik und Stimmführung behandelt<sup>26</sup>. Zur Verselbständigung des vertikalen Klanges trägt besonders die impressionistische Parallelakkordik bei. In letzter Konsequenz wird dann der Feldbegriff in die Musiktheorie eingeführt. Die normativen Regeln des Kontrapunkts werden abgelöst durch eine wertfreie Deskription, die zunächst die Akzidenzen der reinen Tonverwandtschaft, Tondistanz und Tondauer je für sich darstellt und dann ihre Integration unter dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung studiert<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> In der Philosophie hat neben anderen J. Locke die Gewöhnungsthese formuliert. Über die Rolle derselben in der Harmonielehre Arnold Schönbergs vgl. meine Schrift *Tonalität und Atonalität*, Landsberg am Lech 1955.

<sup>23</sup> Diesen Ausdruck braucht Monteverdi in der Vorrede zu den *Scherzi musicali* 1607.

<sup>24</sup> Vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925.

<sup>25</sup> Vgl. Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, Berlin 7/1922, S. 6: Der Komponist kann „nur durch Aneinanderfügen kleiner vom Geist unterschiedener Bruchstücke zum Aufbau größerer und immer größerer Gebilde vordringen“, daher „muß die erste Frage der Kompositionslehre die nach den Merkmalen dieser kleinsten selbständigen Teile, der sogenannten Motive sein“.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. L. Bussler, *Praktische Harmonielehre*, Berlin 4/1899, S. XI: „Gegenstand“ der Harmonielehre sind „die Verhältnisse, unter denen Töne gleichzeitig erklingen und in Zusammenklängen fortschreiten können“, dazu vom selben Autor *Der strenge Satz*, Berlin 9/1929, S. XI: „Der strenge Satz ist ein System von Regeln, das auf dem Prinzip der Sangbarkeit der Stimmen beruht.“

<sup>27</sup> Diese Konsequenz wird in Wilhelm Kellers *Handbuch der Tonsatzlehre*, I, *Tonsatzanalytik*, Regensburg 1957, gezogen; vgl. S. 7: „Fragen der Bewertung eines Satzes werden nicht gestellt und können mit der hier angewandten phänomenologisch-deskriptiven Methode auch nicht beantwortet werden“, ferner S. 30 über relative Tonhöhen, S. 32 über relativen Sonanzcharakter, S. 36 über relative Schalldauer, S. 139 f. über die Wechselwirkung dieser Faktoren.

Zu 4. Mathematik (Proportionenlehre) und Physik (Monochord) stehen längst als messende Hilfswissenschaften im Dienst der Tonkunst und leihen ihr die gedanklichen Mittel, um die vorgefundenen Maßverhältnisse im Bereich des Rhythmus und der Töne festzuhalten. Die zunehmende Blüte der Naturwissenschaften hat zur Folge, daß die ehemaligen Diener sich mehr und mehr zu Herren aufschwingen. Einen bedeutenden Impuls erhält dieses Bestreben durch die Entdeckung der Obertonreihe. Zwanglos läßt sich der Durdreiklang aus ihr ablesen, weniger gut der Molldreiklang<sup>28</sup>. Die Untertonreihe als Stütze des Molldreiklanges findet sich in der Natur nicht; um sie zu konstruieren, wird die geometrische Vorstellung der Symmetrie herbeigeholt<sup>29</sup>. Ebenfalls der Mathematik entlehnt ist das Prinzip der Teilung von gegebenen Intervallen in gleiche Teile. Auf der Zwölftteilung der Oktave beruht bekanntlich die temperierte Stimmung, die aber erst durch die postulierte Gleichberechtigung der zwölf Töne den Wert eines Systems gewinnt. Auch die Drittelung oder gar Sechstelung des Ganztones wird versucht<sup>30</sup>. Vielfach werden Prinzipien der Kombinatorik angewandt, um unter bestimmten Bedingungen die Anzahl möglicher Kombinationen von Elementen zu entwickeln. Dabei tritt die Vollzähligkeit, also das Erfassen aller Kombinationsmöglichkeiten, an die Stelle der Ganzheit<sup>31</sup>. Das Was der Konstruktion, Kombination oder Teilung pflegt dabei als Oktave, Quinte oder Terz, Ganzton oder Halbton, oder auch als Anordnung von 5 Ganztonschritten und 2 Halbtonschritten innerhalb der Oktave noch in irgendeiner Weise mit der Überlieferung zusammenzuhängen, verliert allerdings vom metaphysischen Standpunkt aus gesehen in der neuen Anordnung seinen ursprünglichen Sinn, gleich der abgehauenen Hand des Aristoteles.

Den Versuchen, den Tonstoff des Kunstwerkes mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Mitteln zu konstruieren, entspricht auf der anderen Seite das Bestreben, auch die Form desselben in mathematischer Weise zu bestimmen. In Verbindung mit dem Begriff des Leitmotivs treten solche Erwägungen in ersten Andeutungen schon bei Alfred Lorenz auf<sup>32</sup>. Bekannt sind ferner die Studien von Wilhelm Werker<sup>33</sup>. Den entscheidenden Durchbruch bringt das Prinzip der Zwölftonreihe, mit dem charakteristischerweise nur über das Akzidens der Tonhöhe verfügt wird, während der zeitliche und dynamische Verlauf noch unbestimmt bleibt. In der seriellen Musik werden sodann alle Akzidenzen des Tones auf mathematische Weise bestimmt, und zwar entweder unabhängig voneinander oder doch nur in äußerer Abhängigkeit. Als Vorläufer mathematischer Formgebung kann die isorhythmische Motette der nominalistischen *Ars nova* gelten.

Auch hier ließe sich noch eine große Zahl von Fakten anführen, doch genügt das Vorstehende, um zu veranschaulichen, wie die Prinzipien der Philosophie, auf den

<sup>28</sup> Vgl. J. Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

<sup>29</sup> Der bedeutendste Vertreter dieses sogenannten harmonischen Dualismus ist bekanntlich Hugo Riemann, vgl. dessen *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 4/1906, S. 3 f.

<sup>30</sup> Vgl. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1907, S. 42 ff.

<sup>31</sup> Schon das System der Harmonieschritte bei Riemann läuft auf ein kombinatorisches Verfahren hinaus, vgl. *Handbuch der Harmonielehre*, S. 124 ff.; auf Schritt und Tritt stößt man auf dasselbe bei Alois Haba, *Neue Harmonielehre*, Leipzig 1927.

<sup>32</sup> Vgl. dessen Ausführungen über die symmetrisch angelegte vollkommene Bogenform in *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Band 4, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal*, S. 92, 123 und 199.

<sup>33</sup> *Bachstudien*, Leipzig 1922—1923, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen*, Leipzig 1922.

Gegenstand der Kunst angewandt, zu Methoden werden und Typen von Theorien erzeugen, die ihrerseits die Gestaltung der Kunst nachhaltig beeinflussen können. Auch der zeitliche Zusammenhang der philosophischen Bewegung mit ihren musiktheoretischen Folgeerscheinungen leuchtet in vielen Fällen ein. Allerdings wird man sich davor hüten müssen, ihn mechanisch zwangsläufig in der Weise zu sehen, daß jede Philosophie sogleich ihr musiktheoretisches Pendant erzeuge.

In sachlicher Hinsicht endlich bewähren sich der Wahrheitsgehalt philosophischer Denkeinstellungen, ihre Angemessenheit an den Gegenstand und die Richtigkeit ihrer Anwendung in der Fruchtbarkeit der ihnen entstammenden musiktheoretischen Begriffe. In diesem Zusammenhang muß auffallen, daß sich der Gegenstand Musik auflöst, wenn man versucht, ihn ausschließlich auf mathematische Weise unter Ausschluß aller anderen methodischen Möglichkeiten zu erfassen. Diese Tatsache kam in jüngster Zeit auch und gerade den Vertretern dieses Anliegens überraschend, wurde aber gleichwohl von ihnen als unvermeidliches Ergebnis der fortschreitenden Entwicklung mehr oder weniger begeistert begrüßt oder hingenommen. Für die Anhänger einer metaphysischen Denkeinstellung dagegen ist es vorauszusehen, daß sich die Gegenstände unseres Kulturbewußtseins zersetzen müssen, wenn man sie nicht mehr substantiell, sondern als Agglomerationen von gegeneinander freien Akzidenzen versteht, denn „*wer sich vor der Idee scheut*“ — sei sie nun im platonischen, im aristotelisch-substantiellen oder im Sinne des deutschen Idealismus genommen — „*hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr*“<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen* II.