

Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts – Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie, Auszug (S. 1-12)

Melodie ist Bewegung. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen als die wesentlichsten und die eigentlich bedeutsamen Momente des Melodischen herauszugreifen, ohne auf Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorgangs zwischen den Tönen zu achten. Mit ihnen ist das melodische Fortschreiten über die verschiedenen Tonhöhen hinweg untrennbar und ursprünglich verknüpft. Auf bewegtes Geschehen deutet schon die psychologisch oft sehr feinsinnig nach den richtigen Wegen weisende Sprache, indem sie auf Ausdrücke wie „melodisches Fortschreiten“ hintastet, oder auf Redeweisen wie melodischer „Lauf“, „Gang“, „Fluß“, „Schwung“, „Sprünge“, „Entwicklung“ u. a. ; auch die meisten auf melodische Gestaltung bezüglichen Begriffe, sogar Bezeichnungen für größer entwickelte Formbegriffe in melodisch angelegter Satztechnik, wie z. B. „Fuga“ enthalten einen Einschlag von Bewegung, die mit dem melodischen Verlauf verknüpft ist. Fast alle Ausdrücke, die das Melodische betreffen, spiegeln die in ihm liegende Verquickung von klanglichen und Bewegungsempfindungen wieder, sowie die Anschauung von Vorgängen im Raum und von einer Art greifbarem Geschehen bei der in Gestaltung und Fluß befindlichen melodischen Verarbeitung. Diese Empfindungsverknüpfungen geben den Schlüssel für das Eindringen in das Wesen der melodischen Linie und ihre für die Musiktheorie bedeutsamen Triebkräfte. Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des Übergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie. Das äußert sich schon darin, daß wir auch einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen, der Reihe nach vom Gehör aufgenommenen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, geschlossenen Zusammenhang aufnehmen. Das Wesentliche ist die Empfindung der Verbindung der Töne und die Art dieser in unserem Empfinden vorliegenden Verbindung der Töne ist durch jene Kraft bestimmt, welche die Erscheinung des Melodischen überhaupt gründet. Wollte man daher den im Sprachgebrauch schon einer geometrischen Anschauung entnommenen Ausdruck

„melodische Linie“ in die wirklich vorliegenden Verhältnisse zurück übertragen, so hätte man nicht in Anwendung rein zeitlicher Begriffe von einer „Tonfolge“ zu sprechen, sondern besser von dem „Treiben“ oder dem „Zug“ um die immanente Bewegungsempfindung, den lebendigen Willen im Melodischen, herauszufassen. Das Melodische ist musikalisch erst voll empfunden, sobald man in ihm nicht Vorhandenes, sondern immer Werdendes, bewegte Entwicklung verspürt. Statt von dem ruhenden Simultanbild der Niederschrift, wie es das Auge überblickt, ist von der Kraftströmung auszugehen, welche als eine bestimmte psychische Regung den Gesamtzug der Linie durchwirkt. Auch bei der üblichen Definition des Melodischen als einer zeitlichen Aufeinanderfolge von Tönen liegt der Mangel darin, daß sie nicht jene Aktivität herausfaßt, die den Begriffen: melodisches Hören, melodisches Empfinden usw. zugrunde liegt. Der Vorgang außer uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als die zeitliche Folge von Tönen, was wir hingegen im musikalischen Sinne als das Melodische bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns. Der Empfindungsinhalt ist erst ein Geschehen in der Folge. Bei Anklammerung an die Niederschrift gelangt man zudem leicht dahin, die in Notenköpfe zerrissene Linie nicht mehr genügend als übergehenden und fließenden Zusammenhang zu empfinden; das Bild der einzelnen Notenköpfe fördert im Musikbewußtsein stark und zum Nachteil des wirklich darzustellenden Gehalts im Melodischen die Lösung der Linie in ihre einzelnen Töne. Andererseits kennzeichnet aber aus diesem Grunde gerade der Ausdruck „Linie“, wenn er auch aus der Übertragung auf räumliche Anschauung hervorging, besonders treffend das Wesen der melodischen Bewegung, weil er das Moment des Geschlossenen, des Kontinuums, heraushebt und plastisch vor Augen führt. Und auf der Kraft, welche den Zusammenhang zwischen den einzelnen Tönen herstellt, sie zu Komplexen zusammenrafft, zum Gesamtbild einer Reihe schließt, beruht die Melodik. Wir „hören“ nicht bloß eine melodische Linie, sondern wir erleben auch als den eigentlichsten und tiefsten melodischen Impuls den Zug bewegender Kraft in ihr. Und bleibt uns auch die Bewegungsempfindung durch die unmittelbarere Wirkung und die Intensität des sinnlichen Klangreizes der Melodietöne selbst verdeckt und ins Unterbewußte zurückgedrängt, so ist daraus keineswegs zu schließen, daß sie in ihrer Bedeutung als Komponente der Komplexempfindung „musikalisches Hören“ und musiktechnisch geringer zu bewerten sei; sie wirkt im Gegenteil im Melodischen um so elementarer, wie überhaupt bei psychologischen Vorgängen stets der bedeutungsvollere Teil im Unbewußten liegt. (Wir können uns das Mitmachen und Empfinden eines

Bewegungsvorganges etwas deutlicher ins Bewußtsein hervorrufen und der eigentümlichen Spannkraft in der Strömung des Melodischen leichter gewahr werden, wenn eine melodische Linie nicht angetönt, sondern nur durch das Lesen der Noten, durch Reproduktion in der Vorstellung intensiv verfolgt wird. Die sonst vorleuchtende Klanghelle selbst ist dann abgeblendet, wir vermögen intensiver unter das „Hörbare“ hinabzudringen und den unter dem Wohllaut des Erklingenden spürbaren Kraftstrom, den eigentlichen Gehalt des Melodischen, deutlicher zu empfinden.) Das in allem Melodischen liegende Erleben einer Bewegung ist aber nicht als eine psychologische Begleiterscheinung oder bloß ästhetische Vorstellungsverknüpfung zu bewerten, sondern leitet zum Ursprung und Werden des Melodischen in uns zurück. Denn die Bewegungsempfindungen, die wir als die verbindende, durchströmende Kraft zwischen den Tönen zu erkennen haben und die unterhalb der sinnlichen Intensität des Ertönsens selbst gar nicht mehr bewußt werden, weisen auf tragende und erzeugende Urvorgänge des musikalischen Gestaltens, auf Energien, deren Charakter wir in psychischen Spannungszuständen, die nach Auslösung in Bewegung drängen, zu erkennen haben. Sie sind die psychische Urerregung alles Melodischen, die aus dem Unterbewußten erst bis zum äußerlich wahrnehmbaren Sinnesreiz des Ertönsens selbst gelangt.

Urvorgang und Erscheinungsform in der Melodik

Psychologische Vorgänge sind nicht mit den Erscheinungsformen erschöpft, in denen sie sich uns unmittelbar darstellen, und in diesen ist auch nicht ihre eigentliche Begründung und ihr Wesen zu suchen. Die äußeren wahrnehmbaren Erscheinungsformen sind vielmehr bereits das letzte Entwicklungsstadium, in dem sich jeder psychologische Vorgang vollendet; was wir wahrnehmen, ist stets das zutage tretende Ergebnis aus einer Summe von psychischen Geschehnissen, die aus der Tiefe des großen unbewußten Bereichs in unserem psychischen Leben hervorquellen. Die Form, in der wir ihrer bewußt werden, ist nichts als ihre letzte Auswirkung in bereits wahrnehmbaren Eindrücken, ihre Oberschicht, aber bestimmend für ihr Wesen ist ein im Dunkeln liegender Prozeß, das Spiel von Kräften und Regungen, das nach einem großen Umformungsprozeß bis zu dieser Oberschicht ausbricht. Darum vermag die Beschreibung der Erscheinungsform nicht das Wesen des psychologischen Vorgangs aufzuhellen, der sie auslöst. So geht auch im Erstehen des Melodischen dem Prozeß, der in der Aufnahme des Erklingens, den physiologischen Vorgängen, besteht, der

elementare psychologische Prozeß eines Erwachens bewegender und gestaltender Kraftregungen in uns voraus, das sich erst, indem es an die Helle der Bewußtseinsschicht vorbricht, an eine konkret erfaßliche Ausdrucksform wie das gehörmäßig Wahrnehmbare anklammert und in dem Komplex der klanglichen Erscheinungen seine Oberflächenform gewinnt. Die in uns erregten Kräfte schlagen von innen an die Außenschicht, in der sie ihre Erformung finden. Die klanglichen Eindrücke sind nichts als die Vermittlungsform, in welcher sich psychologische Vorgänge darstellen, deren Urkräfte die tragenden technischen Grundbestimmungen der Musiktheorie in sich bergen; die Melodieentwicklung ist vielmehr ein Spiel von Spannungen. Die Spannkraft, die das Erwachen eines Dranges zu gestaltender Bewegung und Formwerdung und sein Erschwellen bis zu den dem Unterbewußten allmählich entragenden, weiter zutage liegenden Schichten psychischen Empfindungslebens auslöst, können wir als den „Urwillen“ bezeichnen, der bis zu einer Auswirkung in Eindrücken sinnlicher Wahrnehmbarkeit ausgreift; Bewegung ist Ursprung und lebendiger Wille des Melodischen. Daher ist aber der eigentliche Kern des melodischen Geschehens auch damit noch nicht herausgefaßt, daß man von dem Empfinden einer Kraft spricht, die zwischen den Tönen herrscht. Denn nicht die Töne der melodischen Linie sind der primäre Anlaß zur Erstehung einer zwischen ihnen eine lebendige strömende Verbindung herstellenden Bewegungsempfindung, sondern die Bewegungsenergie ist eine Spannungsempfindung, die dem Ertönen voraufgeht, unterhalb des Ertönens schon erschwillt; die Töne einer melodischen Linie sind von den Schwingungen dieser zur Oberschicht vordringenden psychischen Energieerregungen wie auf einer Oberfläche getragen. Darum ist auch besser nicht bloß von einer Kraftempfindung zu sprechen, die zwischen den Tönen, sondern die auch über die Töne hinweg herrsche. Das Erklingende stellt, bildlich gesprochen, am Melodischen das dar, was die Gestalt der Oberfläche des Wassers im Verhältnis zu den gravitierenden Kräften der Wassermasse bedeutet: deren äußerlich sichtbare Erformung, während sie ihrer inneren Konstitution, den bestimmenden technischen Kräften nach, aus jenen bedingt ist. Hier ist also, womit Mißverständnissen ausdrücklich vorgebeugt sei, durchwegs im ursprünglichen, wörtlichen Sinn vom Vorgang einer „Bewegung“ die Rede und nicht etwa im übertragenen Sinne an Gemütsbewegungen zu denken; denn diese Untersuchungen betreffen vorläufig noch nicht die Ästhetik künstlerisch verarbeitenden Schaffens, sondern das Wesen des Melodischen an sich; die Bewegungsenergien stellen gründende technische Kräfte dar, die nicht minder

als Voraussetzungen der Musiktheorie zu bewerten sind, als die klanglich-harmonischen Grunderscheinungen. Auch das Wort „Empfindung“ ist hier noch durchgängig im Sinne rein psychologischer Urvorgänge des musikalischen Hörens, noch nicht als das künstlerische Empfinden im allgemeinen ästhetischen Sinne zu deuten. Wir halten noch vor der Form, bei der formenden Kraft, auch noch vor allem gedanklich symbolisierenden oder gefühlsmäßigen Ausdrucksgehalt des Melodischen, bei seiner psychologischen Urerregung. In der psychischen Aktivität der Bewegungsenergie, dem Impuls zu Regung und Werden der Formung überhaupt, ist die psychologische Urform alles Temperaments zu erblicken. Bewegungsenergie ist der Anfang und erste Erspannung alles bewußten und unbewußten Verarbeitens in uns.

Verhältnis der Spannungsenergien zu den klanglichen Erscheinungen in der Musik

Das primäre und primitive Geschehen bei den melodischen Erscheinungen und mithin, da alle Satztechnik durch melodische Vorgänge mitbestimmt ist, bei allen musikalischen Erscheinungen überhaupt liegt jenseits von Ton und Akkord samt all deren innerer Organisierung, jenseits von aller Wissensmaterie, bei der für die eingewurzelte Anschauungsweise die Musiktheorie anfängt. Die Musiktheorie betrachtet das äußere Werden des Tones und weiß nichts von der Musikwerdung in uns, und diese besteht nicht etwa in der physiologischen Reaktion auf den physikalischen Tonreiz, den Apperzeptionsvorgängen, worin sich die übliche Darstellung von den Wurzeln der Musik erschöpft, sondern in dem Reifen des inneren Erregungsprozesses bis zu seiner Konkretisierung in dem Sinnesreiz. Daher sind die akustisch-physikalischen Erscheinungen und die physiologischen Erscheinungen, die ihre Reizaufnahme vermitteln, nicht tiefster Uranfang musikalischen Geschehens und nicht in diesem Sinne als Grundlagen der Musik zu werten. Sie geben nur die Grundlagen für die Organisierung und Beschaffenheit des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der „Materie“, in welcher gestaltende Urregung zur Erformung durchbricht. Die physikalischen Grundlagen der Musiktheorie, die Erscheinungen von Tonschwingungen und Klängen bestimmen erst die Gesetze, welche diese „Oberfläche“ der musikalischen Erformung umfassen; die physiologischen Apperzeptionsvorgänge begründen nur das Hören im Sinne der Aufnahme des akustisch Erklingenden; aber die ganze Erscheinungsform des Gehörmäßigen in der Musik, mit der die Gesetze vom physikalischen Klingen und der physiologischen Apperzeption der erzeugten Töne einsetzen, ist bereits der Abschluss

eines primären, inneren psychischen Werdeprozesses. Musik und das Gehörmäßige an ihr, die Klangeindrücke (die konkrete Oberschicht), verhalten sich wie Wille und seine Äußerung, wie Kraft und Wirkungsbild, Abstraktes und seine Konkretisierung. Nur der konkrete Teil des musikalischen Geschehens wurzelt in der äußeren Natur. Die Wurzeln der Theorie tauchen ins Unterbewußte hinab. Analoges gilt vom Begriff des musikalischen Hörens. Das bloße „Hören“ (Aufnahme des akustischen Sinneseindrucks) ist nur eine Komponente des komplizierten Empfindungsprozesses: „musikalisches Hören“, eines tiefgreifenden, umfassenden Vorgangs, bei dem in der Wahl des Wortes „Hören“ lediglich auf das konkret Faßbare hingewiesen ist, worin er sich nach außen hin mitteilt. Das musikalische Hören ist mehr und etwas anderes als das bloße Hören mit dem Ohr. Darum kann auch die Tonpsychologie, soweit sie sich darauf beschränkt, das „Hören“ an sich beim einzelnen Klangphänomen zu untersuchen, gerade der Musiktheorie verhältnismäßig wenig an die Hand geben; ihre Ergebnisse verändern sich in ihren inneren bestimmenden Verhältnissen völlig durch die Psychologie des „Geschehens“, des „Verarbeitens“, ehe sie Musikpsychologie werden. Ebensowenig können solche rein klang-theoretische Untersuchungen die Grundlagen der Musiktheorie erschöpfen, die bis in noch so ferne Zusammenhänge berechenbare akustische Gesetzmäßigkeiten nachweisen, und die mit Vorliebe unter dem Namen „musiktheoretischer“ Untersuchungen segeln. Um die Musiktheorie zu begründen, gilt es nicht bloß zu „hören“ und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urvorgängen in uns selbst hinabzutauchen. Alles Klangspiel liegt bereits an der letzten Oberschicht der Musikwerdung; das gewaltige Drängen, die Spannungen eines unendlich reich durchwirkten Kräftespiels, das was wir als das Musikalische im Klang bezeichnen (im Gegensatz zum bloßen Sinnesreiz des Klanges) liegt unterhalb der Klänge, weit hinter dem unmittelbaren Ertönen samt all seinen Gesetzmäßigkeiten, und erquillt aus den Unterströmungen des melodischen Werdens, den psychischen Energien von Bewegungsspannungen. Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen. Unsere ganze bisherige Musiktheorie krankt an dieser falschen Grundeinstellung, welche ihre Grundlagen zu einseitig außerhalb von uns selbst sucht. Denn die Kräfte, welche in die konkreten äußeren Erscheinungsformen des Erklingenden hineinwirken, bestimmen die Gesamtheit des musikalischen Geschehens, nicht nur die ganze (bisher fast vollkommen brachliegende) Theorie des Melodischen, sondern auch die Harmonik in ihrem Kräftespiel und grundlegenden

Gesetzmäßigkeiten; auf Bewegungsempfindungen beruhen, da sie auf Energien melodischer Grundvorgänge zurückgehen, die Spannkraft, welche das tonal-harmonische Geschehen, von der einfachsten Kadenzwirkung an, hervorrufen, ferner die gesamten Dissonanzerscheinungen, und selbst die Erscheinung der polaren Gegensätzlichkeit von Dur und Moll, die in zahlreichen Deutungen und Erklärungsversuchen von der Musiktheorie gleichfalls nur aus den Bedingungen der klanglich-physikalischen Erscheinungen abgeleitet wurde, geht aus nichts anderem als aus den psychischen Empfindungsenergien hervor, die noch tief unterhalb der klanglich-wahrnehmbaren Erscheinungen selbst in der Musik liegen, und aus gegensätzlichen Wirkungsrichtungen die differenzierten Spannkraft in den Klängen herbeiführen, die wir als Dur- und Mollcharakter der Akkorde empfinden. Jede musikalische Theorie, welche nur die äußeren Ergebnisse der Technik ins Auge faßt und systemisiert, statt die Kräfte des Triebwerks zu ergründen und jene als Teilwirkungen umspannenden Gesamtursachen entströmen zu sehen, gelangt in unfruchtbare Entfremdung zu den Tatsachen des musikalischen Hörens. Was die bisherige Musiktheorie an psychologischen Tatsachen zu ihrer Fundierung mit heranzieht, leitet sie in falscher Einstellung von den Klangeindrücken selbst ab, an die sie als Urwurzel anknüpft. Der Anfang der Musik ist nicht der Ton, noch der Akkord, noch die Konsonanz oder sonst eine klangliche Erscheinung. Der Ton ist nur der Anfang, die einfachste Erscheinung des äußeren Klangreizes und birgt in seinen akkordlichen Obertönen die Urform der klanglichen Gesetzmäßigkeit. Aber daraus, daß Saiten schwingen und ihre Obertöne mitschwingen und daß ferner deren stärkste zum konsonanten Dreiklangseindruck verschmelzen, wird immer nur erst Klangeindruck, noch niemals Musik, die vielmehr ein Werden und Geschehen aus Kräften in uns bedeutet. Wohl erstehen die Töne selbst in der äußeren realen Welt und ihre Schwingungen schlagen von außen her an unser Sinnesorgan; und es ist auch noch bis zu gewissem Sinne zutreffend, wenn man sagt, daß diese klanglichen Reizeindrücke in der Musik ihre „Verarbeitung“ finden; aber der Kernpunkt liegt darin, daß in der musikalischen Verarbeitung nicht die Verarbeitungsmaterie (das Erklingende, das in physikalischen Erscheinungen beruht), das Primäre ist, sondern die Verarbeitungsenergie, die drängenden psychischen Kraftregungen in uns, die erst zur „Materie“ greifen, indem sie Konkretisierung in sinnlicher Wahrnehmbarkeit anstreben. Die Verarbeitungsenergien gehen den Sinneseindrücken voran. Das von der Theorie eingeschlagene Vorgehen, in den klanglichen Grundformen den Anfang alles

musikalischen Werdens zu suchen, bedeutet die gleiche Verzerrung, als wollte man die Kugelform eines flüssigen Körpers, z. B. eines Weltkörpers oder eines Wassertropfens, aus der geometrischen Beschreibung seiner Oberfläche ursächlich ableiten, anstatt die Oberflächengestalt selbst durch gravitierende Kräfte hervorgerufen zu sehen, aus denen die ganze Kugelgestalt resultiert. Die Harmonielehre stellt im Rahmen dieses Vergleichs nichts anderes als die Geometrie der Kugeloberfläche dar.

Die „kinetische Energie“ der Melodietöne

Man muß sich, um zunächst zur Melodik insbesondere zurückzukehren, das Wesen der melodischen Linie damit vergegenwärtigen, daß diese nicht als die Summe der einzelnen, abgerissenen, in ihr enthaltenen Toneindrücke in unser musikalisches Empfinden tritt; was zwischen den einzelnen aufeinanderfolgenden Tönen vorliegt, ist nicht Stillstand, Unterbrechung des melodischen Empfindens überhaupt; die melodische Linie besteht nicht bloß aus den ertönenden Sinneseindrücken; der zwischen den Tönen liegende Abstand ist im melodischen Zuge nicht durch einen gehörsmäßigen Eindruck, durch etwas Er klingendes ausgefüllt, aber dennoch

von einem lebendigen musikalischen Empfinden durchsetzt, von einer Komponente des melodischen „Hörens“, die noch neben dem „Gehörsmäßigen“ im engeren Sinne besteht. Was die Kluft zwischen den einzelnen sinnlich-gehörsmäßigen Eindrücken der Melodie, den einzelnen Tönen, überbrückt, so daß sich eine melodische Linie nicht als Folge abgerissener Gehörseindrücke, sondern als ein geschlossener Zug darstellt, ist die Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges; dieser läßt gar nicht den Wechsel zwischen Tönen und tonleerem Abstand gewahr werden, der die Melodie sprunghaft zerrissen erscheinen lassen müßte, wenn sie nur in klanglich wahrnehmbaren Erscheinungen beruhte. Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muß. Darum ist auch im psychologischen Sinne bei der Melodik statt von Form besser von Erformung (Ur-Formung) zu sprechen, dem Werden zur wahrnehmbaren Erscheinung überhaupt; „Form“ und „Formung“ bezeichnen bereits ein weiteres Stadium, Organisierung des Erformten. „Erformung“ deutet auf das unbewußte Vorbrechen und Werden, instinktives Geschehen, die psychologische Ursprungskraft, „Formung“ bereits auf bewußtes Bilden, einen Willen, das Ästhetische.

Jene Energiewirkung, die eine melodische Linie durchströmt, durchwirkt nun auch alle einzelnen Töne eines melodischen Verlaufs, den wir als geschlossenen Zusammenhang eines Ganzen, als „lineare“ Einheit empfinden. Der Spannungszustand einer bestimmten Energieempfindung ist daher dem Einzeltone einer melodischen Linie immanent, d. h. unlösbar und vom Ursprung des musikalischen Geschehens her verknüpft. Der innere musikalische Kräftevorgang, der die ganze Einheit einer Bewegungsphase als das Primäre hervorruft, äußert sich in dem aus dem Linienzusammenhang herausgefaßten und hinsichtlich seines Spannungszustandes betrachteten Einzeltone als ein Gegenwirken gegen Stillstandempfindung. Es liegt ein Weiterwirken des melodischen Impulses in ihm latent, ein Spannungszustand, der sich in Fortbewegung, d. h. in weiterem melodischen Übergehen auszulösen strebt. Diesen im ganzen Verlauf eines melodischen Geschehens herrschenden, mithin auch den Einzeltönen innewohnenden Spannungszustand bezeichne ich in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Physik als „kinetische Bewegungs-Energie“. Den Einzelton aus dem melodischen Zusammenhang durchsetzt im Grundempfinden des musikalischen Geschehens „lebendige Kraft“, analog wie sie außerhalb unseres Empfindungslebens einem in Bewegung gesetzten Körper innewohnt, solange sich die Energie der die Bewegung erregenden Anfangskraft nicht absorbiert hat. Und wie von kinetischer Energie im Verlauf des Melodischen, so ist hinsichtlich der psychischen Aktivität des Ansatzes zur Schwungkraft der melodischen Bewegung, also hinsichtlich des ursprünglichsten erregenden Temperaments, von „melodischer Anfangsenergie“ oder „Anfangsimpuls“, in Analogie zu den entsprechenden physikalisch-mechanischen Begriffen, zu sprechen. Das Spiel der Spannkraft, dem das lebendige Wirken aller melodischen Formung entspringt und das aller musikalischen Verarbeitungstechnik zugrunde liegt, wäre am zutreffendsten als die Dynamik des Melodischen zu bezeichnen, wenn nicht der Ausdruck „Dynamik“ in der Musik bereits seinen besonderen, auf die äußeren Stärkeverhältnisse des Klanges bezüglichen Sinn gefunden hätte.