SYSTEM

DER

MUSIKALISCHEN RHYTHMIK UND METRIK

VON

HUGO RIEMANN

Dr. phil. et mus.
a. o. Professor a. d. Universität Leipzig

Nur lebendige Beispiele überzeugen.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1903

Prof. Dr. ALBERT KÖSTER

gewidmet.

Vorwort.

Die merkwürdige Entdeckung, daß die neuere Musiktheorie über die einseitige Vertiefung in die Probleme der Harmonik die zweite Hauptseite der Lehre unserer Kunst, die Rhythmik, ganz und gar aus dem Auge verloren hatte, wurde etwa vor 25 Jahren ganz beiläufig und ohne sonderliches Aufsehen gemacht. Ein großer Eklat konnte allerdings schon darum nicht erfolgen, weil diejenigen, denen diese Erkenntnis aufging, garnicht imstande waren, dem Übelstande schleunigst durch eine rettende Tat abzuhelfen und der Welt die vermißte Rhythmuslehre fix und fertig zu bescheren. Dazu fehlten alle Vorbedingungen. Vermochte man doch überhaupt nicht einmal bestimmt zu formulieren, worin die vermißte Lehre vom Rhythmus zu bestehen hätte. Selbst den Entdeckern jenes großen Manko unserer vielgepriesenen weitschichtigen Musiklehre ging nur erst ganz allmählich eine Ahnung des wahren Sachverhaltes auf, daß nämlich doch nicht nur das neunzehnte Jahrhundert verabsäumt hat, parallel mit der Ergründung des Wesens der Harmonie auch diejenige des Wesens des Rhythmus zu betreiben, daß vielmehr das Übel ein altes Erbübel ist, und daß auch das Mittelalter und das Altertum eine eigentliche Theorie des musikalischen Rhythmus überhaupt nicht besessen haben. Näher auf die Gründe einzugehen, wie das so kommen konnte, würde zu weit führen; es genüge darauf hinzuweisen, daß die Verwechselung der allgemeinen Rhythmik und daher auch der in derselben inbegriffenen musikalischen Rhythmik mit der sprachlichen Metrik die Problemstellung lange hintangehalten hat, bis die gewaltige Entwicklung der Instrumentalmusik

in der neuesten Zeit endlich nicht mehr länger zu übersehen gestattete, daß es eine von der Sprache und Poesie durchaus unabhängige musikalische Rhythmik geben muß, von der vielleicht sogar die sprachliche Metrik nur ein Seitensproß ist. Von dem Aufdämmern dieser neuen Erkenntnis bis zu ihrer Verdichtung zu den ersten Ansätzen einer wohlformulierten neuen Lehre war aber ein weiter Weg.

Daß man im Ernst hat glauben können, in Moritz Hauptmanns »Natur der Harmonik und der Metrik« (1853) ein Werk zu besitzen, welches das Wesen des musikalischen Rhythmus umschreibt und die Grundlinien eines Systems der Rhythmik vorzeichnet, beweist nur, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Erkenntnis des Mangels noch nicht einmal bis zur Problemstellung gediehen war. Der erste, der wirklich den Mangel wenn auch zunächst nur mehr ahnend als erkennend empfand, ist wohl Rudolf Westphal gewesen, dessen bereits 1854 beginnende Veröffentlichungen von Arbeiten über die rhythmische Theorie der Griechen schließlich ein Vierteljahrhundert später wirklich zu der Problemstellung einer Theorie der musikalischen Rhythmik führten und zugleich eine Lösung des Problems versuchten (»Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach« 1880). Daß dieser Versuch mißlingen mußte, bedingte die bereits angedeutete Verwechselung der poetischen Metrik mit der allgemeinen Rhythmik. Westphals unbegrenzte Verehrung des Aristoxenos machte ihn nicht nur blind für die himmelweite Kluft, welche die Musik der Gegenwart von der Musik des klassischen Altertums trennt, sondern täuschte ihn auch darüber hinweg, daß die Rhythmik des Aristoxenos, bzw. die Fragmente dieses zwar sehr wertvollen aber leider auch sehr unvollständig erhaltenen Werkes doch überhaupt nicht eigentlich eine allgemeine und auch nicht eine speziell musikalische Rhythmik skizzieren, sondern durchaus der griechischen Vokalmusik auf den Leib zugeschnitten sind und daher zweifellos nicht nur für die Virtuosenkünste der Kitharisten und Auleten der Zeit des Aristoxenos, sondern sogar schon für weit ältere instrumentale Leistungen der antiken Kunst die systematischen Erklärungen schuldig geblieben sein werden. Die Geschichte der Anfänge der griechischen Poesie beweist eine fortgesetzte Zuführung neuer Elemente aus der instrumentalen Praxis in die poetische Formgebung und könnte allein die Augen darüber öffnen, daß die Musik ganz und garnicht ein Derivatum der Poesie ist. Die Versuche Westphals, für die Erklärung komplizierter musikalischen Kunstwerke wie der Fugen J. S. Bachs mit der aristoxenischen Reihenlehre auszukommen, mußten scheitern, schon darum, weil die mehrstimmige Musik rhythmische Komplikationen gezeitigt hat, an welche ein Grieche überhaupt garnicht denken konnte, so z. B. Verschränkungen von Anfang und Ende verschiedener Sätze, für welche es ein Analogon auf dem Gebiete der Poesie überhaupt nicht gibt. Mit der Annahme einer nicht weiter teilbaren kürzesten Zeiteinheit (des Chronos protos), die der kurzen Silbe der sprachlichen Metrik entspricht, als Ausgangspunkt der Konstruktion rhythmischer Bildungen ist für die musikalische Rhythmik schlechterdings überhaupt nichts anzufangen. Es ist auch sehr zu bezweifeln, daß die Dithyramben-Virtuosen wie Timotheos, Philoxenos, Krexos und ihre Nachfolger die Unteilbarkeit der kurzen Silbe in der Melodiebildung respektiert haben. Franz Saran, der längere Zeit mit Westphal zusammen gegangen, hat darum in seinen jüngsten Arbeiten über Rhythmik den Chronos protos definitiv fallen lassen. Aber seine Skizze einer neuen Rhythmuslehre, die er, allerdings zunächst nur als Fundament für die rhythmische Lesung der Melodienotierungen mittelalterlicher Dichtungen, der Neuausgabe der Jenaer Liederhandschrift (1901) beigegeben hat, ist doch auch noch vielzusehr in aristoxenischen Grundbegriffen befangen, um über ihren nächsten Zweck hinaus als bedeutsamer Schritt vorwärts zur Schaffung eines Systems der allgemeinen Rhythmik gelten zu können. Das, was uns not tut, ist eben auf dem Wege über die poetische Metrik überhaupt nicht zu erreichen. Vielmehr muß erst einmal die sich ganz auf eigene Füße stellende musikalische Rhythmik die Grundlagen bloßlegen, auf denen auch die poetische Metrik ihren Sonderbau aufzuführen hat.

Nicht ein Chronos protos als nicht weiter differenzierbares Zeit-Atom kann für eine solche Lehre den Ausgangspunkt bilden, sondern nur eine der Aufnahme eines mannigfaltigen Inhalts fähige normale Zählzeit, nicht ein von der Sprache abstrahiertes Maß für den Zeitverlauf, sondern ein durch rein musikalische oder noch allgemeinere, psychologisch begrün-

dete Postulate sich ergebendes. Das »Rhythmizomenon« des musikalischen Rhythmus ist nicht der einzelne Ton, sowenig das Rhythmizomenon des poetischen Rhythmus der einzelne Laut ist, vielmehr steht wie dort erst das Wort, so hier erst das **Motiv** als kleinstes Einheitsgebilde von bedeutsamem Inhalt und bestimmtem Ausdruckswerte da, als allein für den Ausbau einer wirklich höheren Lehre vom Rhythmus brauchbares Element.

Das Wort »Motiv« in diesem Sinne des größere Formen aus sich heraus erzeugenden Keimes ist kaum 150 Jahre alt und selbst in seiner früheren Erkenntnisform als Ergebnis einer Zergliederung, Zerlegung der Melodie (Einschnitt) ist es nicht viel älter. Schritt für Schritt hat die moderne Musiklehre sich mühsam durch das Dickicht irreleitender überkommenen Anschauungen durchringen müssen, um überhaupt erst einen Ausblick auf die Möglichkeit einer Lehre zu gewinnen, die ihr so sehr not tut. Ich selbst habe an dieser Entwickelung lebendigen Anteil genommen, da ich seit 20 Jahren um die Formulierung der Grundbegriffe der neuen Lehre ringe und von Lustrum zu Lustrum um jeden Buchstaben kämpfen mußte, der eine Verschärfung der Definition auch nur erst des Problems bedeutete.

Meine musikalische »Dynamik und Agogik« (1884) arbeitet sich noch mühselig durch den Wust falscher Definitionen, die, wie ein undurchdringliches Gewirr der Wurzeln von Sumpfpflanzen unter dem anscheinend klaren mit Blumen geschmückten Wasserspiegel, sich jedem Vordringen in den Weg stellen. Entscheidend wurde der Moment, wo Friedrich Nietzsche das erlösende Wort fand, daß die musikalische Phrase die einzelne Geberde des musikalischen Affekts sei (Briefe I, 373 *). Nun war nur noch ein kleiner Schritt zu der in meinen »Elementen der musikalischen Ästhetik« (1900) zuerst ausgesprochenen Unterscheidung lebender, wirklich geschehender Melodieschritte und solcher, welche sich nur als tote, garnicht eigentlich aufgefaßte, zwischen

*) Die Erkenntnis läuft aber auf Richard Wagner zurück (Oper und Drama III. 5, Ges. W. IV. S. 220), dessen tiefgehendes intuitives Verständnis der letzten Prinzipien des musikalischen Rhythmus man nunmehr rückschauend mit Staunen in seinen mit dem Ausdrucke ringenden Ausführungen »Oper und Drama« II. 2, Ges. W. IV. 148—160 erkennen wird.

den Grenztönen der einzelnen Motive finden, eine Aufstellung, in der ich mich mit Eduard Sievers berührte. So bin ich also eigentlich erst seit wenigen Jahren bei den allerersten Anfängen angelangt, nachdem ich noch mit ganz befangenem Blick, nur geleitet von halb unbewußten künstlerischen Instinkten, bereits seit 1883 Serien von Werken der Klassiker nach einem System bezeichnet herausgegeben habe, das noch gar nicht existierte, sondern während dieser Arbeiten erst allmählich entstand. Nun endlich bin ich — hoffe ich — so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik (oder Metrik, oder Phrasierung, oder wie sonst man diese Lehre im ganzen nennen will) mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren und damit die Grundlage zu schaffen für eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das zwanzigste Jahrhundert intensiv beschäftigen wird. Denn es ist mir nicht im geringsten zweifelhaft, daß ganz neue Zweige der Musiktheorie sich nun erst zu ungeahnter Bedeutung entwickeln werden, daß eine weitschichtige Literatur entstehen wird, welche in ganz ähnlicher Weise die Musik-Klassiker kommentiert und in Einzelfällen über wenige Takte lange Abhandlungen veranlassen kann, wie solche über einzelne Stellen der Klassiker der Poesie seit langem an der Tagesordnung sind.

Ich übersehe keineswegs, daß an dem lebendigen, konkreten Motiv als Element des formalen Aufbaues der Musik ebenso wie die Rhythmik auch die Melodik und Harmonik wesentlichen Anteil haben; aber ich selbst habe ja auf dem Gebiete der Harmonie und der von ihr beherrschten Melodiebildung anderweit nach Kräften fleißig mitgearbeitet zur Klarstellung der grundlegenden Probleme, sodaß ich mich keiner Unterlassungssünde schuldig mache, wenn ich mich hier einmal von der abermaligen Erörterung der Prinzipien der Harmonik dispensiere. Dabei leitet mich das Bewußtsein, daß es nun gilt, endlich einmal das so lange Versäumte speziell auf dem Gebiete der Rhythmuslehre nachzuholen. Ich ziehe also alles, was von melodischen und harmonischen Grundbegriffen gelegentlich notwendig wird, ohne weitere Erklärung an und beschränke mich mit bewußter Absicht durchaus auf den Ausbau der Musiktheorie nach Seite der Rhythmik.

Trotz der nicht kleinen Anzahl von Schriften, in denen ich selbst schon früher die hier behandelten Materien sei es gestreift

oder auch ernstlicher angefaßt habe, ist doch das vorliegende Buch ein Novum und ich denke, kein überflüssiges. Möge es dazu dienen, weiteren Kreisen über die Wichtigkeit der ganzen Disziplin der Rhythmuslehre die Augen zu öffnen und statt zu blasiertem Achselzucken und Naserümpfen der Zehnmal-Weisen zu ehrlicher Mitarbeit auf dem weiten, so lange brach gelegenen Gebiete Anregung geben! Vielleicht ist eine gesunde Entwickelung der Rhythmuslehre besser geeignet als diejenige der Harmonielehre, der Musik-Wissenschaft die ihr gebührende Stellung unter den Wissenschaften des Schönen erringen zu helfen.

Leipzig, im Juli 1903.

Hugo Riemann.

Inhalt.

Seite

Vorwort V
Einleitung (Grundbegriff: Tempo, Takt, Motiv) 1

Erster Teil: Rhythmik.

Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten.

Seite

1. Kapitel: Schlichte Unterteilung und schlichte Zusammenziehung (§§ 1—8) . . . . . 19—87
§ 1. Grundlegende einfachste Typen. 19
§ 2. Abgliederung größerer (4taktiger, 2taktiger) Melodieteile durch Stillstand 23
§ 3. Der Tripeltakt in drei gleichen Noten 27
§ 4. Melodiebewegung in Unterteilungswerten zweiten Grades . . 36
§ 5. Tripel-Unterteilung im geraden und ungeraden Takt. 50
§ 6. Mischungen von Unterteilungen ersten und zweiten Grades. . 56
§ 7. Unterteilungs-Triolen, -Duolen, -Quartolen, -Quintolen 72
§ 8. Schlichte Zusammenziehungen 78

2. Kapitel: Konfliktbildungen der Unterteilung und Zusammenziehung (§§ 9—14). . . . . .87—155
§ 9. Synkopen 87
§ 10. Große Triolen 101
§ 11. Widerspruch zwischen Motivlänge und Takt 111
§ 12. Motiv-Verschränkung. 121
§ 13. Pausenlehre 130
§ 14. Gewichtveränderung im Takt 143

3. Kapitel: Polyrhythmik (§§ 15—17). . . . . 155—195
§ 15. Gleichzeitige Bewegung in Werten verschiedener Ordnung . 155
§ 16. Komplementäre Rhythmen 176
§ 17. Konfliktrhythmen 188

Zweiter Teil: Metrik.

Lehre vom musikalischen Satzbau.

Seite

4. Kapitel: Schlicht symmetrischer Aufbau. Gewichtsbestimmung der Anfangswerte (§§ 18—22) . . . . . 196—241
§ 18. Die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema . 196
§ 19. Anfänge mit dem zweiten Takt 213
§ 20. Anfänge mit der zweiten Zweitaktgruppe 220
§ 21. Anfänge mit Teilen des Nachsatzes (*ex abrupto*) 226
§ 22. Vorhänge 230

5. Kapitel: Erweiterung der Sätze durch Anhänge und Einschaltungen (§§ 23—27) . . . . . 241—270
§ 23. Anhänge zum achten Takt 241
§ 24. Anhänge zum vierten Takt 246
§ 25. Anhänge zum Gruppen-Ende 253
§ 26. Wiederholung leichter Zeiten 256
§ 27. Stillstand auf der Penultima 259

6. Kapitel: Verkürzung der Sätze durch Verschränkungen und Elisionen (§§ 28—33) . . . . . 270—304
§ 28. Satzverschränkung (8 = 1, 8 = 2 usw.) 270
§ 29. Zurückdeutung (8 = 4, 8 = 6) als Verschränkung 278
§ 30. Vorwärts umdeutende Halbsatzverschränkung (4 = 5, 4 = 6) . 282
§ 31. Gruppenverschränkung (2 = 3, 6 = 7) 286
§ 32. Elisionen 291
§ 33. Durchführung des Typus Schwer — Leicht — Schwer 288

Schlußwort (Rückblick) 305
Namen-Register 310
Alphabetisches Sachregister 311

Einleitung.

Grundbegriffe: Tempo, Takt, Motiv.

»Die Zeit selber teilt sich überhaupt nicht, vielmehr bedarf es zur Gliederung des zeitlichen Verlaufs eines (sinnlich wahrnehmbaren) Andern, das dieselbe vollzieht.« Diese grundlegende Aufstellung des Aristoxenos (Rhythm. S. 272), welche die Definition eines Rhythmus an sich ohne Bezugnahme auf ein Etwas, das rhythmitisiert wird, rundweg ablehnt, besteht auch heute noch zu Recht. Dieselbe bricht endgiltig den Stab über alle Versuche, nackte Schemata der Teilung der Zeit in Bruchteile gleicher Dauer für Grundlagen einer lebensfähigen und fruchtbaren rhythmischen Theorie auszugeben. Selbst H. Lotze hat sich den Fundamentalsatz des Aristoxenos nicht in seiner ganzen Tragweite klar gemacht, wenn er (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 286) gleichen Zeitabschnitten nur die negative Eigenschaft zuschreibt, daß sie »gleich intermittierenden Reizen quälen und spannen«. Gleiche Zeitabschnitte, ohne etwas, das sich in ihnen ereignet und das seinerseits überhaupt erst den Verlauf der Zeit zu einem Objekt der sinnlichen Wahrnehmung macht, wirken überhaupt nicht; selbst das Spannende und Quälende »gleicher Zeitabschnitte« kann vielmehr nur die Wirkung eines Geschehens in der Zeit sein, das durch seine Gleichförmigkeit und Reizlosigkeit Monotonie und Langeweile erzeugt. Wahrscheinlich denkt Lotze dabei an in bestimmten Zeitabständen gegebene hörbare oder sichtbare Eindrücke, z. B. Trommelschläge oder Lichtblitze, an deren erkennbarer Wiederholung in stets sich gleichbleibender Form allerdings die Zeit meßbar werden kann. Ein logischer Fehlschluß

ist es aber, daß das geringe Interesse, welches dieses abwechslungslose Geschehen erweckt, eine Eigenschaft der Zeitteilung selbst sein soll. Der Fehlschluß ist nicht vermieden, sondern sogar noch verstärkt, wenn man durch regelmäßigen Wechsel zwischen stärkeren und schwächeren Schlägen (z. B. wiederum auf der Trommel oder sonstwie durch Klopfen u. dgl.) die Einförmigkeit zu heben und dem Interesse mehr zu bieten sucht; denn auch in diesem Falle beweist die Fernhaltung reicheren Lebens innerhalb der markierten Zeitabschnitte das Bestreben, die Zeitteilung selbst als solche ohne diesen Inhalt auf ihre Wirkung hin zu prüfen und in ihr das Wesen des Rhythmus zu suchen.

Freilich ist aber doch wohl kein Zweifel, daß in der erkennbaren Gleichmäßigkeit der Zeitteilung wirklich ein besonderes lustgebendes Moment liegt und zwar eben gerade dasjenige, welches man Rhythmus nennt; denn wenn nur das Beobachten der im zeitlichen Verlaufe sich abspielenden Vorgänge uns interessierte ohne bewußte strenge Kontrolle eben gerade des zeitlichen Verlaufes, so könnte die strenge Wahrung eines zeitlichen Maßes dabei doch gar nicht als wesentlicher Faktor in Frage kommen, vielmehr würde das Interesse sich genügen lassen an der Konstatierung der bunt wechselnden Abwandlung der Tonhöhe (Steigen, Fallen der Melodie) und Dynamik (Crescendo, Diminuendo) und der Bewegungen der Harmonie usw. Aber gerade das Absehen von der Durchführung der strengen Zeitmessung macht, wie jedermann ohne weiteres zugeben muß, eine solche Melodiebildung zu einer unrhythmischen, der damit ein Mangel anhaftet. Der von F. Saran in seiner Skizze der Rhythmik (Die Jenaer Liederhandschrift, II, S. 102) neben dem »orchestischen« und »sprachlichen« als dritter aufgestellte »melische« Rhythmus ist ein Nonsens; denn was Saran damit bezeichnen will, ist eine rhythmisch amorphe Melodik. Wie stark er in der Annahme einer solchen für einen großen Teil der von ihm angeführten Beispiele irrt — gregorianischer Choral, Kadenzen der Virtuosenkonzerte, Hirtenmelodien, Melodien der monodischen Lyrik — kann hier nicht ausführlich nachgewiesen werden; doch verweise ich dieserhalb auf meine Aufsätze über die Melodik der Minnesänger im »Musikalischen Wochenblatt« 1897—1902; daß auch die Einschränkung des eigentlichen

Rhythmischen in Sarans »sprachlichem« Rhythmus z. B. im Rezitativ und vollends in der prosaischen Rede nicht eine unterschiedene besondere Art des Rhythmus bedeuten kann, sondern eben wirklich nur eine Zurückdrängung, unvollkommenere Geltendmachung des Rhythmus, der immer und überall dasselbe Prinzip ist, sei wenigstens ergänzend angemerkt. Mit solchen zerfließenden Begriffsbestimmungen ist jedenfalls eine Fundamentierung der rhythmischen Theorie nicht zu erreichen.

Eine wesentliche Klärung hat die Erkenntnis des letzten Prinzips des Rhythmus erfahren durch Karl Büchers mit Recht Aufsehen machende Studie »Arbeit und Rhythmus« (1896, 3. Aufl. 1902). Wenn man auch nicht ohne weiteres Bücher darin beistimmen wird, daß in der rhythmischen Gestaltung der Arbeit durch streng geregeltes Zeitmaß der einzelnen Hantierungen, zunächst durch die Tongebungen der Arbeit selbst (Hämmern, Steine rammen usw.), sodann durch Zurufe, weiter durch allmählich reichere Form annehmenden Gesang (anfänglich ohne poetischen Inhalt des Textes) die Wurzeln aller Kunst zu suchen seien, so hat doch zweifellos Bücher die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf die allgemeine Bedeutsamkeit der bewußten Einhaltung gleichmäßiger Zeitteilung für die Ökonomie unserer Kraftentfaltung gelenkt und vor allem auch darauf hingewiesen, daß das Wesen des Rhythmus durchaus nicht notwendig klanglicher Natur ist. Seine Aufweisungen belegen, daß auch so gut wie gänzlich geräuschlose Arbeitsbewegungen, z. B. das Nähen, ebenso die Einhaltung eines strengen Zeitmaßes erstreben und durch dieselbe die Ausdauer bei der Arbeit fördern, wie mit starken Schallwirkungen verbundene.

Freilich sind diese Erkenntnisse nicht absolut neu. Die Psychologen (besonders Wundt) betonen nachdrücklich, daß Wiederholungen von Willensakten oder Wahrnehmungen in regelmäßigen kurzen Zeitabständen erhebliche Abkürzungen und Vereinfachungen der dieselbe vollziehenden Funktionen der beteiligten Organe zulassen, sodaß dabei tatsächlich nicht unerhebliche Entlastungen entstehen, die wohl sogar eine rein physische Erklärung der entstehenden Lustempfindung bedeuten. Jedenfalls ergibt sich mit Bestimmtheit, daß das Erkennen der Einhaltung einer gleichmäßigen Zeitteilung in hörbaren oder sichtbaren

(und auch in nur körperlich fühlbaren) Vorgängen jenes ästhetische Lustgefühl erzeugt, das man Rhythmus nennt. Die Bedeutsamkeit des körperlichen Bewegungsgefühls für das Zustandekommen der Empfindung des Rhythmus betont auch Eduard Sievers in seinen »Metrischen Studien« (I, S. 28, 1901): »Demgemäß wird . . . der Rhythmus entweder mit dem Auge oder mit dem Ohr wahrgenommen. Bei dem ausführenden Darsteller tritt dazu noch dazu das körperliche Bewegungsgefühl, das sich übrigens oft auch bei dem Hörer und Zuschauer einstellt, sei es, daß es bloß vorgestellt wird, sei es, daß es zu wirklich ausgeführten Begleitbewegungen führt.«

Es ist aber auch schon lange bemerkt worden, daß das effektive Einheitsmaß, das bei solcher Zeitteilung zur Anwendung kommt, keineswegs gleichgültig ist. Vor allem sei gleich wieder darauf hingewiesen, daß dasselbe bestimmt nicht dem Zeitwerte der kurzen Sprechsilbe, dem Chronos protos der griechischen Rhythmik, entspricht. Bei der Beobachtung von Erscheinungen, die einander in so kurzen Abständen folgen, wird man sowohl auf dem Gebiete des Hörbaren als des Sichtbaren oder dem der Tastempfindungen unbedingt dazu neigen, mehrere derselben zu Gruppen zusammenzufassen, also eine Maßeinheit von längerer Dauer anzuwenden; andernfalls wird wenigstens zweifellos das Gefühl einer unbequemen Beunruhigung aufkommen, die Folge wird als eine schnelle, ja zu schnelle qualifiziert werden. Woher diese ganz bestimmte Wertung? Gibt es nicht Folgeerscheinungen von noch viel kürzerem Abstande, denen gegenüber diese doch langsam sind?

Ausführliche Versuche erweisen tatsächlich eine ziemlich eng begrenzbare Mitte, in welcher von allen Menschen der zeitliche Abstand sinnlich wahrnehmbarer Folgeerscheinungen als weder schnell noch langsam bezeichnet wird; daß wir diese Mitte beim Gehen (im Gegensatz zum Laufen, Trippeln einerseits und zum Schleichen, Schleppen, Wallen andrerseits) einhalten und auch bei allen Hantierungen anwenden, sofern dieselben nicht geradezu als hastige oder träge als abnorm qualifiziert werden, deutet gewiß auf einen direkten Zusammenhang der Wahl dieses Grundmaßes mit unserer natürlichen körperlichen Organisation. Tatsächlich deckt sich dieselbe genau mit dem normalen Zeitmaße, welches die wichtigste Ernährungsfunktion unseres Organismus, der Herzschlag, einhält. J. Fr. Herbart, der zuerst die grundlegende Bedeutung eines solchen Mittelmaßes für die Beurteilung der Geschwindigkeit von Folgeerscheinungen betonte, bestimmte dasselbe auf etwa eine Sekunde; wir dürfen, gestützt auf Ergebnisse wiederholter eingehenden Untersuchungen, dasselbe genauer auf etwas weniger als $^3/_4$ einer Sekunde, nämlich ca. 75—80 in der Minute bestimmen. Abweichungen von dieser indifferenten, weder schnellen noch langsamen Mitte qualifiziert unser Empfinden als nicht ganz normal, sondern wertet sie mit wachsender Entfernung von der Mitte immer bestimmter als schnell oder langsam. Nach beiden Seiten wird aber ziemlich schnell eine Grenze erreicht, jenseits deren die direkte Messung aufhört und geradezu das Mittelmaß zur Messung zu Hilfe genommen wird. Weder die halbe noch die doppelte Dauer des Maßes wird mehr willig selbst aufgefaßt, sondern vielmehr durch Zusammenfassung zu zweien oder durch Halbierung auf das Mittelmaß bezogen. Jedenfalls erscheinen Werte wie 140 in der Minute gehetzt, überstürzt und solche von 40 oder 30 in der Minute so langsam, daß die Empfindung bereits unsicher wird, ob sie noch wirklich gleich sind. Besonders ist diese letztere Unsicherheit in hohem Grade beweiskräftig für die Notwendigkeit der Beziehung des Rhythmus auf diese Mittelwerte und zwar nicht nur des Rhythmus der Musik, sondern gleichermaßen desjenigen des Tanzes, und, wie vielleicht nicht überflüssig ist hinzuzufügen, auch des Sprachrhythmus. Denn bei einiger aufmerksamen Beobachtung erkennt man sehr wohl, daß wir auch beim Sprechen Hauptaccente auf Silben legen, die einander in solchen der normalen Mitte entsprechenden Abständen folgen; bei schnellerem oder langsamerem Sprechen ändert sich nicht sowohl der Abstand dieser Hauptaccente als vielmehr die Zahl der zwischen denselben untergebrachten Silben und Worte, sodaß bei schnellem Sprechen nur mehr besonders wichtige Hauptworte durch Accent ausgezeichnet werden, während bei langsamer Rede die accentuierten Silben sich auffällig mehren. Der Sprachrhythmus ist darum keineswegs ein anderer als der musikalische, aber die Sprache verträgt je nach dem Inhalt und Charakter des zu Sagenden oder auch des zu Singenden eine sehr verschiedenartige Einordnung der Worte und Silben in den Rhythmus, genau so wie

auch der Tanzrhythmus in viel geringerem Grade selbst variiert als vielmehr eine Beschränkung oder Vermehrung der innerhalb der Zeiteinheiten unterscheidbaren Bewegungen zuläßt.*)

Mit der Feststellung des normalen mittleren Zeitwertes, von dem aus wir alle sinnlich wahrnehmbaren Folgeerscheinungen als langsame oder schnelle beurteilen, ist uns die erste Grundlage gegeben, auf welcher das Wesen des Rhythmus beruht. Zunächst ist allerdings dieses absolute Maß, z. B. angewendet auf eine beliebige Melodie oder einen Tanz, etwas außerhalb derselben stehendes, das nur durch Vergleichung der im konkreten Falle sich bemerkbar machenden Zeitteilung die in demselben eingehaltenen Einheiten als ihm entsprechende, also normale mittlere, oder aber als schnellere oder langsamere wertet. Dieses Maß ist aber nicht etwa in der Weise ein absolutes, daß wir im stande wären, eine dasselbe nicht einhaltende Melodie doch nach demselben zu gliedern. Vielmehr machen die durchgeführten Zeiteinheiten der konkreten Melodie sich zwingend als solche geltend und prägen nur der Melodie durch ihr Verhältnis zu dem normalen Mittelmaß einen bestimmten Charakter auf, den die neuere musikalische Terminologie als Tempo, die antike als Ethos bezeichnet. Das Tempo ist also der eigene lebendige Puls einer Melodie, der gegenüber dem normalen Puls des gesunden Menschen mittleren Alters ein erregterer oder ein gehemmterer sein kann; seine Abweichung von diesem wird aber nicht als eine objektive Tatsache konstatiert, sondern macht sich mit zwingender Gewalt als subjektives Miterlebnis des die Melodie Hörenden geltend, derart

*) Die Literaturgeschichte schreibt dem Archilochos die Einführung der der ungebundenen Rede näher stehenden schnellen jambischen und trochäischen Maße in die lyrische Dichtung zu, der Maße, welche später in der Tragödie diejenigen des Dialogs im Gegensatz zu den gehalteneren Maßen der Chorgesänge und auch der Monodien wurden. Man hat vielleicht noch nicht genügend beachtet, daß die jambischen und trochäischen Dipodien, Tripodien und Tetrapodien, die ja eben durch Archilochos aufgebracht wurden, die Zusammenfassung von 2, 3, 4 Versfüßen zu einer höheren, durch Hauptiktus unterschiedenen Einheit bedeuteten, also mit anderen Worten gegenüber den gedehnten Maßen der Hymnen leichter beschwingte Maße in schnellerem Tempo (noch richtiger: die Bewegung in Werten, welche gegenüber den vorher als Einheiten gebrauchten als Spaltwerte, Unterteilungen gelten müssen).

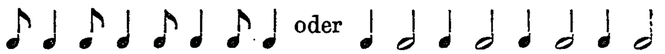
daß sozusagen ihr Pulsschlag sich an die Stelle des seinen setzt, den Hörer leidenschaftlich mit sich fortreißend oder aber ihn hemmend, niederdrückend. Ich deutete bereits an, daß die Grenzen für diese mögliche Beschleunigung oder Hemmung des Grundmaßes ziemlich enge sind. Bewegt sich eine Melodie in Werten, welche doppelt, dreimal, viermal so schnell sind als das normale Mittelmaß, so folgt die Empfindung nicht den einzelnen Tönen, sondern Gruppen derselben, deren Summe dem Mittelmaße oder einer seiner möglichen Schwankungen entspricht. Das ist der Grund, weshalb ein in lebhafte Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Figuration aufgelöstes Adagio nicht seinen Charakter, sein Ethos, sein Tempo einbüßt und zu einem Allegro wird. Die tatsächlichen Wert-Unterschiede der Zeiteinheiten des Adagio und Presto sind darum viel kleinere, als man zunächst wohl meinen sollte. Freilich wirken am Zustandekommen des Ethos, des Tempo, außer der effektiven Dauer der Mittelzeiten noch eine ganze Reihe anderer Faktoren mit, auf welche ich hier nicht näher eingehen kann (vor allem weiter auseinandergerückte oder gehäufte, eng zusammengedrängte Harmoniewirkungen). Immerhin ist gewiß das Faktum merkwürdig, daß die Geschwindigkeit der Folge der verschiedenen Tongebungen nur innerhalb beschränkter Grenzen den Charakter bestimmt, darüber hinaus aber ihre selbständige Wirkung zum Teil einbüßt, zur bloßen Ausschmückung eines ruhigeren Maßes wird. Ich habe in meinen »Elementen der musikalischen Ästhetik« (Stuttgart, W. Spemann) die Wertung der den Rhythmus eines Tonstückes beherrschenden mittleren Zeiten an dem normalen Mittelmaß des gesunden Pulses die **rhythmische Qualität** genannt und weiter von einer Relativität der rhythmischen Qualität gesprochen, welche nichts anderes ist als die Zurückführung von Werten, die schneller sind als 120 M. M. oder langsamer als 60 M. M. auf mittlere Zeiten, denen sie durch Summierung oder Teilung entsprechen. So ist z. B. das Tempo des Adagio der Sonate pathétique von Beethoven durch die rhythmische Qualität der Viertel bedingt, in denen sich die Melodie bewegt; daß aber die späterhin sich einstellende Sechzehntelbewegung, ja Bewegung in Sechzehnteltriolen nicht den Eindruck eines Allegro oder Presto macht, kommt daher, daß diese Sechzehntel

nicht die Träger des eigentlichen Rhythmus sind (die vielmehr fortgesetzt die Viertel bleiben), sondern nur an den Vierteln gemessen werden, und somit ihrer »rhythmischen Relativität« nach zur Geltung kommen.

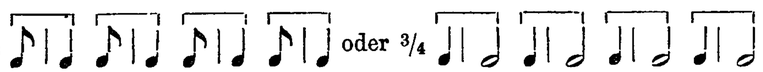
Welches in jedem Einzelfalle das Grundmaß ist, ergibt sich, wie bereits betont, nicht aus dem abstrakten absoluten Mittelmaß, sondern aus dem der konkreten Melodie selbst. Die Zählzeiten (Schlagzeiten, rhythmischen Grundzeiten) gewinnen unter allen Umständen erst reale Existenz durch ihre Inhalte. Dadurch, daß wir ganz bestimmt formulierbare Beziehungen zwischen den Tonbewegungen während der einzelnen Zeiteinheiten erkennen, werden eben diese Zeiteinheiten überhaupt erst evident. Aber mit dem Moment, wo wir Beziehungen der einzelnen Inhalte zu einander erkennen, gehen wir auch bereits über die einfache Konstatierung der Gleichheit der Zeiten hinaus und nehmen für dieselben nach ihren Inhalten eine Art gegenseitiger Abhängigkeit von einander an, d. h. wir operieren mit einem zweiten Grundbegriffe, dessen Feststellung wir uns nun zuzuwenden haben, demjenigen des verschiedenen Gewichtes der Zeiten, der **metrischen Qualität.**

An sich ist gewiß die Unterscheidung der einander folgenden Zeiteinheiten in wichtige und minder wichtige oder wie man zu sagen pflegt: schwere und leichte keineswegs eine selbstverständliche Sache. Wäre die bloße Gleichheit der Dauer der unterschiedenen Zeiten als solche ein ästhetisch lustgebendes Moment, so würde auch die Brücke von dieser Gleichsetzung zu jener Unterscheidung schwer zu schlagen sein. Aber da wir bereits feststellten, daß die Gleichheit der Dauer der Zeiteinheiten erst durch die erkennbaren Beziehungen der Inhalte einen ästhetischen Wert erlangt, so stellt uns bereits jene erste Begriffsbestimmung einer Mehrheit von Merkmalen, von Teilen des Inhalts der einzelnen Zählzeiten gegenüber, und wäre es auch nur die Angabe desselben Tones in beiden, nur unterbrochen durch eine kurze Pause (das ununterbrochene Weiterklingen des Tones während zweier Zählzeiten würde die Unterscheidung der beiden Zeiten überhaupt gar nicht aufkommen lassen). Wir dürfen aber geradezu sagen, daß auch eine Melodiebewegung in ganzen Zählzeiten noch gar nicht die einfachste Form der Ausprägung eines Rhythmus

ist, gerade darum, weil in dieser die Inhalte der einzelnen Zeiten noch zu wenig Anlaß zu Vergleichungen geben. Schon den griechischen Rhythmikern war das vollkommen klar, und trotz der Aufstellung des Chronos protos als letzte Einheit, nach der sie alle Zeitmessungen bestimmen, rechnen sie doch zu den Versfüßen, aus denen allein Rhythmen gebildet werden können, weder die einzelne Kürze noch die einzelne Länge, sondern mindestens eine Verbindung von zwei Silbenwerten, sogar noch unter Ausschluß des aus zwei Kürzen bestehenden Fußes. Mit anderen Worten: als Inhalt einer den Pulsschlag des Rhythmus bildenden Einheit ist prinzipiell eine Mehrheit von wahrnehmbaren Erscheinungen (also für die Musik: Tongebungen) anzunehmen. Diese Mehrheit aber bringt ohne weiteres die Unterscheidung des Gewichts mit sich. Denken wir zunächst durchaus nur an die einfache unbegleitete Melodie, so leuchtet ein, daß eine Bewegung in Werten, welche zu kurz sind, um selbst den Grundrhythmus vorzustellen, auf die Markierung von diesem entsprechenden Werten gegenüber sich dazwischen einschaltenden hindrängt. Diese Markierung ist sogleich von Anfang an in der Weise sinnenfällig gemacht worden, daß die Hauptzeiten längere Dauer zugewiesen erhielten. Eine ständig zwischen Kürzen und Längen wechselnde (jambische oder trochäische) Reihe von Tongebungen:

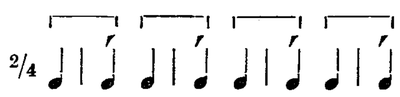


hebt die durch die Längen ausgezeichneten Werte deutlich hervor, sodaß diese zu den eigentlichen Trägern des Rhythmus werden, während die Kürzen immer nur wieder von neuem den Übertritt von einer Zeit zur nächstfolgenden vollziehen. Die lange Zeit ist also die Hauptzeit, die wichtigere, schwerere; die kurze Zeit ist eine Nebenzeit, erscheint gegenüber jener leicht. Unsere Notenschrift drückt das aus durch die Taktordnung:



Auch eine anapästische (daktylische) Reihe macht in ähnlicher Weise die schwere Zeit sofort durch die Länge kenntlich und garantiert damit die Auffassung des Grundrhythmus:

Diese Überlegung lehrt, daß nicht die Melodiebildung in lauter gleichen Zeiten, sondern vielmehr die in ungleichen Zeiten zuerst aufgekommen sein muß. Solange nicht anderweite Mittel, wie sie die Epoche der Mehrstimmigkeit der Musik mit der Harmonie erhielt, eine Unterscheidung von Hauptzeiten und Nebenzeiten ermöglichten, war die Melodiebildung geradezu darauf angewiesen, das Mittel der Verlängerung der als Träger des Rhythmus wichtigeren Töne anzuwenden.[1] Neben demselben stand allerdings von jeher auch die Verstärkung des Tons als Mittel der Hervorhebung zu Gebote, und dasselbe ist auch beizeiten zur Mithilfe bei der Unterscheidung herangezogen worden und blieb allein übrig, als neben den Melodien in ungleichen Werten mit fortschreitender Künstlichkeit der Gestaltung sich auch solche in gleichen Werten einbürgerten und sich aus dem anapästischen (daktylischen) das spondeische Maß entwickelte (´ = Ictus, Accent, Verstärkung):



und aus dem jambischen (trochäischen) das tribrachische:

Es sei aber gleich hier angemerkt, daß ein, wenn auch noch so geringes längeres Verweilen auf den den Ictus tragenden, den Hauptrhythmus markierenden Zeiten auch für solche künstlicheren Bewegungen in lauter gleichen Zeitteilen Bedürfnis bleibt; das Wort Accent hat auch im heutigen Sprachgebrauche den Doppelsinn der Hervorhebung durch Verstärkung und (irrationale) Verlängerung. In dem intentionell gleichen Takte ist natürlich diese Verlängerung nur eine minimale.

Ein sehr bestimmtes Gefühl für die Einheit des letzten Grundprinzips des Rhythmus spricht aus einer Äußerung August Boeckhs, die den Abschluß der einleitenden Betrachtungen über Rhythmik in seiner berühmten Studie »De metris Pindari« bildet (S. 39):

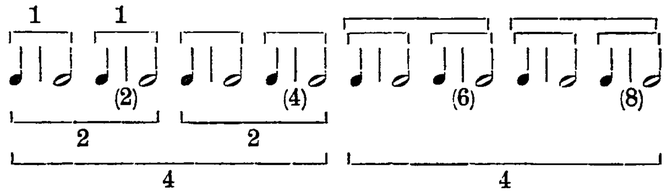
> »Haec summa est doctrinae de rhythmis, quos si uno quasi obtutu consideres unam tantum rhythmi esse legem, positionis elevationisque aequale pondus sive aequilibrium, sed mensurae ac rhythmopoeiae artificiosa varietate in tot dissociatam genera et effectus. Quod si cui mirum videatur et ex philosophis potius rationibus quam ex rerum usu haustum, opponere ei licet Faschii summi musici sententiam et auctoritatem qui narrante Jo. Henr. Vossio patre unum tantum esse rhythmum contendebat, quod natura arsin tantum et thesin haberet; singula autem illa rhythmorum genera varios esse modos unius illius rhythmi proferendi, disponendi, adornandi: ac ne parem quidem atque imparem numerum revera differre.«

Die Verlängerung der auf die Hauptzeit fallenden Tongebung ist nun aber zugleich eine Unterbrechung der im übrigen schnelleren Bewegung durch Stillstand, d. h. rein rhythmisch, nur in Rücksicht auf die Wirkung der Tonbewegung, also abgesehen von der Einwirkung anderweiter Faktoren, z. B. der Harmonik, ist die durch die Verlängerung hervorgehobene Zeit zugleich immer Ende. Die Demonstration der rhythmischen Grundlagen in der Verbindung mit der poetischen Metrik hat leider diese Erkenntnis lange erschwert. Da Wortbildungen trochäischer oder daktylischer Messung natürlich von vornherein die Möglichkeit ersichtlich machten, daß auch die Kürze das Ende bilden kann, so drängten sich bereits in die allerersten Elemente der an der Vokalmusik sich entwickelnden musikalischen Rhythmik Bildungen in Menge ein, für deren rein musikalische Motivierung es umständlicherer Erklärungen bedarf und die auf instrumentalem Gebiete als künstliche, übertragene bezeichnet werden müssen. Rein musikalisch unterscheiden sich jambische Reihen von trochäischen, und anapästische von daktylischen nur durch den Anfang. Eine sehr bestimmte Ahnung dieses Sachverhaltes bewiesen die Mensuraltheoretiker der vorfrankonischen Zeit (um 1200) durch die fortgesetzte Zusammenziehung der Kürze oder der Kürzen mit der folgenden Länge in eine

Ligatur (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie, S. 181). Für die poetische Metrik mag man die Wichtigkeit der prinzipiellen Identifikation der rhythmischen Grundlage des trochäischen und des jambischen Verses (wie auch des daktylischen und des anapästischen) ungestraft in Abrede stellen; für die Musik ist dieselbe unerläßlich. Meine persönliche Überzeugung ist allerdings, daß auch die poetische Metrik Vorteil daraus ziehen könnte, wenn sie in bestimmtester Weise auf die Elemente der musikalischen Rhythmik zurückginge und nicht kühne Durchbrechungen einfacher rhythmischen Grundlagen der Metrik durch dieselbe verleugnende Wortbildungen als besondere Formen in die Schemata aufnähme. Man sollte auch in der Poetik unterscheiden zwischen absoluter Rhythmik und angewander Rhythmik; die erstere würde mit der elementaren musikalischen Rhythmik (Taktlehre und Schematismus des Periodenbaues) nicht nur harmonieren, sondern identisch sein, die letztere, die Metrik dagegen, etwa auf einer Linie stehen mit der musikalischen Phrasierungslehre, der Lehre von der Begrenzung der Motive und ihrer Verbindung zu Sätzen. —

Die erste Notwendigkeit einer weiteren qualitativen Unterscheidung der ihrer rhythmischen Qualität nach bereits bestimmten Einzelzeitwerte nach ihrem Gewicht, die wir zum Unterschiede von jener die metrische Qualität nennen (Elemente der musikalischen Ästhetik, S. 141), ergibt sich also, wie wir sehen, zuerst aus dem Bedürfnis der deutlichen Kenntlichmachung des rhythmischen Grundmaßes selbst. Um überhaupt fortgesetzt das Pulsieren des Rhythmus im Bewußtsein lebendig zu erhalten, bedarf es der Hervorhebung der auf die Momente des Beginnes der rhythmischen Einheiten fallenden Tongebungen durch Verlängerung oder stärkere Betonung oder beides. Erst durch diese ensteht überhaupt die Unterscheidung von Hauptzeiten und Nebenzeiten, also überhaupt der Begriff verschiedenen Gewichts. Ist derselbe aber erst einmal gefunden und seine Auffassung verbürgt, so ergibt sich weiter für denselben eine ähnliche mehrfach übertragene Anwendung, wie für die relative rhythmische Qualität der Spaltwerte und deren Zusammenziehungen. So entwickelt sich aus dem Grundbegriffe des Taktes mit seiner Unterscheidung von Auftakt und Schwerpunkt die Aufweisung ähnlicher Unterscheidungen an den Spaltwerten einerseits und

den Gruppierungen der Einzeltakte zu höheren Einheiten andererseits. Die Begriffe leichter (erster) und schwerer (antwortender, zweiter) Takt, erste (aufstellende) und zweite (antwortende) Zweitaktgruppe, erster Halbsatz (Vordersatz) und zweiter Halbsatz (Nachsatz) führen zum Verständnis des regulären Schemas der vollständigen achttaktigen Periode:



Aber diese Unterscheidungen verschiedenen Gewichts der Takte (1. Stufe: 1., 3., 5., 7. Takt; 2. Stufe: 2., 6. Takt; 3. Stufe: 4. Takt; 4. Stufe: 8. Takt) ergeben sich nicht ein für alle Mal in gleicher Weise aus der einfachen Aufeinanderfolge der Takte, sondern hängen, wie ja schon die Bestimmung der Einzeltakte selbst, vom konkreten Inhalte ab, von den **thematischen Motiven.** Damit kommen wir endlich auf den dritten und letzten der Grundbegriffe, auf welche der Gesamtbau einer Lehre vom musikalischen Rhythmus zu basieren ist.

Immer mehr drängt sich das aristoxenische Rhythmizomenon der sinnlich anschauliche Träger des Rhythmus, in den Vordergrund, sodaß wir bei jedem Schritte weiter vorwärts immer zwingender von allgemeinen Definitionen und theoretischen Darstellungen auf die Illustration durch konkrete Beispiele hingewiesen werden. Wenn wir derselben doch hier noch zunächst aus dem Wege gehen, so kann das schon nur mehr geschehen im Vertrauen auf die Fähigkeit des Lesers, mit seiner Tonphantasie auf halbem Wege entgegenzukommen und doch den abstrakten Hinweis in ein beliebiges Konkrete umzuwandeln. Das war schon notwendig, um zu verstehen, wieso das rhythmische Grundmaß einer Melodie sich aus dem Inhalte der einzelnen Zählzeiten ergibt; denn dieser Inhalt ist eben das, was man ein Motiv nennt. Ein musikalisches Motiv, wie wir den Terminus festhalten wollen, ist der musikalische Inhalt einer unserer Auffassung bequemen mittleren Zeiteinheit, wie wir sie als Träger des Rhythmus eruiert haben, also

keineswegs ein nur rhythmisches Gebilde, sondern vielmehr ein nach allen Seiten hin bestimmtes musikalisches Konkrete, an welchem Melodie, Harmonie, Rhythmus, ja Dynamik, Klangfarbe usw. Anteil haben. Vorläufig können wir allerdings von der Mehrstimmigkeit gänzlich absehen und uns das Motiv als ein Stück einstimmiger Melodie vorstellen, was bei Verzicht auf Anführung von Notenbeispielen eine erhebliche Entlastung der ergänzenden Phantasietätigkeit bedeutet. Ein Motiv ist also ein Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbedeutung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks, also vergleichbar einer einzelnen mimischen Geste, einem verneinenden Schütteln oder bejahendem Nicken des Hauptes, einem Lächeln, Stirnrunzeln, einem Zu- oder Abwinken mit der Hand, einem Stampfen mit dem Fuße usw. Wie alle diese mimischen Gesten, hat auch die tönende Geste einen ganz bestimmten Ausdruckswert, der sich natürlich nicht braucht in Worte übersetzen zu lassen, aber jeden Menschen ohne weiteres eben als musikalischer Ausdruck direkt anspricht. Wie ich in den »Elementen der musikalischen Ästhetik« (S. 40) zuerst entwickelt, sind alle in ein Motiv hineinfallenden Melodieschritte als geschehende Tonbewegung aufzufassen, derart, daß z. B. ein d^2—h^1 ein sich Herabsenken von d^2 nach h^1 oder (staccato) ein Herabtreten von d^2 nach h^1, ein Überspringen der zwischen beiden liegenden Strecke bedeutet, c^1—c^2 ein Hinaufschreiten in die Oktave, ein schnelles $c^1\ d^1\ c^1\ h\ c^1$ ein sich Herumdrehen um den Ton c^1 usw. Schon Aristoxenos erkannte, daß solche Tonbewegung von einer Stufe der Skala zu einer anderen eigentlich im Sinne der kontinuierlichen Änderung der Tonhöhe, also als wirkliches Durchlaufen der betreffenden Strecke aufgefaßt wird (Harm., S. 8, 9, 10, 13), was aber nicht ausschließt, daß die effektive Ersetzung der abgestuften Tonbewegung durch heulendes Hinüberschleifen als plumpe Enthüllung der Natur abstoßend wirkt. Diese Auffassung im Sinne einer geschehenden Bewegung der Tonhöhe findet dagegen nicht statt für die Grenztöne der aufeinanderfolgenden einzeln aufgefaßten Motive, vielmehr muß das Zwischenintervall geradezu als ein totes definiert werden, z. B. in

Hier habe ich die fünf Motive nach ihrem Umfange durch Klammern kenntlich gemacht und auch die toten Intervalle ausdrücklich bezeichnet. Die drei Ansprünge von g^1 nach oben (c^2, d^2 e^2) verlieren den besten Teil ihrer drastischen Wirkung, wenn man das Hinabtreten in das g^1 mit der Empfindung verfolgt, ja dieselben verschwinden dann überhaupt ganz, da man, wenn man nicht alles in eins zerrt, nun vielmehr ganz andere Motive hört, nämlich die von höherer Stufe herabfallenden:

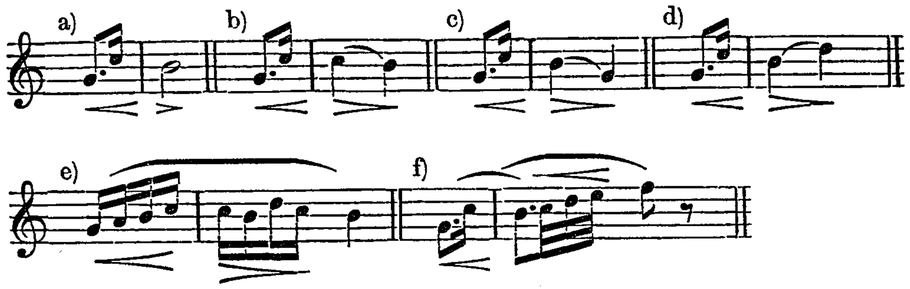
Daß das eine andere »Geste« ist, bedarf wohl weiter keines Wortes. Ganz ähnlich wird aus den Motiven der Schlußtakte etwas ganz anderes, wenn man die Schritte g^2—c^2 und g^2—f^3 als geschehende auffaßt, nämlich:

Das eine Beispiel genügt, zu erweisen, daß von dem Erkennen der vom Komponisten gemeinten Motivbegrenzungen in erster Linie das wirkliche Verstehen einer Melodie abhängt. In der Gesangsmusik bestimmt der Text mit zwingender Gewalt durch die einzelnen Worte und durch die Sinngliederung des Satzes die richtige Deutung; in der Instrumentalmusik fehlen solche außermusikalische bestimmende Einflüsse und es muß der Wille des Komponisten in manchen Fällen aus einer Anzahl verschiedener Möglichkeiten erraten werden, wobei leider sehr bedenkliche Mißgriffe nicht ausgeschlossen sind. Ich habe in verschiedenen anderen Arbeiten (Musikalische Dynamik und Agogik, 1884, Katechismus der Kompositionslehre, 1891, Große Kompositionslehre, 1901 f.,

Vademecum der Phrasierung, vor allem in meinen Phrasierungsausgaben) die Wege aufzuweisen gesucht, den manchmal nicht offen zu Tage liegenden Intentionen der Komponisten gerecht zu werden; auch im Verlaufe des vorliegenden Buches ist wiederholt Anlaß, vulgäre irrige Deutungen richtig zu stellen. Eine systematische Darstellung der außerrythmischen Gesetze der Motivbegrenzung auch hier wieder zu geben, muß ich mir versagen, da die Auseinandersetzungen über das speziell Rhythmische den verfügbaren Raum in Anspruch nehmen. Doch werden die die Motivbegrenzung mit bestimmenden sonstigen Gesichtspunkte wiederholt an konkreten Beispielen zur Sprache kommen.

Wenn wir ganz allgemein Motiv den konkreten Inhalt einer rhythmischen Grundzeit nennen, so ist vor allem vorzubeugen, daß diese Definition nicht etwa allzu buchstäblich auf den musikalischen Inhalt der Zeit zwischen den Momenten des Beginnes zweier aufeinanderfolgenden Grundzeiten bezogen wird; denn damit wäre von vornherein alles verdorben und der falschesten überhaupt möglichen Auffassung der Weg gebahnt. Ich brauche aber nur auf das vorher Entwickelte (S. 11) zu verweisen, daß die auf die rhythmische Hauptzeit fallende Note zunächst allgemein nicht Anfang, sondern Ende ist, daß daher im allgemeinen eines lebensvollen Motivs bester Teil sein Auftakt ist, d. h. der der rhythmischen Hauptnote vorausgehende Teil, daß es aber seine Gipfelung, seinen Schwerpunkt in dem Moment des Einsatzes der Hauptzeit findet. Doch ist nun aber keineswegs unter allen Umständen die Schwerpunktsnote zugleich die Endnote des Motivs, sondern es sind mancherlei Formen der »weiblichen Endung« möglich, die durch der Schwerpunksnote folgende noch zum Motiv gehörige Tongebungen sich von der auf die Schwerpunktsnote selbst Halt machenden »männlichen« Endung unterscheiden. Zunächst kann an die Stelle einer langen Schlußnote (a) eine Vorhaltsbildung treten, welche deren Wert auf zwei Noten verteilt (b), oder es kann in Nachahmung solcher notwendigen Hinausschiebung des Endes auf die Dissonanzlösung auch ein Herabtreten (c), ja sogar ein Hinauftreten im Akkord (d) gestellt werden, und die Endung kann sich auch auf eine größere Anzahl Noten ausdehnen (e) und sogar die Form einer

angehängten selbständigen Motivbildung annehmen (f, Anschlußmotiv):



Alle die unter b—f verzeichneten Formen der Endbildung werden mit dem gemeinsamen Namen »weibliche Endung« belegt, im Gegensatz zu der männlichen Endung mit der Schwerpunktsnote selbst bei a. Der natürliche Vortrag jedes solchen Motivs, abgesehen natürlich von der vom Komponisten frei zu verfügenden Hauptfarbe der Dynamik (*f* oder *p*, *mf*, *ff* usw.), ist: Steigerung nach der Schwerpunktsnote hin und Abnahme während der Dauer der weiblichen Endung. Anschlußmotive wie bei f steigern wieder selbständig auf ihren Schwerpunkt hin, sind aber etwas zögernd auszuführen, weil sie im Banne der Endbildung stehen. Für tonreichere Auftakte und weibliche Endungen wie bei e kommt dazu noch die merkliche agogische Schattierung der Werte, nämlich eine gelinde Beschleunigung (wachsende Verkürzung der Werte) im Hineinlaufen in die Schwerpunktsnote, merkliche Dehnung der auf den Schwerpunkt selbst fallenden kurzen Note und abnehmende Dehnung der weiter bis zu Ende folgenden Werte.

Ich erwähne dieses allgemein giltige Vortragsgesetz nur zum weiteren Beweise, wie wichtig die richtige Grenzbestimmung der Motive auch für den praktischen Vortrag ist; eine falsche Leseweise durch den Spieler führt allemal zu einer Entstellung

des Motivs, die auch den Hörer zu falscher Auffassung verleiten muß. Zu Bemerkungen über besondere, die richtige Auffassung der Motivgrenzen erschwerende Verhältnisse, wie auffallend lange Noten im Auftakt, oder auffallend kurze männliche Endungen, Pausen innerhalb der Motive, besonders solche kurz vor Erreichung des Schwerpunkts oder auf den Schwerpunkt selbst (mit nachfolgender weiblichen Endung), werden wir bei der Erörterung der Rhythmik im engeren Sinne (I. Teil) wiederholt Gelegenheit haben, wo die einzelnen Fälle fortlaufend mit klassischen Beispielen belegt und anschaulich gemacht sind.

Hiermit seien die allgemeinen vor-orientierenden Ausführungen abgeschlossen. Wir treten nunmehr ein in die systematische Entwicklung zunächst der mannigfachen möglichen rhythmischen Bildungen im Rahmen des Taktes, also in die Untersuchung der Bedingungen des durch bunte Mischung von Längen und Kürzen verschiedenster effektiven Dauer entstehenden Kleinlebens im Motiv (Rhythmik im engeren Sinne) und weiterhin der nicht minder reichhaltigen Möglichkeiten des Zusammenschlusses von Einzelmotiven zu größeren Formen, also des musikalischen Periodenbaues (Metrik).

I. Teil.

RHYTHMIK.

Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten.

I. Kapitel.

Schlichte Unterteilung und schlichte Zusammenziehung.

§ 1. **Grundlegende einfachste Typen.** Die allereinfachste Form der Melodiebildung ist die im ungleichen Takt ($^3/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$), welche den das Tempo bestimmenden Grundrhythmus durch die längere Note fortgesetzt kenntlich erhält, während die kürzere als belebendes weiterführendes Element dazwischentritt (vgl. S. 9). Das Trio des Scherzo von Beethovens Klaviersonate Op. 26 beweist, daß diese allereinfachste Form sogar zur Bildung ganzer Sätze ohne jede Abweichung auch noch in unserer komplizierten heutigen Musik wirksam sein kann:

Eine Epoche außergewöhnlicher Bevorzugung des glatt und voll ohne Pause durchgeführten Maßes scheint die Zeit der provenzalischen Troubadours gewesen zu sein, in deren Dichtungen die achtsilbigen jambischen oder auch trochäischen Verse mit fortgesetzt gleichen Reimen auffallend dominieren. Doch muß

es als offene Frage gelten, ob für dieselben die Dehnung der Accentsilbe auf doppelte Dauer anzunehmen ist oder aber nur noch die selbstverständliche irrationale kleine Dehnung der schweren Zeit des sogenannten geraden Taktes. Die trochäischen Achtsilbler unterscheiden sich in diesen Poesien von den jambischen nur durch den Beginn ohne Auftakt und die Annahme einer einfachen weiblichen Endung, sodaß Melodiebildungen entstehen wie z. B. (Anfangsthema des Presto von Mozarts *G*dur-Klaviersonate K.-V. 283):

2.

Daß der die Hauptzeit der Nebenzeit möglichst angleichende gerade Takt bereits etwas künstlicher ist als der in reinster Ureinfachheit immer behaglich auf ihr verweilende ungleiche Takt, läßt sich garnicht in Abrede stellen. Ein Beispiel seiner pausenlosen achttaktigen Durchführung ist das zweite Thema von Beethovens *Es*dur-Sonate Op. 7:

3.

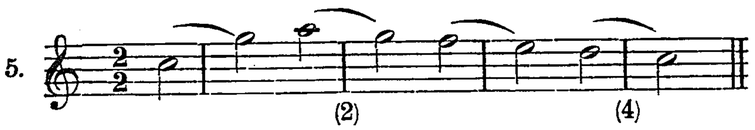
Ohne Auftakt und daher mit Verlängerung der Schlußnote (8. Takt) bzw. weiblicher Endung (im 4. und 8. Takte des zweiten Teils) zeigt den geraden Takt in gleichen Werten das Thema von Mozarts Variationen »Ah, vous dirai-je Maman«:

4.

Etwas gestelztes, gemesseneres, steiferes, haftet diesen den geraden Takt streng einhaltenden Melodien im Vergleich mit dem graziösen Schwunge derjenigen im ungeraden Takte jederzeit an; dasselbe verschwindet erst, wenn künstlichere Mittel der Ausschmückung die Aufmerksamkeit von der einfachen Grundlage ablenken (wie bei Nr. 3 im 7.—8. Takt).

Sehr deutlich macht sich auch bei diesen einfachsten Formen das Verlangen geltend, die Unterscheidung von leicht und schwer sogleich in der Ordnung der Grundzeiten selbst (ganze Takte der Notierung) auszuprägen und zwar durch Zusammenfassung von je zwei Takten zu einem einheitlichen Motiv. In sämtlichen vier Beispielen habe ich deshalb durch Bögen die enge Zusammengehörigkeit von je zwei Takten ausgedrückt. Am zwingendsten tritt dies Bedürfnis in Nr. 4 hervor, wo ja durchweg die der schweren folgende leichte Note nur deren Repetition vor Hinübertritt in die nächste schwere ist, d. h. melodisch haben wir eigentlich nur vor uns:

5.



Wir stehen damit vor der Frage, ob es nicht überhaupt zweckmäßiger, nämlich deutlicher wäre, je zwei dieser kleinen Takte (in allen vier Beispielen und in allen ähnlichen Fällen) in einen zusammenzuziehen und damit die Notierung bereits ohne Benötigung einer untergeschriebenen Taktzahl in Stand zu setzen, die schwere Grundzeit von der leichten zu unterscheiden. Nun, dieses Bedürfnis hat schon längst zur Anwendung der sogenannten zusammengesetzten Taktarten geführt, leider nur allzuoft unter Verfehlung des dadurch zu erreichenden Nutzens, indem man nämlich den unrechten Taktstrich konservierte.

Um diese Frage hier ein für allemal zu erledigen, sei darauf hingewiesen, daß zwischen Werten des Grundrhythmus (Zählzeiten) selbstverständlich dem Taktstrich dieselbe Bedeutung gebührt, die er zwischen Werten hat, die den Grundwert spalten, nämlich die Hauptzeit vor der Nebenzeit auszuzeichnen. Die einzig korrekte Art der

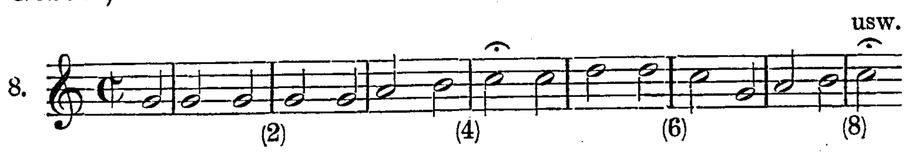
Notierung der vier Beispiele in Takten doppelter Länge kann daher nur sein:

Weiter stehen wir nun aber vor der Frage, ob bei Ausdehnung des Begriffs des Motivs auf die Einheit von zwei Grundzeiten das, was wir in unserer Einleitung (S. 15) feststellten über die Auffassung der in das Motiv hineinfallenden, dasselbe konstituierenden Intervalle als mit der Empfindung, dem ausdrückenden Willen zu durchlaufender, geschehender Tonhöhenveränderung, mitzuerlebender Bewegung, auch in vollem Maße für alle Intervalle dieser vergrößerten Motive gilt, oder aber ob nicht etwas von der möglichen Unterscheidung kleinerer Motive, nämlich solcher, deren Umfang nur eine Grundzeit enthält, bemerkbar bleibt. Letzteres muß wohl unbedingt bejaht werden, aber nicht für alle Fälle in gleicher Weise. Für Nr. 1 werden wir das Durchlaufen der Sexte abwärts f^1 *as* ganz entschieden ablehnen müssen, da dieselbe den Aufschwung *as*—f^1 wieder rückgängig machen würde. Dennoch fordern wir aber die Zusammenfassung der beiden Motive *as*—f^1, *as*—*es*^{1}, zu engerer Einheit, weil wir das Herabschreiten von der Spitze des ersten Motivs f^1 zu der Spitze des zweiten *es*^{1} als das eigentliche Hauptgeschehen der Anfangstakte empfinden, welchem Takt 3—4 das *as*—*ges*^{1}, *as*—f^1 antwortet. In Nr. 2 und 3 werden wir dagegen auch das Zwischenintervall der beiden Taktmotive vollbewußt mit zu durchlaufen verlangen. Worin aber liegt der Unterschied zwischen Fällen wie Nr. 1 und Nr. 2? Nun, ich meine, derselbe ist nicht schwer zu definieren. In Nr. 1 haben wir »eine stimmige Brechung«, eine markierte Mehrstimmigkeit in der Melodiebewegung, in den anderen Fällen nicht. Bei Nr. 2 schreitet die Melodie zunächst von h^1 nach d^2 hinauf, schwingt sich weiterhin von d^2 nach g^2, um stufenweise wieder

herabzugleiten usw., auch in Nr. 3 setzt sich im zweiten Takt die im ersten begonnene Abwärtsbewegung fort und macht die Zusammenfassung ohne Zulassung eines toten Intervalls geradezu zur Notwendigkeit. Wir dürfen deshalb für Fälle wie Nr. 1 annehmen, daß zwar die einzelnen hinaufschlagenden Intervalle als Motive im engeren Sinne verstanden werden, zwischen die sich tote Intervalle einschieben (die zwischen der erreichten hohen und der das nächste Motiv beginnenden tiefer liegenden), dennoch aber eine Motivbildung höherer Ordnung Platz greift, welche die melodischen Anschlüsse der Grenztöne verfolgt:

Hier verfolgen wir ganz deutlich die Bewegung von f^1 nach *es*^{1}, während die markierte zweite Stimme auf *as* bleibt, und indem wir weiterhin auch die Fortschreitung von *ges*^{1} nach f^1 als korrespondierend verstehen, schalten wir wieder das Zwischenintervall *es*^{1}—*ges*^{1} als totes aus. Dennoch kommen aber auch die graziösen Elans der kleinsten Motive als solche bestimmt zur Wahrnehmung.

§ 2. **Abgliederung gröfserer (4taktiger, 2taktiger) Melodieteile durch Stillstand.** Schon Beispiel 4 zeigte, daß an die Stelle der ohne Unterbrechung gleichförmig fortgesetzten Bewegung innerhalb des einmal aufgenommenen Rhythmus gern mit Erreichung in höherem Grade schwererer Werte ein längerer Stillstand tritt. Derselbe kann die Form einer den Fortgang des Rhythmus zeitweilig suspendierenden Fermate annehmen, wie z. B. in dem kirchlichen Choral (»Das sind die heil'gen zehn Gebot«):



In diesem Falle geht der Rhythmus nach der Fermate genau so weiter, als wenn die Fermate garnicht existierte, da

auch ohne Fermate die Zeilen volle vier Takte füllen, sodaß also der durch die Fermate zugegebene Wert eine durchaus willkürliche Einschaltung ist, die aber ihre Erklärung als Analogon der irrationalen Zeitzugaben (Dehnungen) auf die schwere Zeit in den kleinsten Bildungen findet. Gewöhnlich treffen aber die Fermaten der Zeilen-Enden des Chorals wenigstens zum Teil mit ohnehin vorhandenen rhythmisch gemessenen Stillständen der Bewegung zusammen, die sie nur weiter verlängern z. B. (»Jesu meine Zuversicht«):

9.

Hier trifft wenigstens bei a die Fermate auf eine Ganze, die ohnehin schon den Fortgang unterbricht, da sie die schwere mit der folgenden leichten rhythmischen Grundzeit zusammenzieht. Bei b aber, wo der Text volle acht Silben im trochäischen Maße zeigt, welche genau vier Takte füllen, trifft die Fermate sogar die beiden Schlußnoten, um den weiblichen Reim der Endung (»Leben«) nicht durch bloße Verlängerung der leichten Silbe allzustark zu verleugnen. Diese Fermate ist also wieder eine unrhythmische Zeitzugabe. Der Instrumentalmusik sind im allgemeinen derartige willkürliche Stillstände fremder; dieselben finden sich außer über dem Ende nur häufiger als plötzliche Unterbrechung inmitten eines Formgliedes (Generalpause, Halt vor einer Kadenz), kommen aber doch auch als wirkliche Verstärkung ohnehin vorhandener Stillstände bei Teilschlüssen vor z. B. in Beethovens Sonate Op. 10, III:

10.

Die Tatsache solcher Möglichkeit der Einführung von den Rhythmus zeitweilig ganz suspendierenden Verlängerungen sei hier einstweilen nur ganz allgemein konstatiert; das Objekt unserer Untersuchung haben aber vielmehr vorerst die unter voller

Wahrung des Fortgangs des Rhythmus erfolgenden Umgestaltungen des sich innerhalb desselben offenbarenden musikalischen Lebens zu bilden, zunächst also Stillstände, welche mit Bestimmtheit erwartete Tongebungen unterdrücken, aber bei weitergehendem rhythmischen Empfinden (eventuell unter deutlicher Weiterführung des Rhythmus durch Begleitstimmen) stattfinden, z. B. in Beethovens Sonate Op. 110 im 2. Satze:

11.

Hier haben wir ähnliche Stillstände, wie sie Fig. 4 im achten Takte aufweist, sogar alle zwei Takte.

Solche Stillstände auf eine in höherem Grade schwere Zeit erleichtern außerordentlich das Verständnis der Formgebung im Großen und sind daher sehr häufig. Für manche Tänze, z. B. die Gavotte, sind derartige auffallende Stillstände auf allen schweren Takten geradezu typisch. Die in meinen »Reigen und Tänzen aus Kaiser Mathias' Zeit« abgedruckte Allemande von Joh. H. Schein:

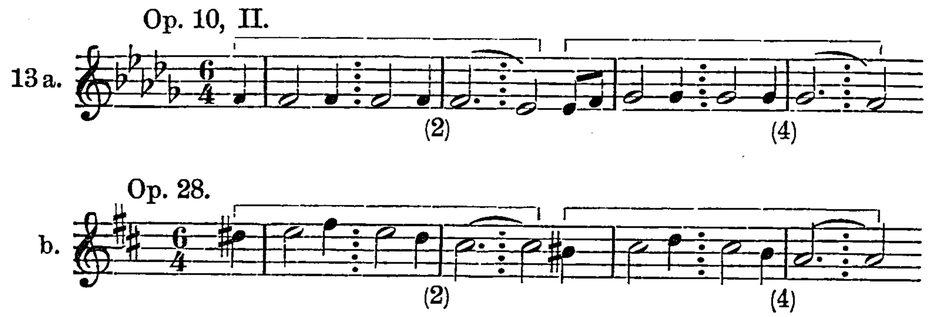
12.

usw.

zeigt deutlich nach je zwei wirklichen Takten diese starken Einschnitte durch Stillstand auf einer längeren Note. Die meisten Tänze mischen natürlich schon innerhalb der Motive mancherlei Werte, weshalb ich hier noch von einer Mitteilung von mehr Beispielen absehe. Schon Fig. 12 bringt durch die Achtel an zwei Stellen ein Element in die Melodie, das wir erst weiterhin im Zusammenhange erklären können.

Jede stärkere Gliederung durch Stillstand auf dem schweren Takt bedingt natürlich für die thematischen Motive, mindestens für die nachfolgenden, aber in Rücksicht auf diese gewöhnlich auch schon für den ersten Anfang, den Ausschluß längerer Auftaktbildung. In den beiden folgenden Beispielen aus Beetho-

vens Klaviersonaten Op. 10, II und Op. 28, ist die Absicht der langen Endungen der Grund, weshalb nicht die leichte, sondern die schwere Zählzeit die Themen beginnt (in beiden aber mit kleinem Auftakt [Unterteilungsauftakt]):



Beide Beispiele weisen offenbar völlig gleiche rhythmische Verhältnisse auf, wie das unbefangene Urteil ohne weiteres konstatiert; ihre Vergleichung lehrt aber die enge Verwandtschaft lang auf derselben Tonhöhe ausgehaltener Noten (b) und der dieselbe noch verschiebenden weiblichen Endungen (a). Ich gebe zur weiteren Nutzbarmachung dieser Erkenntnis gleich noch ein drittes Beethovensches Beispiel, das anscheinend sogar nur fortgesetzt in ganz gleichen Noten geht, bei näherer Betrachtung aber ebensolche die Tonhöhe noch verschiebende Stillstände auf den schweren Takten zeigt, (Op. 2, III):

Zählzeiten sind hier die punktierten Halben, deren zeitlicher Abstand etwa der mittleren Pulsgeschwindigkeit entspricht; die 𝅗𝅥. sind also Unterteilungswerte, deren metrische Qualität Beethovens Taktstriche richtig anzeigen. Für die metrische Qualität der eigentlichen Zählzeiten gibt uns die Notierung schon keinen Anhalt mehr, vielmehr müssen wir dieselbe an der Harmoniebewegung bestimmen, welche das stärkere Gewicht für den ersten und dritten Takt der Beethovenschen Notierung ergibt.

Der Schwerpunkt des zweiten und vierten wirklichen Taktes fallen also zu Beginn des dritten und siebenten Taktes der Notierung; an beiden Stellen haben wir weibliche Endungen von drei Tönen, die von der Terz der Harmonie über die Sekunde zum Grundtone herabtreten.

§ 3. **Der Tripeltakt in drei gleichen Noten.** Die Melodiebewegung in rhythmischen Normalzeiten (Zählzeiten, Schlagzeiten) ist darum so selten, weil sie bereits für die erste Unterscheidung von leicht und schwer zur Zusammenfassung mehrerer Zählzeiten zu höherer Einheit fortzuschreiten gezwungen ist. Fortgesetzt zeigt sie darum nur der feierliche Choral. Selbst im weihevollen Largo und Adagio tritt sie gewöhnlich nur für wenige Noten ein, nach denen schnell an ihrer Stelle die Bewegung in Unterteilungswerten erscheint, oder aber Mischungen aller Art. Deshalb mußten wir als grundlegende einfachste Typen der Melodiebewegung nicht die in Zählzeiten hinstellen, sondern die in Unterteilungswerten erster Ordnung, welche bereits die Dauer der einzelnen Schlagzeit in eine Hauptzeit und eine Nebenzeit zerlegen. Selbst diese Bewegung setzt sich, wenigstens in der Instrumentalmusik, viel seltener ganz rein fort als man meinen sollte; da wir aber unsere Beobachtungen vorzugsweise an dieser machen wollen, um der abermaligen Verwirrung rein musikalischer und sprachlich-metrischer Begriffe aus dem Wege zu gehen, so ist der nächste Schritt vorwärts der zur Betrachtung von Melodiebildungen, welche über die erstmalige Teilung der rhythmischen Grundwerte in eine schwere und eine leichte Zeit zur Spaltung in noch kürzere Werte weitergehen. Zu den Bildungen dieser Art müssen wir nun aber auch bereits die Zerlegung der Normalzeit in drei gleiche Unterteilungswerte rechnen, obgleich dieselbe gewöhnlich mit der typischen Form der Unterteilung in einen leichten kurzen und einen schweren doppelt so langen Wert identifiziert zu werden pflegt. Halten wir fest, daß der Tripeltakt jambischer Gestaltung

*) Wenn auch die heutige deutsche Sprache nicht mehr nach Quantitäten der Silben ihre poetischen Versfüße baut, so sind doch auch heute

die allereinfachste Grundlage von allen ist, der gegenüber sogar schon die Ausgleichung der Dauer der Auftakt- und Schwerpunktnote als eine künstlichere Bildung erschien, so müssen wir weiter schließen, daß die Zerlegung der doppelt so langen schweren Note in zwei Teile von derselben Dauer wie der Auftaktwert eigentlich nur eine der Formen solcher Ausgleichung ist, freilich aber eine, welche zwei von einander sehr stark verschiedene Arten der Motivbildung zu unterscheiden gestattet, nämlich:

a) $^3/_4$ b) $^3/_4$ **) (usw. ebenso im $^3/_8$ und $^3/_2$-Takt.)

Von diesen ist die erste, welche den neuen Spaltwert noch der Schwerpunktnote anhängt, nur eine leicht variierte Neben-

---

noch im natürlichen Vortrag starke Unterschiede in der Zeitmessung zu konstatieren z. B. für die einfachste Zerlegung der rhythmischen Grundzeit in eine Kürze und eine Länge in Anrufen wie:

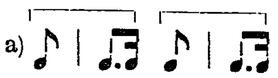
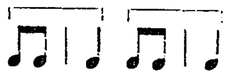
herbei, herbei.

Wenn ich im folgenden mehrfach Wortbetonungen mit den musikalischen Motivbildungen in Parallele stelle, so sollen dieselben in keiner Weise meine Deduktionen stützen, sondern höchstens denjenigen zu Hilfe kommen, welchen die Umsetzung der Notenbilder in rhythmische Empfindungswerte noch Mühe macht. Die Beispiele sind stets so gewählt, daß die engere Zusammengehörigkeit der Silben zu Worten, oder der Worte zu Sinngliedern der musikalischen Motivbilduug entspricht; ich bitte nicht zu übersehen, daß dabei die Worteinheit bzw. der Satzsinn für die außerrhythmischen die musikalische Motivbegrenzung beeinflussenden Faktoren (Harmonie, melodische Konturen) eintritt. Solche Exemplifizierungen haben daher keinerlei Beweiskraft, sondern sind lediglich illustrierend.

**) Entsprechend etwa den Wortbetonungen:

a) herüber, hinüber, b) überall in der Welt.

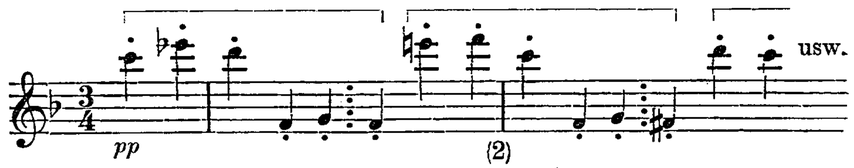
wobei schon zuzugeben ist, daß die Quantitäten des Sprechvortrages (geschweige des Gesangvortrages) dieser Worte nicht unbedingt gleich sein müssen, vielmehr auch z. B. so modifiziert werden können:

a)  a) 

form der jambischen Normalbewegung selbst, besonders wenn sie den zweiten Spaltwert an den ersten legato anschließt (als weibliche Endung) z. B. (Corelli, Gigue der 7. Solosonate):

15.

Fig. 15a unterscheidet sich kaum merklich von 15b, wenn auch natürlich das nachgiebige Herabsinken der Tonhöhe in der Endung bei a gegenüber dem starren Stillstehen bei b den Zuwachs eines neuen Reizmittels bedeutet. Dagegen eignet aber der zwei Unterteilungswerte in den Auftakt stellenden zweiten Form des die Länge teilenden Tripeltaktes ein stark drängender Charakter. Der vermehrte Anlauf auf die Schwerpunktsnote hin macht deren Kürze, den Wegfall ihrer so bequemen Verlängerung, noch viel mehr bemerklich als im geraden Takt. Solche doppelt auftaktige Rhythmen erscheinen daher leidenschaftlich, aufgeregt, z. B. in Beethovens letztem Quartett, Op. 135:

16. 

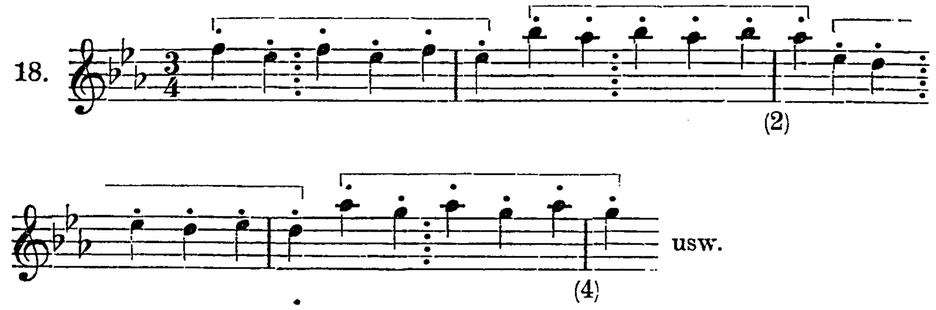
oder in desselben *C*moll-Quartett Op. 18, IV:

17.

wo schließlich die synkopische Zusammenfassung der beiden Auftaktachtel den Sinn solcher Bildungen durch Verstärkung enthüllt. Auch die durch einen ganzen Satz von acht reellen Takten

(16 Takten der Notierung Beethovens) festgehaltene faszinierende Stelle des Scherzo der Sinfonia eroica sei hier in Erinnerung gebracht:

18.



Ein paar Beispiele der durchgeführten doppelten Auftaktigkeit des Tripeltaktes durch ganze Tonstücke (das erste sogar in mäßig langsamem Tempo) sind Couperins »Les amusements« (VII^{e} Ordre) und »La Sezile« (XXII^{e} Ordre):

18a.

Dazu die gelegentliche Bemerkung, daß Couperin im dritten und vierten Buch seiner Pièces de Clavecin (1722, 1730) schon in der hier ersichtlichen Weise das Komma (›) zur Markierung der Einschnitte verwendet und zwar sogar bereits mit scharfer Unterscheidung kürzerer und längerer Phrasen nach dem Normalprinzip des Aufbaues 1 + 1 + 2 + 4 Takte (vgl. gerade letzteres Stück).

Wenn aber die die schwere Zeit durch die doppelte Dauer hervorhebende wirklich die eigentliche Grundform des Tripeltaktes ist, so heißt das eben ganz allgemein, daß die Spaltung dieses Doppelwertes in zwei Einzeltongebungen im allgemeinen die Ablösung der zweiten Hälfte von der Schwerpunktnote und daher in der Mehrzahl der Fälle einen Zuwachs zum Auftakte bedeutet. Zur Konstatierung der doppelt auftaktigen Form bedarf es daher keineswegs des freien Einsatzes mit dem doppelten

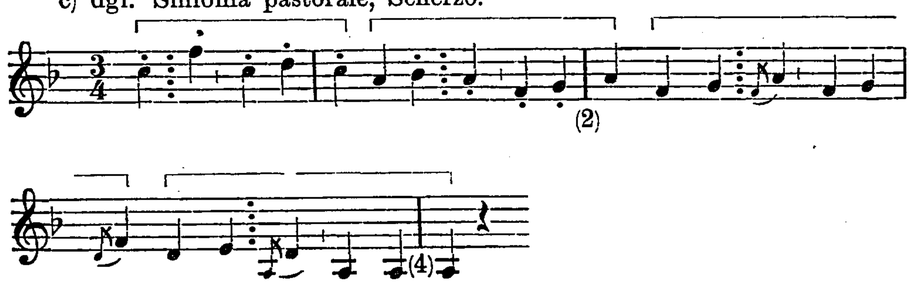
Auftakt, sondern auch bei Themen, die mit einfachem Auftakt oder ganz ohne Auftakt einsetzen, wird der Übergang in die Bewegung in drei Unterteilungswerte zumeist zugleich den Übergang in die doppelt auftaktige Form der Motivbildung bedeuten. Ein paar Beethovensche Beispiele mögen das noch belegen:

a) Anfang ohne Auftakt. *A*dur-Symphonie, Scherzo.

19.

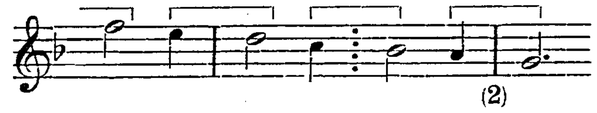
b) Anfang mit einfachem Auftakt. Sinfonia eroica, Scherzo.

c) dgl. Sinfonia pastorale, Scherzo.



In Fig. 19a ist die weiterführende Bedeutung des der Schwerpunktnote folgenden Tones am zweifellosesten, da dieselbe bloße Tonrepetition ist, sodaß die vorliegende Form ganz evident für:

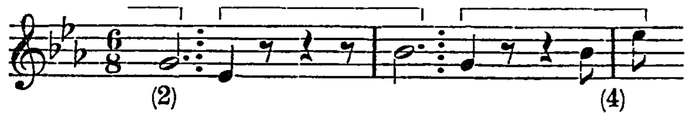
20.



eintritt. Wenn ich in 19a durch Klammern über den Noten wiederum gleich zweitaktige Motive abgegrenzt habe (vier Takte Originalnotierung), so genügt es wohl, zur Motivierung auf Fig. 3 (Beethoven, Op. 7) hinzuweisen; auch hier

macht die in der Skala glatt weiterlaufende Melodielinie die Zerschneidung in durch tote Zwischenintervalle getrennte kleine Motive zur Unmöglichkeit. Ein Unterschied zwischen den beiden Beispielen darf aber nicht übersehen werden, nämlich die erheblich größere Zahl effektiver Tongebungen von Fig 19a gegenüber Fig. 3. Selbst in der Form von Fig. 20 ist ersteres doch eine durch Unterteilung entstehende Bereicherung von Fig. 3. Bei letzterer kann man nämlich allenfalls schwanken, ob nicht die 𝅗𝅥. Zählzeiten sind, da die Werte der ganzen Takte (𝅝.) sich etwa an der Grenze der Mittelwerte nach Seite der Langsamkeit befinden (c. 60 M. M.), sodaß ihre Unterteilungswerte (𝅗𝅥.) an die Grenze nach Seite der Schnelligkeit rücken (c. 120 M. M.). Wenn ich in diesem Dilemma mich für die Auffassung der 𝅝. als eigentlicher rhythmischen Hauptzeiten entscheide, so ist dafür zunächst der Kopf des ersten Themas des Satzes bestimmend, der tatsächlich in solchen Werten einher tritt:

21.



Aber auch das zweite Thema selbst drängt gerade durch seine Bewegung in 𝅗𝅥. Werten unbedingt auf die Zusammenfassung von zweien derselben zur rhythmischen Einheit hin. Damit wird aber allerdings Fig. 19a in der Tat zu einer durch weitere Unterteilung entstandenen Bildung und vermittelt uns in ungezwungenster Weise den Übergang zu anderen Bildungen dieser Art. Nicht in der Form von Fig. 20, sondern erst in dieser noch weiter vereinfachten:

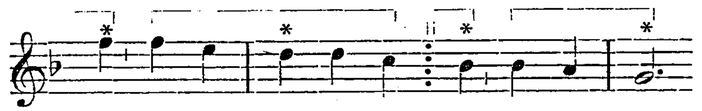
22.

wäre Fig. 19a eine vollständige Parallelerscheinung von Fig. 3.

Ich habe in Fig. 19 zur Abgrenzung der Unterteilungsmotive die durch meine Phrasierungsausgaben bereits bekannten Lesezeichen (ı bzw. ıı) angewendet, welche ungefähr ebensoviele Freunde wie Gegner gefunden haben. Die Gegner klagen, daß dieselben »Augenpulver« seien, die Freunde sind damit einverstanden, daß man im allgemeinen in der Lage ist, sie wegen ihrer Kleinheit zu übersehen, daß man sie aber dennoch jederzeit zur Hand hat, um erforderlichen Falls im Detail schärfer zu sehen. Auf alle Fälle sind dieselben eine bequeme Hilfe für die rhythmische (und auch für die harmonische) Analyse, und ich werde dieselben daher auch in diesem Buche zur bequemen Demonstration anstatt der doppelten Klammern oder Bögen verwenden. Daß gegenüber dem ı das ıı eine stärkere Gliederung bedeutet, oder vielmehr, daß wo beide Zeichen zur Anwendung kommen, das einfache ı die durch ıı abgegrenzten Motive in noch kleinere zerlegt, ist wohl leicht verständlich und bedarf weiter keiner Ausführungen.

In Fig. 19a haben wir also einen Fall, wo nach Beginn ohne Auftakt (wenigstens innerhalb der kleinsten die 𝅗𝅥. spaltenden Motive) die doppelt auftaktige Form 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 sofort einsetzt (vgl. die Lesezeichen). Freilich ist es aber doch eine Ungenauigkeit, dieselbe alsdann als bis zu der 𝅗𝅥. Note am Ende der Zweitakt-Gruppe glatt weitergehend anzunehmen. Fig. 22 verrät die durch die Begleitstimmen ausgeprägte Harmonie, welche das doppelte Lesezeichen hinter *d* im zweiten (Original-)Takt von Fig. 19a zum Fehler stempelt. Dieses *d* ist Dissonanz (Sexte), welche ihre Auflösung erst durch das folgende *c* findet, sodaß genauer gelesen werden muß:

23.



sodaß also ein bunter Wechsel von kürzeren und längeren Unterteilungsmotiven entsteht, deren jedes aber nur eine Schlagzeit (𝅝.) umschreibt, bald nur mit seiner eigentlich repräsentativen Schwerpunktnote (*), bald mit Auftaktwerten und längerer Endung (das doppelte Lesezeichen nach *e* im 6. Originaltakt von Fig. 19a ist korrekt, da *e* harmonische Note [Terz] ist).

Fig 19b unterscheidet sich von Fig. 19a nicht nur durch das beginnende Auftaktviertel in dem kleinsten Motiv, sondern viel stärker dadurch, daß es in der Ordnung der 𝅗𝅥. (eigentliche Schlagzeiten) nicht mit der leichten, sondern mit der schweren Zeit beginnt. Der Unterteilung in Viertel entkleidet, würde die Bewegung in 𝅗𝅥. Werten so darzustellen sein:

24.

also mit weiblichen Endungen, welche in dieser Ordnung alle Auftakte absorbieren. Diese Erkenntnis erklärt, wie die lebhaften Auftakte der Unterteilungsmotive und die starken Hemmungen durch die langen Endungen der Motive der Zählzeiten einander in schönster Weise kompensieren; denn gerade dem doppelt auftaktigen Unterteilungsmotiv, welches in 19a nach dem beginnenden einfach auftaktigen zur Herrschaft kommt, fällt zuerst die Belebung der weiblichen Endung zu, dann freilich auch die der Hauptzeit. Vergegenwärtigen wir uns, was wir über die immanente dynamisch-agogische Potenz der Motive ganz allgemein aufstellen mußten (S. 17), so bedeutet ein solcher Konflikt der Motivbildung im großen und kleinen für unseren Fall nichts anderes als:

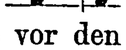
25.

d. h. jedes zweite Unterteilungsmotiv wird zum Anschlußmotiv, dessen dynamische Potenz durch das natürliche Diminuendo der zu Grunde liegenden Endbildung zwar nicht aufgehoben aber abgeschwächt wird. Mit groben Strichen läßt sich das Resultat etwa so definieren:

26.

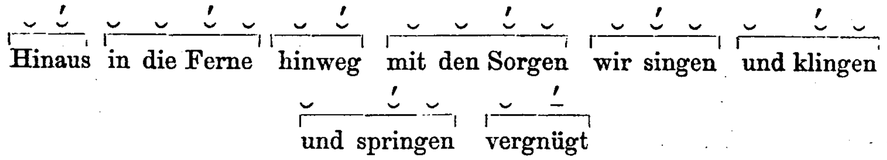
oder bei dymanisch stärkeren Stellen $mf < f$, $mp < mf$ usw., und auch für die Agogik ist ähnlich zu schließen, daß die abnehmende Dehnung der weiblichen Endung (S. 17) für den Auftakt des Anschlußmotivs eine Mäßigung der Verkürzung bedeutet. Das sind zwar Imponderabilien, irrationale Wertbestimmungen, deren Bedeutung aber sich sehr wohl bemerkbar macht, wenn man z. B. in Fig. 26 das zweite mit dem dritten Unter-

teilungsmotiv vergleicht. Das im Banne der Schlußwirkung seine Potenz geltend machende Anschlußmotiv fällt da ziemlich stark ab gegen das von neuem positiv bildende dritte Motiv.

Auch 19c (Sinfonia pastorale) erfordert einige weitere Bemerkungen. Das Beispiel beginnt einfach auftaktig und setzt dann in doppelt auftaktige Motivbildung um, welche, ohne der harmonischen Grundlage zu widersprechen, bis zum vierten reellen Takt (8. Originaltakt) durchgeführt werden kann. Ich habe in Fig. 19 in diesem Sinne die Lesezeichen gesetzt und die Klammern entsprechend abgegrenzt. Ob aber diese fortgesetzte Beibehaltung des stark treibenden doppelt auftaktigen Unterteilungsmotivs wirklich den Intentionen des Komponisten gerecht wird, kann doch fraglich scheinen. Erstens steht damit der einfache Auftakt zu Anfang ganz isoliert da und man fragt sich, warum nicht gleich auch das erste Motiv mit doppeltem Auftakt beginnt. Zweitens aber fällt bei solcher Leseweise die Ungleichartigkeit der Motive auf, die bald die Form  bald haben; auch wollen sich die Vorschläge vor den Schwerpunktnoten im 5.—7. Originaltakt nicht ungezwungen genug solcher Auffassung einfügen. Es steht darum zu vermuten, daß der Komponist auch hier, wie in so vielen anderen Fällen, zunächst den Wechsel zwischen einfachem und doppeltem Auftakt gemeint hat und zuletzt (wo die Nachschläge auftreten) die erstere Form festhält:

27.

*) In Worten läßt sich diese wechselnd zwei, vier und drei Silben zusammenfassende Motivbildung etwa veranschaulichen durch:

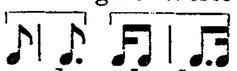


Diese Deutung beseitigt alle Widersprüche und erklärt vor allem restlos die Vorschläge. Von Anfang bis zu Ende die einfach auftaktige Form mit weiblicher Endung anzunehmen, verbietet sich dagegen durch die damit bedingte allzugroße Einförmigkeit; ganz besonders wäre die sofortige Wiederrufung des Aufschwungs *c f* durch den Wiederzurücktritt ins *c* verhängnisvoll für die Wirkung des Themas. Auch hier kann die Reduzierung auf eine einfachere Grundlage, nämlich die die Zählzeit nur jambisch unterteilende, unser Urteil schärfen:

28.

Diese Vereinfachung legt weiter den Gedanken nahe, ob nicht vielleicht das Gewicht der Zählzeiten umgekehrt zu bestimmen, also in Fig. 27 die punktierten (ungültigen) und beibehaltenen Taktstriche zu vertauschen sind; damit käme allerdings die entschiedene absteigende Tendenz des ganzen Themas gleich zu Anfang zur Geltung, aber sehr zu Schaden der Wirkung nicht in positiv entwickelndem, sondern nur in negativem, absterbendem Sinne. Ich meine, das erste Herabtreten von *f* nach *a* muß doch als ein entschlossener (von leicht zu schwer geschehender) Schritt geschehen und nicht als ein kraftloses Zusammensinken (von schwer zu leicht). Von der zweierlei Dynamik, die ich Fig. 28 beigeschrieben und die ich auch auf Fig. 27 im großen angewandt wissen will, verdient zweifellos nicht a sondern b den Vorzug.

§ 4. **Melodiebildung in Unterteilungswerten zweiten Grades.** Absichtlich habe ich die Beispiele der Bewegung des Tripel-

natürlich aber mit der Reserve, daß wiederum auch hier die accentuierten Silben längere Werte erhalten könnten: $^2/_4$ bzw. $^3/_8$  . Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, daß bei Anwendung der letzteren Messung Endungen entstehen, für deren Vorkommen auf rein musikalischer Grundlage es sehr umständlicher Motivierung bedarf (vgl. Fig. 197a). Möge man in diesem Widerspruch einstweilen einen der Gründe sehen, weshalb das vorliegende System von der Vokalmusik gänzlich absieht und seine Demonstrationen ausschließlich an Instrumentalkompositionen anknüpft.

taktes in drei gleichen Noten so gewählt, daß sie die Brücke bilden zur Bewegung in Urteilungswerten zweiten Grades, nämlich aus der Literatur der schnellen Tripeltakte deren Zeiteinheiten (rhythmische Grundwerte) der Schnelligkeitsgrenze des Spielraumes für die Normalzeit (120 M. M.) nahe stehen. Der langsame Tripeltakt, bei welchem die Neigung sich geltend macht, umgekehrt die der Langsamkeitsgrenze (60 M. M.) nahe stehenden Einheitswerte zu spalten, wird uns speziell nahe treten, wenn es sich um die Bewegung in über den Grundzeiten als höhere Einheiten verständlich werdenden Dehnungswerten handelt. Wir gehen also nun zunächst über zur allgemeinen Erörterung der durch fortgesetzte weitere Spaltung der rhythmischen Grundzeiten in Unterteilungswerte zweiten Grades entstehenden Bedingungen der Melodiebildung, zunächst also des geraden Taktes, der jede Grundzeit statt in zwei vielmehr in vier Tongebungen zerlegt.

Da ist denn vor allem darauf hinzuweisen, daß diese Auflösung in Spaltwerte den durch die Grundzeiten (wenn auch nicht durch diese allein) bestimmten Charakter der Gesamtbewegung, das Tempo, nicht verändert. Im Gegenteil erreicht z. B. das Adagio seine höchsten Wirkungen als solches gerade erst durch die Entfaltung reichster Figurationsmittel. Man kann sich diese merkwürdige Tatsache etwa durch die Überlegung verständlich machen, daß dadurch die fast unbegrenzte Aufnahmefähigkeit oder Ausgiebigkeit der Grundzeiten des Adagio zu Bewußtsein kommt. Die zumeist in weiser Voraussicht nachfolgender Steigerung der Wirkung von den Komponisten anfänglich in einfachen langen Werten gegebene Melodie des Adagio treibt allmählich immer üppigere Blüten, bis sie zuletzt von einem Figurenwerk umrankt wird, das an Geschwindigkeit der Tonfolgen mit jedem Presto konkurriert, ohne daß doch dadurch irgendwelche Verwandtschaft mit dem Charakter des Presto entsteht. Umgekehrt wird sich auch als möglich ergeben, daß das Allegro oder Presto seinen Ansturm hemmt und zur Bewegung in langen Werten übergeht, wie sie selbst das Largo nicht überbieten kann. Beide Phänomene beruhen auf der Relativität der rhythmischen Qualität (S. 7.), d. h. der Messung von jenseits der Grenzen der Schwankungen der rhythmischen Grundzeiten liegenden schnelleren und langsameren Werten an den Grundzeiten; das Tempo

hängt überhaupt nicht von ihnen, sondern nur von den Grundzeiten und deren Verhältnis zu noch anderen Faktoren (besonders der Harmoniebewegung) ab. Dennoch wäre es natürlich grundfalsch, zu leugnen, daß diese kleineren Kräuselungen innerhalb der Hauptwellenzüge und jene tieferen Atemzüge über den leichteren durch ihre gesteigerte Geschwindigkeit bezw. ihre gewaltsame Hemmung wirken. Festzuhalten ist aber, daß dieselben nicht selbständig nach ihrem eigenen Zeitmaß, sondern durchaus nur mittelbar von den rhythmischen Grundwerten aus gemessen und gewertet werden.

Hier sind zunächst ein paar Beispiele im geraden Takt:

a) Beethoven, Sinf. eroica, Allegro con brio.

*) Auch hier mögen ein paar Beispiele der Wortbetonung zur Veranschaulichung der Motivbildung dienen:

a) Stimmet ein mit frohem Klange um zu preisen um zu danken usw.

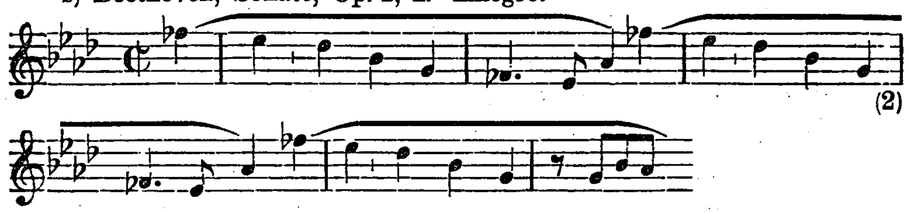
b) Der Preis ist wohl der Mühe wert

Dazu ist wieder anzumerken, daß die accentuierten Silben sehr wohl längere Werte bekommen könnten, sodaß alle diese Parallelstellungen cum grano salis zu verstehen sind. Ihr Zweck ist lediglich, dazu behilflich zu sein, daß der Leser die Hauptbegrenzung durch Bögen und die Untergliederung durch Lesezeichen wirklich auffaßt; nur nebenher mögen sie auch als Aufweisung der musikalisch-rhythmischen Elemente gelten, welche in solcher Textvorlage enthalten sind. Was das besagen will, mag eine Exemplification andeuten. Die Umstellung der letzten Worte:

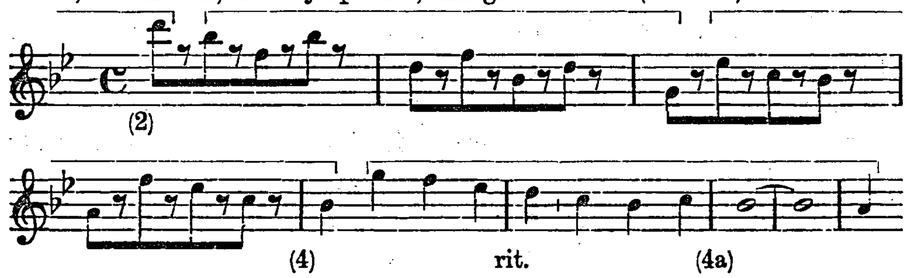
Wohl ist der Preis der Mühe wert

würde die Parallelität des Notenbeispiels mit diesem Text zerstören und zum mindesten die Versetzung des Lesezeichens von seiner Stelle hinter dem ersten Viertel an die hinter dem dritten Viertel bedingen. Da haben wir wieder die zwingende Kraft der Worteinheit und des Satzsinnes, die ohne weiteres eine an sich musikalisch nicht richtige Gliederung richtig und notwendig macht.

b) Beethoven, Sonate, Op. 2, I. Allegro.



c) Beethoven, IV. Symphonie, Allegro vivace. (𝅗𝅥 = 80.)



d) Haydn, Streich-Quartett *D* dur. (P.-Nr. 78.)

e) Beethoven, IX. Symphonie, Adagio.

f) Weber, Perpetuum mobile (Finale der *C* dur Sonate, Op. 24).

g) Beethoven, Prometheus-Ouvertüre.

Von diesen sechs Beispielen stehen einander die ersten drei darin nahe, daß auf die einzelne rhythmische Grundzeit vier Tongebungen kommen, die als Viertel notiert sind, sodaß der Grundzeit der Wert einer Ganzen (𝅝) zukommt. In d und f kommen auf jede Grundzeit acht Tongebungen, die als Sechzehntel notiert sind, in g auf jede Grundzeit acht Achtel.

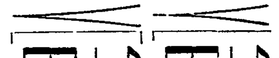
Die Tempobezeichnungen sind besonders für die Beispiele d, e und f auffallend verschieden: d Vivace, e Adagio, f Presto. Die Drängung der Harmoniewirkungen hilft eigentlich nur in 29d den Charakter des schnellen Tempos zustande bringen; doch schließt sich allerdings bei 29f eine Mittelstimme mit harmoniefremden Noten in Achteln der Oberstimme an und weckt den Schein schneller Harmoniewechsel über dem ausgehaltenen *c*. Die effektive Verschiedenheit der Dauer der Sechzehntel ist in den drei Beispielen nicht allzugroß, wenigstens ist es möglich d und f soweit zu hemmen und e soviel zu beschleunigen, daß die Sechzehntel gleich werden: dennoch wird der verschiedene Charakter derselben damit nicht verwischt werden. Wir wollen hier keine Versuche anstellen, dem Problem der Charakterwesenheit der Tempi ganz auf den Grund zu kommen. Es genüge uns, zu erkennen, daß im Allegro die Bewegung in kurzen Werten in höherem Grade als um ihrer selbst willen da, als wesentlich konstitutiv aufgefaßt wird, während man sie im Adagio mehr als bloße Umschreibung, schönen Schmuck versteht. Die drei ersten Allegro-Beispiele erscheinen daher als sich in verhältnismäßig ruhigen Werten bewegende; tatsächlich ist ja 29a das zweite Thema des ersten Satzes Eroica, das gegenüber dem ersten Thema bereits die Beschränkung auf halb so lange Noten aufweist (das erste Thema löst fortgesetzt die Viertel noch in Achtel auf).

Das wichtigste Neue, was sich aus der Unterteilung der einzelnen Schlagzeit in vier oder gar acht Unterteilungswerte ergibt, ist eine Fülle von Möglichkeiten der Veränderung der Motivumfänge durch Vermehrung der Tongebungen des Auftaktes oder der Endung. Um über diese Möglichkeiten einen bequemen Überblick zu gewinnen, ist es zweckmäßig, einmal von den möglichen gleichbedeutenden Schreibweisen abzusehen und als rhythmische Grundzeit (Schlagzeit) das Viertel festzuhalten, natürlich mit dem Vorbehalt, daß alle dabei sich ergebenden

Verhältnisse mit gleichem Sinne in Noten doppelten oder halben oder noch größeren oder noch kleineren Wertes ausgedrückt werden können. Dann ergibt bereits die einfache Spaltung der beiden Zeiten des geraden Taktes im Achtel zunächst drei Möglichkeiten der kompleten Motivbildung (jedes Motiv vier Achtel umfassend):

a) 2 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung: $^2/_4$

b) 1 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung: $^2/_4$

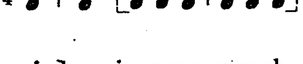
c) 3 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung: $^2/_4$ 

dazu aber durch Umsetzen aus einer dieser Formen in eine andere weiter die inkompleten und überkompleten:

d) 2 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung: $^2/_4$

e) 2 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung: $^2/_4$

f) 2 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung: $^2/_4$

g) 1 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung: $^2/_4$ 

*) Zur Veranschaulichung der Motivteilungen wieder ein paar sprachliche Bildungen:

a) Alle Menschen werden Brüder

b) Ihr lebenden ihr strebenden

c) Nun stoßet an und trinket aus

d) Überall wohin ich blicke

e) Alle fühlenden Geschöpfe

f) Aber wenn sie wiederkehren

g) Heran wer gutes Mutes ist

h) 1 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung: $^2/_4$

i) 1 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung: $^2/_4$

k) 3 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung: $^2/_4$

l) 3 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung: $^2/_4$

m) 3 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung: $^2/_4$

n) nur 1 Achtel Endung, ohne Auftakt: $^2/_4$

o) nur 2 Achtel Endung, ohne Auftakt: $^2/_4$

p) nur 3 Achtel Endung, ohne Auftakt: $^3/_4$

Die folgende kleine Auslese praktischer Fälle soll nur verhüten, daß diese Schemata toter Buchstabe bleiben; natürlich wird das aber nur verhütet, wenn die Vergleichung jedes Falles mit dem Schema wirklich erfolgt, was durch Beischrift der verweisenden Buchstaben möglichst erleichtert ist:

a) Mozart, Klaviersonate, *A* dur.

30. a d c k

h) Vergeblich ist der Widerstand

i) Widersinn und Mißverstehen

k) Im fernen Osten wird es licht

l) Die Nebel teilen sich es tagt

m) } Wohl wir werden wiederkommen
n) }

o) Droben über Wolkenzügen = f)

p) = i)

b) Beethoven, Violinsonate, Op. 23.

g l g l

c) Beethoven, Violinsonate, Op. 30 III.

d k d k

d) Beethoven, *D* dur-Trio.

o e g m

e) Beethoven, *C* moll-Trio.

a a d c

f) Beethoven, *B* dur-Symphonie.

p g c m

g) Haydn, Streichquartett *G* dur (P.-Nr. 81).

h e g l

h) Beethoven, Sonate, Op. 10 III.

b b b usw.

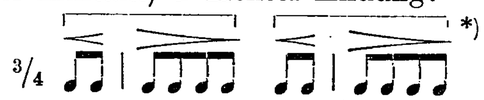
i) Beethoven, Violinsonate, Op. 96.

c c c c usw.

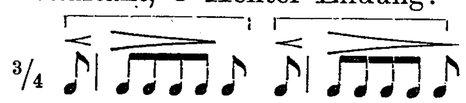
Diese Beispiele, zu denen weitere in beliebiger Anzahl ohne Mühe sich bei Durchsicht beliebiger Werke gesellen, lehren, daß gerade in dem Wechsel der Auftakts- und Endungsformen ein Hauptreiz guter Themen besteht. Diejenigen irren sehr, welche meinen, daß die Form des Auftaktes bestimmend für die Form der Endung wäre. Die strenge Durchführung einer Form des Auftaktes und der Endung ist immer als »Manier« etwas auffälliges (vgl. h und i). Natürlich kommt ein Komponist, der Logik im Leibe hat, auch auf die Auftaktsform seines Anfangmotivs zurück, und dann ergibt sich auch ganz von selbst die entsprechende Form der Endung. Aber gerade die Endung des ersten kleinen Motivs hängt garnicht vom Auftakt ab. Ich kann nur immer wieder auf J. A. Peter Schulz' den eigentlichen Ausgangspunkt der Phrasierungslehre bildenden Artikel »Vortrag« in Sulzers Theorie der schönen Künste (1772) hinweisen, der bereits sehr bestimmt ausspricht, daß die Formen der Motive innerhalb des Taktes in der mannigfaltigsten Weise variieren und daß weder Auftakt noch Endung ihre Größe wahren müssen.

Gehen wir nun zu den Formen der Motivbildung über, welche der ungerade Takt durch Spaltung seiner Zeiten ergibt, so nehmen wir dafür nunmehr die bereits früher (S. 27 ff.) erledigte Zerlegung der doppelzeitigen Länge als Unterlage an, d. h. wir spalten die drei Viertel in Achtel. Die sich damit ergebenden Formen sind zunächst die kompleten (genau 6 Achtel füllenden):

a) 2 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung:



b) 1 Achtel Auftakt, 5 Achtel Endung:



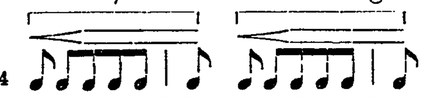
*) Zur Veranschaulichung wenigstens der wichtigeren Fälle einige Wortbeispiele (für die allzulangen Endungen von b, f, k—m, p, u, z, hören dieselben auf, überzeugend und hilfreich zu sein, stellen vielmehr ihrerseits allzuschwere Anforderungen an die Auffassung:

a) Alle Menschenkinder sollen Brüder werden

c) 3 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung:

d) 4 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung:

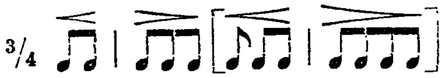
e) 5 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung:



weiter aber wiederum eine Menge inkompleter und überkompleter Motivbildungen, nämlich (die geklammerten Folgemotive sind so gewählt, daß danach wieder die erste Form ansetzen könnte):

f) 2 Achtel Auftakt, 5 Achtel Endung:

g) 2 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung:



h) 2 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung:

i) 2 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung:

c) Auf einem Omnibus saß ein Mechanikus

d) Wonnige Gedanken keimen in der Seele

e) Es war einmal ein Mann der hatte keine Kann'

g) Ich entschließe mich wenn auch mit schwerem Herzen

h) Wie um Blumen flatterhafte Schmetterlinge

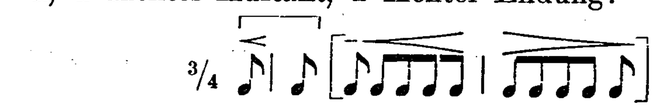
i) Leises Graun will sich mir in die Seele schleichen

k) 1 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung:

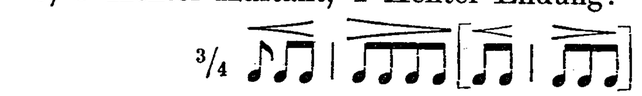
l) 1 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung:

m) 1 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung:

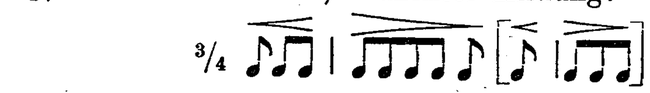
n) 1 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung:



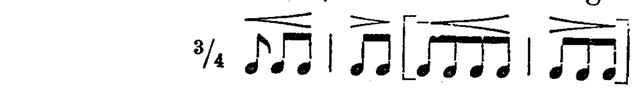
o) 3 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung:



p) 3 Achtel Auftakt, 5 Achtel Endung:



q) 3 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung:



r) 3 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung:

s) 4 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung:

---

o) In meinen Herzenskummer fällt ein Hoffnungsstrahl

q) Des Menschen Wille ist des Menschen Himmelreich

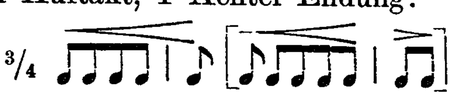
r) Wir bleiben fest und sollten wir drob untergehn

s) Wenn ihr denn nicht hören wollt so müßt ihr fühlen

t) 4 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung:

u) 4 Achtel Auftakt, 5 Achtel Endung:

v) 4 Achtel Auftakt, 1 Achtel Endung:



w) 5 Achtel Auftakt, 2 Achtel Endung:

x) 5 Achtel Auftakt, 3 Achtel Endung:

y) 5 Achtel Auftakt, 4 Achtel Endung:

z) 5 Achtel Auftakt, 5 Achtel Endung:

aa) ohne Auftakt mit 1—5 Achtel Endung.

bb) mit 1—5 Achtel Auftakt und 6 Achtel Endung (siehe Fig. 31, g, i, k).

Von den ohne schematische Beispiele notierten Formen aa und bb sind die von aa besonders mit kurzen Endungen sehr häufig, die von bb kommen (wenigstens ohne Pause am Ende) nur ganz ausnahmsweise vor. Auch für den in Achtel unter-

---

t) Dieses kleine Angebinde dir zu weihen

v) Wenn du nur bereu'st so wird auch dir vergeben

w) Soviele bunte Enten schwimmen auf dem See

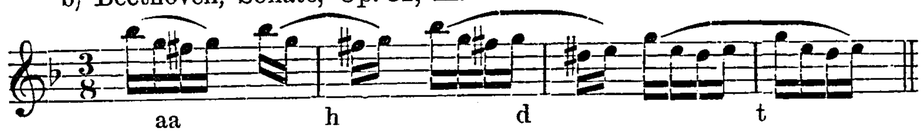
y) Wie sollen wir denn lesen können ohne Licht?

geteilten Tripeltakt in seinen verschiedenen Formen folgt hier eine Auslese von Beispielen, aber unter Verzicht auf Belegung aller Formen:

a) Beethoven, *C*moll-Symphonie.

31.

b) Beethoven, Sonate, Op. 31, II.



c) Beethoven, VIII. Symphonie.

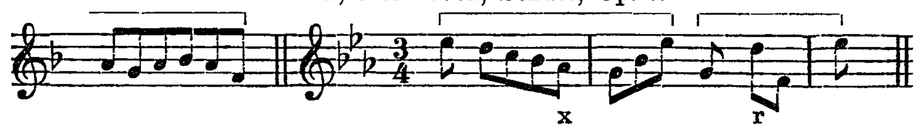
d) daselbst.

e) daselbst.

f) Beethoven, Sinfonia eroica.

g) Beethoven, Sonate.

h) Beethoven, Sonate, Op. 7.



i) Beethoven, Sonate, Op. 28.

k) Beethoven, Sonate, Op. 79.

l) Beethoven, *C*moll-Symphonie.

m) Mozart, Sonate, *F*dur (K.-V. 280).

n) Mozart, Sonate, *B*dur (K.-V. 282).

o) Beethoven, *C*moll-Trio.

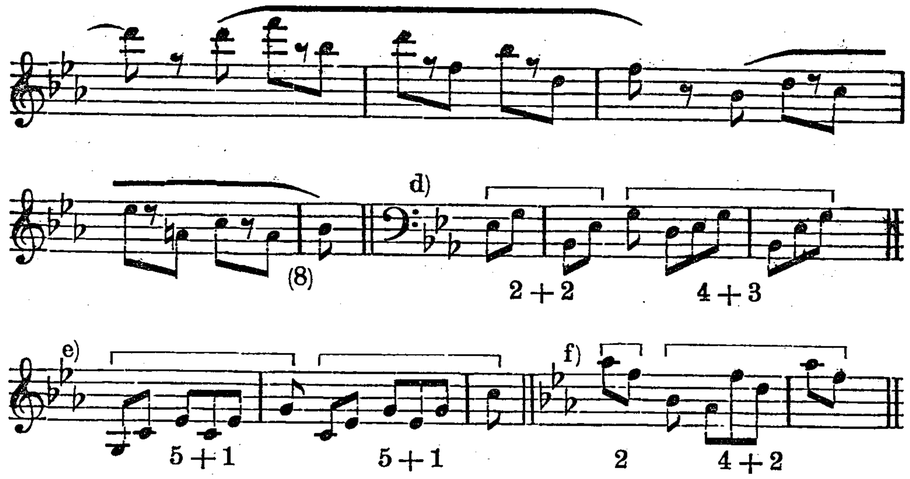
p) Beethoven, *D* dur-Trio.

q) Mozart, Streichquartett, *Es* dur.

r) Schumann, *D* moll-Symphonie.

§ 5. **Tripel-Unterteilung im geraden und ungeraden Takt.** Eine Menge neuer, eigenartig gegen die vorigen und auch unter einander differenzierter Motivbildungen ergeben sich durch Übertragung der ungeraden (jambischen) Teilung auf die Einzelzeiten des geraden und ungeraden Takts. Ein herrliches klassisches Beispiel der Anwendung der ungleichen Unterteilung im geraden Takt durch einen ganzen Satz ist das Finale von Beethovens *Es* dur-Klaviersonate Op. 31, III. Ich hebe nur die Hauptthemen hervor, gebe aber gleich auch einige Beispiele (d—f) der Verwandlung der ungleichen Unterteilung in die fortgesetzte Bewegung in drei gleichen Werten (Spaltung des schweren Wertes), die derselbe Satz enthält (auch im Schlußsatz der Kreutzer-Sonate dominiert dieselbe ungleiche Unterteilung):

32.



Wie Fig. 32, a—c belegen, steigert die Anwendung der ungleichen Unterteilung in ganz eigenartiger Weise den Schwung, welcher auch der ungleichen Teilung der Normalzeiten selbst eignet; auch hebt die kurze Nebenzeit die Hauptzeit mit großer Bestimmtheit hervor und die ungleiche Unterteilung unterscheidet sich daher darin vorteilhaft von der das Gewicht der Zeiten mehr verbergenden fortgesetzten Unterteilung in gleichen Werten, besonders auch von der Tripel-Unterteilung in gleichen Werten. Der Gigue der Suite zur Zeit Bachs war die ungleiche Unterteilung zweiten Grades eine vertraute Manier, z. B. bei Corelli (Op. 2, IV):

33.

Doch warne ich davor, summarisch die so überaus häufig vorkommenden Bindungen der beiden ersten Triolenachtel in den Gigues dieser Zeit z. B. bei Corelli (Op. 4, IV):

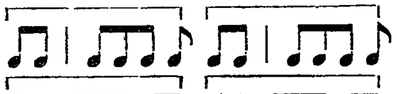
34.

als weibliche Endung zu verstehen; das Anschleifen der zweiten Note an die erste (als Bogenstrich für die Violine) bedeutet oft nichts weiter als das volle Aushalten des Endwertes, wie Beispiel 34 deutlich dartut. Natürlich sind weibliche Endungen nicht ausgeschlossen; aber ihre Konstatierung ist auch in den Gigues von den sonst dafür maßgebenden Gesichtspunkten abhängig zu machen.

Die Unterdreiteilung des geraden Taktes wollen wir noch schematisch in ihren verschiedenen Formen klarstellen, da dieselbe mit der Unterzweiteilung des ungeraden Taktes in der Anzahl der Tongebungen übereinstimmt, aber in der Bedeutung und Wirkung von derselben differiert. Es wird daher sehr nützlich sein, mit der folgenden Übersicht diejenige der Formen des untergeteilten Tripeltakts (S. 44—47) zu vergleichen, was durch die sich auffällig bemerkbar machende Zahl der Auftaktnoten und der Endnoten leicht und mühelos geschehen kann.

Die möglichen kompleten Formen des durch Triolen untergeteilten geraden Taktes sind:

3 + 3 = 6/8 *)

2 + 4 = 6/8 

1 + 5 = 6/8

4 + 2 = 6/8

5 + 1 = 6/8

*) Zur Veranschaulichung einige Wortbeispiele:

3 + 3 Wehe den fliehenden | Welt hinaus ziehenden

2 + 4 Unter Donnergetön | unter Wogengebraus

1 + 5 Ich frage nicht weiter | ich füge mich schweigend

4 + 2 Wir habens geschworen | und wollen es halten

5 + 1 Wie der zuckende Blitz | wie der stürzende Fels

Die inkompleten und überkompleten paare ich gleich derart, daß die Hälfte des Raumes für die Aufzählung gespart wird:

3 + 2 = = 4 + 3

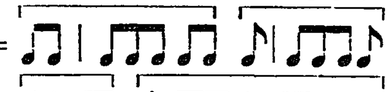
3 + 1 = = 5 + 3

3 + 4 = = 2 + 3

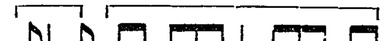
3 + 5 = = 1 + 3

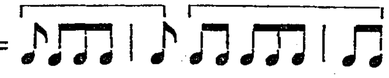
2 + 2 = = 4 + 4

2 + 1 = = 5 + 4

2 + 5 =  = 1 + 4

1 + 2 = = 4 + 5

1 + 1 =  = 5 + 5

4 + 1 =  = 5 + 2

3 + 2 Über die Berge, | von wannen die Sonne kommt 4 + 3

3 + 1 Keine Vernunft | überzeuget den Eigensinn 5 + 3

3 + 4 Doch das Vergängliche nur, | nicht das Ewige 2 + 3

3 + 5 Laßt mich Vergessenheit finden — | ich füge mich 1 + 3

2 + 2 Wie die Liebe | mit zwingender Himmelsgewalt 4 + 4

2 + 1 Aber dort | wo in Gluten die Sonne versinkt 5 + 4

2 + 5 Unter Donnergetöse | und Wogengebraus 1 + 4

1 + 2 Wir scheiden | und hoffen uns wiederzusehen 4 + 5

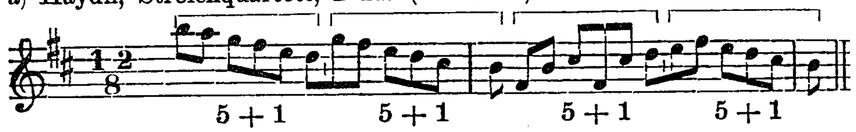
1 + 1 Nimm hin | was ich liebenden Herzens dir biete 5 + 5

4 + 1 Wir ziehen dahin | über Steppen und Wälder 5 + 2

Dazu kommen noch weiter die Bildungen ohne Auftakt mit 1—5 Werten als Endung und die mit 1—5 Auftaktwerten und sechs Endwerten. Hier sind einige illustrierende Beispiele:

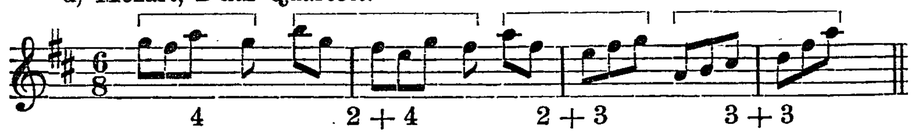
a) Haydn, Streichquartett, *D* dur (P.-Nr. 67).

35.



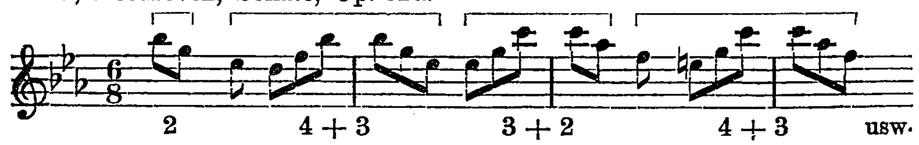
b) Haydn, Streichquartett, *Es* dur (P.-Nr. 38). c) daselbst.

d) Mozart, *D* dur-Quartett.



e) Bach, Wohltemp. Klavier I, 6.

f) Beethoven, Sonate, Op. 81a.



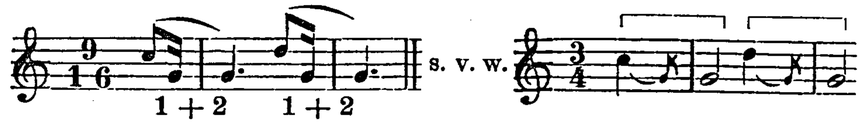
Diese Beispiele mögen genügen, zumal ja doch diejenigen des § 3 eigentlich ebenfalls hierher gehören, da, wie bemerkt, dort so schnell bewegte Tempi gewählt sind, daß die Bewegung in kleinen dreitönigen Motiven sich tatsächlich in Unterteilungswerten zweiten Grades abspielt. Wir haben ja gerade

darum auch fortgesetzt dort je zwei dieser Unterteilungsmotive zu eigentlichen Taktmotiven zusammenschließen müssen.

Die Unterdreiteilung des Tripeltaktes mit ihren neun Tongebungen verfügt natürlich über eine noch bedeutend größere Zahl von Variierungen der Motivbildung von der einfachen bloßen Markierung des Taktschwerpunkts durch ein einzelnes Achtel (männliche Endung ohne Auftakt) bis zu langen Auftakten von acht Achteln und zu langen Endungen von acht oder gar neun Achteln. Wenn auch so weit nach vorwärts und rückwärts begrenzte Motive selten sind, so ist doch ihre Möglichkeit nicht außer Acht zu lassen, z. B. bei Beethoven, Op. 109:

36.

Von weiteren tabellenförmigen Aufweisungen dürfen wir aber nunmehr absehen, da die Wege für ihre Anlage sowohl, als für ihre Durchdringung mit der Tonphantasie hinlänglich aufgewiesen sind. Je tonreicher die Unterteilungen, desto seltener werden auch die in der Literatur aufweisbaren Beispiele, da natürlich keinerlei Grund den Komponisten hindert, die Bewegung in lauter gleichen Noten durch Einmischung längerer oder auch kürzerer Noten zu unterbrechen. Die bisher betrachteten Beispiele sind auch vollauf genügend, zu zeigen, daß die Bewegung in gleichen Noten auf alle Stufen der Geschwindigkeit der Tonfolge eine ganz eigenartige Wirkung bewährt, die schwer in Worten zu definieren ist. Soviel haben wir indes klar erkannt, daß dieselbe nicht diejenige selbstverständlichster Einfachheit ist; eher könnte man sie als »Ausgeglichenheit« bezeichnen, mit dem Hintergedanken, daß sie letzten Endes auf Vermeidung der natürlichen Verlängerung der schweren Zeiten beruht. Der letzte Satz von Beethovens letzter Klaviersonate kommt, ausgehend von der ungeraden Teilung sehr langgedehnter Taktzeiten,

37. 

schließlich bei der ungeraden Teilung dritten Grades an, d. h. er gibt statt der zwei Tongebungen dieser Auftakte deren acht und statt der einzigen der Endnote nicht weniger als sechzehn, bleibt aber bis zu Ende von einer wahrhaft seraphisch verklärten Durchsichtigkeit und Einfachheit trotz der Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel:

38.

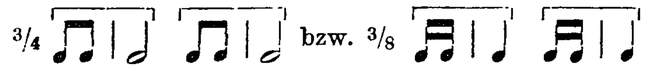
Der fortgesetzte Wechsel von Zweiunddreißigsteln und Vierundsechzigsteln repräsentiert hier eine merkwürdige Mischung der Wirkung der Bewegung in den durch ihn untergeteilten Werten und denen der Unterteilung, da die längere Note mit unabweisbarer Deutlichkeit die Einheiten hervorhebt, während doch die Tatsache der Bewegung in schnelleren Werten (sogar dreimal so schnellen!) ebenfalls offen zutage liegt. Da aber über dieser Bewegung die in viermal so langen der ersten ungleichen Teilung 𝅘𝅥𝅯. | 𝅗𝅥. ebenfalls (durch die Motivbildung im großen) fortgesetzt wohl erkennbar bleibt, so entsteht ein Tonbild von ganz ausnahmsweiser Kompliziertheit der Konzeption, das aber nichstdestoweniger restlos verstanden wird.

§ 6. **Mischung von Unterteilungen ersten und zweiten Grades.** Wenn den verschiedenen möglichen Formen der Motivbildung in gleichen Werten je nach der Ausdehnung des Auftakts und der Endung gar sehr verschiedene Wirkungen eignen, derart daß manche leicht und bequem, andere dagegen nur sehr schwer voll erfaßt und durchempfunden werden, so ist doch ihnen allen ein Element gemeinsam, nämlich eben das bereits charakterisierte der Gleichmäßigkeit, Ausgeglichenheit. Wir mußten deshalb der ungleichen Unterteilung eine größere Bestimmtheit, vermehrte Deutlichkeit und Durchsichtigkeit, auch ein lebhafteres Pulsieren der sich äußernden Kraftentfaltung zusprechen. Mit diesen Beobachtungen ist uns bereits eine feste Grundlage für die Beurteilung von minder gleichförmigen rhythmischen Bildungen gegeben, welche durch Mischung von Unterteilungswerten verschiedener Grade entstehen. Die Resultate unserer bisherigen Betrachtungen lassen sich kurz in die Sätze zusammenfassen:

1) Der Wechsel kürzerer und längerer Werte hebt die längeren als die wichtigeren, als Repräsentanten von Hauptzeiten hervor.
2) Kürzere Werte drängen lebhafter vorwärts; längere hemmen, bedeuten einen Stillstand.
3) Zuwachs an Auftaktigkeit verstärkt die Energie, Verlust an Auftaktigkeit schwächt sie ab.
4) Längere Ausdehnung der Endungen bedeutet eine Verbreiterung der Endwirkungen, einen Stillstand, auch wenn dieselben die Bewegung nicht unterbrechen; denn sie verkürzen zunächst notwendig die neuen Auftakte. Kurze Endungen geben zu längeren Auftakten Gelegenheit, d. h. sie gestatten die Entfaltung vermehrter Energie.

Behalten wir diese Gesichtspunkte dauernd im Auge, so wird es uns nicht schwer fallen, auch für die buntesten Mischungen der Werte und für die den einfachsten Anwendungen der Mittel am stärksten widersprechenden künstlicheren rhythmischen Bildungen ganz feste Formulierungen ihrer ästhetischen Werte zu finden, welche die Wirkung derselben restlos erklären. Natürlich gehen wir durchaus schrittweise und vorsichtig von den einfachsten zu komplizierteren Rhythmen weiter. Unsere erste Aufgabe ist nunmehr die Betrachtung von Rhythmen, welche durch Spaltung einzelner Unterteilungswerte ersten Grades das Bild der schlichten Unterteilung verändern, indem sie die durch dieselbe gegebene Bewegungsform einerseits durch die schnelleren Werte steigern, andererseits aber den nicht gespaltenen Unterteilungswerten ersten Grades die Bedeutung von Stillständen geben.

Auch hier bedarf es zur Schaffung voller Klarheit durchaus einer schematischen Darlegung der verschiedenen möglichen Fälle. Nehmen wir den Ausgang wiederum von der schlichten ungeraden Unterteilung ersten Grades (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 bzw. 𝅘𝅥𝅯. | 𝅗𝅥.), so ist die einfachste Form der Einführung von Unterteilungswerten zweiten Grades in dieselbe zweifellos die Spaltung der leichten, an und für sich schon kürzeren Zeit:



Dieselbe zeigt deutlich die Richtigkeit der Formulierungen unserer oben aufgestellten Leitsätze, sofern die Spaltung des Auftaktwertes die Energie des Anlaufes zur Schwerpunktnote erheblich verstärkt und den Stillstand auf der letzteren noch mehr hervortreten läßt, z. B. bei Beethoven:

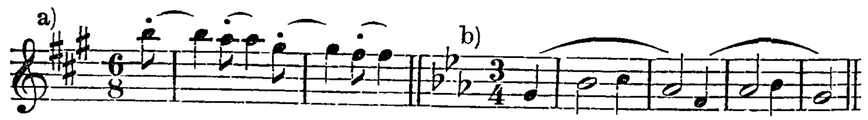
a) Violinsonate, Op. 12 II.

39.

b) Violinsonate, Op. 96.

Die eigenartige Steigerung dieser Melodiebildung gegenüber der einfach unterteilenden Grundlage liegt auf der Hand:

40.



Die Spaltung der leichten Zeit des geraden Taktes differenziert sich sehr stark in der Wirkung von diesen Bildungen, sofern bei derselben die Ausgeglichenheit der Unterteilungswerte ersten Grades sehr deutlich fühlbar bleibt und daher die Gangart durchweg als eine gemessenere, abgezirkeltere erscheint; aber durch die Unterteilungswerte zweiten Grades im Auftakt tritt doch die Schwerpunktnote mit größerer Deutlichkeit hervor und gewinnt daher die Motivbildung ganz bedeutend an Deutlichkeit und Bestimmtheit. Wir stellen neben die Unterzweiteilung gleich die Unterdreiteilung, die sich nicht eben stark von der Unterzweiteilung unterscheidet und die Auffassung darum nicht extra belastet, weil die intakten Längen der schweren Zeiten jeden Zweifel über die metrische Qualität der Werte der ersten Teilung ausschließen:

Ein paar Literaturbeispiele müssen genügen, die Wirkung dieser Rhythmen zu veranschaulichen (sämtlich von Beethoven):

a) Sonate, Op. 79.

41.

b) VIII. Symphonie.

c) Pastoralsymphonie.

d) *C*moll-Symphonie.

e) *C*moll-Symphonie.

f) Leonoren-Ouvertüre.

Sehr häufig sind diese Rhythmen bei Schumann.

*) Etwa zu veranschaulichen durch die Wortbildungen:
In den Wald, in das Feld —
Über den Berg, über das Meer —
Doch stellt sich nun immer mehr heraus, daß dieselben Texte, welche wir zur Veranschaulichung in gleichen Werten gehender Motivbildungen angeführt haben, auch für solche mit Dehnung der Accentsilben passen (vgl. S. 36 Anm.).

Weiterer Bemerkungen bedürfen die Beispiele nicht, da sich die kleinen Motive sehr deutlich von einander abheben und keinerlei Elemente (etwa harmonische) enthalten, welche eine Andersdeutung erzwängen; vielmehr tritt in ihnen durchweg die vermehrte Belebung des Auftakts durch die Spaltung der leichten Zeit in deutlichen Kontrast zu der Endbedeutung der Länge. Die durch die Spaltung ausgezierten, glatt verlaufenden Grundlagen in gleichen Noten sind für die vier ersten Beispiele:

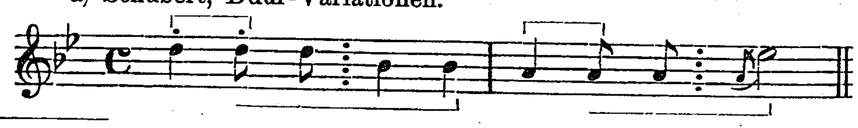
42.

Die Unterteilung der leichten Zeit des geraden Taktes gibt aber auch Gelegenheit zur Bildung einer Motivform, in welcher die erste Hälfte der leichten Zeit der Endung zuwächst, sodaß der Auftakt eingeschränkt wird:

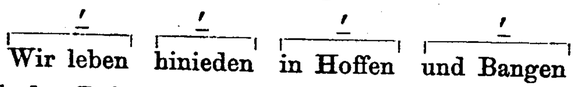
In dieser Form mischen sich in eigenartiger Weise die Wirkung der Belebung durch die Unterteilung und diejenige der Hemmung durch Verlängerung der Endung. Merkwürdigerweise scheint dieselbe rein durchgeführt in der Literatur sehr selten zu sein. Nur bei Haydn findet sie sich häufiger:

a) Schubert, *B*dur-Variationen.

43.



*) Entsprechend den Wortbetonungen:



die aber auch der Dehnung der Accentsilben entraten können (vgl. S. 36, Anmerkung).

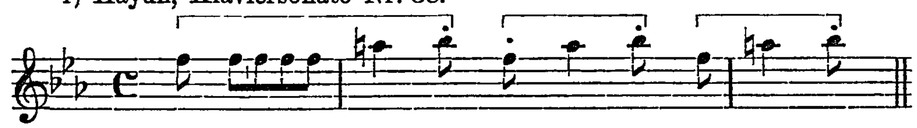
b) Mozart, *G*dur-Quartett.

c) Beethoven, *A*dur-Symphonie.

d) Gade, *B*dur-Symphonie.

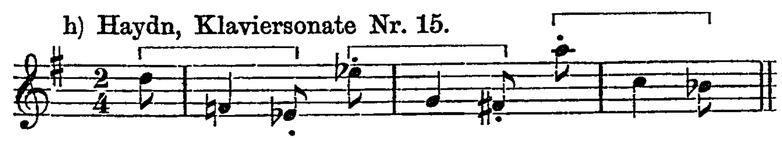
e) Mendelssohn, Violinkonzert.

f) Haydn, Klaviersonate Nr. 38.



g) Haydn, Klaviersonate Nr. 36.

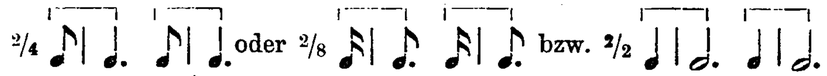
h) Haydn, Klaviersonate Nr. 15.



Von diesen Beispielen zeigen a, b und c nicht ein einziges Mal das Motiv voll, sondern wechseln zwischen Formen ohne Auftakt und solchen, in denen die Endung die leichte Zeit ganz absorbiert; dennoch sind auch sie geeignet, die Ausdrucksnatur des Motivs zu veranschaulichen. Auch e, f und g enthalten noch fremde Elemente, doch zeigt e wenigstens einmal, f und g zweimal das Motiv ganz rein.

Da nun aber nach unseren früheren Beobachtungen sich weibliche Endungen nur wenig in der Wirkung von männlichen

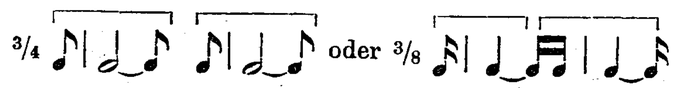
Endungen gleicher Dauer unterscheiden (wenigstens ist der Unterschied mehr ein melodischer als ein rhythmischer), so führt uns die betrachtete Bildung direkt über zu derjenigen, welche gleich ihr den Auftaktwert auf die Hälfte reduziert und die andere Hälfte der leichten Zeit der Schwerpunktsnote zulegt, dem sogenannten punktierten Rhythmus:

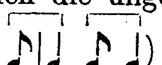


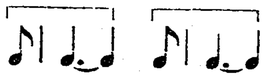
Dieser Rhythmus verstärkt nur den Unterschied der Dauer der leichten und der schweren Unterteilungszeit; die im geraden Takte nur sehr kleine und irrationale Dehnung der schweren Zeit wächst im ungeraden Takte auf das Doppelte der leichten Zeit und nun hier im punktierten Rhythmus auf das Dreifache:

NB. Die antike (aristoxenische) Rhythmik kennt den punktierten Rhymus (den sie als *γένος τριπλάσιον* bezeichnen würde) überhaupt nicht — auch ein Beweis, daß ihre Prinzipien für die moderne Musik nicht ausreichen.

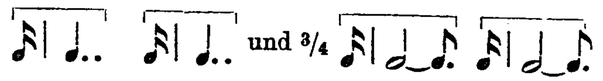
Eine entsprechende Bildung, welche den Unterschied der leichten und der schweren Unterteilungszeit noch weiter vergrößert (auf 1 : 5), ergibt sich aus der Zusammenziehung der ersten Hälfte der leichten Zeit mit der schweren im Tripeltakt:



Auch die ungerade Unterteilung zweiten Grades im geraden Takte () ergibt dieses gesteigerte Verhältnis (1 : 5):



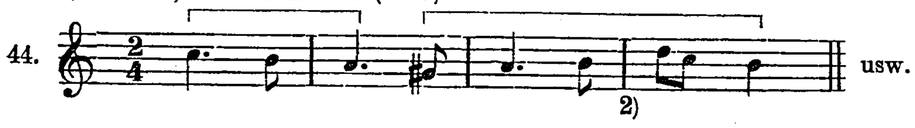
und noch weitere Verkürzungen der Auftaktnote zu gunsten der Schwerpunktsnote sind die durch Beschränkung auf einen Unterteilungswert dritten Grades entstehenden (1 : 7, 1 : 11):



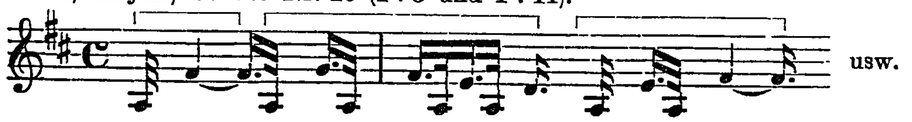
Auch diese kann man kurzweg den punktierten Rhythmen beizählen. Man beachte, daß dieselben immer mehr die motivische Zugehörigkeit der Kürze zur folgenden Länge als selbstverständlich hervortreten lassen.

Die Fehlerhaftigkeit der alten Accenttheorie, welche die dynamischen Grade von dem Gewicht abhängig macht, tritt bei diesen verschärften Punktierungen recht grell hervor; sie würde für die kurzen Noten der letztentwickelten Rhythmen besonders schwache Tongebung bedingen, während die Erfahrung im Gegenteil lehrt, daß derartige besonders kurze Auftaktwerte stark gegeben werden müssen. Beispiele für die verschiedenen Arten der punktierten Rhythmen sind:

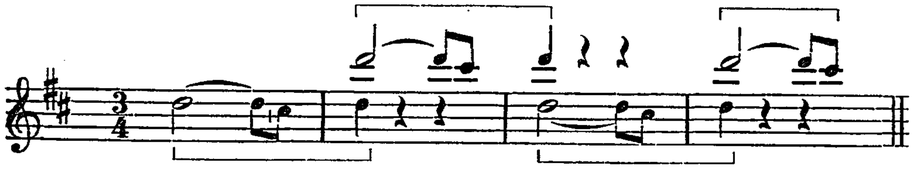
a) Mozart, Sonate *A* moll (1 : 3).



b) Haydn, Sonate Nr. 10 (1 : 3 und 1 : 11).

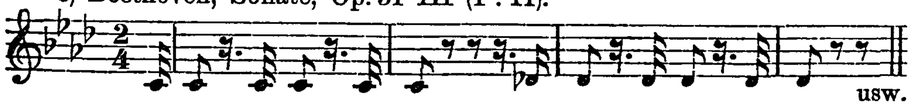


c) Beethoven, *A* dur-Symphonie (1 : 5).



d) Beethoven, Sonate, Op. 111 (1 : 5).

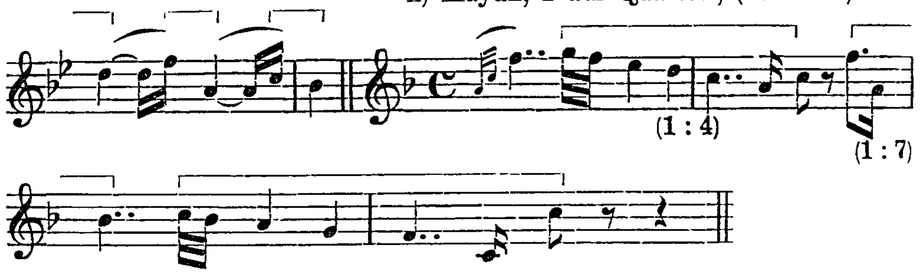
e) Beethoven, Sonate, Op. 31 III (1 : 11).



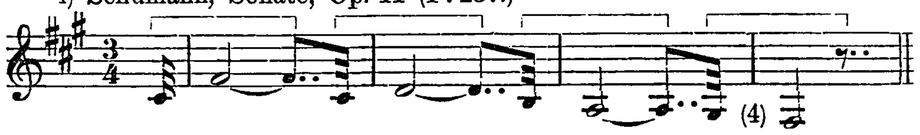
f) Beethoven, Violinsonate, Op. 23.

g) Mozart, *B*dur-Quartett.

h) Haydn, *F*dur-Quartett, (P.-Nr. 82).



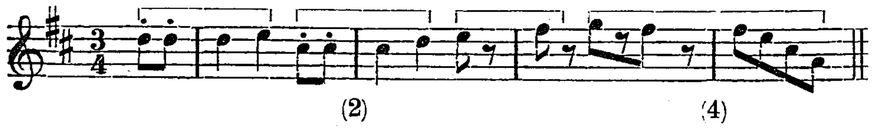
i) Schumann, Sonate, Op. 11 (1 : 23!!)



k) Beethoven, VIII. Symphonie (1 : 11[12]).

Auch hier sind wenigstens bei f und h die Motive, welche die verschärfte Punktierung repräsentieren, mit anderen gemischt. Doch dienen auch sie zur Veranschaulichung des Mittels.

Eine sehr schlicht wirkende Bildung ist die einfache Spaltung der Länge neben der Spaltung der Kürze im ungeraden Takte: $^3/_4$ die nur in dieser Form häufiger ist z. B. bei Haydn (Menuett Nr. 14):

45. 

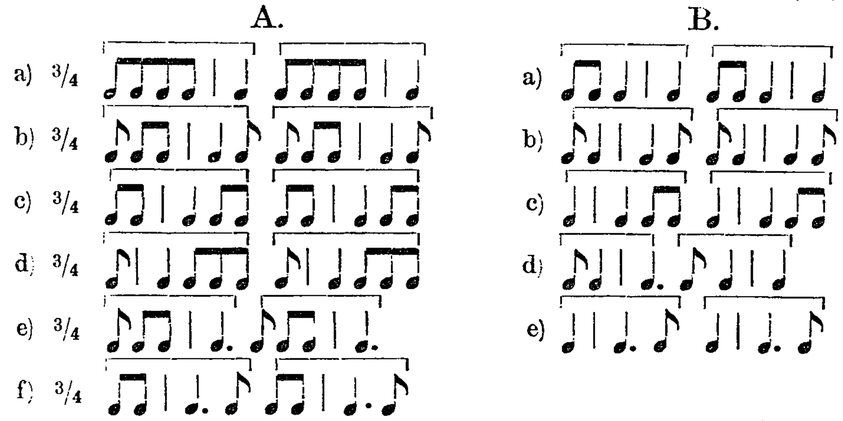
Dagegen ist die doppelt auftaktige Form:

$^3/_4$

sehr selten.

Bei jedem Schritt weiter vorwärts zu komplizierteren Bildungen stellt sich immer mehr heraus, daß die unveränderte Fortsetzung einer und derselben Form der Motivbildung etwas besonderes, eine Manier ist, der sich der Komponist nur ausnahmsweise bedient. Das gewöhnliche und normale ist durchaus ein bunter Wechsel der Bildungen. Ich werde natürlich auch weiterhin nach Möglichkeit Beispiele zur Illustration wählen, welche die jedesmalige Form der Motivbildung in mehrmaliger Folge bringen, ziehe aber in Fällen, wo sie mir nicht zur Hand sind, vor, solche mit wechselnder Form zu geben, anstatt *ad hoc* konsequentere zu fabrizieren.

Wir kommen nun zu den Fällen, wo die Unterteilung zweiten Grades nicht den leichten (Auftakt-) Wert der ersten Teilung der Grundzeiten trifft, sondern die schwere Zeit. Als natürlicher Übergang zu denselben bietet sich aber erst noch die Ausdehnung der Unterteilung im ungeraden Takt auf die beiden leichten Zeiten mit ihren Variirungen der End- und Auftaktbildung (A), sowie die Beschränkung der Unterteilung auf die von der schweren Zeit abgelöste erste der beiden leichten Zeilen (B):*)



*) Noch einmal mögen ein paar Wortbeispiele zu Hülfe kommen; für die Zukunft aber verzichten wir nunmehr auf dieses Mittel der Veranschaulichung, das in dem Maße, wie es uns entbehrlich wird, auch seinen Dienst versagt:

A.

a) In die weite Welt b) Ich muß verzagen

c) Wenn das Laub welket wenn die Frucht reifet d) Um Mittsommernacht

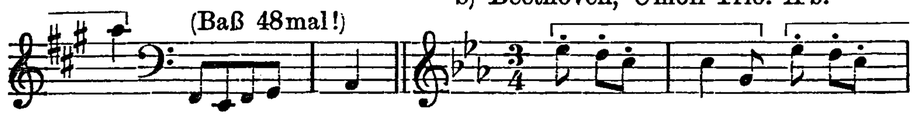
e) Mir sinkt der Mut mir bangt das Herz (= oder)

Mit Ausnahme von B a, b und c haben alle diese Formen das gemeinsam, daß sie die schwere Zeit durch eine größere Länge leicht kenntlich erhalten; doch macht sich bei A d, A c und B c die schleppende Last der langen Endungen nach der langen Schwerpunktnote doppelt bemerklich. Bildungen wie diese und vollends A f und B e, bei denen die größere Länge (♩.) der Schwerpunktsnote deren Endwirkung noch verstärkt, bedürfen natürlich zwingender harmonischen Gründe, um überhaupt die Zugehörigkeit der folgenden Kürze zur Endung begreiflich zu machen. Doch sind schließlich alle diese Bildungen möglich, wenn auch zum Teil sehr selten:

a) Beethoven, Quartett *F*dur, Op. 135. A a.

46¹.

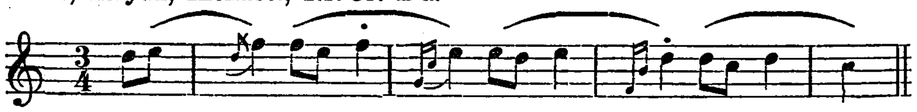
b) Beethoven, *C*moll-Trio. A b.



c) Mozart, Sonate, Op. 71. A b.

d) daselbst. A e.

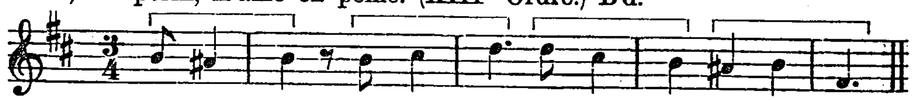
e) Haydn, Menuett, Nr. 33. B a.



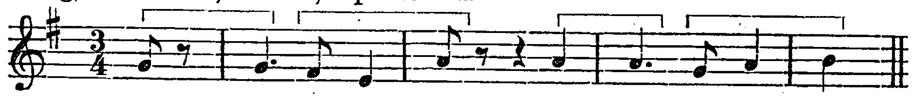
B.

a) Aber warum? aber wozu?
b) Es wird heller, es will tagen
c) Mein Ratgeber, mein Nothelfer
d) Der Mensch denkt, doch Gott lenkt
e) Mein Helfer, mein Retter

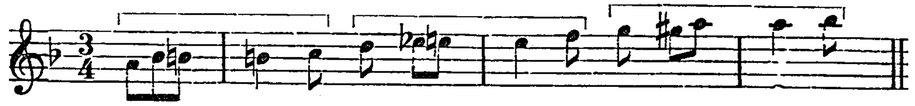
f) Couperin, L'âme en peine. (XIII^e Ordre.) B d.



g) Beethoven, Sonate, Op. 90. B d.



h) Beethoven, VIII. Symphonie. A b.



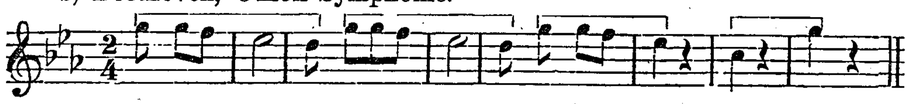
Eng verwandt mit diesen Bildungen sind die, welche Unterteilungen zweiten Grades mit nicht untergeteilten Zählzeiten mischen:

z. B.:

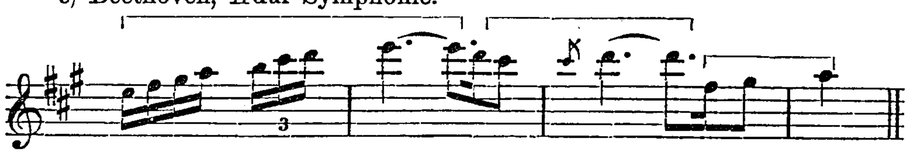
a) Mozart, *A*moll-Sonate.

46².

b) Beethoven, *C*moll-Symphonie.



c) Beethoven, *A*dur-Symphonie.

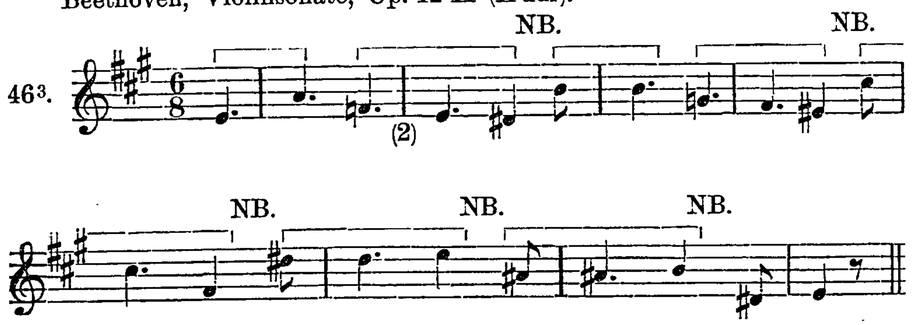


d) Beethoven, Quartett, Op. 18 II.

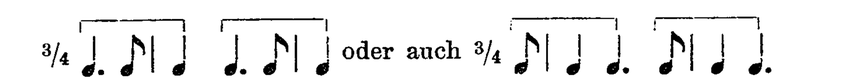
Auch die gelegentliche Einmischung eines Unterteilungswertes zweiten Grades in die Bewegung in gleichen Unterteilungswerten ersten Grades zur Ermöglichung eines Auftaktes trotz weiblicher Endung gehört hierher:

Beethoven, Violinsonate, Op. 12 II (*A* dur).

463.



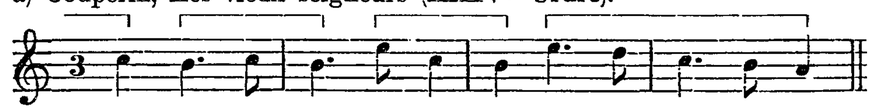
Eine merklich nach Seite der größeren Künstlichkeit (durch Widerspruch gegen die einfachste Verwendung der Mittel) abgestufte Nuance ergibt sich aus der (in Fig. 45 aufgewiesenen) einfachen Spaltung der leichten und der schweren Zeit des ungleichen Takts durch Punktierung der ersten leichten Zeit:



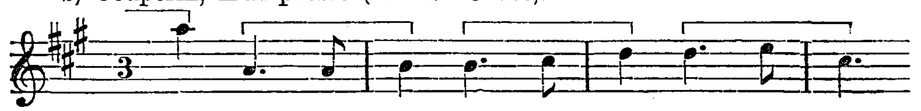
Das erschwerende Moment liegt hier darin, daß nicht die Hauptzeit die längste Note erhält; wird, wie in letzterem Falle, die punktierte Note an den Schluß gestellt, so ist sie zwar etwas schleppend und daher nicht beliebt, doch nicht schwer zu verstehen (vergl. 47 h); im Auftakt dagegen bildet sie ein ziemlich gewaltsames Hemmnis des Anlaufs zur Hauptnote, fordert daher zur Unterstützung einen ziemlich kräftigen Anfangsaccent und ist dann sehr wirkungskräftig, stark emphatisch. Diese Form der Motivbildung ist der Sarabande besonders vertraut, bildet geradezu neben dem langgedehnten Tempo ihr Characteristicum:

a) Couperin, Les vieux seigneurs (XXIVe Ordre).

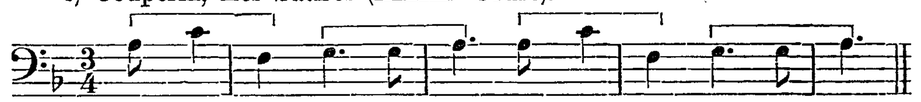
47.



b) Couperin, L'amphibie (XXIVe Ordre).

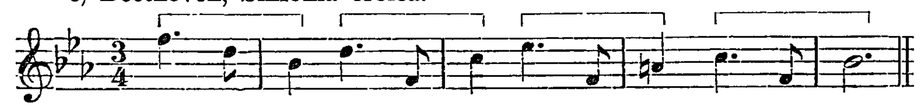


c) Couperin, Les Satires (XXIIIe Ordre).

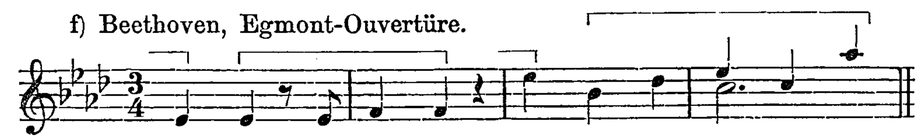


d) Beethoven, Sonate, Op. 109.

e) Beethoven, Sinfonia eroica.



f) Beethoven, Egmont-Ouvertüre.

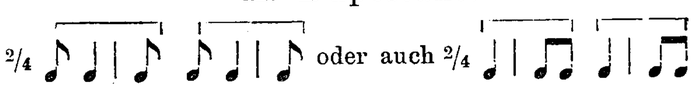


g) Beethoven, *D* dur-Trio.

h) Händel, Sarabande.

Diese Motivbildungen stehen in der Wirkung bereits denjenigen sehr nahe, welche durch Spaltung der schweren Zeit des Dupeltaktes oder des in gleichen Zeiten gehenden Tripeltaktes entstehen, in denen daher ähnlich durch die nicht gespaltenen d. h. längeren leichten Zeiten die Auffassung des Rhythmus erschwert wird. Die dabei sich ergebenden Motivbildungen sind:

A. Dupeltakt:

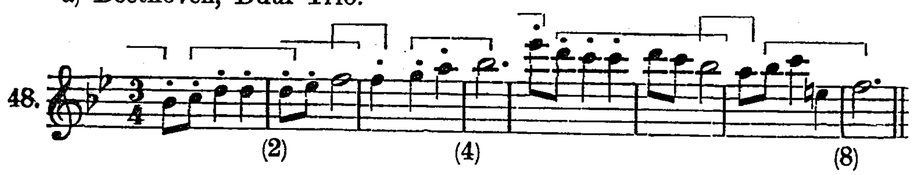


B. Tripeltakt:

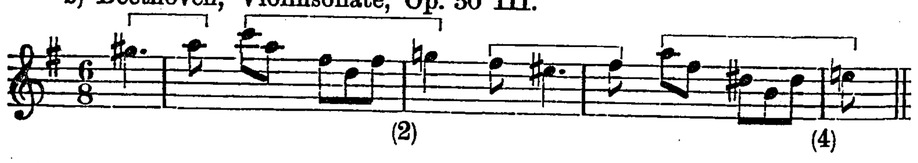
bezw. der Tripeltakt auch noch obendrein mit der bereits belegten Punktierung der ersten leichten Zeit:

Das sind zum Teil bereits ziemlich starke Anforderungen an ein fortgeschrittenes rhythmisches Verständnis, die natürlich nur zu Recht bestehen, wo genügende melodische und harmonische Gründe eine Andersdeutung ausschließen. Einige Beispiele mögen in der folgenden Auswahl auch ihr Vorkommen und ihre Wirkung belegen (vgl. 48 c, h, i, p, q, r):

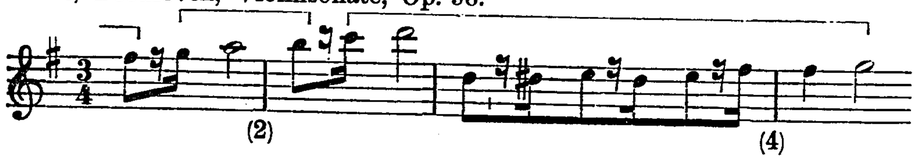
a) Beethoven, *B*dur-Trio.



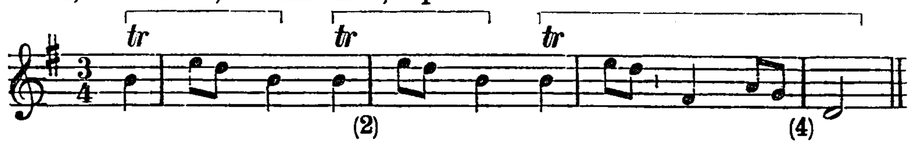
b) Beethoven, Violinsonate, Op. 30 III.



c) Beethoven, Violinsonate, Op. 96.

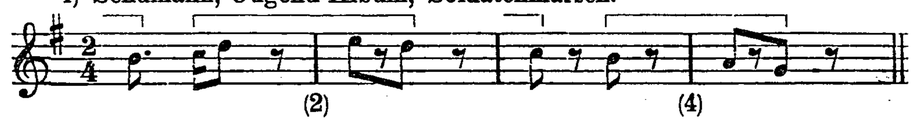


d) Beethoven, Violinsonate, Op. 96.

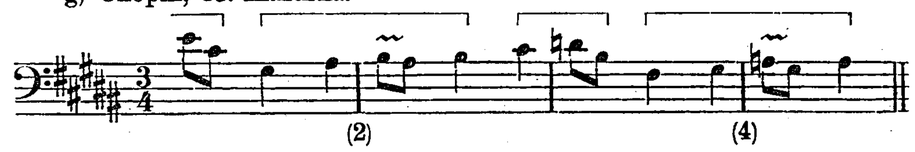


e) Beethoven, *C*moll-Trio.

f) Schumann, Jugend-Album, Soldatenmarsch.



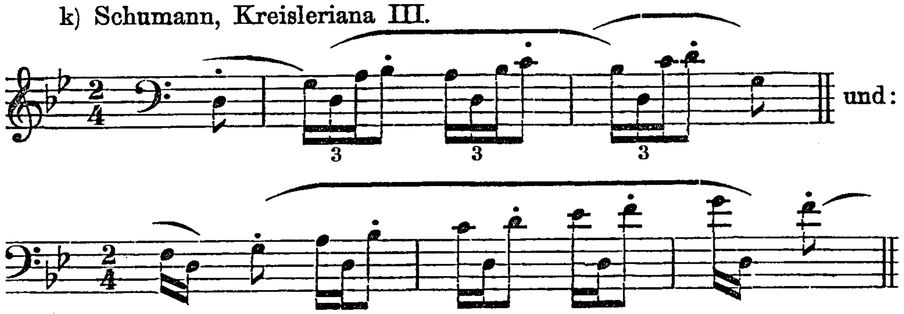
g) Chopin, 33. Mazurka.



h) Chopin, 19. Mazurka.

i) Chopin, 15. Mazurka.

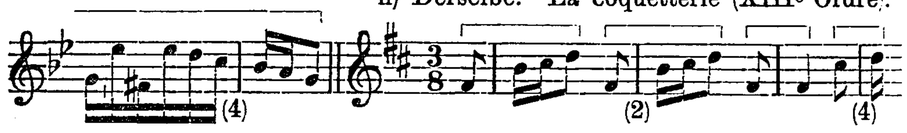
k) Schumann, Kreisleriana III.



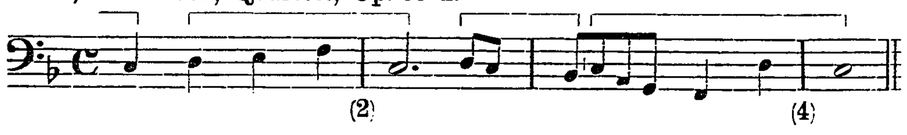
l) Haydn, *C*dur-Quartett.

m) Couperin, L'Hymen-Amour (XVIe Ordre).

n) Derselbe. La coquetterie (XIIIe Ordre).



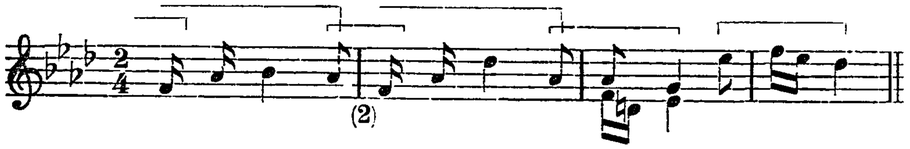
o) Beethoven, Quartett, Op. 59 I.



p) daselbst.

q) Schumann, Carnaval.

r) Schubert, Moment musical IV.



s) Haydn, Sonate Nr. 1.

§ 7. **Unterteilungs-Triolen, -Duolen, -Quartolen, -Quintolen.** Ein Versuch, die Möglichkeiten der Mischung von Unterteilungswerten ersten und zweiten Grades auch nur für die einfacheren Taktarten tabellarisch erschöpfen zu wollen, würde kaum zu realisieren sein und obendrein seinen Zweck gänzlich verfehlen. Denn er würde abschreckend statt anregend zum

Studium wirken. Die Aufgabe des vorliegenden ersten Kapitels ist aber auch gar nicht eine solche Häufung von ermüdenden Tabellen, sondern nur die Einführung in das Verständnis der durch schlichte Unterteilung und schlichte Zusammenziehung sich ergebenden mannichfachen eigenartigen Fluktuationen des rhythmischen Empfindens. Unter schlichter Unterteilung ist zu verstehen die Spaltung in gleiche kleinere Werte, gleichviel wieviele; denn die Unterteilung der Zählzeiten kann in der einstimmigen Melodie überhaupt nicht anders als schlicht sein; zu Konfliktbildungen kann sie erst führen, wenn in zwei gleichzeitig sich entwickelnden Melodien zweierlei Teilung gleichzeitig stattfinden, z. B. in der einen die Zweiteilung, in der andern die Dreiteilung. Bildungen dieser Art gehören nicht mehr in dieses Kapitel, noch weniger aber solche Teilungen, welche die Zusammenziehung von Zählzeiten voraussetzen, z. B. die Ersetzung des Einheitswertes von zwei Zählzeiten durch drei somit dem Grundrhythmus widersprechende Tongebungen. Wohl aber ist z. B. der Wechsel der Unterzweiteilung und Unterdreiteilung noch zum Bereich dieses Kapitels zu rechnen, obgleich derselbe Bildungen ergibt, welche man gemeinhin bereits als komplizierte anzusehen geneigt ist, nämlich Triolen oder Duolen; und auch die Quartolen, Quintolen usw. gehören hierher. Man irrt, wenn man den Wechsel der Unterzweiteilung und Unterdreiteilung für schwerer ausführbar und schwerer verständlich hält als z. B. den Wechsel von mit oder den von mit , besonders wenn es sich um weitere Unterteilung kurzer Werte handelt. Die glatte Zweiteilung oder Dreiteilung eines selbst schon kurzen Zeitwertes ist technisch zweifellos bequemer und wird ungewollt nur allzuleicht anstatt einer verschiedene Werte mischenden Unterteilung eintreten und auch die Auffassung findet sich mit ihr viel besser ab, als man aus den Kapiteln über Duolen, Triolen usw. der allgemeinen Musiklehre schließen sollte. Auch die poetischen Metriker sollten sich der Einsicht nicht verschließen, daß wenigstens für die accentuierenden (qualitierenden) Sprachen bei schneller Temponahme der dieselbe Fußgröße festhaltende Wechsel zweier gleichen Silben mit drei gleichen die nächstliegende und tatsächlich in der Praxis gewöhnlich gehandhabte Mischform ist.

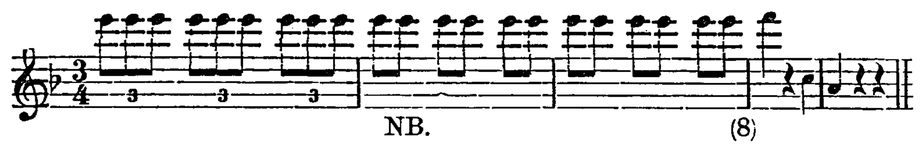
Die sich solchergestalt ergebenden Mischrhythmen sind:

A. Im geraden Takt ($^2/_4$ oder $^6/_8$).

B. Im ungeraden Takt.

sowie die vielen möglichen Varianten dieser vier durch Verlängerung oder Verkürzung der Auftakte und Endungen. Auch sind weitere Formen möglich durch Einfügung von zwei Triolen, in welchen Fällen dann die Vorzeichnung des unterdreiteiligen Taktes das einfachere ist ($^6/_8$, $^9/_8$), sodaß sich Duolen als die abweichenden Teilungen ergeben.

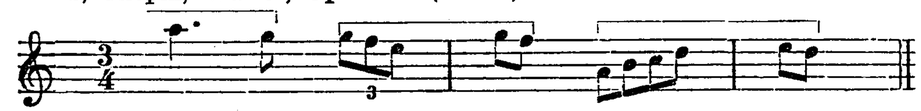
Halten wir erst einmal für Bildungen dieser Art ein wenig Umschau in der Literatur, so müssen wir freilich schon die Werke der Romantiker heranziehen, um einigermaßen ausgiebige Funde zu machen. Mag man daraus immerhin ein Moment der Charakterisierung der Romantik ableiten oder umgekehrt in der Seltenheit solcher Rhythmen auf eine Neigung der Klassiker zum »Ausgleichen« schließen. Zweifellos liegt etwas eigenartig oscillerendes in den durch solchen Wechsel bewirkten Schwankungen der effektiven Dauer der Unterteilungswerte. Das Aufgehen der Unterteilungswerte in höheren Einheiten, welches ja, wie wir wissen, die Konstanz des Tempo verbürgt, wird zwar dadurch nicht in Frage gestellt, aber auf der Stufe dieser Unterteilungswerte selbst entsteht eine derjenigen verschiedenen Tempos ähnliche Wirkung. Beethoven hat diese Wirkung mit ausgezeichnetem Erfolge ausgenutzt in den Schlußtakten des ersten Satzes der Sonate Op. 54:



Trotz der gleichbleibenden Viertel, deren Unterteilungen sowohl die Triolen als die glatten Achtel sind, entsteht hier die frappierende Wirkung eines Ritardando in der Ordnung der Unterteilungen der Viertel. Ich weiß nicht, ob schon jemand bemerkt hat, wie überaus selten aus Unterzweiteilung und Unterdreiteilung gemischte Motivbildungen bei Haydn, Mozart und Beethoven sind. Immerhin kommen sie aber auch bei ihnen vor:

a) Chopin, Walzer, Op. 18.

b) Chopin, Walzer, Op. 34 II (*A* moll).



c) Chopin, Walzer, Op. 64 I.

d) Chopin, Walzer, Op. 70 I.

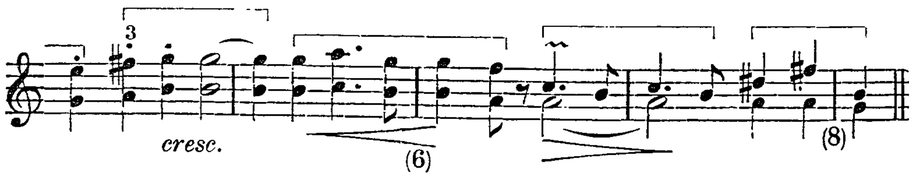
e) Chopin, Mazurka, Op. 24 II (lydisch).

f) Chopin, Mazurka, Op. 7 IV.

g) Schumann, Kreisleriana V.

h) Schumann, Carnaval (Eusebius).

i) Schubert, *C*dur-Symphonie.



k) Schumann, *B*dur-Symphonie.

l) Weber, Sonate, Op. 70.

m) Schubert, Moment musical I.

n) Beethoven, Sonate, Op. 81 a.

o) Chopin, Nocturne, Op. 90 III.

p) Beethoven, *Es* dur-Quartett, Op. 74.

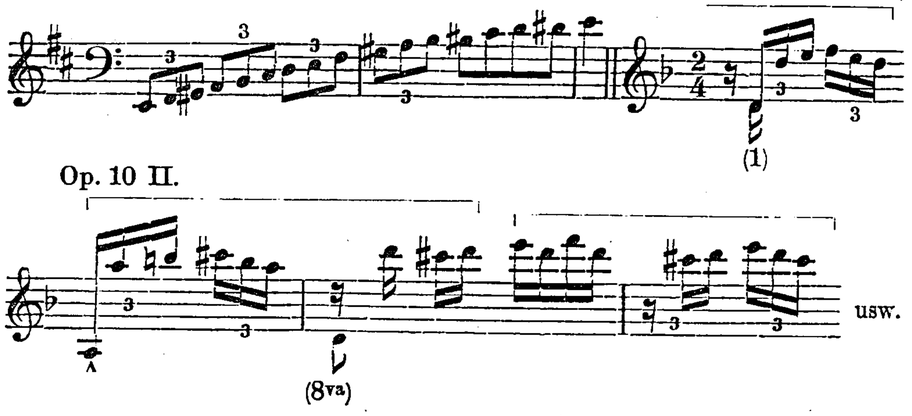
q) Chopin, *B*moll-Scherzo.

und:

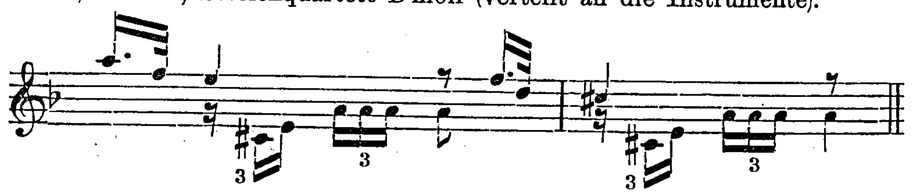
r) Chopin, Prélude Nr. 10.

s) Beethoven, Sonate, Op. 28.

t) Beethoven, Sonate, Op. 10 II.



u) Mozart, Streichquartett *D*moll (verteilt an die Instrumente).



§ 8. **Schlichte Zusammenziehungen.** Einen Teil der Möglichkeiten der schlichten Zusammenziehung haben wir bereits in den vorigen Paragraphen gelegentlich mit eingeführt und auch vorläufig erklärt, besonders Längen, welche sich bei Hauptgliederungen der Melodie (im 2., 4. Takt) als durchaus natürliche und selbstverständliche Bildungen überall einstellten. Bevor wir zu komplizierteren, die schlichte Natürlichkeit der Verwendung der Mittel in stärkerem Maße zur Erzielung emphatischer Wirkungen verleugnenden Anwendungen der Zusammenziehung übergehen (im nächsten Kapitel), gilt es vor allem noch, den Begriff der schlichten Zusammenziehung bestimmt zu formulieren und damit feste Gesichtspunkte für die Unterteilung schlichter und komplizierterer durch Zusammenziehung entstehenden rhythmischen Bildungen zu gewinnen. Vergegenwärtigen wir uns, daß alle schlichte Unterteilung in der Spaltung einer Zählzeit, oder in zweiter Ordnung in abermaliger Spaltung dieser Spaltwerte besteht, also in der Ablösung von Teilen der Zählzeiten

oder der Spaltwerte erster Ordnung als Auftakte zu den folgenden Werten, so liegt auf der Hand, daß schlichte Zusammenziehungen nichts anderes sein können als umgekehrt die Resorption von Auftaktwerten (leichten Zeitteilen) durch vorausgehende schwere Zeitwerte. Alle schlichte Zusammenziehung verbindet also einen relativ leichten Wert mit dem vorausgehenden schwereren zu einer Note längerer Geltung.

Die Hauptarten der schlichten Zusammenziehung sind daher:

I. Die Aufhebung der (von uns als natürlicher Ausgangspunkt motivischen Bildens angenommenen) Spaltung der rhythmischen Grundzeiten in zwei ungleiche oder zwei (oder drei) gleiche Zeitteile, also das Auftreten von nicht untergeteilten Grundzeiten, d. h. im ungleichen Takte der Form ♩ | 𝅗𝅥 das Auftreten von punktierten Halben, im geraden Takte der Form ♩ | ♩ das Auftreten von halben Noten. Am schlichtesten sind Bildungen dieser Art, wenn sie nach einander auf mehrere rhythmische Grundzeiten sich ausdehnen, sodaß z. B. statt der Bewegung in Vierteln zeitweilig die in halben Noten auftritt, also der Schein eines doppelt so langsamen Tempo erweckt wird (vgl. Fig. 52h). Die vereinzelten Unterlassungen der Unterteilung sind ganz schlicht nur dann, wenn sie die schwere Zeit angehen, strengen dagegen die Auffassung stärker an und hemmen den Fortgang von leicht zu schwer, wenn die leichte Zählzeit ungeteilt auftritt, während die schwere gespalten ist (synkopoïde Bildungen, vgl. Fig. 52b, d, i, k). Dieselben gehören aber trotzdem doch noch zu den schlichten Zusammenziehungen, weil die Zeit, auf welche ihr Wert beginnt, schwerer ist als die ihr folgende von ihm absorbierte.

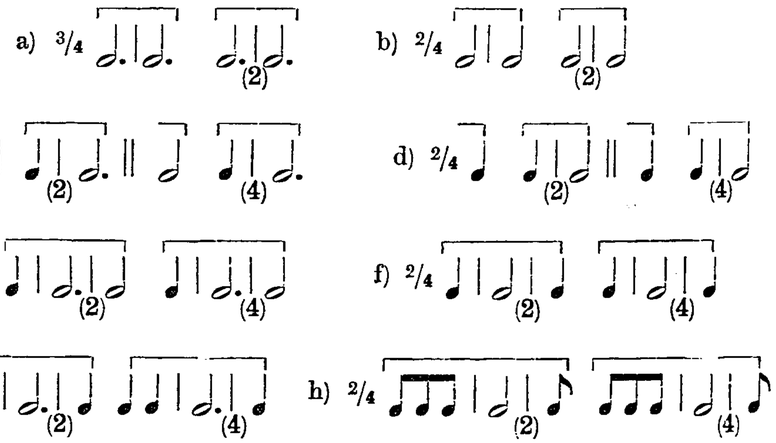
II. Die Zusammenziehung zweier rhythmischen Grundzeiten, nämlich einer leichten Zählzeit mit der vorausgehenden schweren, zu einer Länge doppelter Dauer, also im ungleichen Takt der Form ♩ | 𝅗𝅥 das Auftreten von punktierten Ganzen (𝅝. oder, wo $^3/_4$ Takt notiert ist 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.), im gleichen Takt der Form ♩ | ♩ das Auftreten von Ganzen (𝅝 bezw. bei $^2/_4$ Notierung 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥). Es versteht sich also, daß innerhalb der regulären achttaktigen Periode diese Zusammen-

ziehung nur die Takte 2. + 3., 4. + 5., 6. + 7., 8. + 9. (!) angehen kann. Auch Zusammenziehungen von zwei solchergestalt gewonnenen höheren Einheitswerten sind schlichte, wenn der relativ leichte (6. + 7., 2. + 3.) mit den vorausgehenden schweren (4. + 5., 8. + 9.) verschmolzen wird; dieselben kommen aber selten vor.

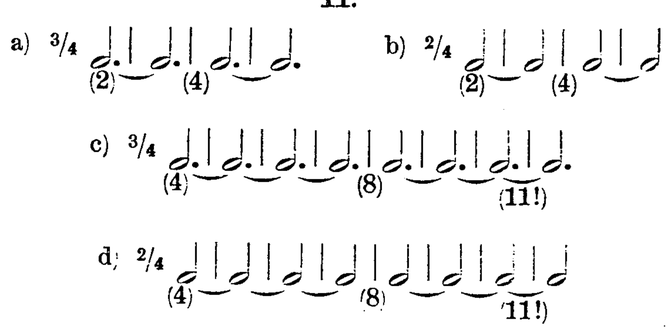
III. Die Zusammenziehung eines Teils einer relativ leichten Zeit mit der vorausgehenden schweren. Bei dieser Form der Zusammenziehung wird allerdings stets der schwere Spaltwert absorbiert und der leichte bleibt, aber dieser schwere Wert ist leicht gegenüber demjenigen, dem er sich anschließt. Auch diese Form ist in verschiedenen Ordnungen möglich, wie leicht zu ersehen (s. unten).

Die typischen Formen der schlichten Zusammenziehung sind also, wenn wir $^3/_4$ ♩ | 𝅗𝅥 und $^2/_4$ ♩ | ♩ als Ausgangspunkt festhalten:

I.

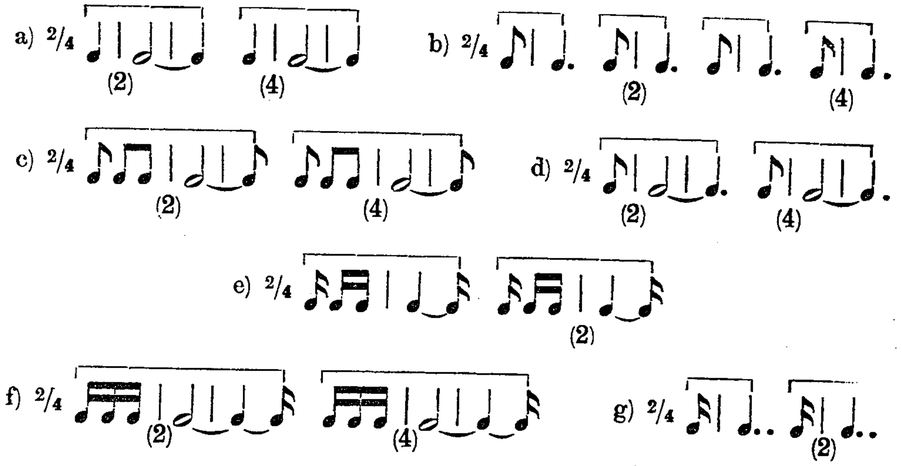


II.

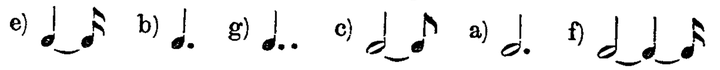


III.

A. Gleicher Takt.

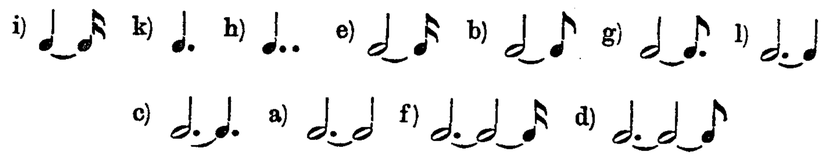


Endungswerte:

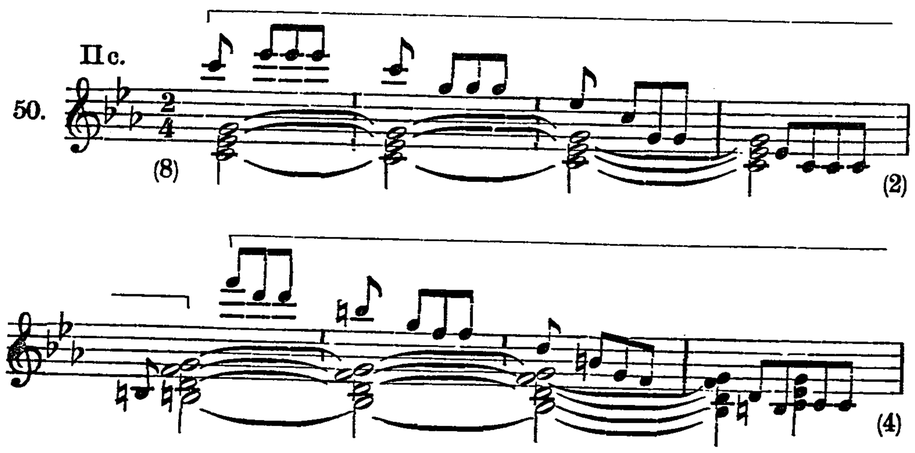


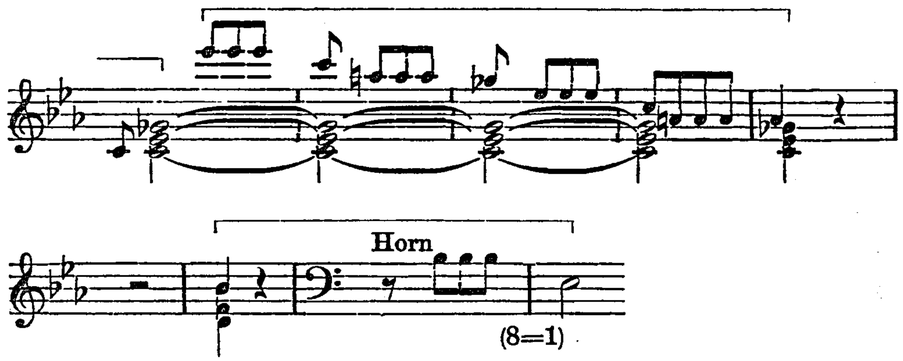
B. Ungleicher Takt.

Endungswerte:

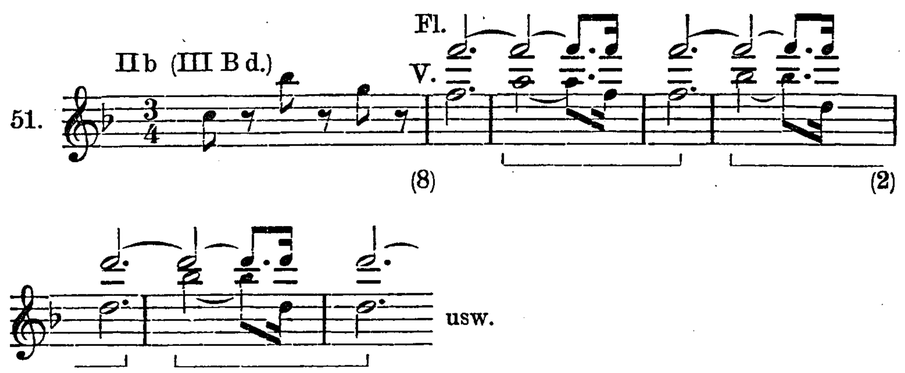


Da es sich bei der Aufweisung dieser Bildungen lediglich um die Länge der Endnoten und die durch dieselbe bedingte Länge der Auftakte handelt, so sind bei denselben die Unterschiede ignoriert, welche durch Mischung von Achtel- und Sechzehntelbewegung innerhalb der Motive weiter möglich sind. Diesen Umstand bitte ich bei der Vergleichung der folgenden Auswahl von Literaturbeispielen zu berücksichtigen. Zur leichteren Orientierung ist wieder bei jedem Beispiel angemerkt, welche Form der Tabelle es belegt. Von bereits früher gegebenen gehören hierher Fig. 44a (III A b), 44c und 44g (III B b), 44d und 44f (III B a), 44e (III A g) und 44i (weitere Verschärfung der Form III B g), 46^{1}f und g (III B k), 46^{2}b (III A e), 46^{2}c (III B c). Die vier (oder noch mehr) rhythmische Grundzeiten umfassenden Zusammenziehungen von IIc und d kommen natürlich in der eigentlichen Melodienbildung überhaupt kaum vor, wohl aber entsprechen sie in vielen Fällen den Abständen der Harmoniewirkungen und erscheinen daher gelegentlich in symphonischen Werken als langausgehaltene Bläserharmonien, während deren die Violinen den eigentlichen Melodiefaden fortspinnen, z. B. in Beethovens *C*-moll-Symphonie:





Hier setzen die langen Bläserharmonien zuerst auf den die vorausgehende Periode abschließenden 8. Takt ein, und wechseln dann von vier zu vier Takten, sodaß während des 1. bis 3. Taktes der neuen Periode noch die Schlußharmonie der vorausgehenden (*C*-moll) ausgehalten wird, auf den vierten Takt der Notierung (die vierte Schlagzeit, also tatsächlich den Schwerpunkt des 2. Taktes) die Dominante (g^7) eintritt, auf den 8. (kurz antizipiert) die Tonika, die aber sofort ihr *g* in *ges* vertieft und damit die Modulation nach *Es*dur einleitet, welche die letzten (mit Pausen durchsetzten) vier Takte vollziehen. Mit Erreichung des 8. wirklichen Taktes (des 16. der Notierung) setzt das 2. Thema ein und erfolgt Umdeutung des 8. Taktes zum ersten. In vielen ähnlichen Fällen begnügt sich der Komponist in solchen Abständen die Harmoniewechsel kurz zu markieren, setzt aber an Stelle der langen Noten Pausen. Im Abstande von zwei Takten (zwei rhythmischen Grundzeiten) erfolgen die Wechsel der Bläserharmonien in der folgenden Stelle von Beethovens VIII. Symphonie (vgl. die oben notierten Flötenstimmen):

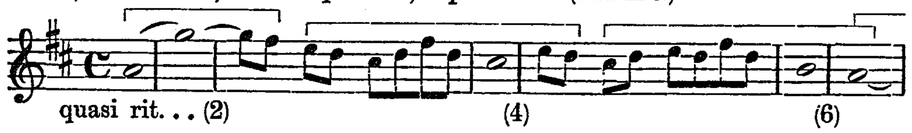


Man beachte wohl die packende Wirkung solcher über der bunten Bewegung der Melodie einhergehenden langen Noten, die einen den Aufbau im Großen dem Bewußtsein präsent haltenden Rhythmus in gewaltigen Dehnungswerten vorstellen. Dieselben sind ja freilich eigentlich ein Ergebnis der Polyrhythmik, da diese Riesenzeiten nur an den Normalzeiten der Hauptmelodie gemessen werden können, und gehören daher strenggenommen erst einem späteren Teile unserer Untersuchungen an. Es muß darum auch mit diesen wenigen Hinweisen hier einstweilen genug sein zur Erklärung der Tatsache, daß derartige Überdehnungen in der eigentlichen Melodienbildung selten sind. Man suche daher dergleichen nicht in der folgenden Auswahl von Beispielen der schlichten Zusammenziehung in eigentlichen thematischen Bildungen. Daß aber selbst in vielen der Beispiele dieser Auswahl während der langen Töne, die sie zeigen, das rhythmische Leben der übrigen Stimmen keineswegs stockt, sondern gar mancherlei Form annimmt (die wir nicht mit notieren), sei auch gleich angemerkt. Aber das volle Verständnis der polyrhythmischen Bildungen ist nur erreichbar auf der Grundlage des Verständnisses der Rhythmik der Einzelstimmen, welche auch in der Kombination mit anderen ihren selbständigen Sinn und Wert behält. Wer einen komplementären Rhythmus nur als Summe der Einzelrhythmen hört und diese nicht neben einander verfolgen kann, dem geht immer die erhabenste Schönheit unserer modernen Musik verloren.

a) Beethoven, *A* dur-Symphonie (III Ab.).

52.

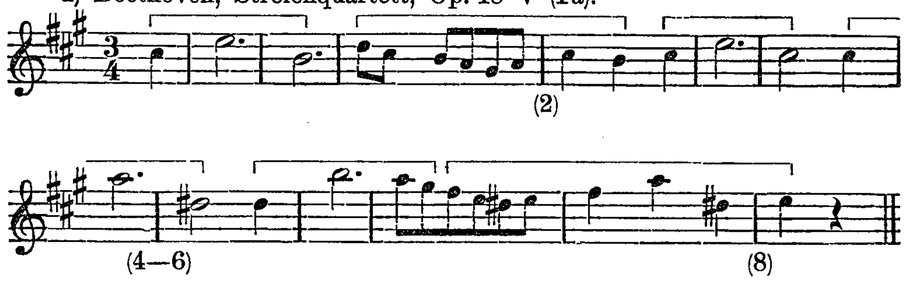
b) Beethoven, Streichquartett, Op. 18 III. (III Ac.)



c) Beethoven, Streichquartett,

Op. 18 III. (III B l).

d) Beethoven, Streichquartett, Op. 18 V (Ia).

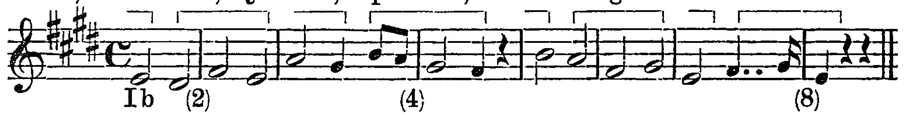


e) Beethoven, *Cis* moll-Quartett, Op. 13 I, Adagio.

f) daselbst, Allegro.

g) Beethoven, Quartett, Op. 59 I, Allegro.

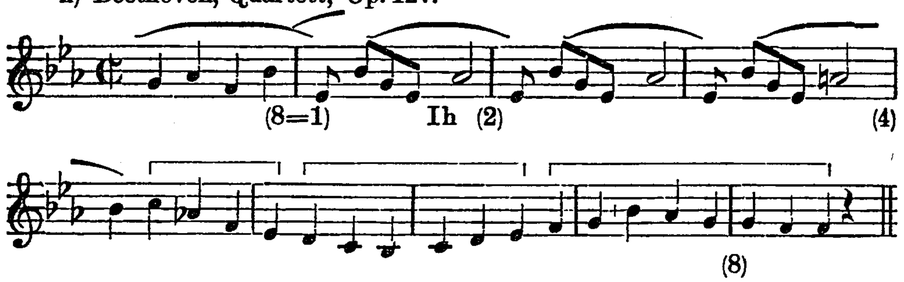
h) Beethoven, Quartett, Op. 59 II, Molto Adagio.



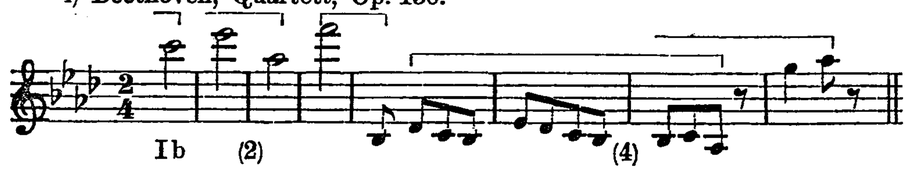
(Anfang des Satzes in gedehnten Zeiten; weiterhin Themenbildung in Achteln!)

i) Beethoven, Quartett, Op. 71.

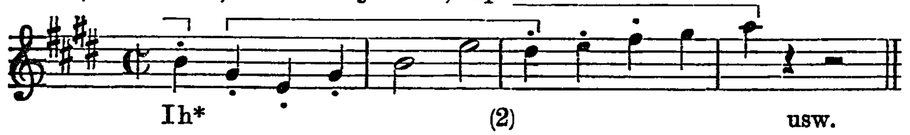
k) Beethoven, Quartett, Op. 127.



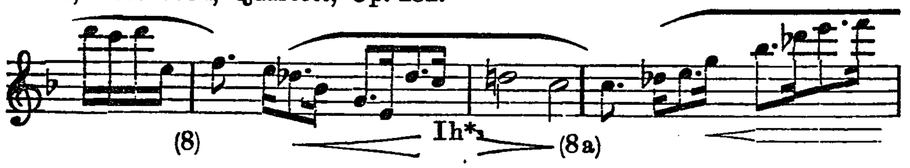
l) Beethoven, Quartett, Op. 130.



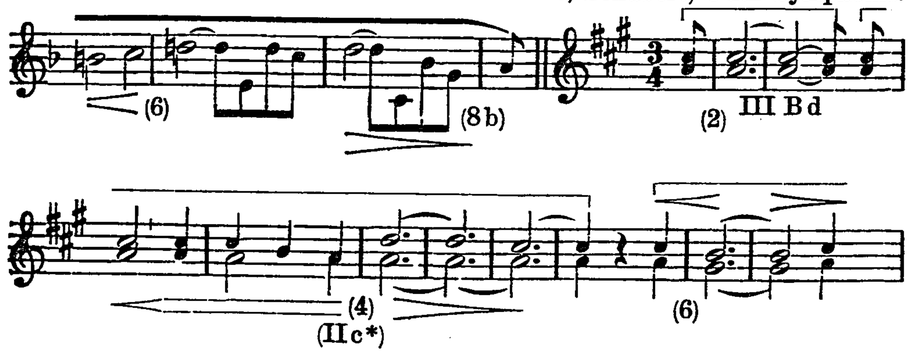
m) Beethoven, *Cis*-moll-Quartett, Op. 131.

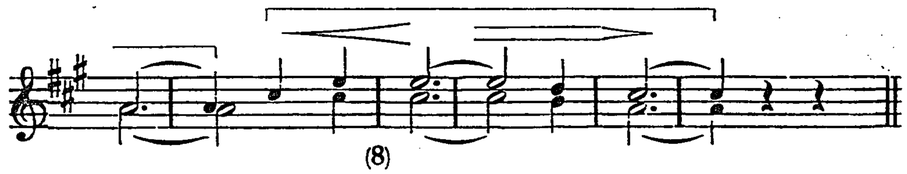


n) Beethoven, Quartett, Op. 132.



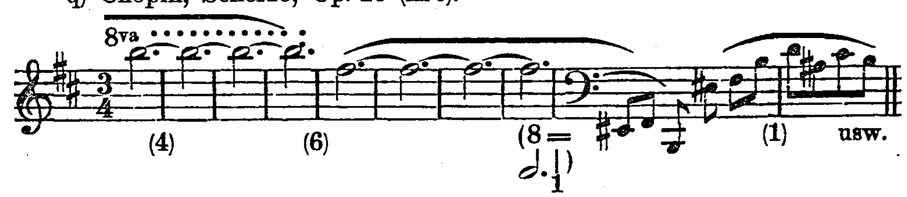
o) Schubert, *C*dur-Symphonie.





p) Chopin, Scherzo, Op. 54 (Zählzeiten = 𝅗𝅥.).

q) Chopin, Scherzo, Op. 20 (IIc).



II. Kapitel.

Konfliktbildungen der Zusammenziehung und Unterteilung.

§ 9. **Synkopen.** Aus den Definitionen der schlichten Zusammenziehungen ergeben sich ohne weiteres diejenigen der zu den Konfliktbildungen zu zählenden Arten der Zusammenziehung, welche man mit dem Namen Synkopen zu belegen pflegt. Das griechische Wort *συγκοπή* bedeutet so viel wie Zerschlagung, Zerhackung;

der Name weist daher nachdrücklich darauf hin, daß die Zusammenziehungen dieser Kategorie nicht in gleichem Maße höhere Einheitswerte ergeben, sondern vielmehr neben der Wirkung der Zusammenziehung diejenige der Zerteilung anderer Einheiten, als der durch sie selbst vorgestellten im Bewußtsein erhalten. Ganz allgemein kann man definieren:

»Wird ein leichter Zeitwert mit dem ihm folgenden schweren in eine Note zusammengezogen, so entsteht eine Synkope.«

Diese summarische Definition ist ausreichend und erschöpfend und ergibt in ihrer Anwendung auf rhythmische Grundzeiten oder Unterteilungswerte ersten oder zweiten Grades oder noch kürzere Spaltwerte und endlich auf die uns bereits geläufigen Mischungen von Werten dieser verschiedenen Ordnungen eine erkleckliche Zahl merklich von einander verschiedener Wirkungen, die alle das gemein haben, daß sie auf relativ leichte Zeiten Tongebungen bringen, während sie auf relativ schwere dieselben unterdrücken. Sie markieren also eine Bewegung in kürzeren Abständen und negieren eine solche in längeren Abständen. Es ist durchaus unerläßlich, uns hier, vor Eintritt in die Betrachtung der praktischen Einzelfälle, über die eigenartige Mischung der Wirkung von Zusammenziehung und Unterteilung vollständig klar zu werden, welche allen Synkopen eigen ist. Leider steht fest, daß für eine große Zahl von Musikhörern die Synkope den besten Teil ihrer Wirkung dadurch verliert, daß ihre Tongebungen trotz ihrer wie man meinen sollte zwingenden Hinweisung auf die folgenden schweren Zeiten doch vielmehr als nach den vorausgehenden Zeiten »nachklappende« aufgefaßt werden, also:

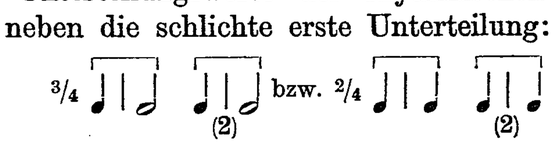
53.

etwa wie:

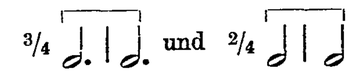
Wer freilich noch so hört, der wird auch in der schlichten einstimmigen Melodik in Tonleiterbewegung prinzipiell die leichten Werte als nachkommende zweite Hälften hören und ist dann recht weit entfernt von dem Verständnis komplizierterer Rhythmen. Gerade für die packende Wirkung der Synkope ist

die Vorwärtsbeziehung der leichten Zeitteile erste Voraussetzung. Die in Ligaturketten so häufig fortgesetzte Dissonanzlösung der synkopierten Töne auf die leichte Zeit erzwingt zwar deren Rückwärtsbeziehung; aber gerade dieses Erzwingen geht gänzlich verloren, wenn ohnehin die Rückwärtsbeziehung stattfindet. Energielos und matt humpelt dann die synkopierte Stimme hinter der nicht synkopierten her, anstatt daß sie unter fortgesetztem Widerstande ihrer vorwärtsdrängenden Lebenskraft Schritt für Schritt gezwungen wird, der anderen Stimme zu folgen. Unsere erste Aufgabe ist aber nicht, die Synkope als polyrhythmische Bildung zu begreifen, wo sie einer durch andere Stimmen vertretenen Ausprägung des schlichten Grundrhythmus widerspricht, sondern vielmehr muß erst durch Feststellung derselben in der unbegleiteten Einzelmelodie die feste Unterlage geschaffen werden, welche vor bloßem Summieren der Tongebungen komplementärer Rhythmen bewahrt.

Wir gehen nun die typischen Fälle der Synkopierung durch und zwar beginnend mit der gegensätzlichen Zusammenziehung der ersten Unterteilungswerte der rhythmischen Grundzeiten. Die damit neben die schlichte erste Unterteilung:

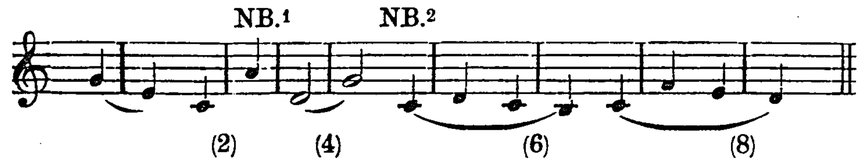


und ihre Negierung (schlichte Zusammenziehung) als:



tretenden neuen Motivbildungen haben mit beiden etwas gemein (mit der schlichten Unterteilung die Markierung der leichten Nebenzeiten, mit der schlichten Zusammenziehung die Bewegung in Noten von der Dauer einer rhythmischen Grundzeit), bringen aber als etwas ganz neues hierzu die Unterlassung von Tongebungen gerade auf die Hauptzeiten. Wollte man das Problem damit für gelöst ausgeben, daß man nur eine ruckweise Verschiebung des Rhythmus zu Beginn der Synkopierung und seine Wiedereinrenkung mit ihrem Ende annähme, so ergäbe das zwar zwei ebenfalls gegenüber unserer bisherigen Erfahrung neue Wirkungen, die aber das Grundwesen des Rhythmus in bedenklicher Weise antasteten; und obendrein bliebe die Wirkung der Synkopierung während ihrer Dauer unerklärt, z. B.:

54.



Das Umspringen des Grundrhythmus bei NB.1 (Ausfall eines Viertels) und NB.2 (Einschaltung eines Viertels) gibt gewiß nur zwei choquante Störungen des Gleichgewichtes, die in keiner Weise Ersatz bieten können für die durch solche Deutung erzielte Ausmärzung der Synkopen. Die unerläßliche Voraussetzung für das Zustandekommen der Synkopenwirkung ist eben vielmehr gerade das bestimmte Weiterempfinden der völlig gleichmäßig weitergehenden Folge der rhythmischen Grundzeiten, obgleich, solange die Synkopierung dauert, gerade auf die Momente ihres Beginns Tongebungen nicht erfolgen; aber in diesem Negieren des Grundrhythmus, dessen Weiterverfolgen aber anderseits durch die Zwischentongebungen ermöglicht wird, beruht eben das Wesen der Synkope. Man könnte sagen, daß während der Synkopierung die Hauptzeiten von ihren Unterteilungen ausgemessen werden; diese Rückwärtsanwendung des Prinzips der rhythmischen Relativität (vgl. S. 7) ist nicht so seltsam, wie sie zunächst scheint; werden wir doch weiterhin konstatieren können, daß sogar während effektiver Unterbrechungen durch längere Pausen der Rhythmus bestimmt als weiterpulsierend empfunden werden kann.

Die typischen Formen der Synkopierung sind (natürlich mit der Möglichkeit, dieselben beliebig länger fortzusetzen oder aber auch schon nach nur einmaliger Anwendung wieder fallen zu lassen, sowie dieselben auftaktig zu beginnen oder nicht):

A. Synkopierung der Unterteilungen erster Ordnung:

a) 2/4 (2)

b) 3/4 (2)

c) 3/4 (2)

d) 3/4 (2)

e) 3/4 (2)

B. Synkopierung von Unterzweiteilungen zweiten Grades:

a) 2/4

*b) 2/4

c) 2/4

d) 2/4

e) 2/4

f) 2/4

g) 3/4

*h) 3/4

i) 3/4

k) 3/4

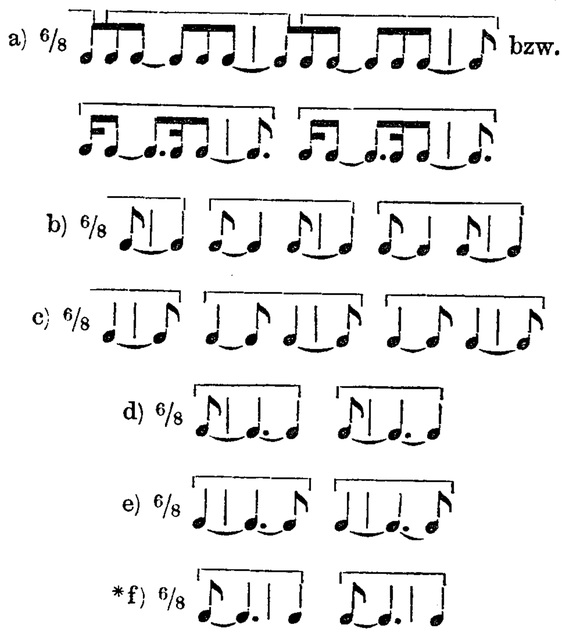
l) 3/4

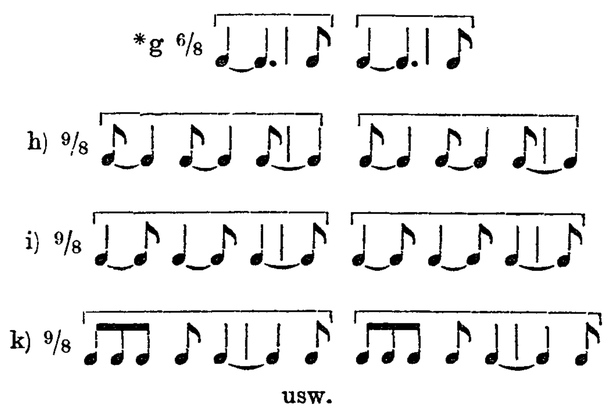
*m) 3/4

(In den mit * versehenen Formen ist die Einsatznote der rhythmischen Hauptzeit [der Taktschwerpunkt] nicht synkopiert.)

Ich verzichte darauf, auch noch an Unterteilungswerten dritter Ordnung die Formen der Synkopation nachzuweisen, da dieselben nichts eigentlich neues ergeben können, sondern nur die Synkopenwerte in schnellerer Folge zeigen. Auch die Synkopierungen innerhalb einer die Unterzweiteilung mit der Unterdreiteilung (zweiten Grades) wechselnden Motivbildung will ich nicht schematisch entwickeln. Wohl aber mögen noch die Hauptformen der Synkopierung innerhalb der Unterdreiteilung zweiten Grades im geraden und ungeraden Takt hier Platz finden:

C. Synkopierungen der Unterdreiteilung zweiten Grades:

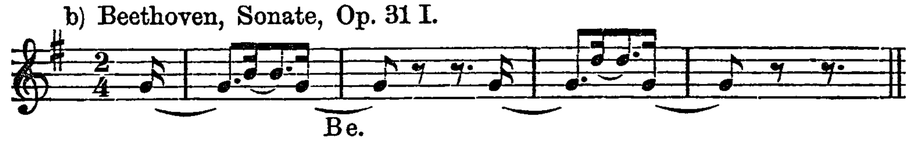




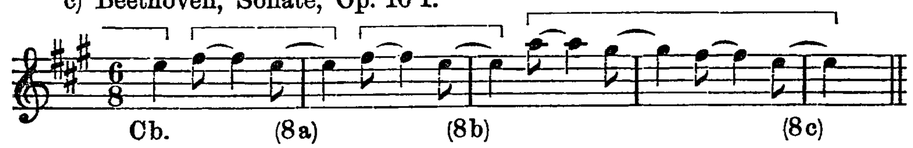
Hier ist eine kleine Auswahl von Beispielen zur Illustrierung und Erfüllung dieser Schemata mit musikalischem Leben.

a) Beethoven, Sonate, *Cis*moll Op. 27 II.

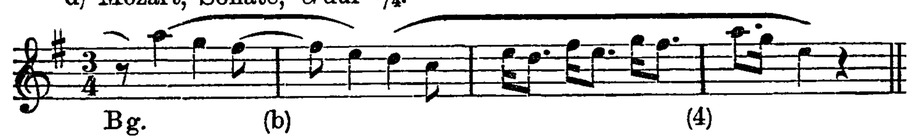
b) Beethoven, Sonate, Op. 31 I.



c) Beethoven, Sonate, Op. 10 f.

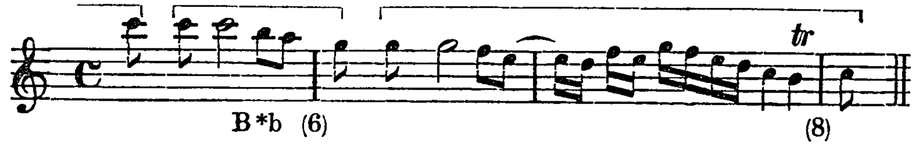


d) Mozart, Sonate, *G*dur 3/4.

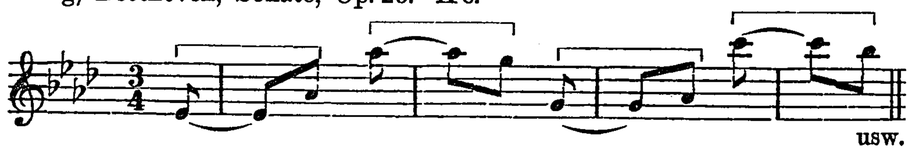


e) Mozart, Sonate, *B*dur.

f) Mozart, Sonate, *C*dur (K.-V. 309).



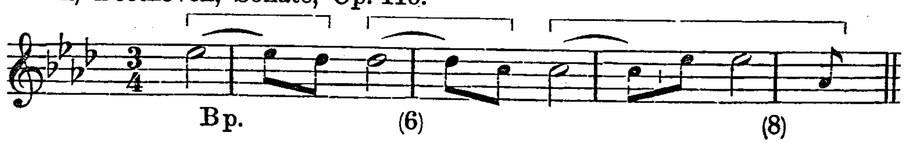
g) Beethoven, Sonate, Op. 26. Ac.



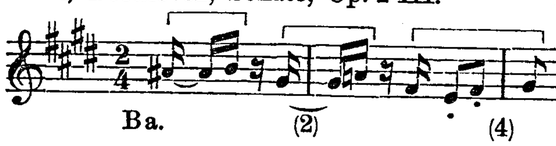
h) Beethoven, Sonate, Op. 31 III.

i) Beethoven, Sonate, Op. 90.

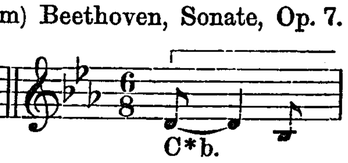
k) Beethoven, Sonate, Op. 110.



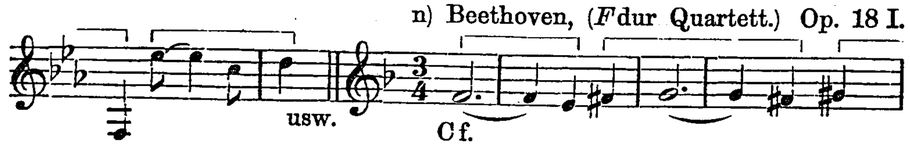
l) Beethoven, Sonate, Op. 2 III.



m) Beethoven, Sonate, Op. 7.

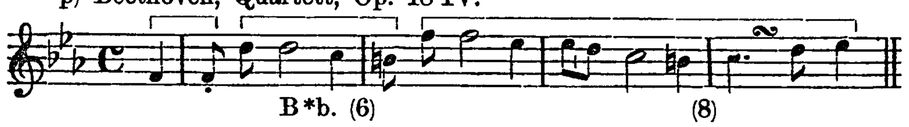


n) Beethoven, (*F*dur Quartett.) Op. 18 I.



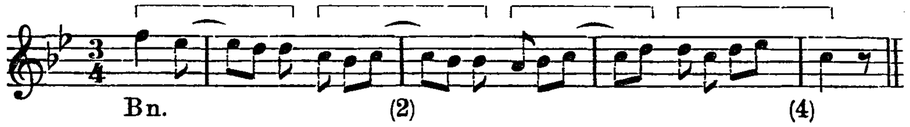
o) Beethoven, (*G*dur Quartett.) Op. 18 II.

p) Beethoven, Quartett, Op. 18 IV.



q) Beethoven, Quartett, Op. 18 V.

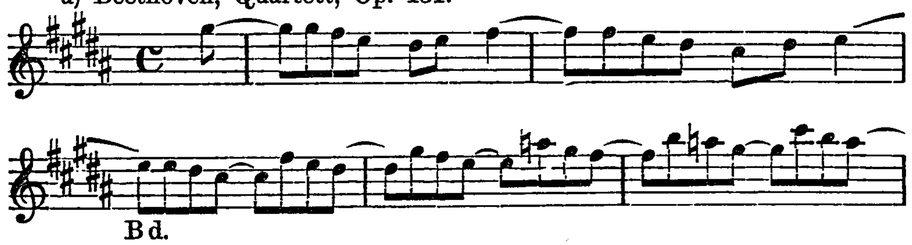
r) Beethoven, Quartett, Op. 18 VI.



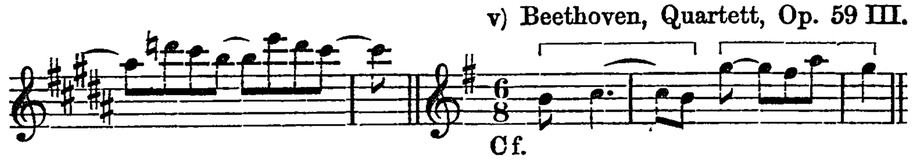
s) Beethoven, Quartett, Op. 59 II.

t) Beethoven, *E*-dur Quartett, Op. 74. Bd.

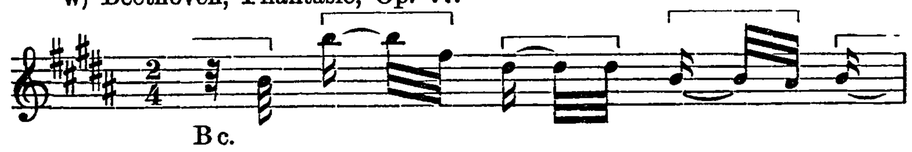
u) Beethoven, Quartett, Op. 131.



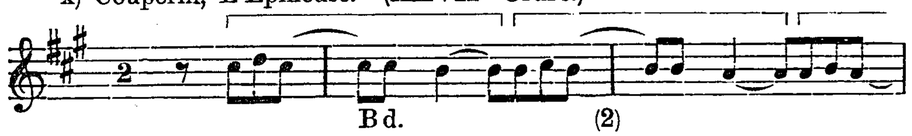
v) Beethoven, Quartett, Op. 59 III.



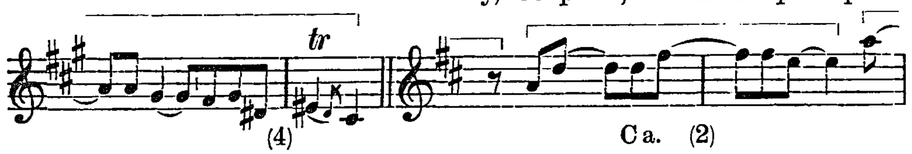
w) Beethoven, Phantasie, Op. 77.



x) Couperin, L'Epineuse. (XXVII^{e} Ordre.)



y) Couperin, Les Tours passe-passe.



(XXII^{e} Ordre.)

z) Couperin, Les Charmes. (IX^{e} Ordre.) Bk.

aa) Couperin, Les Bacchantes. (IV^{e} Ordre.)

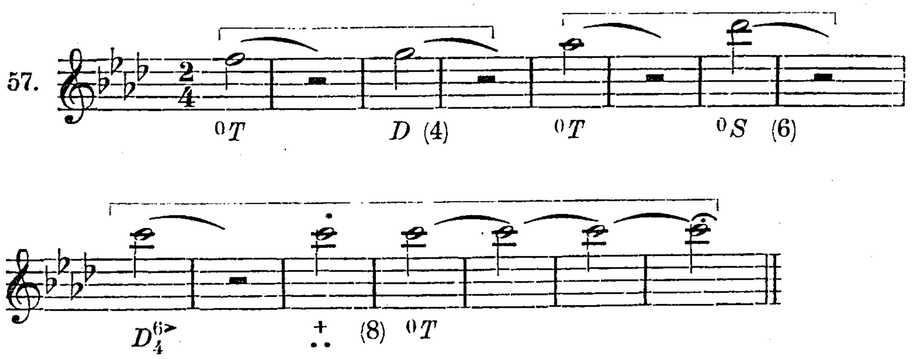
Die Synkopierung größerer Werte als der ersten Unterteilungswerte der rhythmischen Grundzeiten ist natürlich ebenfalls möglich, kommt aber weniger in der thematischen Melodiebildung als in Begleitstimmen vor, ähnlich wie die schlichten Zusammenziehungen größerer Längen (S. 82). So haben z. B. die langen Haltetöne der Fagotte zum 1. Thema der *C*moll-Symphonie den Sinn solcher Synkopen:

56.

Der Unterschied solcher vorwärts entwickelnd gemeinten langen Töne gegenüber den auf die schwersten Werte einsetzenden (Fig. 50) ist ein prinzipiell höchst bedeutsamer, und es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß die Abtönung ihrer Dynamik nach diesem verschiedenen Sinne in vielen Fällen sehr kräftige Hilfe leisten kann zur Erzielung der vom Komponisten intendierten Wirkung.

Wenn bei Beethoven nur außerhalb der eigentlichen Melodiebildung (in dem Begleit-Apparat) solche lange Synkopen häufiger sind, so hat das seinen Grund darin, daß in den Fällen, wo dieselben in der Melodie selbst auftauchen, der Meister vorzieht, an Stelle der lang ausgehaltenen Note die deren Wirkung noch überbietende Pausensynkopierung zu setzen. Wenn auch den Pausenwirkungen von mir ein besonderer Abschnitt gewidmet ist (S. 130ff), so sei doch wenigstens ein Fall hier eingerückt, in welchem die innige Verwandtschaft der Pausensynkopierung mit der wirklichen Synkopierung von verhältnismäßig langen Werten hervortritt, nämlich der Schluß des Scherzo von Beethovens Klaviersonate Op. 110:

57.



Wenn man ganz allgemein den Grundsatz aufstellen kann, daß in höherem Grade schwere Zeitwerte die Hauptträger der Harmoniewirkungen sind, ja daß die Harmoniebewegung in

vielen Fällen das Gewicht der Zeitwerte bestimmt, so gibt uns diese Erkenntnis zugleich die Erklärung der Tatsache, daß Synkopen, also Zusammenziehungen leichter Werte mit folgenden schweren auf diese letzteren gewöhnlich die Harmoniebedeutung der übergebundenen Töne verändern. Wenigstens kann man sagen, daß Synkopierungen, bei denen solche Verwandlung des harmonischen Sinnes nicht erfolgt, von geringerer Wirkung sind. So ist in den Beispielen 55 a, b und c die leichte Hälfte der synkopierten Note nur Antizipation der schwereren, d. h. die Wirkung ist kaum wesentlich anders, als wenn die Bindung überhaupt garnicht statt hätte:

58.

Besonders, wo die leichte (Auftakts-)Hälfte wesentlich kürzer ist als die schwere, wird sich oft herausstellen, daß nur eine solche Antizipation vorliegt. Das stimmt auch zu der Vorschrift der älteren Lehre des strengen Satzes, daß die Vorbereitung einer Dissonanz nicht kürzer sein dürfe, als die Dissonanz selbst. Wenn wir auch ein solches Gebot heute nicht mehr als bindend ansehen, so lehrt uns doch dasselbe nicht nur, warum die Fälle, wo die Vorbereitung kürzer ist als die Dissonanz, relativ selten sind, sondern auch, warum dieselben die Auffassung stärker anstrengen. Denn die volle Synkopenwirkung ist nur da zu erwarten, wo Werte gleicher Ordnung zusammengezogen sind, seien dieselben rhythmische Grundzeiten oder aber Unterteilungswerte ersten oder eines anderen Grades; ein Unterteilungswert zweiten Grades wird, wenn er in die folgende schwere Zeit übergebunden ist, immer nur dann als wirkliche Synkope anerkannt werden, wenn auch die schwere Zeit gespalten ist und die Bewegung in Unterteilungen zweiten Grades fortgeht, wie z. B. in Bachs 1. *Fis*dur-Präludium im Wohltemperierten Klavier:

59.

Doch ist gerade in diesem Beispiel nicht zu übersehen, daß das zweite Sechzehntel noch nicht die Dissonanzlösung bringt, die vielmehr erst mit dem dritten Sechzehntel eintritt; aber auch die das zweite Sechzehntel auslassende, dem Sinne nach identische Umgestaltung der Stelle bei a wäre darum einwandfrei, weil ja der doppelt so lange schwere Wert der Überbindung (Achtel) mit dem vorbereitenden leichten coordiniert ist (beide sind die selbstverständlichen Werte der ungleichen Unterteilung). Wir werden doch wohl allgemein als normal anerkennen müssen, daß bei der Form der ungleichen Unterteilung die Dissonanz die doppelte Länge der Vorbereitung hat. Es ist sogar auf der andern Seite nicht zu übersehen, daß in Fällen wie Fig. 55 k und 55 n die große Länge der die Dissonanz vorbereitenden Note die richtige Auffassung der Bildung erschwert, da nach allgemeiner Erfahrung nur allzuleicht die Länge als Ende verstanden wird und daher Verzerrungen, des Sinnes wie diese entstehen (für 55 k):

60.

Daß dabei auch die Harmonie nicht zu ihrem Rechte kommt, ist ja klar; vor allem geht aber der exquisite Reiz der ungewöhnlichen rhythmischen Bildung gänzlich verloren.

Ligaturenketten, wie die meisten eine Zeit lang fortgesetzten Synkopierungen sie vorstellen (55 d, 55 q, 59), stellen dadurch, daß die Note, welche die Differenzlösung bringt, selbst wieder übergebunden wird, um eine neue Dissonanz vorzubereiten, fortgesetzt Motivverschränkungen vor, in denen die Endnote des

einen Motivs zugleich wieder die Anfangsnote des nächstfolgenden ist, z. B. Fig. 59a:

61.

d. h. sie gehören zu einer Gruppe von Konfliktbildungen, welche weiterhin (S. 129ff) unser Interesse speziell in Anspruch nehmen. Die reine Synkopenwirkung ohne Verquickung mit weiteren Komplikationen ist daher schließlich doch nur an Bildungen zu konstatieren, welche wie 55g, k, l, n die Motive streng gesondert erhalten und besondere Tongebungen für die Dissonanzlösung und die neue Vorbereitung geben. Die sogenannte konsonante Synkope, welche der Dissonanzbildung auf die schwere Zeit entbehrt, steht an Wirkung ganz bedeutend zurück hinter der den harmonischen Sinn der übergebundenen Note verändernden; dieselbe läuft in noch höherem Grade Gefahr, als einfaches »Nachklappen« gehört zu werden, zumal wenn die Synkopierung gerade da, wo Harmoniewirkungen eintreten, unterbleibt, z. B.:

a) Beethoven, Op. 27 I.

62.

Hört man dieses Beispiel mit nachklappender Oberstimme so enthalten die beiden ersten Takte nichts anderes, als gebrochene Oktaven und auch die beiden folgenden nur akkordische Brechungen (b); hört man aber die Synkopen, wie es allein richtig ist, antizipierend, Auftakte bildend, so verschiebt sich das Unisono der ersten Takte zu einer imitierenden realen Zweistimmigkeit und an die Stelle einer an zwei Stimmen verteilten Achtelbewegung tritt die Markierung der Achtelbewegung durch die Oberstimme allein, während die Unterstimme ihren festen Gang in Vierteln behält (c). Die Oberstimme wirft dann ihre auf die leichte Zeit fallenden Tongebungen vielmehr immer denjenigen der Unterstimme zu, sodaß ein reiches Leben entsteht, mit dem der dürftige Inhalt der anderen Auslegung keinen Vergleich aushält.

Da synkopische Bildungen auch weiterhin uns wiederholt beschäftigen müssen, so sei es mit dieser Ausführung hier genug. Das, worauf es in erster Linie ankommt, wenn man den Synkopen gerecht werden will: daß man ihre Tongebungen als aus einer leichten Zeit in eine folgende schwere hinüberragende, also vorwärtsweisende auffaßt, habe ich wohl gebührend hervorgehoben, sodaß das gröblichste Mißverstehen der ganzen Gruppe von Bildungen nach Durchlesung dieses Paragraphen nicht mehr möglich sein wird.

§ 10. **Große Triolen.** Daß es noch größere Triolenbildungen gibt als die von den Komponisten in der Notierung angezeigten, die ja selten etwas anderes sind als eine an Stelle der sonstigen Zweiteilung vereinzelt tretende Dreiteilung der rhythmischen Grundzeit, hat wohl Hans von Bülow zuerst bemerkt. Wohl aber kannte die ältere Zeit bereits die Möglichkeit eines zeitweiligen Umsetzens des Rhythmus aus der Dupelordnung der Schlagzeiten in die Tripelordnung, und zwar nicht sowohl für einzelne Taktbildungen als vielmehr für längere Strecken. Ein bekanntes berühmtes Beispiel ist das im Scherzo der Neunten Symphonie, wo die Zusammenordnung von je zwei Takten der Notierung zu einem wirklichen Takte (von zwei Schlagzeiten) zunächst durch verfrühtes Einsetzen neuer Instrumente mit dem thematischen Hauptgedanken verwirrt wird und sich schließlich für längere Zeit die Zusammenordnung von drei

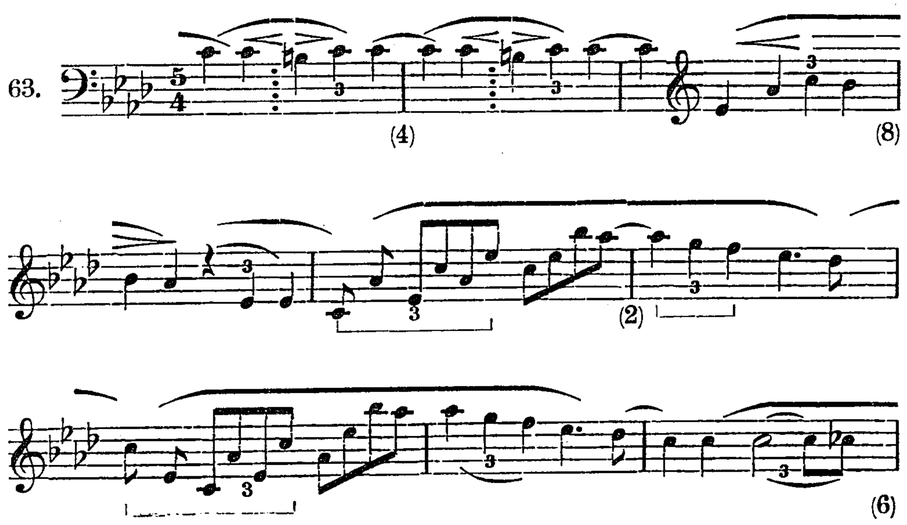
Takten (Ritmo di tre battute) festsetzt. Wir werden bei Betrachtung der Zusammenschiebung von Zweitaktgruppen hierauf zurückkommen. An dieser Stelle müssen wir erst mit einfacheren Formen der Triolenbildung im Großen fertig werden lernen, welche vereinzelt den schlichten Fortgang des Rhythmus stören.

Während der Tripeltakt als die leichtest verständliche Form der ersten Unterteilung der rhythmischen Grundzeiten angesehen werden muß, der gegenüber selbst der schlichte gerade Takt etwas künstliches, ausgeglichenes, stilisiertes vorstellt, ist die Zusammenordnung von drei statt zwei Grundzeiten zu einer höheren Einheit natürlich in noch weit höherem Grade etwas künstliches als die Auflösung der ungleichen Unterteilung in drei gleiche Werte. Dieselbe etwa in direkte Parallele stellen zu wollen mit der ungleichen Unterteilung ersten Grades als deren erste Potenzierung, wäre ein Fehlschluß. Die Hervorhebung in höherer Ordnung schwerer Zeiten durch längeren Stillstand werden wir allerdings als möglich erkennen, aber in der Gestalt von Einschaltungen, Wiederholungen, Bestätigung von Schlußwirkungen, mit denen sich der zweite Teil des Buches (Metrik) eingehend beschäftigt. Hier handelt es sich um etwas ganz anderes. Die Triolenbildung in allen Ordnungen besteht nämlich nicht in effektiven Zeitzugaben, sondern in dem Eintreten der Dreiteilung statt der Zweiteilung unter Wahrung eines höheren Einheitswertes. Wenn auch für Triolenbildungen von rhythmischen Grundzeiten oder gar noch größeren Werten diese Wahrung der höheren Einheit sehr schwer zu realisieren und zu kontrollieren ist, so muß sie doch als in der Idee intendiert angesehen werden; die Praxis findet sich mit diesen größten Triolenbildungen gewöhnlich dahin ab, daß sie durch Beschleunigung bei ihrem Beginne auf sie aufmerksam macht, im Verlauf aber das Wiedereinlenken in die reguläre Ordnung durch Ritardieren vorbereitet. Das nebenbei.

Die kleinste Art der großen Triolen ist die eine rhythmische Grundzeit in drei statt in zwei gleiche Unterteilungswerte erster Ordnung spaltende:

Eine reiche Anwendung dieser in ihrer Wirkung äußerst frappanten Bildung verbirgt sich in dem Fünfvierteltakt des Larghetto von Chopins posthumer *C*moll-Klaviersonate Op. 4. Da in ähnlicher Weise sich alle anderen scheinbaren Durchführungen des $^5/_8$-, $^5/_4$-, $^7/_4$- oder $^7/_8$-Takts usw. als Mischungen heterogener Teilungsweisen erklären lassen, da es einen wirklichen fünf- oder siebenzeitigen Takt nicht gibt, so wollen wir bei dem Beispiel ein wenig verweilen. Nur Unterteilungen von Zählzeiten in 5 oder 7 Werte sind leicht verständlich und durchführbar (kleine Quintolen, Septolen usw.). Daß Chopin nicht eine scharfe Unterscheidung von Zweiteilung und Dreiteilung in dem Satze gewollt hat, ist mit Bestimmtheit anzunehmen; man wird deshalb auch von dem Spieler fordern müssen, daß er die Triolen jedesmal etwas hemme, zögernd vortrage, sodaß tatsächlich der Schein einer Unterfünfteilung eines aus zwei sehr langsamen Grundzeiten gebildeten höheren Einheitswertes entsteht. Aber der Spieler soll trotzdem auf alle Fälle die zu Grunde liegende Zweiteiligkeit erkennen, wie sie auch der Hörer doch trotz des irreführenden ausgleichenden Vortrags herausfinden wird. Man könnte in dem Beispiel (63) gleich zu Anfang falsch gestellte Taktstriche vermuten; die Schlußbildung im 4. Takt belehrt uns aber, daß die Taktstriche korrekt stehen und vielmehr in den beiden ersten Takten Anschlußmotive verstanden werden müssen:

63.



Die Sachlage ist hier ganz ähnlich wie in dem Stücke »Eusebius« in Schumanns »Carnaval«, aus welchem wir bereits unter Fig. 49h ein Bruchstück mit Quintolen und Triolen bezw. einer Duole mitgeteilt haben. Zu Anfang fordert aber Schumann gerade so wie Chopin in Fig. 63 die Unterteilung eines höheren Einheitswertes von zwei Schlagzeiten und zwar in sieben Tongebungen (Septolen). Die Absicht der Komponisten wird sich am besten verwirklichen lassen, wenn der Spieler in 3 und 4 teilt, aber die Töne der Quartole etwas schleppt:

64.

In beiden Fällen (Fig. 63 und 64) ist das Tempo so langsam verlangt, daß es sich durchaus um wechselnde Teilungsarten der rhythmischen Grundzeiten selbst und nicht etwa um Unterteilungen zweiten Grades handelt (3 + 2 bezw. 3 + 4); die geforderten Quintolen Chopins und die Septolen Schumanns teilen daher wirklich die höhere Einheit von 2 Schlagzeiten in 5 bezw. 7 gleiche Tongebungen.

Noch viel merkwürdiger ist aber eine Triole von Doppel-Schlagzeiten im 1. Thema der Schlußnummer von Bachs »Kunst der Fuge«, welche freilich beim erstmaligen Vortrag des Themas zu Anfang dieser leider unvollendeten Quadrupelfuge als solche schwer verständlich ist:

65.

Bereits der erste Kontrapunkt (im Nachsatz) stellt aber die Tatsache des Vorliegens dieser merkwürdigen Bildung zweifellos fest. Man irrt freilich, wenn man glaubt, daß derartige Triolen bei Bach sonst nicht vorkämen. Meine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers hat deren eine ganze Reihe aufgedeckt, freilich keine zweite in derartigen langen Noten im Thema selbst, sondern vielmehr solche, wo in den Gang des $^4/_4$-Takts sich vorübergehend $^3/_2$-Takte einschieben, die auf jede Halbe ein voll entwickeltes Taktmotiv bringen, dessen dreimalige Vorführung die Tripelordnung erzwingt, z. B. in der *C*moll-Fuge des ersten Teils, wo nicht weniger als fünf solcher Takttriolen auftreten; die ersten beiden sind diese:

66.

Wenn auch nicht so platt zu Tage liegend, so doch kaum minder zwingend sind die beiden Takttriolen im *D*dur-Präludium des ersten Teils:

67.

Diese die Coda einleitenden heftigen Takte stechen so scharf wie nur möglich gegen die schlichte liebenswürdige Faktur des ganzen Präludiums ab, sodaß keinerlei Grund vorliegt, die Triolen nicht als wirkliche Triolen durch starke Beschleunigung auch im Vortrag direkt kenntlich zu machen. Wegen der zahlreichen sonstigen Fälle muß ich auf meine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (London, Augener & Co.) verweisen.

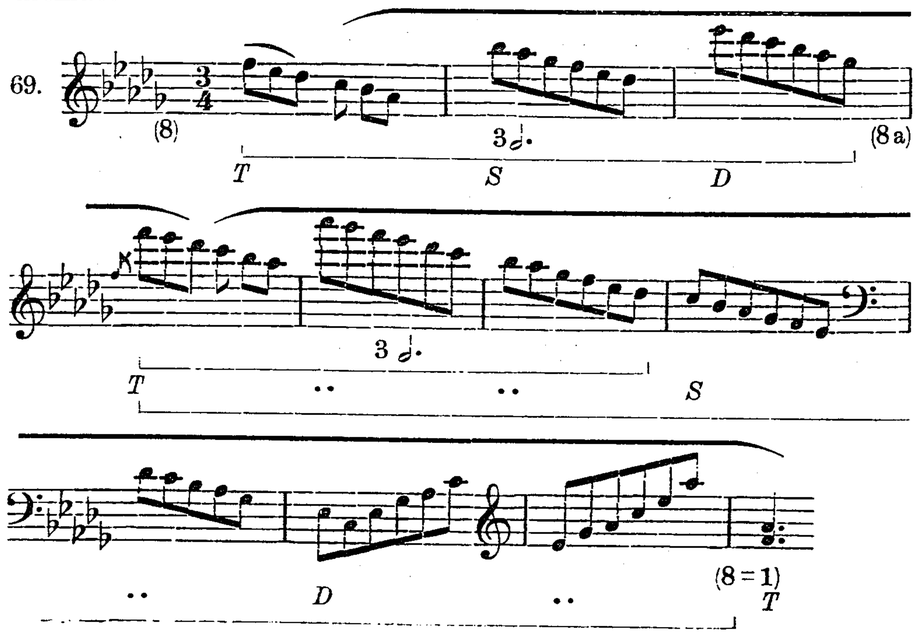
Bei Beethoven sind die großen Triolen ziemlich rar, kommen aber doch vor, z. B. in der *E*dur-Sonate Op. 14 I:

68.

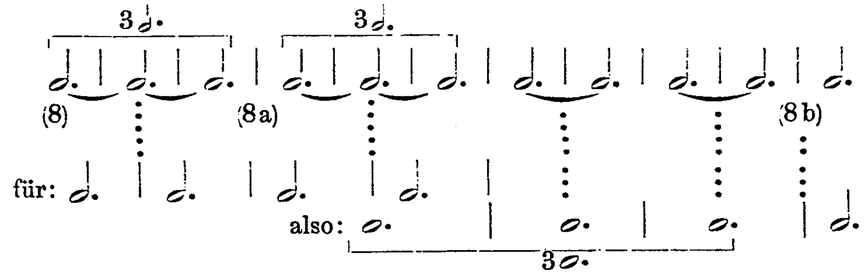
und

Die kühnste mir vorgekommene Triolenbildung höherer Ordnung ist aber die folgende in Webers »Aufforderung zum Tanz«, direkt vor der letztmaligen Wiederkehr des Hauptthemas:

69.



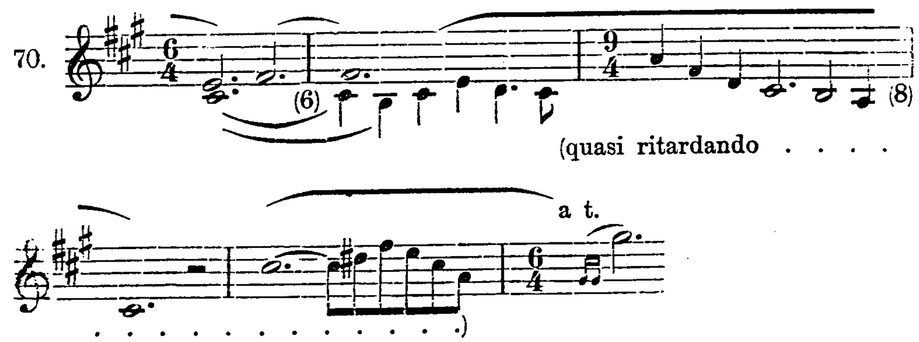
Da haben wir gar außer zwei Triolen von ganzen Taktwerten (𝅗𝅥.) noch eine von nächst höheren Zeiteinheiten (𝅗𝅥.|𝅗𝅥.), deren erste die zweite Triole bildet:



also 10 Takte statt 6! Dieser Sachverhalt fordert gleichfalls eine Verdeutlichung im Vortrag durch starke Beschleunigung, die ihren Gipfelung in der zweiten Takttriole finden muß.

Solche Triolenbildungen vor stärkerer Gliederung (Fig. 68 die dem Eintritt des 2. Themas vorausgehende Modulation, Fig. 69 letztmaliges Hineinlaufen in den Hauptgedanken) sind wohl nur eine Form des für solche Stellen natürlichen Ritardando und gehören in eine Kategorie mit den Virtuosen-Kadenzen vor den letzten Schlüssen der Konzerte. Wir werden im zweiten Teile des Buches die Häufigkeit reicher Einschaltungen gegen das Ende des Nachsatzes (Stillstand auf der Penultima) zu konstatieren haben, die dem gleichen Bedürfnis der nachdrücklichen Einführung des endgültigen Schlusses durch künstliche Hemmung entspringen. Solches Zögern vor dem Schluß und über diesen hinaus führt in Chopins *B*moll-Scherzo zu drei Takten $^{9}/_{4}$- statt des $^{6}/_{4}$-Taktes; dieselben sind zwar Triolen von Zählzeiten, wirken aber nicht beschleunigend, sondern hemmend:

70.

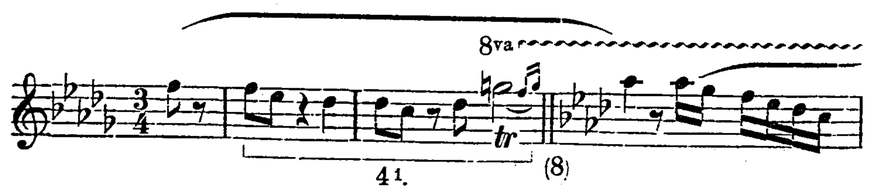


Von diesen Triolen wird aber die erste gleichfalls durch Beschleunigung, wenigstens ihres Anfangs (der drei Viertel) im Vortrage verdeutlicht werden müssen, damit nicht (bei gleichmäßigem Weiterspielen) die irrtümliche Deutung entsteht:

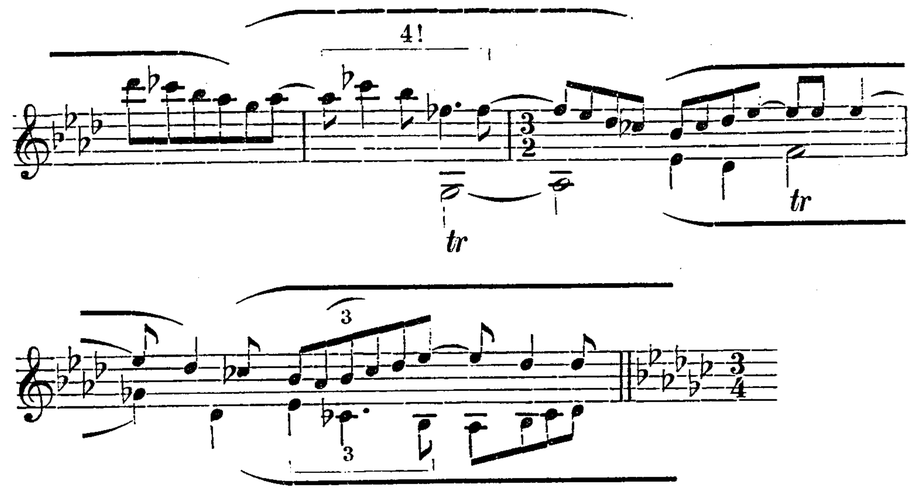
70a.

also mit weiblicher statt mit männlicher Endung. Chopins Originalnotierung stellt freilich die Triolen nicht klar, sondern geht im $^6/_4$-Takt weiter, sodaß der gemeine Leser entschuldigt ist, wenn er die Triolen nicht bemerkt. Schlimm ist es, wenn durch Ignorieren des Vorkommens einer solchen Bildung seitens des Komponisten, also bei glattem Weiternotieren derselben Taktart, ein ganzes Thema, wohl gar ein schon dagewesenes, in verkehrte Lage zu den Takstrichen kommt. Das ist in auffälliger Weise selbst Beethoven passiert und sogar für ein Thema in $^3/_4$-Takt, nämlich in der Riesenfuge von Op. 106, da wo das Thema in *As* dur auftritt. Das seltene Vorkommnis einer großen Quartole, die in ähnlicher Weise wie in Fig. 68—70 als quasi ritardando einen neuen Hauptteil einleitet, hat da für 14 Takte die Notierung aus dem Geleise gebracht. Vielleicht scheiterte Beethoven, wenn er versuchte, das Thema ebenso zu notieren wie vorher und überall sonst, daran, daß nach diesen 14 Takten doch weitere Widersprüche und zwar noch schlimmere sich herausstellten. Die besonders durch Liszt aufgebrachte Praxis, vor Taktwechseln der Notierung auch in ganz kurzem Abstande nicht zurückzuschrecken, kannte ja Beethovens Zeit noch nicht. Die auch in meiner Ausgabe (bei N. Simrock) den $^3/_4$-Takt — entsprechend der Originalnotierung — weiter durchhaltende Stelle muß folgendermaßen umgeschrieben werden, wie jeder Unbefangene ohne weiteres zugeben wird:

71.



usw. bis zu der Stelle:



Da haben wir am Ende vor dem *Ges* dur-Teil wieder durch den Anfangstriller des Themas zunächst eine Quartole und dann zwei Takte $^3/_2$-Takt, deren zweiter noch obendrein eine Triole von Vierteln für die zweite Halbe setzt, also im ganzen wieder die den Rhythmus verbreiternde Vorbereitung eines Haupt-Teilschlusses. Der Satz enthält ja auch sonst noch manches Problem; ich denke aber, diese Partie ist durch die Herausstellung der beiden Quartolen und der beiden Triolen in großen Dehnungswerten ihrer Rätselhaftigkeit entkleidet. Die Änderungen, welche der Versuch solcher Aufdeckung von Besonderheiten der rhythmischen Natur und des metrischen Aufbaues der Sätze erfordert, bringen freilich die Puristen in Harnisch; aber ihre Entrüstung beruht auf einer sehr übel angebrachten, mißverständlichen Pietät. Niemandem würde es beifallen, gegen die Korrektur einer den Sinn entstellenden Interpunktion in einem Gedicht Einspruch zu erheben; sollen wir nicht auch auf musikalischem Gebiete endlich soweit kommen, daß wir einer als richtig erkannten Deutung auch im Text Ausdruck geben? Derartige Änderungen sind ja doch in Wirklichkeit keine, da sie weder Tongebungen, noch deren Rhythmisierung, noch auch das Tempo antasten, sondern lediglich ein schnelleres Erkennen des Zusammenhangs ermöglichen. Gegen das Abteilen zu kleiner Takte

(die nur eine Zählzeit oder gar nur einen Unterteilungswert enthalten) will ich nicht reden; dieselben haben ihren ästhetischen Wert, wo sie kleingliedrige Melodiebildung auffällig machen und den die Notierung lesenden in Hast mit sich fortreißen. Kann man doch auch mit Konservierung derselben den metrischen Aufbau durch Taktzahlen klarstellen. Dagegen sind aber die so sehr häufigen falschen Taktstriche zusammengesetzter Taktarten durchaus nur irreführend und sollten daher überall beseitigt werden. Mit dem Moment aber, wo man an diese Korrektur gewissenhaft herantritt, wird auch die Herausstellung der großen Triolen in der Notierung unerläßlich.

Hier sind noch ein paar Beispiele der Triolenbildung im großen:

a, Chopin, *As*-dur, Ballade.

72.

b) Beethoven, Op. 111.

c) Beethoven, Op. 22.

d) Beethoven, Op. 27 I.

e) Beethoven, Op. 27 II.

f) daselbst.

g) Beethoven, Op. 27 I.

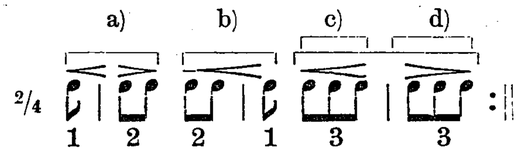
h) Chopin, Etüde, Op. 10 III.

i) Kirchner, Op. 2 IV.

§ 11. Widerspruch zwischen Motivlänge und Takt. Eine gewisse Verwandtschaft mit den Synkopen ist der Inkongruenz der Motivlänge mit der Taktart eigen. Die systematischen Untersuchungen des § 4 haben uns gelehrt, daß die effektive Ausdehnung der einzelnen Taktmotive keineswegs immer sich mit der Länge des ganzen Taktes deckt und daß auch Unterteilungsmotive in buntem Wechsel vorkommen, die länger oder kürzer

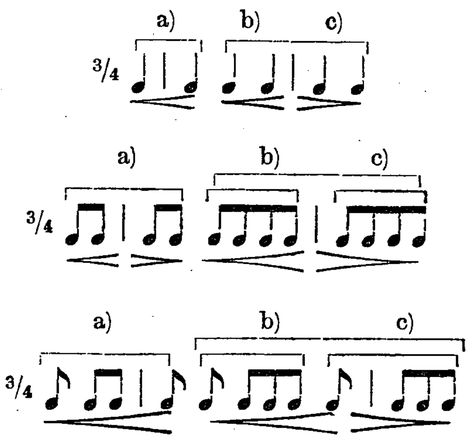
sind als der Wert, dessen Unterteilung sie repräsentieren. Gewöhnlich wechseln im konkreten Falle zwei Formen der Motivbildung, die einander ergänzen, also z. B. im $^2/_4$-Takt in Achtelbewegung die Formen:

usw.; dabei entsteht überhaupt kein Konflikt, sondern nur ein leichtverständlicher Wechsel der Auftakts- und Endungsformen; jedes der Motive steht für sich bestimmt da, und ihre Verbindung erweckt das Wohlgefallen an der Wiederherstellung vollkommenen Gleichgewichts. Ganz anderer Art sind aber die Bildungen, welche entstehen durch mehrmalige Wiederholung eines melodischen Motivs, dessen Länge sich mit dem Takt nicht deckt, sondern (zunächst wenigstens, in den allein häufigen Fällen) kürzer als der Takt ist. Da die Eigentümlichkeit der Bildung gerade in der kapriziösen Festhaltung einer Motivform beruht, welche der Taktlänge widerspricht, so ist dabei jeder Wechsel von Motivlängen ausgeschlossen; wohl aber erfährt natürlich das Motiv durch seine wechselnde Stellung im Takt sehr starke Veränderungen seiner rhythmischen Natur und damit seiner dynamisch-agogischen Potenz. Der einfachste Fall ist die Durchführung eines Motivs von $^3/_8$-Länge im $^2/_4$-Takt:



Wie die den durch Klammern abgegrenzten Motiven beigeschriebenen dynamischen Zeichen besagen, ist derAusdrucksgehalt dieser drei oder vier Formen ein sehr verschiedener: a steigert sich nach der Mittelnote und nimmt von ihr aus wieder ab $\prec\succ$, b steigert sich bis zur Schlußnote $\prec$, c enthält überhaupt nicht den Taktschwerpunkt, verwächst daher notwendigerweise mit dem folgenden Motiv (d), sodaß es in seiner Totalität den Auftakt zu diesem bildet, während d selbst nur Endung ist. Natürlich kann jedes dieser Motive, auch d (ohne Auftakt), den Anfang machen. Ebenso verschieben sich die

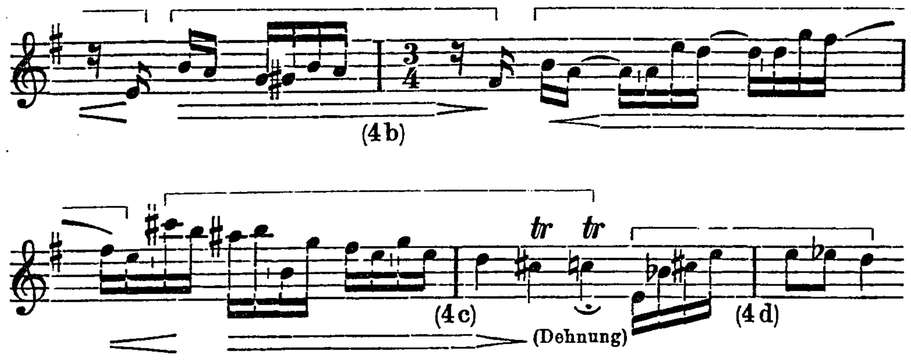
dynamischen Werte, wenn im Dreivierteltakt ein Motiv von zwei Viertel oder vier Achtel Länge mehrmals nach einander auftritt (auch hier unterlassen wir es, die durch Schreibung in kürzeren oder längeren Werten entstehenden gleichbedeutenden Bildungen besonders zu berücksichtigen):



Durch Einmischung kürzerer Unterteilungswerte kann die beschränkte Zahl dieser Möglichkeiten eine größere Zahl effektiv verschiedener Gestaltungen annehmen; die prinzipiell bedeutsamen Formen aber sind damit erschöpft.

Nicht zur Kategorie der in Fig. 74—75 zusammengestellten Beispiele der Konfliktbildungen dieser Art gehören die Fälle der Einführung eines sich nicht mit dem Takt deckenden Motivs, das aus dem Rahmen des übrigen Aufbaues vollständig herausfällt und ein tatsächliches Umschlagen des Rhythmus erzwingt, wie in der (auch in meiner Phrasierungsausgabe bei Schuberth & Cie. noch nicht völlig klargestellten) merkwürdigen Stelle in Beethovens Bagatelle Op. 126 Nr. 1:

73.



Hier mit der Festhaltung des $^3/_4$-Takts durchkommen zu wollen, wäre gänzlich unmöglich; aber auch das bereits von Beethoven selbst gewählte Auskunftsmittel des Übergangs in die Notierung mit $^2/_4$ (von NB. bis zu Ende von Fig. 73) genügt nicht, da die erste emphatische Wiederholung der Schlußbildung offenbar eine Triolenbildung höherer Ordnung (drei Zählzeiten) ist, dann aber wieder das kleingliedrige Bilden Platz greift, zunächst noch durch zwei Takte mit Zusammenordnung von zwei Vierteln, zuletzt aber bereits wieder im $^3/_4$-Takt (mit einer durch Dehnung entstehenden Quartole). Obgleich also hier wirklich das Auftreten einer Motivbildung von je zwei Vierteln den Fortgang des $^3/_4$ stört, haben wir doch darin andere und bedeutend kompliziertere Probleme vor uns als diejenigen, denen dieser Paragraph gewidmet ist. Wir werden auf das Beispiel als eins der merkwürdigsten der Pausensynkopierung zurückkommen.

Hier ist eine kleine Auslese von Beispielen:

A. Zweigliedrige Motive in Tripeltaktordnung:

a) Beethoven, Sonate, Op. 31 I.

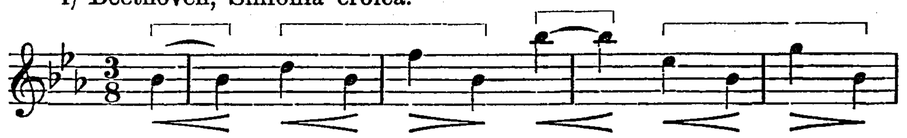
b) Beethoven, Sonate, Op. 14 I.

c) Beethoven, Op. 79 (Kuckucks-Sonate).

d) daselbst.

e) Brahms, *F*dur-Symphonie.

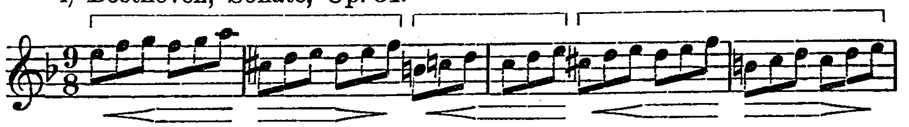
f) Beethoven, Sinfonia eroica.



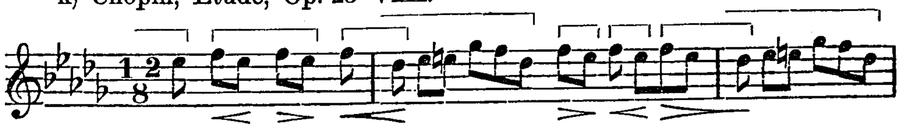
g) daselbst.

h) daselbst (Scherzo), vgl. auch Fig. 18.

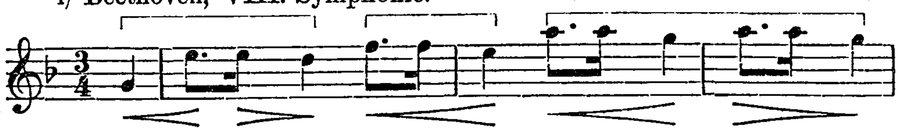
i) Beethoven, Sonate, Op. 54.



k) Chopin, Etüde, Op. 25 VIII.

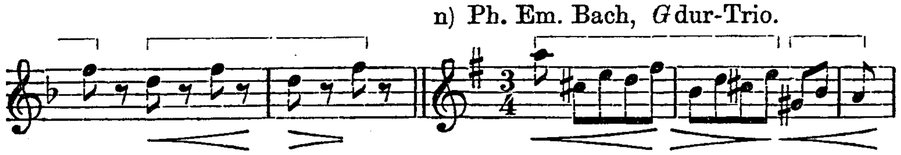


l) Beethoven, VIII. Symphonie.



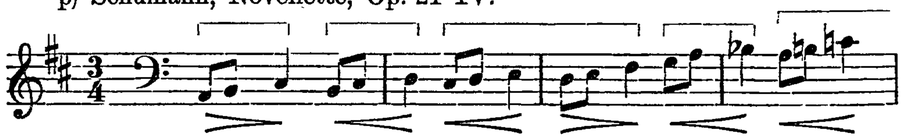
m) daselbst.

n) Ph. Em. Bach, *G* dur-Trio.

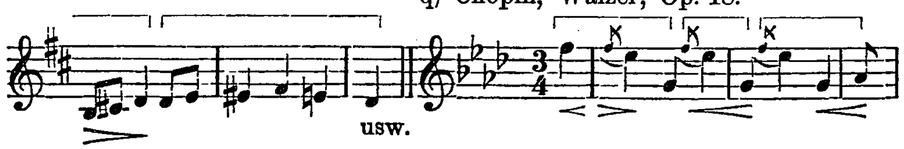


o) Schumann, Kreisleriana, Op. 16.

p) Schumann, Novellette, Op. 21 IV.



q) Chopin, Walzer, Op. 18.

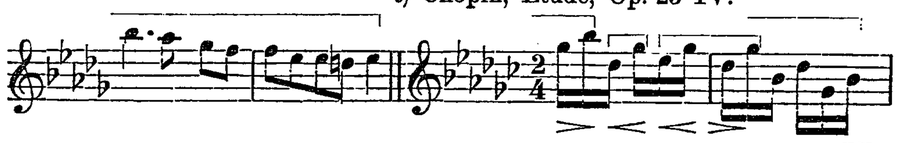


usw.

r) Chopin, Walzer, Op. 34 III.

s) Chopin, Walzer, Op. 64 I.

t) Chopin, Etüde, Op. 25 IV.

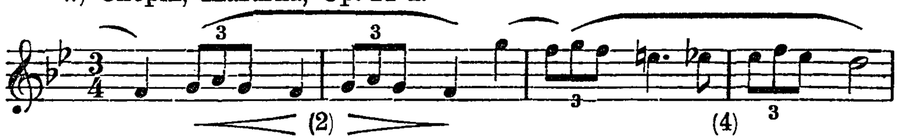


usw.

u) Beethoven, Sonate, Op. 27 I.

v) Beethoven, IV. Symphonie.

w) Chopin, Mazurka, Op. 24 I.



x) Chopin, Mazurka, Op. 24 III.

(vgl. auch Fig 31 f und 31 p.)

Wenn auch in manchen Fällen harmonische Gründe zwingend die Motive anders begrenzen, als die Nachahmung der melodisch-rhythmischen Figur es will (vgl. 74b, e, o), so behält doch selbst dann die mechanische Nachbildung der Zeichnung derselben einen Teil ihrer Wirkung. Doch würde es durchaus verkehrt sein, darum von der Differenzierung der Grenzbestimmungen nach dem Sinne abzusehen, und nur der Linienführung der Nachahmung zu folgen. Vielmehr beruht doch gerade der exquisite Reiz solcher Bildungen eben in der Oberherrschaft des geistigen Elements über den mechanisch geformten Stoff. Die durch die harmonischen Beziehungen gebotenen Änderungen der Abgrenzung zu ignorieren, wäre genau so verkehrt, wie wenn man für die Dauer solcher Bildungen den Takt außer Kraft setzen und vielmehr die durch die Motivlängen markierte rhythmische Ordnung einfach anerkennen wollte. Ebenso wie durch die unweigerliche Festhaltung der Taktordnung gerade erst die wechselnden Werte dieser gleich wiederholten Figuren bedingt werden, so prägt ihnen auch ihr Widerspruch gegen die Harmonie weitere neue Werte auf.

Ungleich seltener als Folgen zweigliedriger Figuren im dreiteiligen Takt sind solche dreigliedriger Figuren in zweiteiliger Taktordnung. Hier ist ein Gebiet, auf welchem noch neue Wirkungen möglich sind. Freilich hat die Seltenheit ihren Grund; denn während im dreiteiligen Takt die Beschränkung der Motivbildung auf zwei Teile einen Rest läßt, der zur Fortsetzung den direkten Anlaß gibt, greift die dreiteilige Motivbildung im zweiteiligen Takt über die natürliche Grenze über, ist also eine nicht als zu knapp bemessen sondern vielmehr als überquellend wirkende Bildung.

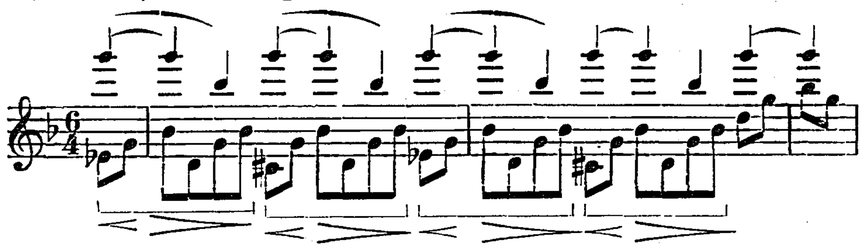
Die folgenden beiden Beispiele von Beethoven und Brahms repräsentieren zwei einander eng verwandte Fälle, nämlich die Motivbildung in drei und drei Unterteilungswerten dritten Grades in einer nur in der nächst höheren Ordnung (Brahms) bezw. in einer in erster und zweiter Ordnung (Beethoven) dreiteiligen Taktart, nämlich:

und

Beide entbehren gerade des charakteristischen Moments der Bildungen von Fig. 74, der wechselnden dynamischen Ausstattung der kleinsten Motive, da ihrer immer zwei notwendig zu enger Einheit verwachsen und — da eben 2×3 dasselbe Fazit gibt wie 3×2 — fortgesetzt gleiche Lage zu den relativen Schwerpunkten behalten:

a) Brahms, *F*dur-Symphonie.

75.



b) Beethoven, Sonate, Op. 109.

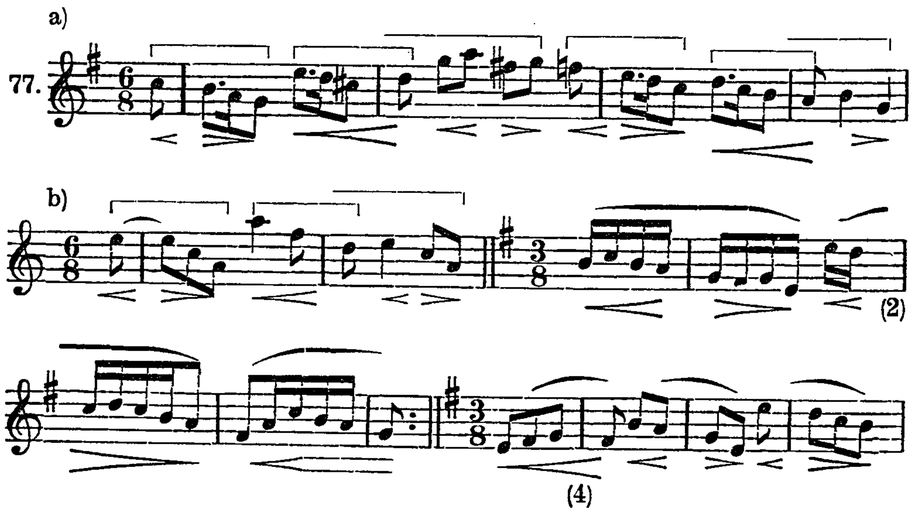
usw.

Andere derartige Beispiele, die mir entgangen sind, wird man leicht klassifizieren können, wenn ich hier nach langem vergeblichem Suchen mich entschließe, ein paar kurze Proben *ad hoc* zu entwerfen, in welchen dreizeitige Motivbildungen in gerader Taktordnung sich verschieben. Da 3×4 zwölf ergibt, so werden sich immer in drei $^2/_4$-Takten die vier möglichen Lagen des Motivs von drei Achteln wiederholen, sodaß, wenn die Manier noch länger fortgesetzt werden soll, dreitaktige Ordnung entsteht:

a)

76.

Im Sechsachteltakt ergeben Motivbildungen von 4 Achtel Länge ähnliche aus einer Triole in die andere übertretende, also ebenfalls überquellende Formen von eigenartiger Physiognomie, die anscheinend auch noch sehr wenig gebraucht sind:



Die Festhaltung von Motivformen, welche durch ihre Länge der Taktordnung widersprechen, kann wohl auf rhythmischem Gebiete als Analogon dessen angesehen werden, was die tonale Sequenz auf harmonischem Gebiete ist. Wie die tonale Sequenz zeitweilig die frei gestaltende Logik der Harmoniefolgen suspendiert und an ihre Stelle eine halbmechanische Nachbildung melodischer Bildungen setzt, welche harmonische Kombinationen als notwendig herbeiführt, die außerhalb der Sequenz kaum vorkommen, so suspendiert die »rhythmische Sequenz« die inkomplete Motive durch überkomplete kompensierende rhythmische Logik und stellt eine merkwürdige, die eigentliche Taktordnung durchkreuzende Art von Scheintakten her, die aber ebenso gerade durch ihre fortgesetzte Unterordnung unter den wirklich herrschenden Takt erst ihre Rechtfertigung und Motivierung finden, ja ebenso als Gebot der Notwendigkeit (Konsequenz) begriffen werden, wie die tonale Sequenz durch die strenge Einhaltung der Skala der Tonart ihre Realisierung findet.

§ 12. **Motivverschränkung.** Immer reicher und buntgestaltiger entfaltet sich vor unserer wachsenden Erkenntnis das Gebiet der Motivgestaltung und Motivbegrenzung. Der Wahn, daß die Form der Auftaktigkeit und Endbildung, die ein den Takt repräsentierendes Anfangsmotiv zeigt, irgendwie für längere Strecken beibehalten werden müßte, ist verflogen und es hat sich schließlich sogar die Möglichkeit herausgestellt, Motivformen länger festzuhalten, welche dem Takt geradezu widersprechen. Wir fügen nun vor Übertritt zur Lehre von der Verbindung verschiedener Formen der Motivbildung in dem Miteinander der Mehrstimmigkeit (Polyrhythmik), die letzten Schlußsteine in die Lehre von der einstimmigen Motivbildung, wenn wir schließlich auch der Möglichkeit gedenken, die Grenzen der Motive gegen einander künstlich zu überbrücken und weiterhin auch die künstliche Zerschneidung der Tonverbindungen innerhalb der Motive durch Pausen speziell betrachten. Diese beiden zu einander sich so gegensätzlich wie möglich verhaltenden letzten Mittel der Motivgestaltung entfernen sich zugleich soweit wie möglich von den einfachsten Grundlagen, welche die Motivbildung offenkundig und jedermann leicht verständlich hinstellen, durch Verleugnung der sichersten Mittel, das Ende des

einen vom Anfange des nächstfolgenden Motivs zu scheiden. Das Auftreten der Pause innerhalb des Motivs ist daher eine gesteigerte Kunstbildung, deren Verständnis eine sehr erhebliche Schulung des rhythmischen Verständnisses voraussetzt und der gegenüber daher die Fähigkeiten des gemeinen Hörers in vielen Fällen gänzlich versagen. Die Motivverschränkung aber hebt die Scheidung der Motive durch Zusammenlaufen von Ende und Anfang in gemeinsame Töne auf. Man darf wohl annehmen, daß die Motivverschränkung ohne die Entwicklung der Polyphonie niemals aufgekommen sein würde; heute aber ist dieselbe auch der Einzelmelodie (wenigstens der instrumentalen, der vokalen höchstens durch Übertragung von jener aus) so geläufig, daß wir nur korrekt verfahren, wenn wir sie vor Übertritt zu den rhythmischen Gestaltungen der Polyphonie erörtern.

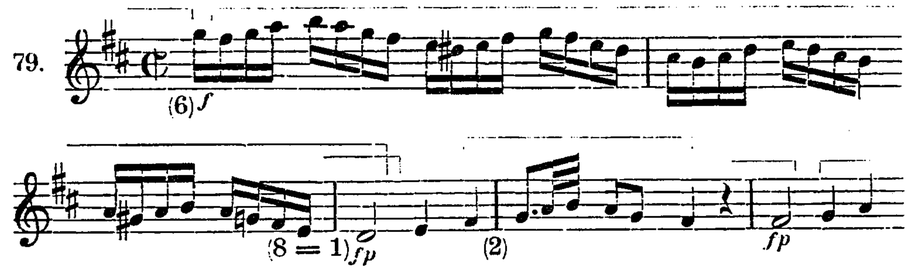
Die Herkunft der Motivverschränkung aus der Polyphonie tritt am zweifellosesten hervor, wo ein melodischer Satz bestimmt sein Ende erreicht, die Endnote aber sich als Anfangsnote eines anderen melodischen Satzes herausstellt; ist dieser zweite Satz ein bereits vorher dagewesener, so wird sein Anfangsmotiv sofort wiedererkannt und daher die Verschränkung des Schlußmotivs und des neuen Anfangsmotivs verstanden werden, z. B. in Mozarts *C*moll-Sonate:

78.

Aber auch hier hilft sowohl das den Schluß einleitende geringe Ritardando und das mit dem Neuanfang einsetzende A tempo, als auch das *p* vor dem Ende und das *f* des neuen Anfangs zum sofortigen Erkennen der Doppelbedeutung des c^2 als Ende und neuer Anfang. Die Provenienz solcher Bildungen aus der Polyphonie macht man sich am einfachsten klar, wenn man z. B. hier annimmt, daß ein Einzelinstrument die piano endenden Schlußtakte vorträgt, daß aber zugleich mit der Erreichung des abschließenden c^2 ein stärkeres Ensemble (Tutti) den neuen (bezw. bereits als Anfang der Sonate bekannten) Gedanken

bringt. In anderen Fällen hilft aber freilich weder solcher Kontrast des Ritardando und A tempo, noch ein überraschender dynamischer Kontrast zum Verständnis, so z. B. in der *D*dur-Sonate Op. 7. I von Mozart:

79.



Hier ist sowohl der Schluß des endenden Satzes, als der Anfang des neu beginnenden forte und nur der Eintritt einer neuen Form der Begleitung, sowie die schnelle Abdämpfung des forte zu piano kann dazu beitragen, den neuen Anfang sofort zu bemerken. Da aber auch z. B. ein Fortgang folgender Art keineswegs außerhalb des Bereichs der Möglichkeit läge:

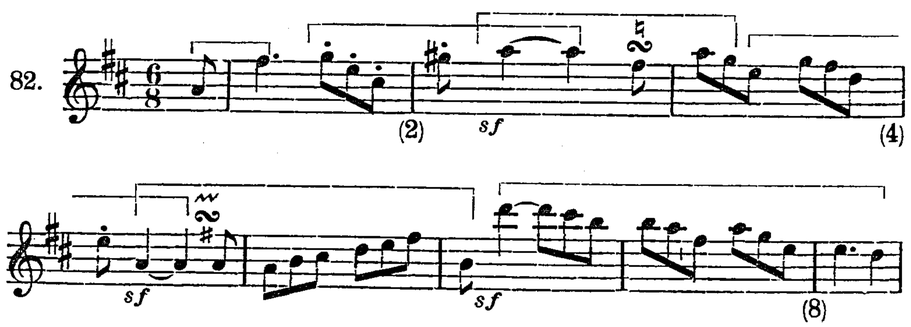
80.

so wird doch wohl die Doppelbeziehung des d^1 erst bei der Nachbildung der ersten zwei Takte des neuen Satzes (*fis*^{1} *fp* wie vorher d^1) erkannt. Daß nicht notwendig auffällige Tonstärke (Accent) solchem doppelt bezogenen Tone zukommt, beweist der folgende Fall aus Mozarts *D*dur-Sonate Op. 50, in welchem vielmehr die Anfangsnote auffällig piano eintritt. Auch hier fehlt aber die Möglichkeit, mit ritardando und a tempo der Auffassung zu Hilfe zu kommen:

81.

Mehr Beispiele solcher Verschränkung von Anfang und Ende größerer Formglieder werden wir im zweiten Teile des Buches beibringen, wenn es sich speziell um die Abweichungen vom streng symmetrischen Aufbau der Perioden durch solche Verschränkungen handelt. Hier handelt es sich vorläufig nicht um die großen Formen, sondern vielmehr um die Überbrückung der Motivgrenzen im kleinen durch gemeinsame Töne. Wir werden deshalb unser Augenmerk besonders auf solche Fälle richten, die den zweiten Teil nicht angehen, da sie den Verlauf des symmetrischen Aufbaues garnicht stören, wenigstens meist nicht Elisionen bedeuten, die einen schweren Wert durch einen neuen leichten ersetzen. Dahin gehört z. B. das kecke Anfangsthema des Schlußrondo von Beethovens erster Violinsonate Op. 12. I, dessen Motivverschränkungen wohl wesentlichen Anteil haben mögen an Mathis Lussys monströser Regelstellung von der starken Endnote (»Chaque note finale est forte«):

82.



Hier bedeuten wenigstens die beiden ersten *sf* die deutliche Accentuation der aus einer Schlußnote und einer Anfangsnote zusammengezogenen Töne, also statt:

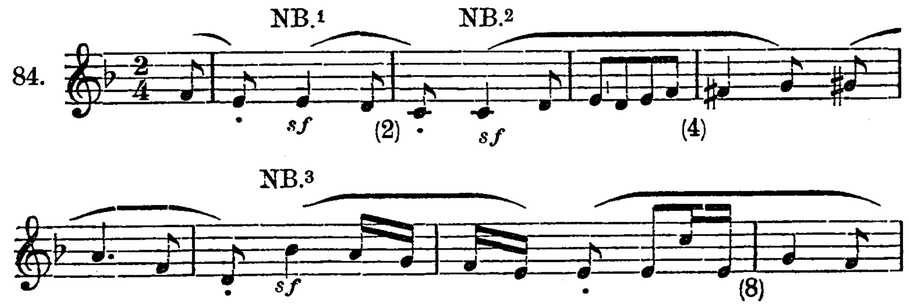
83.

Dagegen ist natürlich das h^1—d^3 nicht eine Endung, sondern d^3 ist nur Anfang; der starke Accent ist hier durch die Synkopierung und den weiten Abstand der neuen Anfangsnote von der Endnote h^1 hinlänglich motiviert. Das e^2—a^1 ließe dieselbe Vereinfachung der Deutung zu, doch ist das

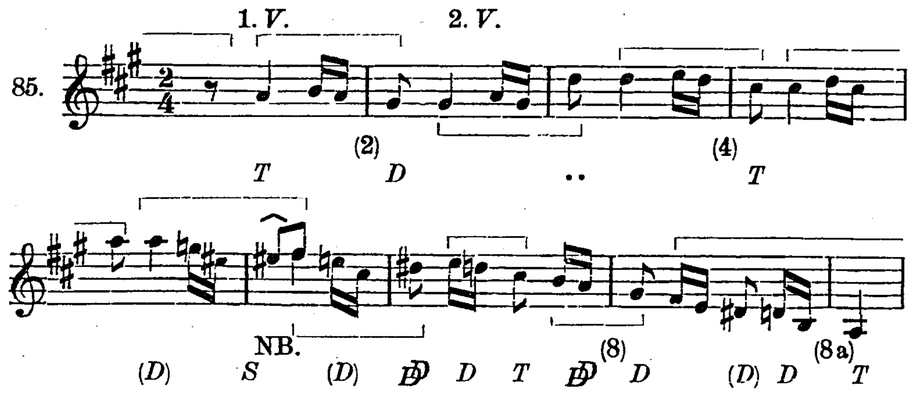
Herabsinken in den Dominantgrundton, mit dem das Thema begonnen hat, so natürlich, daß man (obgleich ohne Not) doch auch hier gern die Doppeldeutung annehmen wird. Das h^1—d^3 wäre dagegen eine alberne Grimasse, die das Thema entstellte.

Im allgemeinen ist für die Annahme solcher Doppelbeziehungen große Vorsicht geboten; dieselben sind eine viel zu komplizierte Bildung, als daß sie sehr häufig sein könnten; wo daher ohne ihre Annahme durchzukommen ist, wird auch die Synkopierung, wenn möglich, in einem Sinne gedeutet werden müssen, der Ende und neuen Anfang außeinander hält, z. B. im Thema des Variationensatzes von Beethovens Kreutzer-Sonate (Op. 47):

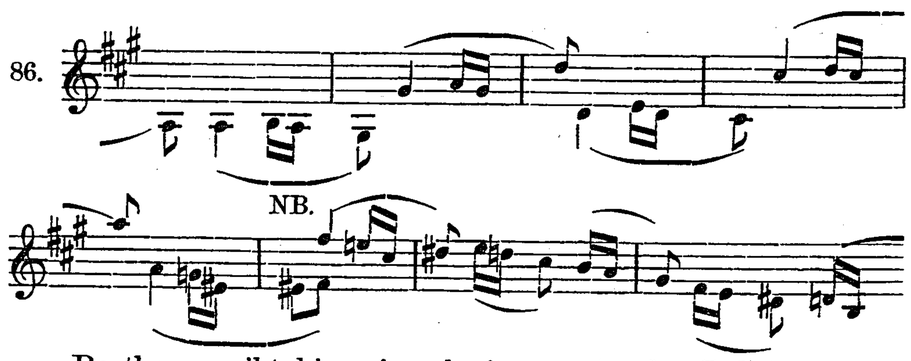
84.



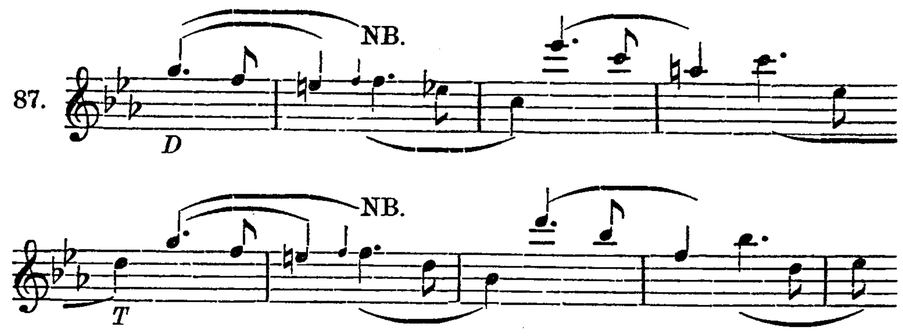
Obgleich es hier nicht ungereimt wäre, an allen drei mit *sf* bezeichneten Stellen (NB.) Motivverschränkung anzunehmen, so ist doch die weibliche Endung durch Tonrepetition (nach dem ersten und zweiten Taktschwerpunkt) etwas so extraordinäres (nur bei dem späteren Beethoven — in Op. 77, 106, 110 — gelegentlich auftauchendes), daß man schwerlich berechtigt ist, dieselbe für dieses schlichte Thema anzunehmen; auch nach dem fünften Taktschwerpunkt (NB.[3]) ist wohl das abgestoßene *d* ein Grund, anzunehmen, daß Beethoven nicht an eine Verschränkung des das *a* des vorhergehenden Taktes weiterführenden *b* (Endung *d.b*) dachte. Wenn es eines Beweises bedarf, daß Beethoven in Fällen, wie Fig. 84, nicht die weibliche Endung mit Tonrepetition meint, sondern vielmehr die stark auftaktige Bildung, so liefert ihn das Thema des Variationensatzes des *Cis*moll-Quartetts Op. 131, in welchem die erste und zweite Violine dialogisierend das Thema in die einzelnen Taktmotive auseinanderlegen (die das Thema beginnende Pause ist konstitutiv):



Im sechsten bis siebenten Takt gibt uns der Meister auch die schönste Erklärung der Motivverschränkung, indem er das doppelt bezogene *fis*², das einerseits die notwendige Dissonanzlösung der übermäßigen Sekunde der Subdominante (*eis*²), andererseits aber Anfangsnote des neuen Motivs ist, in welchem das fis Grundton des *fis*-dur Akkordes wird, beiden Instrumenten gibt, der ersten Violine als endendes Achtel, der zweiten als beginnendes synkopisches Viertel. Bei der Wiederholung des Satzes ist die Zerlegung der Melodie in ihre Elemente dadurch noch auffälliger gemacht, daß die Motive die Oktavlage wechseln:

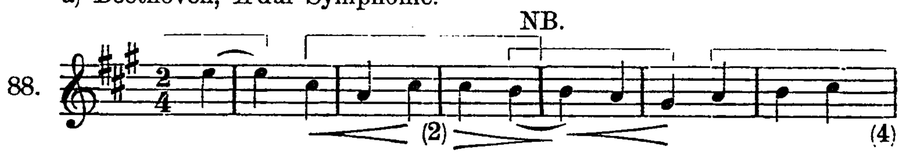


Beethoven gibt hier einmal eine regelrechte Lektion in der Motiv-Verkettung, die wir mit Dank in Empfang zu nehmen haben. So didaktisch, so deutlich erklärend verfährt er freilich nicht immer, sondern zieht es sogar, wo er wie hier die Melodie zerteilt, manchmal vor, durch die Verteilung das Verständnis zu erschweren, indem er die vorkommenden Motivverschränkungen verbirgt, so z. B. in der Sinfonia eroica in der berühmten Stelle:



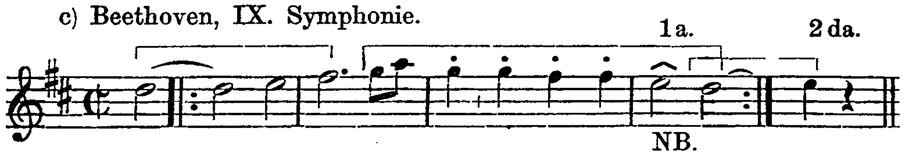
Hier hat Beethoven beidemale bei NB. in der Oboe die Dissonanzlösung (*f*, mit kleiner Note angedeutet) unterdrückt, obgleich die Sachlage genau dieselbe ist wie in der Stelle im *Cis*moll-Quartett (Fig. 86). Ich stelle nun kurz einige Beispiele der Motivverschränkung zusammen, und zwar solche, in denen Ende und Anfang der Einzelmotive nicht verschiedenen, sondern derselben Stimme übertragen sind, der polyphone Ursprung also wie in Fig. 82 nicht mehr offen zutage liegt.

a) Beethoven, *A* dur-Symphonie.



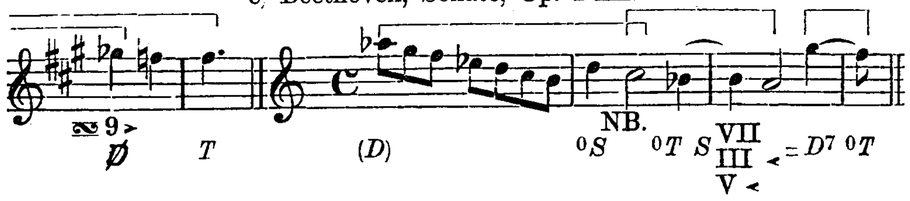
b) Beethoven, *C*moll-Symphonie.

c) Beethoven, IX. Symphonie.



d) Beethoven, Sonate, Op. 2 II.

e) Beethoven, Sonate, Op. 2 III.



f) Beethoven, Sonate, Op. 7 II.

g) Beethoven, Sonate, Op. 10 II.

h) Beethoven, Sonate, Op. 14 I. (daselbst)

i) Beethoven, Sonate, Op. 14 II.

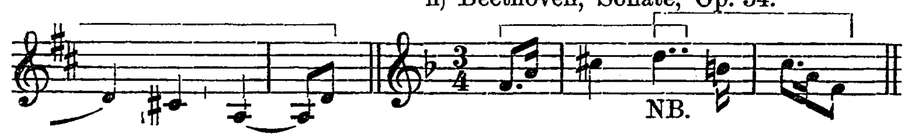
k) Beethoven, Mondschein-

Sonate, Op. 27 II.

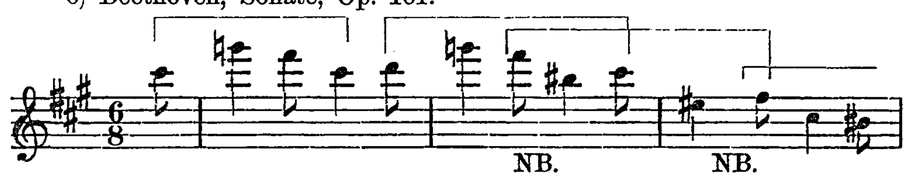
l) Beethoven, Sonate, Op. 28.

m) daselbst.

n) Beethoven, Sonate, Op. 54.



o) Beethoven, Sonate, Op. 101.



p) Schumann, Kreisleriana, Op. 16 IV.

usw.

q) Beethoven, Quartett, Op. 18 V.

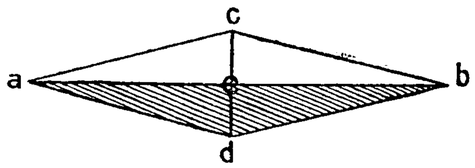
r) Beethoven, Quartett, Op. 18 V.

Zweierlei Manipulationen sind zu empfehlen, um zu erproben, ob wirklich eine Motivverschränkung vorliegt: erstens zu untersuchen, ob nicht doch vor oder nach der Note, welche beiden Motiven gemeinsam scheint, eine wohlverständliche Trennung der Motive ohne Verschränkung möglich; zweitens aber die Auflösung der gemeinsamen Note in einen das erste Motiv endenden und einen das zweite beginnenden Teil. Fällt die letztere Manipulation befriedigend aus, so ist eben die Motivverschränkung nicht abzuweisen, z. B.:

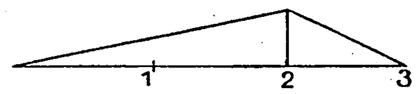
89.

Die Anwendung dieses Mittels auf alle Beispiele von Fig. 88 wird wesentlich dazu dienen, daß dieselben wirklich von der Tonphantasie vollständig erfaßt und wirklich durchempfunden werden.

§ 13. **Pausenlehre.** Ich habe bereits in der »Musikalischen Dynamik und Agogik« (1884) den Satz aufgestellt, daß Pausen nicht Nullwerte, sondern vielmehr Minuswerte sind, denen je nach der Bedeutung der positiven Werte, welche sie negieren, eine gar sehr verschiedene Wirkung eignet. Ich habe auch dort bereits die graphische Formel der Wertbestimmung der Pausen für alle möglichen Fälle gegeben in der Gegenüberstellung eines die dynamische Potenz des Motivs in Minuswerten wiederspiegelnden symmetrischen Verlaufs, z. B.:

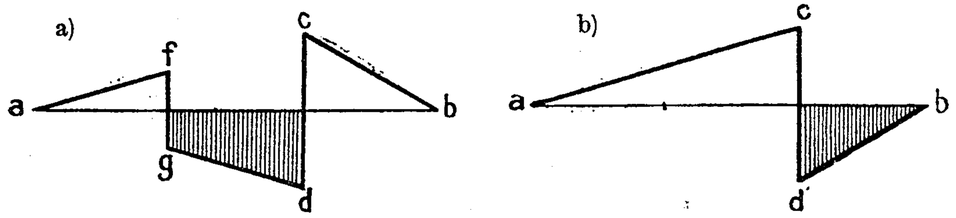


Hier stellt die Horizontale a b das Niveau vor, über welches sich die dynamischen Steigerungen erheben und zu welchem die Rückgänge sich wieder senken; c markiert den Schwerpunkt des Motivs, in welchem die Steigerung gipfelt, a c ist der zur Schwerpunktnote hin sich steigernde Auftakt, c b ist die von demselben ab erfolgende Umlenkung zur indifferenten Mitte, also die Endung des Motivs. Je nachdem ein Motiv kürzeren oder längeren Auftakt und je nachdem es eine männliche oder eine mehr oder minder lange weibliche Endung hat, sind natürlich a bezw. e wesentlich näher an die Mitte herangerückt zu denken. Ein ganz ohne Auftakt einsetzendes Motiv würde also, wenn es eine längere Endung hat, der zweiten Hälfte der Figur $\overset{c}{e}\overset{\diagdown}{\underset{d}{\diagup}}b$ entsprechen, ein Motiv mit längerem Auftakt und kurzer männlichen Endung würde der ersten Hälfte entsprechen $\overset{\diagup}{a}\overset{c}{\underset{\diagdown}{e}}$, oder doch mit einem wenn auch noch so steilen Abstieg von c zu dem ganz nahe an c herangerückten b. Am besten denkt man sich die Strecken a e und e b den effektiven Längen des Auftakts und der Endung proportional, also z. B. für den doppelt auftaktigen Tripeltakt als 2 : 1 (Auftakt zwei Viertel, Endung ein Viertel):



Eine Motivbildung mit fünf Achteln Auftakt und männlicher Endung (ein Achtel) würde den Anstieg zum Schwerpunkte noch weiter verflachen und die Linie des Rückgangs noch steiler bedingen.

Das Auftreten einer Pause innerhalb des Motivs bedeutet für die Auffassung von dessen immanenter dynamischen Potenz nichts geringeres als für die Dauer der Pause ein Eintreten des negativen Wertes statt des ausgefallenen positiven, z. B. im doppelt auftaktigen Dreivierteltakt bei Ausfall des zweiten Auftaktviertels (a) oder gar des auf den Schwerpunkt fallenden (b):

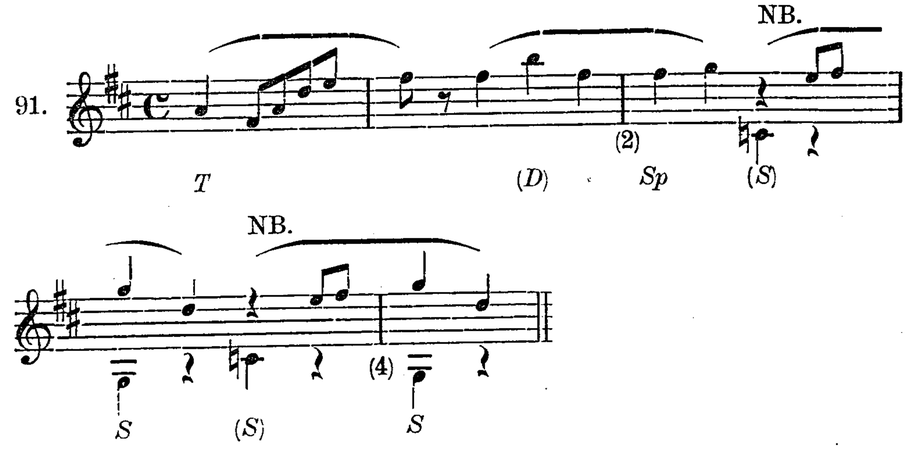


Der Ausfall des zweiten Auftaktviertels setzt also bei a an die Stelle der zweiten Hälfte des steigenden Teils eine Pause, die entsprechend als wachsend an Tiefe der Pausenwirkung (zunehmend an Kraft der Negierung) empfunden wird; bei b steigert sich die Dynamik bis zum Höhepunkte der Entwickelung, schlägt aber im Moment von dessen Erreichung ins Negative um, dessen Wert jedoch schnell abnimmt.

Es wird nicht nötig sein, an noch mehr Einzelfällen die Handhabung des leichtverständlichen Prinzips zu demonstrieren. Z. B. leuchtet ja ohne weiteres ein, daß Pausen, welche die Endung abkürzen (z. B. wenn im Tripeltakt die Endung eine Viertelnote und eine Viertelpause beträgt), in die bereits im Gange befindliche Rückbildung mit abnehmender Stärke der Negation eintreten.

Nur eine Frage muß noch gestreift werden, nämlich ob es Pausen als Anfang eines Motivs geben kann oder nicht? Die Frage ist keineswegs so kurzweg zu verneinen, so selbstverständlich es auch zunächst scheinen mag, daß doch von einem Anfange nicht wohl gesprochen werden kann, solange keine Tongebung erfolgt; denn in dieser Allgemeinheit kann ein solcher Gedanke doch nur vom ersten Anfange eines Tonstücks ausgesagt werden, und selbst da hat die gesteigerte Kunstpraxis das scheinbar ganz Unmögliche doch möglich gemacht. Der Anfang von Bachs 5. dreistimmiger Invention zeigt tatsächlich den vielleicht einzigen Fall des Beginns eines Tonstückes mit einer Sechzehntelpause, und zwar auf dem Taktschwerpunkt. Ein mit dem Stück noch gänzlich Unbekannter mag vielleicht das erste Arpeggio der Baßstimme als Beginn des Auftakts des zweiten Takts hören; bei wachsender Bekanntschaft hört aber diese Möglichkeit ganz bestimmt auf, da fortgesetzt dieselbe Form der Endbildung sich ergibt. Wer das Stück kennt, kann den Anfang nur hören als weibliche Endung einer der eigentlichen thematischen Entwickelung vorangestellten Markierung eines Schwerpunkts höchster Ordnung (8. Takt) durch eine Pause:

Angesichts dieses merkwürdigen Dokuments werden wir gewiß vollends Bedenken tragen, die Möglichkeit des Anfangs eines Motivs mit einer Pause im weiteren Verlaufe eines Tonstücks in Abrede zu stellen. Doch wird es im allgemeinen für solche Annahme der Mitwirkung weiterer Stimmen bedürfen, welche bestimmt zu neuem Bilden fortschreiten; andernfalls wird man vielmehr die Pausen noch der vorausgehenden Endung zurechnen. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre bildet dafür ein hübsches Beispiel:

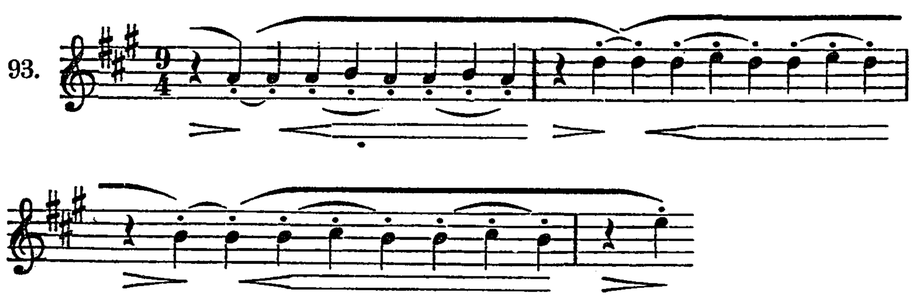


Hier zwingt die auffällige Einführung des zweiten Subdominante (c^+), die Viertelpause der Melodie bereits in das neue Motiv zu nehmen. Übrigens gehört auch der erste Anfang der Ouvertüre zu den Belegen der Möglichkeit des Anfangens einer Melodie mit einer Pause:

92.

Hier dienen die Tongebungen anderer Stimmen auf die Taktschwerpunkte nur dazu, die mit feiner tonmalerischen Absicht der Pause angehängten langen Anschlußmotive (die vom Felsen zurücklaufenden Wellen!) als solche verständlich zu machen; die Pause selbst aber bildet einen durchaus wesentlichen Bestandteil des thematischen Motivs, wie von Takt 9 ab besonders hervortritt, wo die Violinen in hoher Lage das Motiv übernehmen. Das merkwürdige, selbst Bach (Fig. 90) noch überbietende Beispiel des Anfangens des Thema eines Variationensatzes mit einer Pause in Beethovens *Cis*moll-Quartett Op. 131 habe ich bereits in Fig. 85 mitgeteilt; das Thema soll im direkten Anschluß an den vorausgehenden Satz, ohne Ritardando und ohne jede weitere Unterbrechung begonnen werden: nur so ist es möglich, die Pause als konstituierendes Element des Themas verständlich zu machen. Freilich dem, der die Notierung nicht kennt, wird das volle Verständnis schwerlich aufgehen, wenn er nicht auf die merkwürdige Bildung speziell aufmerksam gemacht wird. In welchem Grade es aber dem Komponisten dabei gerade um die Pausenwirkung zu tun ist, beweist die 6. Variation (*A* dur), in welcher nicht nur zu Anfang des ersten Takts, sondern auf die Schwerpunkte der ersten sechs Takte die Pause auftritt:

93.



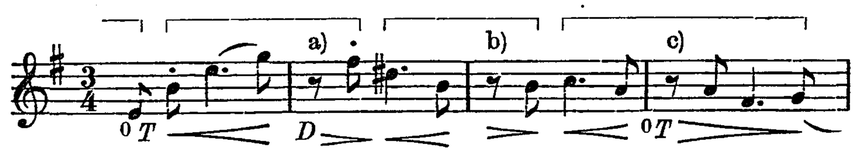
Dieses Beispiel ist noch dadurch merkwürdig, daß die Pause nicht einfach als an Stelle der Überbindung (Synkopierung)

tretend zu verstehen ist, wie sonst zumeist in ähnlichen Fällen (vgl. Fig. 95), sondern vielmehr die Unterdrückung der eigentlichen Fortschreitung der Stimmen zur neuen Harmonie bedeutet; der Fortgang jenseits der Pause bringt schon die Verlegung der Harmonie (vgl. das Thema Fig. 85):

94.

Die eigentliche Pausen-Synkopierung liegt dann vor, wenn auf die Pause die Harmonie fortschreitet und den der Pause vorausgehenden, sozusagen in Gedanken noch übergebundenen Ton zur Dissonanz macht, welche nach der Pause ihre regelrechte Auflösung findet, wie in dem berühmten polyrhythmischen Allegretto von Beethovens *E*moll-Quartett, Op. 59. II:

95.



Hier ist bei a das ideal fortgeltende *g* Vorhalt vor *fis* ($D^{6>5}$) geworden, bei b bleibt die Harmonie und das *h* erscheint daher als konsonante Synkope (S. 100), bei c ist *a* Vorhalt vor *g* geworden, seine Auflösung wird aber künstlich durch Repetition und obendrein durch Einschaltung der unteren Wechselnote *fis* bis zu Ende des Taktes aufgeschoben (die dann eintretende Auflösungsnote *g* wird wieder synkopiert).

Ich stelle nun einige Beispiele der verschiedenen möglichen Pausenwirkungen zusammen und kennzeichne die Kategorie, zu welcher jeder Einzelfall gehört, durch Beischrift von Buchstaben, deren Bedeutung die folgende Übersicht klarstellt:

A. Pausen am Ende des Motivs.
   a) den Endwert verkürzend (gemeine Endpausen).
   b) die Endnote selbst unterdrückend (Schwerpunktspausen).

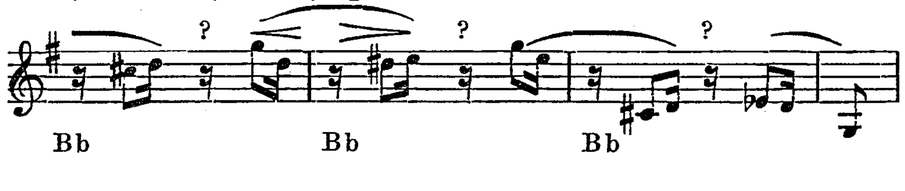
B. Pausen im Motiv (Innenpausen).
a) in der Endung, aber nicht auf den Schwerpunkt.
b) auf den Schwerpunkt (vgl. Fig. 73).
c) im Auftakt.
C. Pausen zu Anfang des Motivs (vgl. Fig. 90, 91, 92, 93).

a) Bach, 9. dreist. Invention.

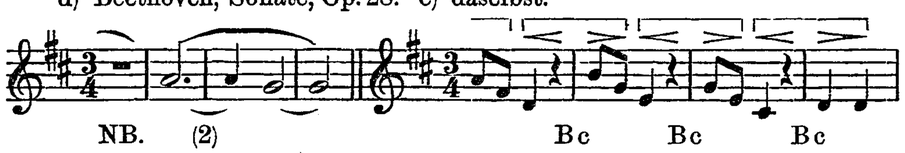
96.

b) Beethoven, Sonate, Op. 2 I.

c) Beethoven, Sonate, Op. 2 III.



d) Beethoven, Sonate, Op. 28. e) daselbst.



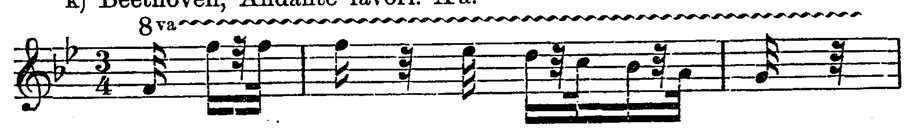
f) Beethoven, Sonate, Op. 78.

g) Beethoven, Sonate, Op. 110.

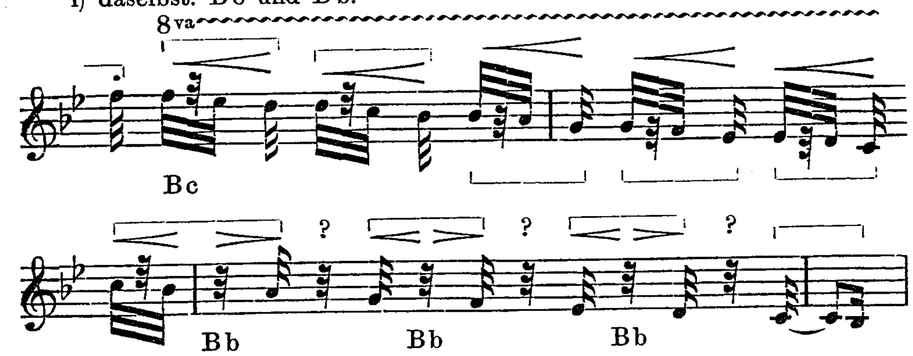
h) daselbst. Bb.

i) daselbst. Bb.

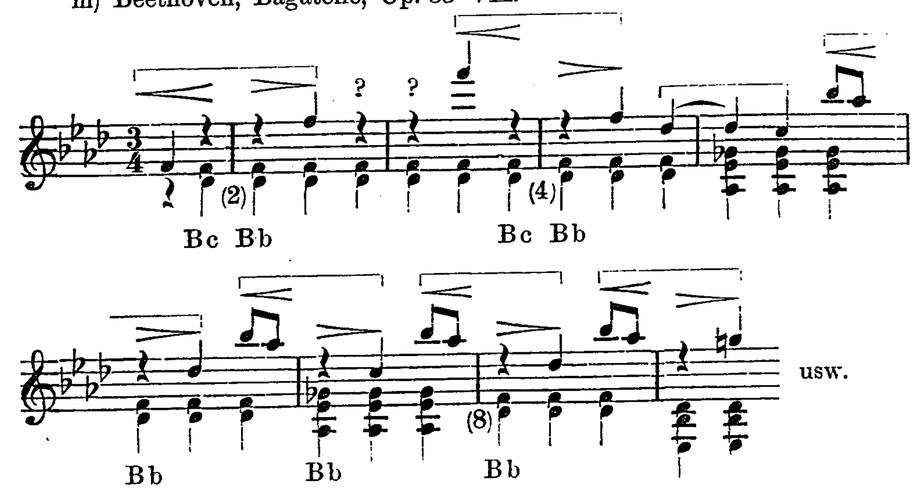
k) Beethoven, Andante favori. Aa.



l) daselbst. Bc und Bb.

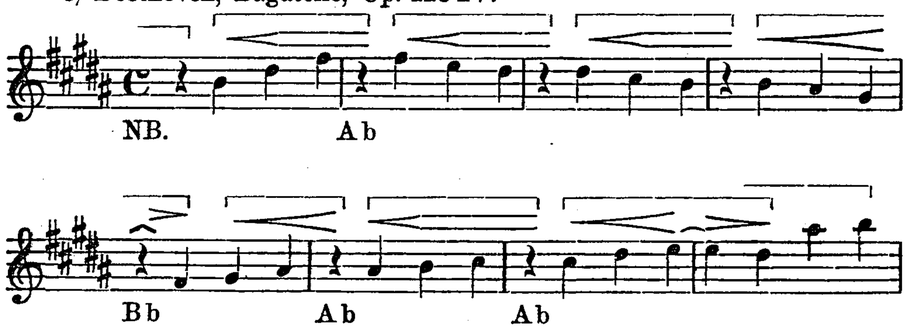


m) Beethoven, Bagatelle, Op. 33 VII.

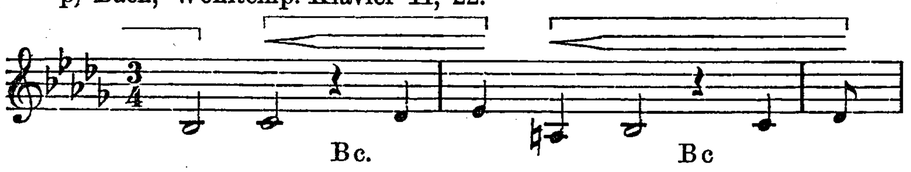


n) Beethoven, Bagatelle, Op. 33 II.

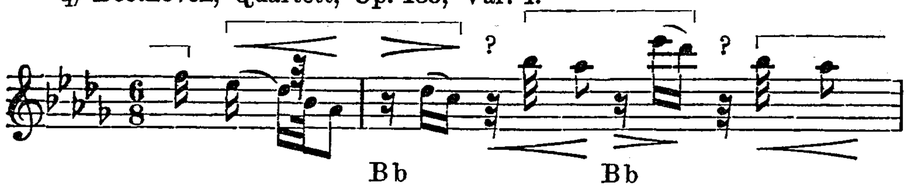
o) Beethoven, Bagatelle, Op. 126 IV.



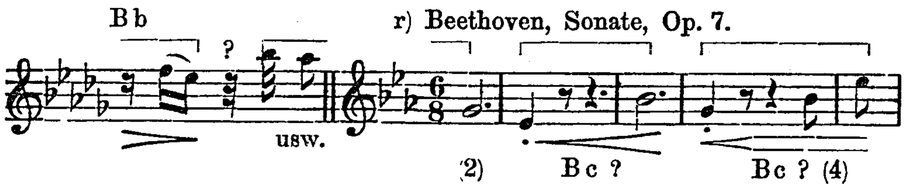
p) Bach, Wohltemp. Klavier II, 22.



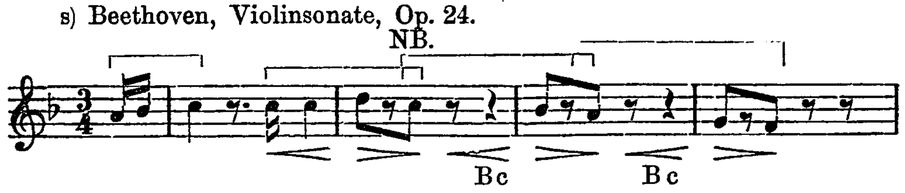
q) Beethoven, Quartett, Op. 135, Var. 4.



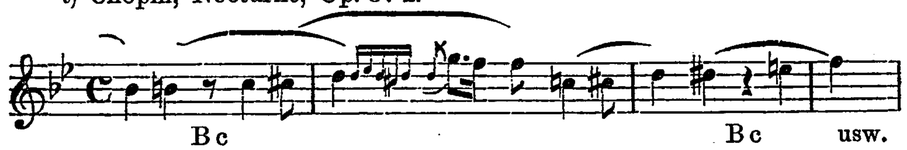
r) Beethoven, Sonate, Op. 7.



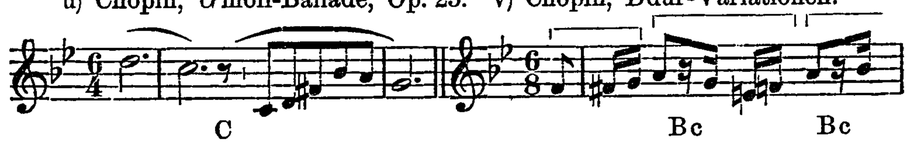
s) Beethoven, Violinsonate, Op. 24.



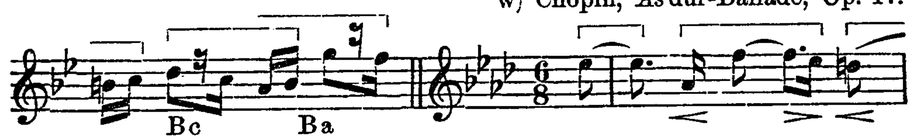
t) Chopin, Nocturne, Op. 37 I.



u) Chopin, *G*moll-Ballade, Op. 23. v) Chopin, *B*dur-Variationen.



w) Chopin, *As* dur-Ballade, Op. 47.



x) daselbst.

y) daselbst.

Manche Fälle mit scheinbaren Innenpausen lösen sich bei näherer Betrachtung in bloßen Staccato-Vortrag der einzelnen Töne des Motivs auf. In diese Kategorie gehört von den hier mitgeteilten Fig. 96r, das Kopfthema von Beethovens Sonate

Op. 7, das zunächst durchaus in ganzen Schlagzeiten einhergeht, sofern es nur auf die Taktschwerpunkte Tongebungen der Melodie bringt. Erst das *b—es* beim Hinübertritt zum Schwerpunkt des vierten Takts bringt Unterteilung. Solange aber keine Unterteilung Platz gegriffen hat, kann von einem Ausfall von Teilzeiten nicht die Rede sein. Ja selbst in Fällen wie dem folgenden aus Beethovens Sonate Op. 78, wo die leichte Zählzeit mit Unterteilungsauftakt auftritt, die schwere aber nicht:

97.

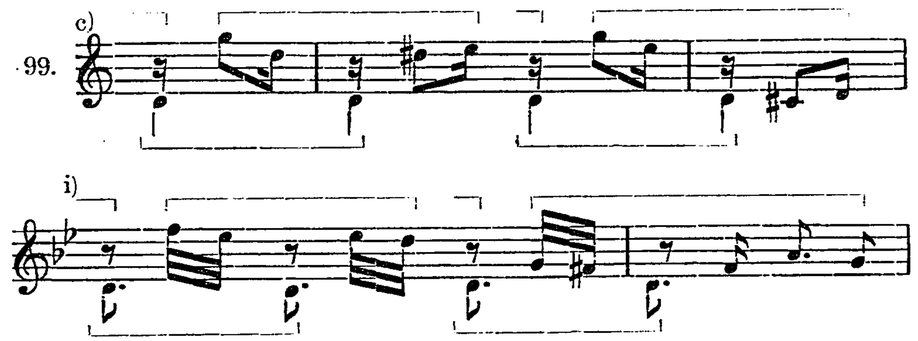
ist doch das Thema als in nicht gebundenen halben Noten einhergehend (97 a) zu verstehen und fehlt daher eine auffälligere Wirkung von das Crescendo des Auftakts unterbrechenden und energisch negierenden Pausen durchaus. Die Pausen wirken vielmehr durch die Nichtbindung nur mehr als zierlich, graziös, aber nicht als schluchzend. In Fig. 96 s wirken nur die Viertelpausen im dritten und vierten Taktmotiv als wirkliche Unterbrechungen, Lücken, Schnitte durch das Motiv. Daß Motiv-Verschränkung vorliegt, ergibt die Anwendung unseres Hausmittels (S. 130):

98.

In Fig. 96 c, i, l, m und q habe ich zu den kurzen Pausen zwischen den Motiven Fragezeichen gesetzt, um anzudeuten, daß man im Zweifel sein kann, ob dieselben der Endung des ersten oder dem Anfange des zweiten Motivs zuzurechnen sind. Diese Frage ist nicht so leicht zu entscheiden, wie man meinen sollte; doch steht außer Zweifel, daß sie nicht Innenpausen sind, daher in dem einen wie dem anderen Falle nur geringe Intensität der Pausenwirkung besitzen. Eine relativ schwere Zeit negieren dieselben in 96 c, i und m. In 96 c und 96 i erfolgt allerdings nur auf die letzte derartige Pause eine Harmoniewirkung (Auflösung des

Quartsextakkords), welche stärkeren Anlaß geben kann, in beiden Beispielen durchweg diese Pausen als reale Vertreter des auf ihren Eintritt beginnenden Werts zu betrachten, wodurch sie in Korrespondenz mit dem folgenden Motiv treten:

99.



Doch ist auch die andere Deutung, welche die isolierte Pause einfach dem vorausgehenden Ende beizählt, nicht ungereimt, da dieselbe doch nur einen Wert trifft, der gegenüber dem Schwerpunkt des Motivs leicht ist, also im Sinne von:

100.

In den andern Fällen ist aber die Sachlage ganz dieselbe, auch in 96 l, m und q steht die Zwischenpause als leichter Wert in Korrespondenz zu dem Schwerpunkt des folgenden Motivs, kann aber ebendarum auch ohne besonderen Schaden zu der vorausgehenden Endung geschlagen werden. Einen Repräsentanten des Werts von zwei Zählzeiten (also einem wirklichen Takt) haben wir in der 96 d beginnenden Pause vor uns; das ganze, aus drei Takten der Notierung Beethovens bestehende Motiv, steht im Antwortverhältnis zu diesem (übrigens durch die Baßstimme markierten) Werte. Auch in 96 o und y sind die mit NB. bezeichneten Pausen Motivpausen. Eines der allerkühnsten Wagnisse ist die Pause in 96 g, welche nach ganz kurzem Ansatze von nur einem Viertel Unterteilungsauftakt zwei ganze Zählzeiten negiert; nimmt man die lebhafte Viertelbewegung als weiter pulsierend an, so könnte diese Lücke etwa so gefüllt gedacht werden:

101.

Ein ganz besonderer Fall der Ersetzung eines die Harmonie verändernden Akkordes durch eine Pause (vgl. Fig. 94) ist Fig. 96 f, wo der immer auf die Pause gerade wieder in den Grundton *cis* laufende Baß allein den in den Oberstimmen unterdrückten *Cis* dur-Akkord vorstellen muß. Es ist das wieder einmal so ein echt Beethovensches Wagestück, bei dem wohl nicht allzuviele uneingeweihte Hörer dem Meister zu folgen in der Lage sind. Fig. 96 l repräsentiert eine bekannte, nicht nur bei Beethoven häufige, sondern überhaupt beliebte Gruppe von Rhythmen, deren packende Wirkung nur leider gewöhnlich durch Schuld der sie mißdeutenden Spieler für die Hörer total verloren geht. Denn die ja freilich nach dem Prinzip, daß Pausen Unterbrechungen sind, also Einschnitte markieren, ein Ende bedeuten, dem gemeinen Menschenverstande nur allzugut einleuchtende Deutung:

102.

verzerrt die unnachahmliche Grazie dieser Stelle ins Gemeine und Läppische, und macht in anderen Fällen aus einem titanenhaften Ringen ein ungezogenes Stampfen, z. B. in den beiden Stellen aus Beethovens Op. 53 und 111 (beidemal Rhythmus der Begleitstimmen):

103. Op. 53.

Auch die Mehrzahl der übrigen Beispiele leidet schwer unter ähnlichen Mißverständnissen, besonders alle weiblichen Endungen über die Pause hinweg (96 a, h, i, m, q). Leider hat eben das Gros der ausübenden Musiker keine Ahnung davon, daß gesteigerte Kunstbildungen gerade aus der Verleugnung der schlichten Natur die stärksten Wirkungen ziehen. Möchte es der reichen Auswahl zusammengehöriger Beispiele in diesem Buche gelingen, das rhythmische Verständnis derart zu verallgemeinern und generell zu fundamentieren, daß es nicht mehr ein glücklicher Zufall ist, wenn das Musikgefühl einmal gegenüber einer intrikateren Bildung das rechte trifft.

§ 14. **Gewichtveränderung im Takt.** Die wachsende Gleichgültigkeit gegen die Stellung der Taktstriche in zusammengesetzten Taktarten und die durch dieselben bedingte Gewöhnung an die gedankenlose Hinnahme längerer Strecken, in denen der Taktstrich seinen Beruf, die schwerste Note anzuzeigen, nicht erfüllt, hat sehr dazu beigetragen, daß man garnicht bemerkte, wie oft auch einfache Taktarten außerordentliche Verhältnisse bringen, nämlich vorübergehende starke Gewichtsveränderungen der Taktteile, die nicht durch Zurechtschiebungen der Taktstriche aus der Welt zu schaffen sind, sogar eine solche durchaus verbieten. Ich denke dabei nicht etwa an notwendig werdende starke Accente für Synkopen oder auffällige schroffe Dissonanzbildungen auf leichte Zeiten; dergleichen haben wir ja bereits in mancherlei Form konstatiert, ohne daß darum eine Frage nach der Korrektheit der Stellung der Taktstriche aufgeworfen worden wäre. Nein, ich meine ganz andere Fälle, in denen aber gleichfalls die Verschiebung der Taktstriche den Konflikt nicht beseitigen, sondern nur neue Ungelegenheiten schaffen würde. Diese Fälle haben sämtlich das gemeinsam, daß sie ein Überhandnehmen der Kleinarbeit zeigen, eine Überfüllung der Takte mit auf selbständige Beachtung Anspruch machenden Elementen. Das Trio des Scherzo von Beethovens *A* dur-Symphonie mag uns den Weg zur richtigen Auffassung solcher sozusagen hypertrophischen Bildungen weisen. Wer in den Anfangsmotiven desselben einfache Endungen hört, versteht sie nicht; Beethoven hat aber gleich bei ihren ersten Auftreten durch minutiöse Vorschrift der Dynamik angezeigt, daß er in ihnen mehr

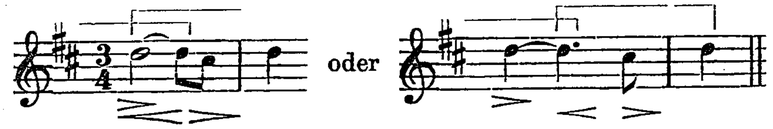
gesehen wissen will als bloße Endungen, auch mehr als Endnoten mit angehängten kleinen Anschlußmotiven. Weder so:

104.

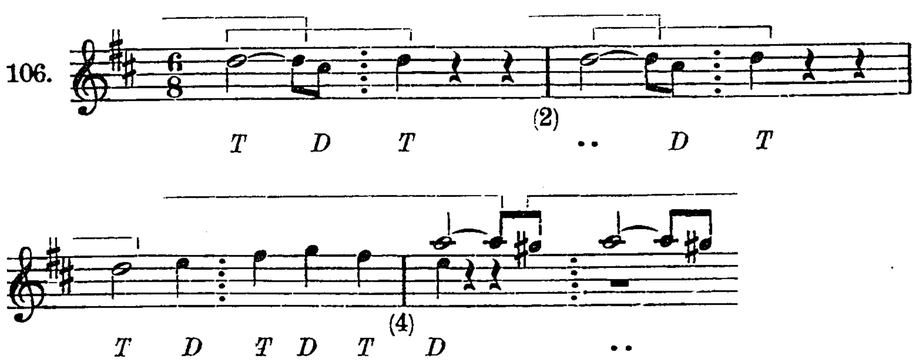
noch so:

sondern vielmehr mit einer Schwellung der langen Note und Abnehmen nach dem Ende hin sollen die Motive gelesen werden, nämlich (mit Beethovens Bezeichnung):

105. d. h. etwa:



Der Anfang des Motivs fällt, wie die Fortsetzung durch die Harmoniebewegung ausweist, tatsächlich auf die schwere Zeit, d. h. da die Takte von Beethovens Notierung nur Einzel-Schlagzeiten enthalten, so wäre bei Wahl einer zusammengesetzten Taktart das lange *d* in den Taktanfang zu stellen:

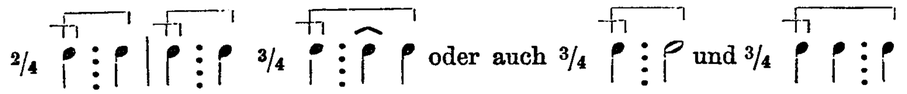
106. 

Die auf ganz leichte Zeiten sich einschaltenden Dominanten haben durchaus ornamentalen Charakter; erst mit Erreichung des vierten Taktes tritt an die Stelle der Tonika die Dominante, die ähnlich verziert wird, ohne daß eine harmonische Deutung der Ziertöne ernstlich in Frage kommen könnte. Also der Takt steht nunmehr fest, aber wir erkennen auch einen sehr auffälligen Unterschied in der Gewichtswirkung (metrischen Qualität) der leichten Zählzeit des ersten, zweiten und vierten Taktes gegenüber derjenigen des dritten Taktes; letztere erscheint in eminentem Maße wirklich als leicht, nämlich als regelrechter Auftakt zum vierten Takt, während die übrigen sogar schwerer als die vorausgehenden Schwerpunkte erscheinen. Mit anderen Worten: aus dem langen *d* in Takt 1 und 2 treibt ein motivischer Keim, der nicht als Appendix erschöpfend definiert ist, sondern vielmehr die schwere Zeit als Aufstellung nimmt und ihr eine antwortende noch schwerere nachschickt. Wir können aber trotzdem nicht etwa korrekt notieren:

107.

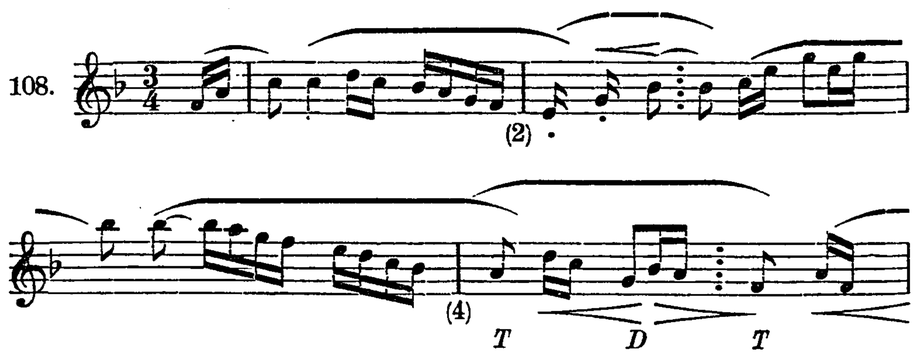
denn damit würde der entscheidende Harmoniewechsel (Eintritt der Dominante) in den Auftakt zum vierten Takt, statt auf dessen Schwerpunkt rücken und das ganze eine Unruhe (diastaltischen Charakter) bekommen, die dem Thema offenbar durchaus fremd ist. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als die Taktstriche von Fig. 106 als allein korrekt beizubehalten, aber den neuen Begriff der Überbietung des Gewichts der schweren Zeit durch die nachfolgende an sich leichte als möglich anzuerkennen. Der Unterschied dieser Bildung nicht nur gegenüber einfachen weiblichen Endungen, sondern auch gegenüber Anschlußmotiven gewöhnlicher Art (vgl. Einleitung S. 23) ist ein in die Augen springender, sehr markierter und eröffnet

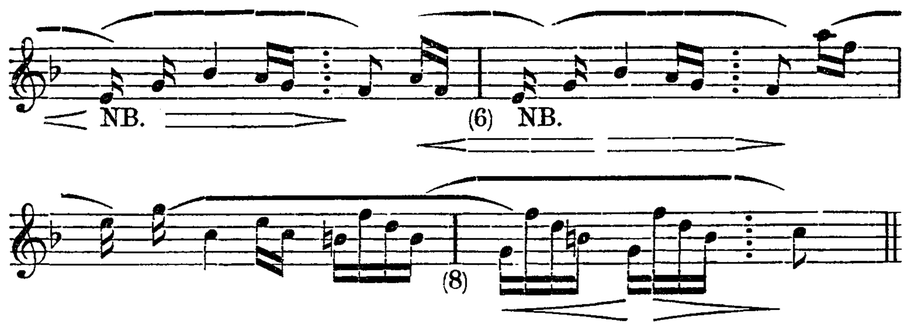
uns ganz neue Perspektiven. Denn die Gewichtsverstärkung ohne Störung der Taktordnung und des Fortgangs der Periode ist tatsächlich etwas gegenüber unserer bisherigen Erfahrungen gänzlich neues. Wir gehen nunmehr dazu über, uns nach weiteren Bildungen ähnlicher Art umzusehen. Da fällt uns denn zuerst die stereotype Manier der Schlußbildung der Polonaise auf, hinter der wohl etwas ähnliches zu suchen ist. Die Polonaise ist ein Tanz in gravitätischem dreiteiligen Takt mit drei wirklichen Zählzeiten und es handelt sich also bei ihr um die Gewichtsverstärkung der ersten oder zweiten der beiden leichten Zeiten. Beides ist, wie wir sehen werden, möglich. Stellen wir zunächst schematisch unseren ersten Fall in geradem Takt (die Tripelteilung ist, wie aus Fig. 106 zu ersehen, nur Unterteilung) und die beiden möglichen im dreizähligen Takt einander gegenüber:



Ein unscheinbarer Sonatensatz von Kuhlau, das Alla Polacca aus Op. 55. IV führt schon die Anfänger am Klavier in das Problem dieser Gewichtsveränderungen im Takt ein, indem er bald den $^3/_4$-Takt mit deutlicher Ablösung des zweiten Viertels zu doppelt auftaktiger Motivbildung durchführt, seltener die ganz schlichten Endungen von zwei Viertel Längen macht, in kurzen Abständen aber immer wieder durch Anschlußmotive von mehr oder minder großer Selbständigkeit dem dritten, einige male auch dem zweiten Viertel vermehrtes Gewicht gibt, das an mehreren Stellen zur wirklichen Überbietung der Schlußwirkung wird. Gleich der Anfang bringt mehrere Formen:

108.





Die große Länge des überwiegend in Sechzehntel aufgelösten $^3/_4$-Takts begünstigt natürlich die Verselbständigung von Motiven im Anschluß an die schweren Takte (2., 4., 6., 8.). Besonders wenn, wie hier, die ersten Motive der Zweitaktgruppen kurze Auftakte haben ($^2/_{16}$), wird der lange Auftakt der zweiten Motive gern durch lange Endungen balanciert, die in solchen Fällen gewöhnlich zu Anschlußmotiven mit selbständiger Dynamik werden (Takt 2, 4, 8). Das Anschlußmotiv des vierten Taktes setzt trotz seiner reichen Harmonie (*T D T*) doch nur die Schlußbildung durch weiteres Herabgehen fort; das des achten Takts hält nur die Dominante durch zwei Viertel fest, sodaß der eigentliche Schluß tatsächlich auf das dritte Viertel rückt, aber doch nur mit der Wirkung einer Aufhaltung (Vorhalt). Dagegen widerstrebt das Anschlußmotiv des zweiten Taktes offenbar der Hauptlinie und bäumt sich bereits zu neuem Anstieg auf; man vergleiche zur Würdigung seines Ausdrucks die harmlosere, gefügigere Endung:

109.

Aber diese drei Fälle bedingen doch nicht eigentliche Gewichtsveränderungen, sondern fügen sich dem natürlichen Verlauf der Taktordnung ein; anders die Anhänge an den Schwerpunkt des fünften und sechsten Takts und vollends die des ganzen Nachsatzes des zweiten Themas:

110.

Dieselben stellen in bestimmtester Weise das dritte Viertel in Antwortverhältnis zum ersten Viertel, bringen also eine Extraschlußwirkung zu stande und verleihen der eigentlich leichten Zeit ein Gewicht, das größer ist, als das der schweren zu Anfang des Taktes. Da aber daneben das Antwortverhältnis des sechsten Taktes auf den fünften bezw. (in Fig. 110) das des achten auf den siebenten und auch das des achten auf den sechsten zu Recht bestehen bleibt, so entstehen tatsächlich folgende Gewichtsverhältnisse (die Zahl der Accente über dem Notenkopf zeigt die relative Schwere an):

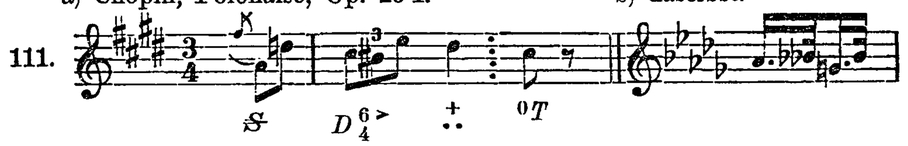
d. h. das Gewicht des Schwerpunktes jedes Einzeltaktes wird durch das des dritten Viertels, das zu ihm im Antwortverhältnis steht, überboten, während daneben das Mehrgewicht des sechsten Taktes gegenüber dem fünften und das des achten gegenüber dem siebenten und endlich auch das des achten gegenüber dem sechsten bestehen bleibt; ziehen wir auch noch das Antwortverhältnis des achten Taktes zum vierten in Rücksicht, so kommt dem ersten und dritten Viertel des achten Taktes gar noch je ein weiterer Accent zu.

Wir wollen diese Gewichtsberechnungen nicht weiter fortsetzen; es genüge, durch einmaligen Hinweis aufgedeckt zu haben, wie groß die Abweichungen vom normalen Schema sind, welche bei solcher Kleinarbeit mit an die Schwerpunkte angeschlossenen Motiven entstehen.

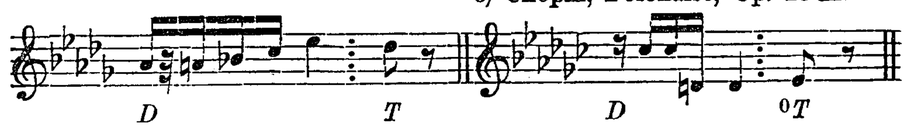
Die stereotypen Schlüsse der wirklichen Polonaise sind in der Tat nichts anderes als solche Verschiebungen der Schlußwirkungen vom ersten auf das dritte, selten auf das zweite Viertel, oft genug nur mit dem Charakter der bloßen Aufhaltung, z. B. wenn auf dem Taktschwerpunkt der Dominant-Quartsext-

akkord eintritt, der dann auf das zweite Viertel seine Auflösung findet, worauf das dritte die abschließenden Zeiten bringen kann oder noch einfacher mit einfacher Festhaltung der Dominante bis zum dritten Viertel:

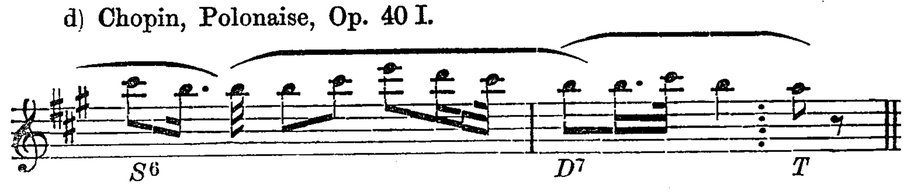
a) Chopin, Polonaise, Op. 26 I. b) daselbst.



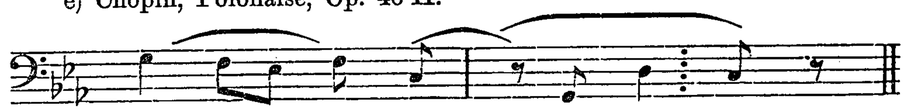
c) Chopin, Polonaise, Op. 26 II.



d) Chopin, Polonaise, Op. 40 I.



e) Chopin, Polonaise, Op. 40 II.



f) Chopin, Polonaise, Op. 53.

g) daselbst. h) daselbst.

i) daselbst.

k) daselbst.

Hier ist bei i und k die Vorschiebung des Schlusses gar nur durch ganz simple, an Kraft abnehmenden Schlußwiederholungen gemacht, wobei von einer Überbietung keine Rede ist und das Gewicht ganz ungestört bleibt; die anderen Beispiele führen einfach die Kadenz zu Ende, nur h etwas kräftiger, weil erst auf den Schwerpunkt des achten Taktes zu *S* übertretend.

Können wir somit die stereotypen Polonaisenschlüsse kaum zu den eigentlichen Gewichtsverschiebungen rechnen, so ist doch nicht zu übersehen, daß das Bestreben des »alla Polacca«, der leichten Zeit stärkeres Gewicht zuzuschieben, hie und da wirklich (wenn auch gerade nicht bei den eigentlichen Schlüssen) zu solchen gesteigerten Beziehungen der Schwerpunkte von Anschlußmotiven auf die vorausgehenden Taktschwerpunkte geführt hat und zwar nicht nur in der Polonaise, sondern auch in der Mazurka. Für die Polonaise kann ich sie in folgenden Fällen nachweisen:

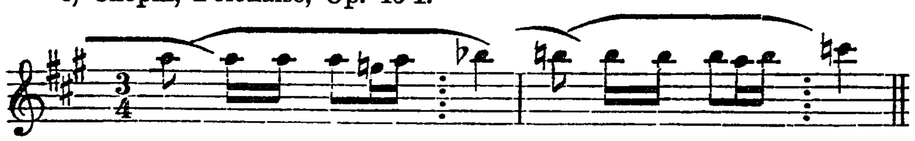
a) Chopin, Polonaise, Op. 26 I.

112.

usw. mehrmals.

b) Chopin, Polonaise, Op. 26 II.

c) Chopin, Polonaise, Op. 40 I.

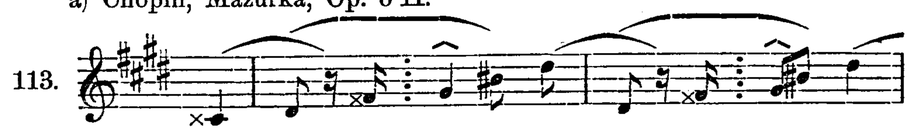


Der Mazurka eignet bekanntlich seit alters (vor Ausbildung der Polonaise) die Neigung zur Betonung des zweiten Viertels, d. h. zur bestimmten Loslösung desselben aus seiner engeren

Zugehörigkeit zur Schwerpunktsnote; darin besteht ihr Hauptgegensatz zum Walzer und anderen Tripeltakttänzen (nur die Sarabande teilt die Eigentümlichkeit mit ihr). Man wird deshalb der Mazurka nicht gerecht, wenn man den ihr so geläufigen Weiterschiebungen der Schlüsse vom ersten auf das zweite Viertel nur den Wert schlichter weiblicher Endungen beimißt; vielmehr sind wo irgend möglich, Anschlußmotive aufzusuchen, welche in der entwickelten Weise das Gewicht verschieben und die Schlußwirkung der Schwerpunktsnote nicht einfach verlängern, sondern auf sich verlegen und überbieten, z. B.:

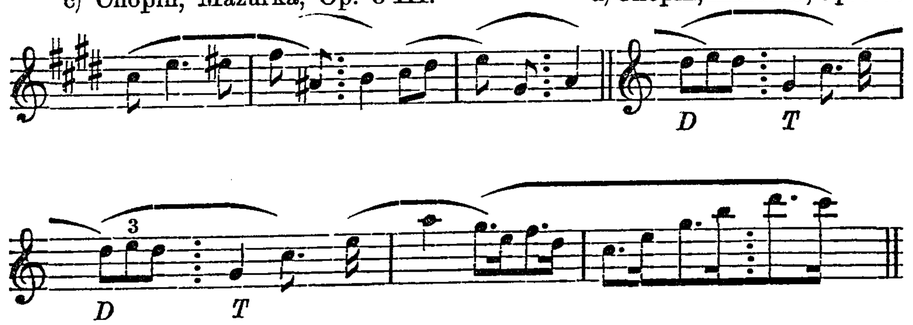
a) Chopin, Mazurka, Op. 6 II.

113.



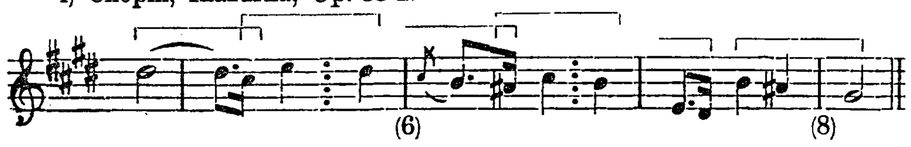
NB. NB. b) daselbst.

c) Chopin, Mazurka, Op. 6 III. d) Chopin, Mazurka, Op. 7 V.



e) Chopin, Mazurka, Op. 17 III.

f) Chopin, Mazurka, Op. 33 I.



g) Chopin, Mazurka, Op. 50 I.

h) Chopin, Mazurka, Op. 50 III.

Hiermit sei es genug zum Beweise, daß nicht unter allen Umständen vom Komponisten verlangte Accente für die leichten Zeiten deren Auftaktigkeit beweisen. Freilich aber, wo nicht die Harmonie und die melodische Zeichnung Anschlußmotive an die Hand geben, ist auch für die Mazurka die Vorwärtsbeziehung der leichten Zeiten selbstversändlich, z. B.:

114.

Hier ist die Vorhaltsbildung *g-as* mit Pausen-Punktierung, gerade genug der Komplikation; etwa lesen zu wollen:

114 a.

wäre geradezu unmusikalisch und für ein verfeinertes Musikgefühl eine Karikatur.

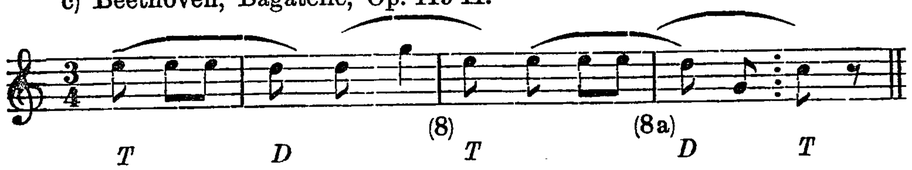
Ich stelle nun noch einige Beispiele der Gewichtsveränderung durch motivische Kleinarbeit und Schaffung von Antwortwerten auf den Taktschwerpunkt im Rahmen des Taktes selbst aus der sonstigen Literatur zusammen. Da die nach meinen Ausführungen ihrem Sinne nach leichtverständliche Bezeichnung zugleich eine Erklärung der Stellen bedeutet, so bedarf es außerdem weiterer Ausführungen nicht.

a) Clementi, Sonate, Op. 36 II.

115.

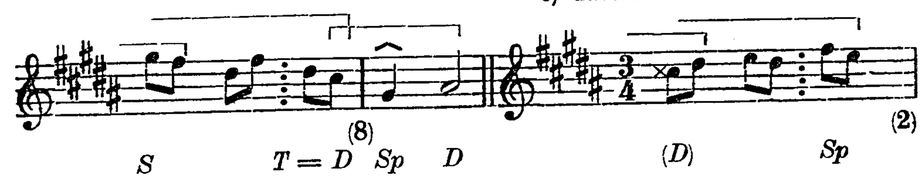
b) daselbst.

c) Beethoven, Bagatelle, Op. 119 II.



d) Chopin, Etüde, Op. 25 X.

e) daselbst.



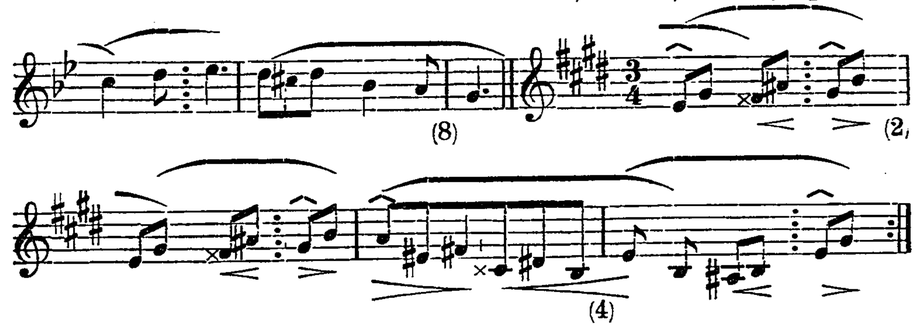
f) Chopin, Nocturne, Op. 37 I (vielleicht nur falsche Taktstriche?).

g) Tschaikowsky, Humoreske, Op. 10 II.

h) Tschaikowsky, Op. 37 V.

i) Herold »Ludovic«, (Chopin, Op. 12). Ebenso in den Variationen.

k) Weber, Sonate, Op. 70.



III. Kapitel.

Polyrhythmik.

§ 15. **Gleichzeitige Bewegung in Werten verschiedener Ordnung.** Obgleich die Alten die Mehrstimmigkeit nicht gekannt haben, so war ihnen doch darum nicht die Harmonie unbekannt; vielmehr beweisen die auf uns gekommenen antiken Melodien, daß sie ebenso wie wir Töne im Sinne von Harmonien gehört haben. Abgesehen etwa von dem Euripidesfragment, erkennen wir in ihnen durchaus deutlich die Herrschaft des Prinzips der Tonalität, der Bewegung der Harmonie um einen zentralen Klang. Die Mehrstimmigkeit hat daher keineswegs eine neue Art zu hören aufgebracht, wohl aber hat sie, wenn auch erst nach jahrhundertelangem mühseligen Ringen, die Wurzeln der Harmonie aufgedeckt, sie auch dem blödesten Ohr enthüllt.

Darum ist auch die nur die Harmonie der Melodie offen hinstellende Mehrstimmigkeit deren niedrigste Stufe und die höheren Stufen der Durchbildung der Mehrstimmigkeit, die man erst recht eigentlich im engeren Sinne meint, wenn man von Polyphonie spricht, vermögen sogar die immanente Harmonie in noch ganz anderem Maße zu verhüllen, zu verbergen als die noch so raffiniert entwickelte unbegleitete Monodie. Diesen Ergebnissen auf dem Gebiete der Harmonie entsprechen durchaus analoge auf dem Gebiete des Rhythmus. In meinen »Elementen der musikalischen Ästhetik« (S. 96) habe ich die Harmonie als »Relativität der Tonhöhenqualität« bezeichnet, ein Terminus, der gleichermaßen für die Gesetze zutrifft, welche die einstimmige Melodik auch in ihren archaistischen (pentatonischen) Formen beherrschen, wie für die kompliziertesten Verstrickungen imitatorischer Mehrstimmigkeit. Das Korrelat der Relativität der Tonhöhenqualität, d. h. der harmonischen Beziehungen, ist nun aber auf dem Gebiete der Rhythmuslehre zweifellos die Relativität der rhythmischen Qualität und es wird uns darum nicht sonderlich verwundern, wenn sich herausstellt, daß die Mehrstimmigkeit nicht sowohl neue rhythmische Begriffe, als vielmehr neue Formen der Realisation der bereits in der Einstimmigkeit aufgewiesenen rhythmischen Begriffe bringt und vor allem durch das Miteinander die Relativität der rhythmischen Qualität *ad aures* demonstriert. Daß wir tatsächlich sowohl die Unterteilungswerte aller Grade als die höheren Einheitswerte (Überwerte) an den rhythmischen Grundzeiten messen, bringt die Polyphonie eben so unzweideutig an den Tag, wie sie offenbart, daß wir Melodien im Sinne von Harmonien hören. Aber allerdings bringt auch die Steigerung der Künstlichkeit der Faktur polyrhythmische Bildungen, welche anstatt einer leichtverständlichen Erläuterung vielmehr eine erhebliche Erschwerung des Verständnisses bedeuten. Wir werden in der Entwicklung der bezüglichen Verhältnisse den natürlichen Weg vom leichteren zum schwereren gehen und beginnen daher mit den Fällen, in welchen die Mehrstimmigkeit die Relativität der rhythmischen Qualität sozusagen handgreiflich offenbart.

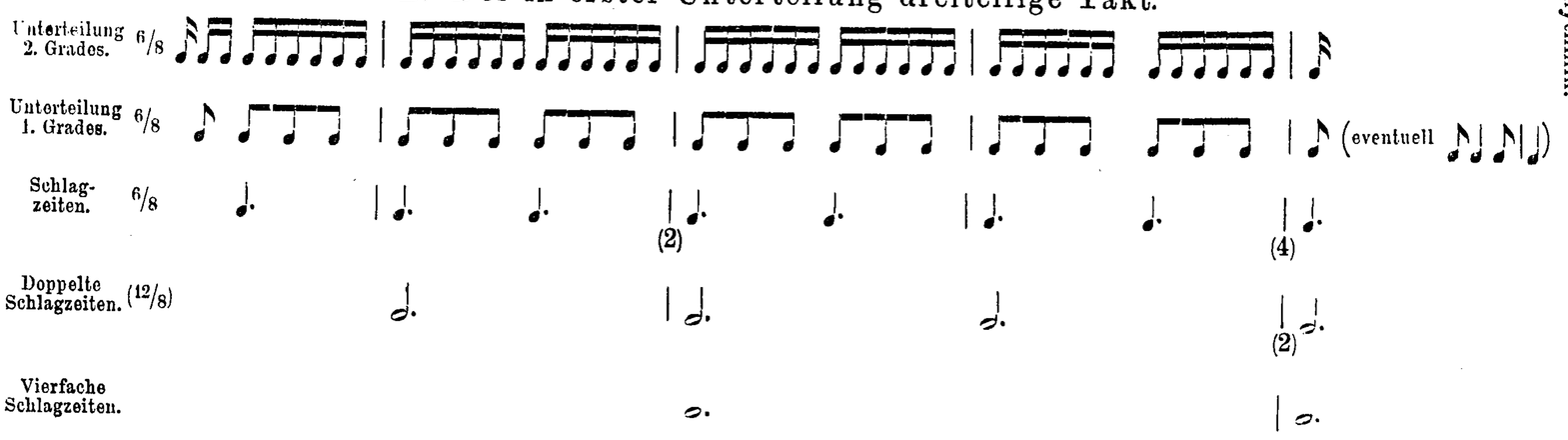
Ich habe bereits in meiner »Musikalischen Dynamik und Agogik« (S. 191 ff.) versucht, durch schematische Darstellungen einen Überblick über die schlichten Formen der gleichzeitigen

Bewegung in Werten verschiedener Ordnung zu geben. Die dort gegebenen Tabellen bieten einerseits zuviel, andererseits zu wenig, da sie den ja in der Hauptsache nicht aus rhythmischen, sondern vielmehr aus harmonischen Gründen mannigfach variierenden Formen des Auftakts und der Endung der Taktmotive zu breiten Raum gönnen, wodurch die Übersichtlichkeit erschwert und das Verständnis der Hauptsache unnötig gehemmt wird. Da wir in den vorausgehenden Kapiteln diese Variierungen der Auftakte und Endungen speziell erörtert haben, können wir uns hier weiteren Eingehens auf diese Details entschlagen und unser Interesse vielmehr ausschließlich auf die Kombinationen im großen richten, die kleinen Spezialisierungen der Klarstellung im Einzelfalle überlassend.

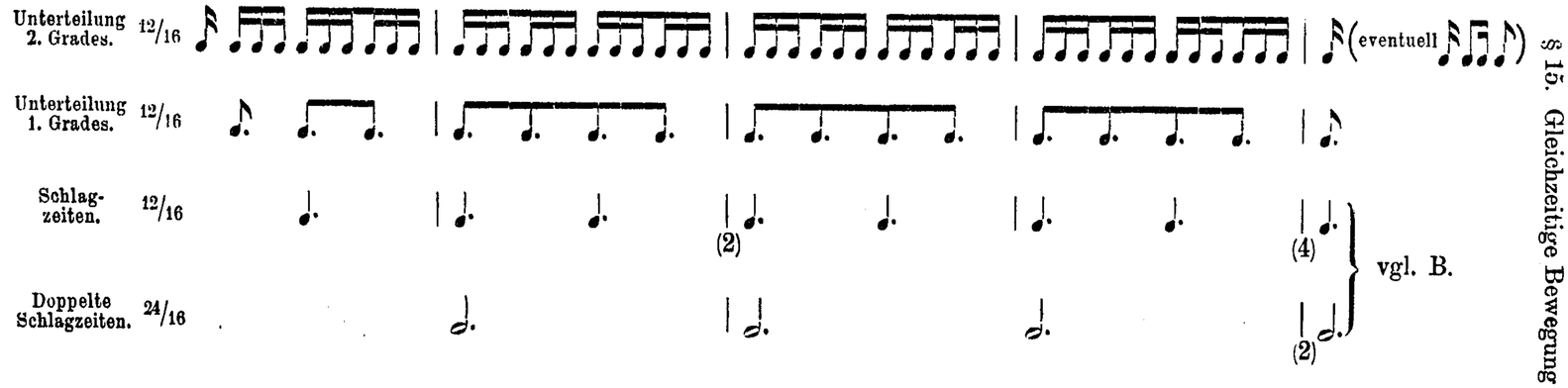
Ungewollt ergibt sich bei der Zusammenstellung der Kombinationen nebenher eine vollständige Taktlehre, nämlich ein Überblick über die möglichen zusammengesetzten Taktarten. Wir wollen dieselben durch Vorzeichnung kenntlich machen, doch mit der Reserve, daß ihre vollständige Vorzeichnung in der kompositorischen Praxis sehr häufig unterbleibt, weil kürzere Takte (nur eine Schlagzeit oder noch weniger) für die Notierung gewählt werden; vor allem treten Kombinationen, wie wir sie hier entwickeln müssen, selten für ganze Tonstücke, sondern vielmehr nur vorübergehend für wenige Takte auf und werden dann ohne Veränderung der Taktvorzeichnung durch Triolenbezeichnung u. dgl. erledigt. Auch ist unsere Übersicht nicht so gemeint, daß die über einander als zusammengehörig notierten Bewegungsarten wirklich gleichzeitig in einer so großen Zahl von Stimmen stattfänden, sondern vielmehr so, daß jedes Einzelschema zugleich eine Anzahl möglicher Fälle in einem Bilde vereint, z. B. die Bewegung in Zählzeiten und Unterteilungswerten ersten und zweiten Grades (dreistimmig) oder die in Zählzeiten, Unterteilungen ersten Grades und ganzer Taktwerte (dreistimmig) oder aber in zwei direkt benachbarten oder um eine oder auch zwei Stufen von einander abstehenden Graden (zweistimmig). Auch die weitere Möglichkeit, statt der Viertel die Achtel oder Halben, ja die Sechzehntel oder Ganzen als Werte der Schlagzeiten zu wählen, sei nicht vergessen; unsere Schemata halten als Schlagzeiten durchweg die Viertel fest, sind also darum durchaus mehrdeutig.

A. Der in allen Ordnungen gerade Takt.

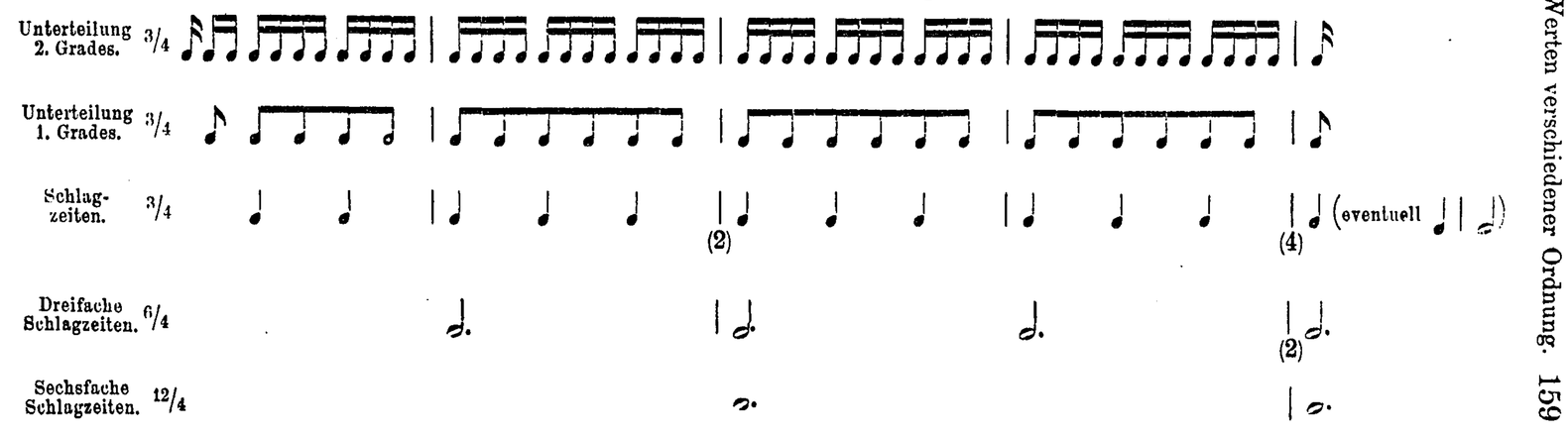
B. Der in erster Unterteilung dreiteilige Takt.



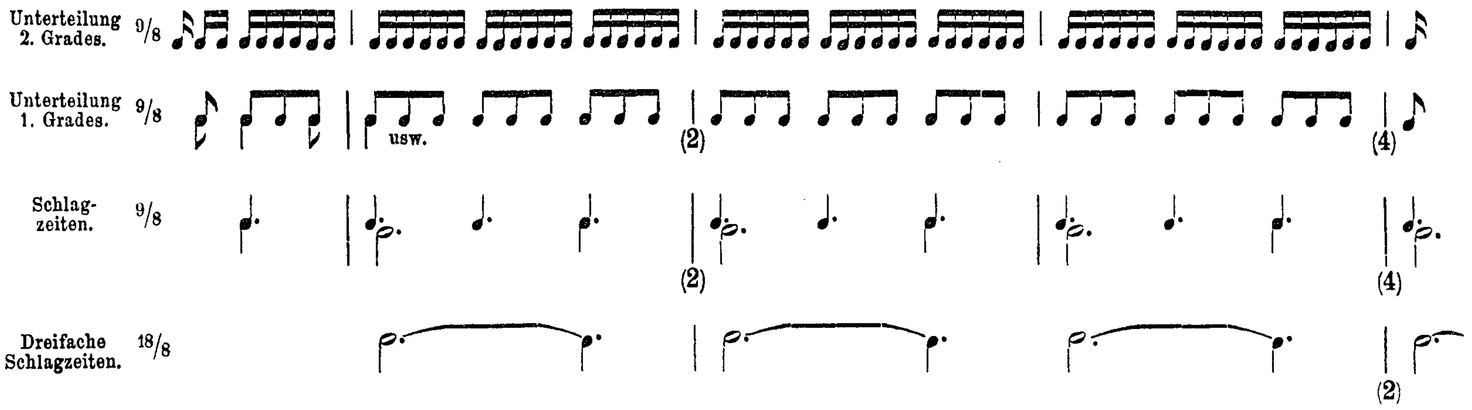
C. Der in zweiter Unterteilung dreiteilige Takt.



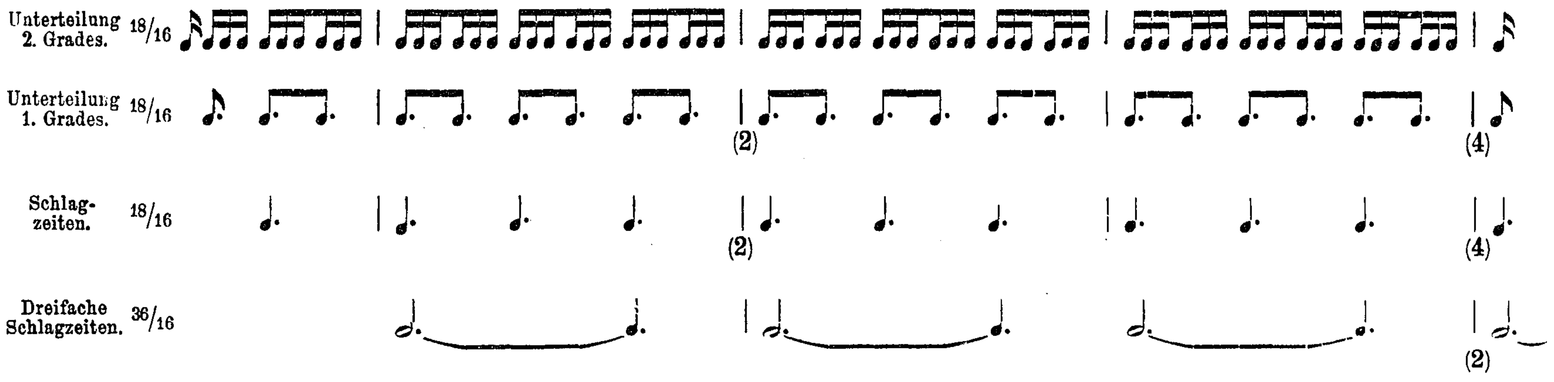
D. Der schlichte dreizählige Takt.



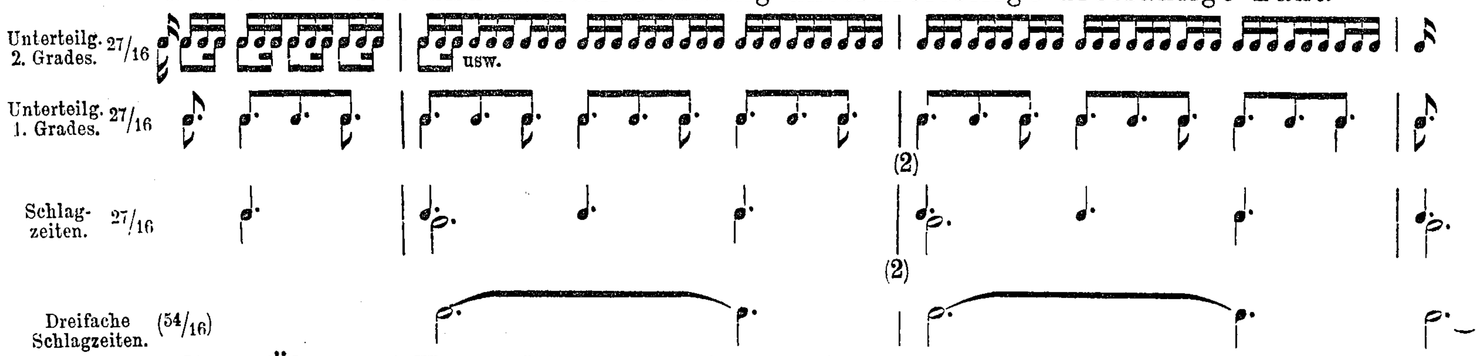
E. Der unterdreiteilige dreizählige Takt.



F. Der in zweiter Ordnung unterdreiteilige dreizählige Takt.



G. Der in erster und zweiter Ordnung unterdreiteilige dreizählige Takt.

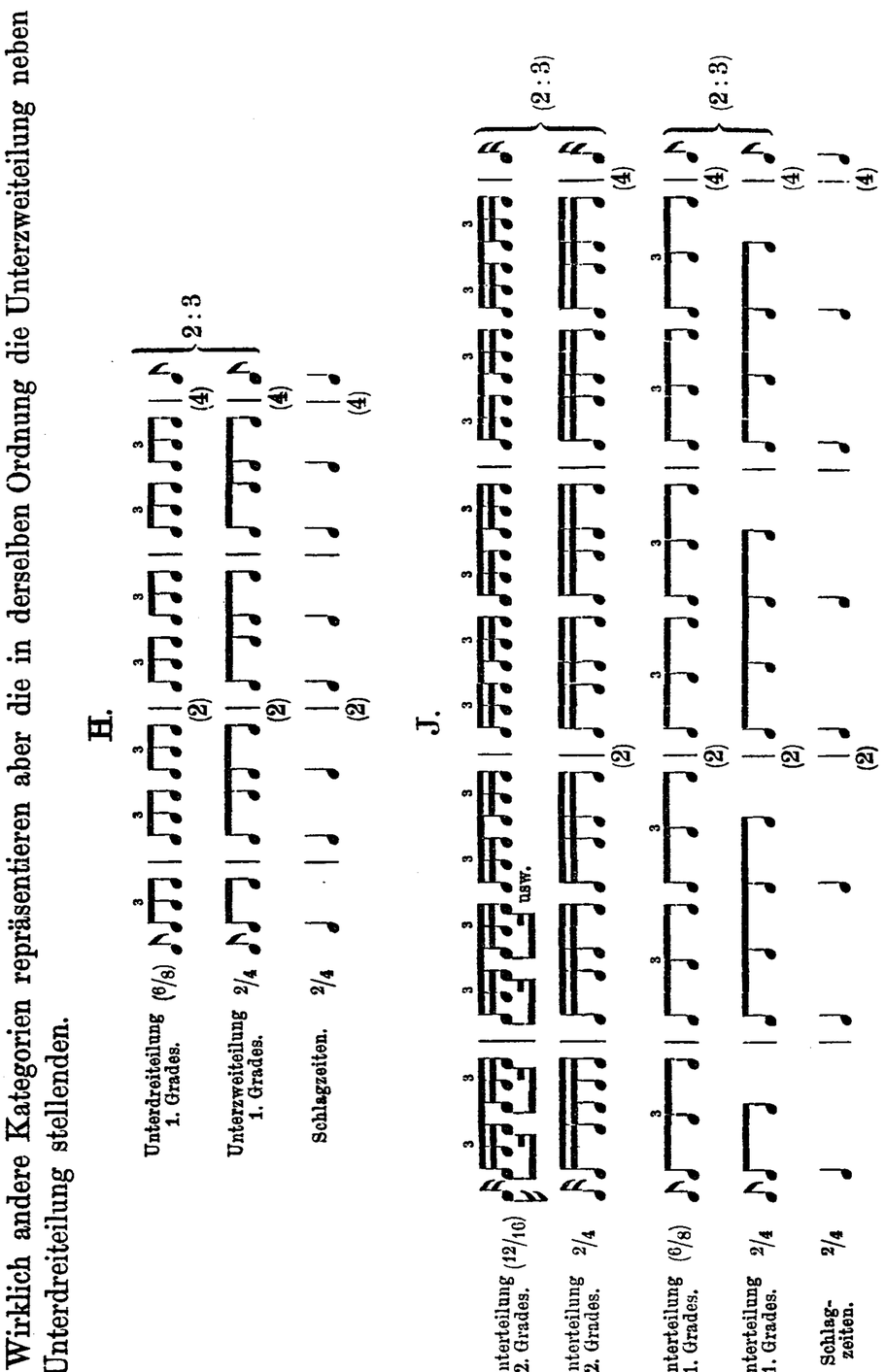


Neben diesen Über- und Unterordnungen verschiedener Bewegungsarten durch Spaltung und Zusammenziehung der Schlagzeiten mit einerlei Notierung der Werte bestehen aber gleichermaßen zu Recht diejenigen, welche die Untertripelteilungen nicht in der Vorzeichnung vorsehen und daher auch nicht in B, C, E, F und G die Zählzeiten und Überzeiten punktieren. Es sind das allerdings zunächst nur graphische Unterschiede, die das Wesen der rhythmischen Bildung nicht tangieren, z. B.

F.*

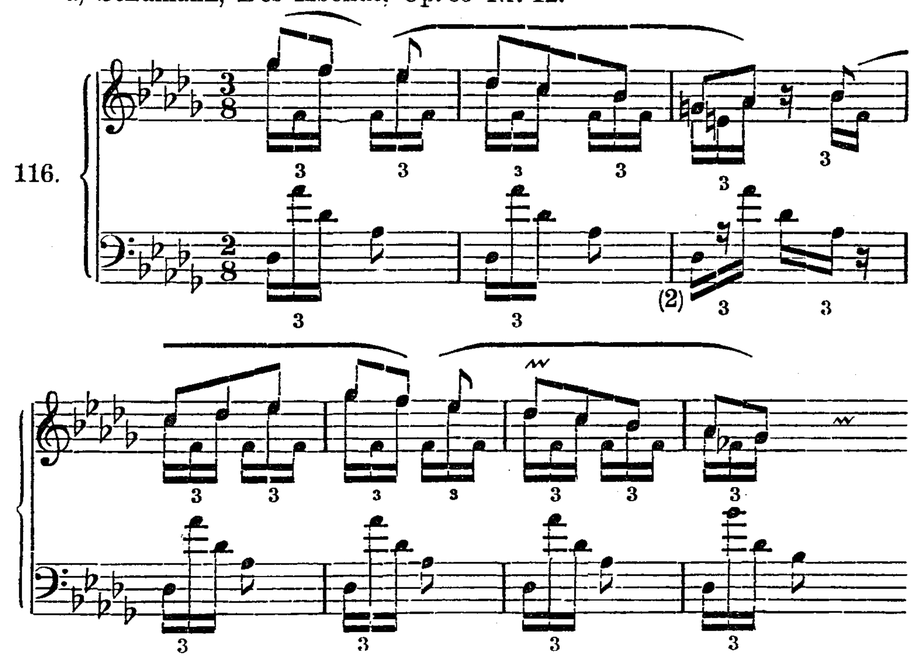
aber wie man sieht, das Notenbild vereinfachen.

Wirklich andere Kategorien repräsentieren aber die in die Unterdreiteilung stellenden.



Der Sinn und Wert dieser Schemata wird am schnellsten sich ergeben, wenn wir ein paar Beispiele aus der Literatur zu ihrer Illustration heranziehen; und zwar mögen uns Schumann und Chopin das Schema J mit zweistimmigen Formen belegen:

a) Schumann, Des Abends, Op. 85 Nr. 12.



b) Chopin, Etüde, Op. 25 II.

Beide Beispiele repräsentieren kompliziertere Formen der unter Schema J entwickelten Kombination von Unterzwei-

teilung und Unterdreiteilung derselben Ordnung, nämlich der Unterdreiteilung im ersten Grade und der auf Unterzweiteilung ersten Grades beruhenden Unterdreiteilung im zweiten Grade. Deshalb ist Chopins doppelte Triolenbezeichnung vollkommen korrekt und das Schumannsche Beispiel müßte, wenn man nicht für das obere System einfach $^3/_8$-Takt vorzeichnen will, ebenso mit Achteltriolen und Sechzehnteltriolen bezeichnet werden. Der Unterschied der beiden Beispiele beruht lediglich darin, daß Schumann die Triolen der ersten Unterteilung in der Oberstimme und die der zweiten in der Unterstimme hat, Chopin dagegen die Melodie in Triolen der zweiten Unterteilung führt. Daß Chopin doppelt so lange Noten schreibt, bedeutet dagegen keinerlei Unterschied. Da hätten wir gleich zwei Beispiele der künstlichen Verschleierung des Rhythmus, aber doch mit unzweideutiger Herausstellung der Schlagzeiten sowohl durch die Harmonie als auch durch das Zusammentreffen von Tongebungen beider Stimmen auf die Einsatzmomente des Grundrhythmus (bei Schumann zu Anfang jedes Taktes, bei Chopin auf den Anfang und die Mitte jedes Taktes). Eine verwandte, ebenfalls besonders Chopin und Schumann geläufige Form der Repräsentation des Schema J ist die folgende, welche Unterzweiteilung und Unterdreiteilung ersten Grades direkt einander gegenüberstellt aber die Unterzweiteilung ersten Grades noch weiter durch Unterdreiteilung würzt:

Chopin, Walzer, Op. 42.

117.

Erheblich einfacher ist der Fall in der von Chopin für Fétis' Klavierschule geschriebenen *F*moll-Etüde, wo der Unterdreiteilung ersten Grades in der Oberstimme die Unterzweiteilung ersten und zweiten Grades in der Unterstimme glatt gegenübertritt, sodaß fortgesetzt die eine Stimme drei, die andere vier Tongebungen auf jede Schlagzeit bringt:

118.

Wenn derlei Bildungen in der Klaviermusik eine gewisse technische Schwierigkeit bedeuten, so liegt das nur daran, daß ein und derselbe Spieler gleichzeitig zweierlei Formen der Unterteilung vorstellen muß; ist die Ausführung der einander widersprechenden Unterteilungen verschiedenen Spielern übertragen, wie z. B. im Streichquartett, so liegt eigentlich gar kein Problem vor, da bei gleichmäßig weiter pulsierendem Hauptrhythmus die Unterzweiteilung und Unterdreiteilung jederzeit leicht in den einzelnen Stimmen durchgeführt wird. Das durch das Zugleichbestehen der beiden Teilungsarten entstehende Oscillieren des Rhythmus ist ein Wirkungsmittel, das besonders die neueste Zeit sehr zu schätzen weiß und von dem sie daher auch im Orchestersatz reiche Anwendung macht. Dem Kontrapunktschüler ist nebenbei kein Geheimnis, daß die Einführung von derlei leichten Verschiebungen der Toneinsätze einen bequemen Schutz gegen Gefahr falscher Parallelführung gewährt.

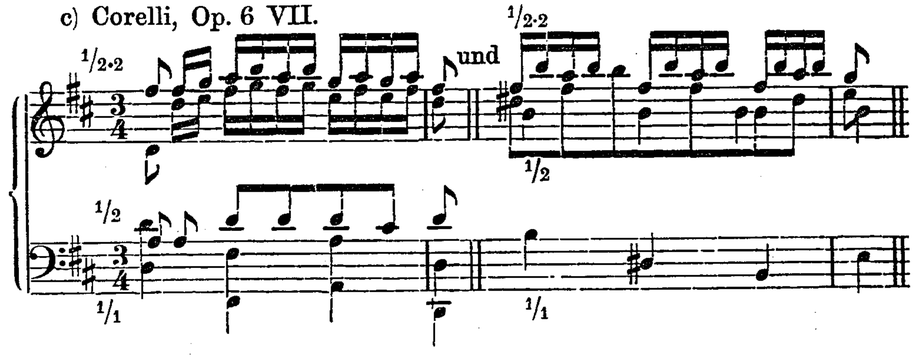
Zur Erläuterung und Fruktifizierung der folgenden kleinen Auswahl von Beispielen des Nebeneinanderbestehens mehrerer Bewegungsarten und zwar ohne anderweitige Komplikation (durch Mischung verschiedener Werte, Synkopen, Pausen usw. in der einzelnen Stimme) sei nur nochmals darauf hingewiesen, daß die Bewegung in Schlagzeiten durchaus die selbstverständliche Grundlage für die Wertung aller anderen Bewegungsarten bildet; von ihr aus verbreitet sich einerseits Ruhe über das Gewimmel der kürzesten Unterteilungswerte, wie andererseits die breiten Werte der doppelten, drei- und vierfachen Schlagzeiten ihre Starrheit verlieren. Beide büßen aber darum doch nicht ihre positiven Eigenschaften ein, und das rhythmische Empfinden vermag daher nicht nur im Nacheinander, sondern auch im Miteinander sich einerseits in eine sozusagen mikroskopische Kleinwelt einzuleben, wie es andererseits sich gewaltig erweitert zum Einhergehen in einer übermenschlichen Großzügigkeit. Selbst schon der schlichte Baß, der höhere Einheiten von zwei oder drei Schlagzeiten markiert, wird zum Symbol eines über dem einzelnen Menschendasein mit breiteren Schritten einhergehenden Allgemeinen, wenn man nicht seine Tongebungen ohne Unterscheidung in das Ensemble der anderen Stimmen hineinhört. Der besondere Zweck dieses Kapitels ist, zu verhüten, daß die Mehrstimmigkeit nur zu einer kompakten Einheit summiert werde; so wenig die Melodien der Einzelstimmen in dem Verfolgen der durch sie gebildeten Akkorde untergehen dürfen, ebensowenig darf der Rhythmus der Einzelstimmen verschwinden in einem durch ihrZusammenklingen sich ergebenden Gesamtrhythmus. Das ist schon für die Beispiele dieses Paragraphen der schlimmste Fehler, der gemacht werden kann, noch viel mehr aber für die anderen Paragraphen dieses Kapitels. Die Andeutung der Werte durch Bruchzahlen mag zur Erläuterung genügen ($^1/_{2\cdot2\cdot2}$ = Unterzweiteilung 3. Grades usw.):

a) Corelli, Op. 1 XII.

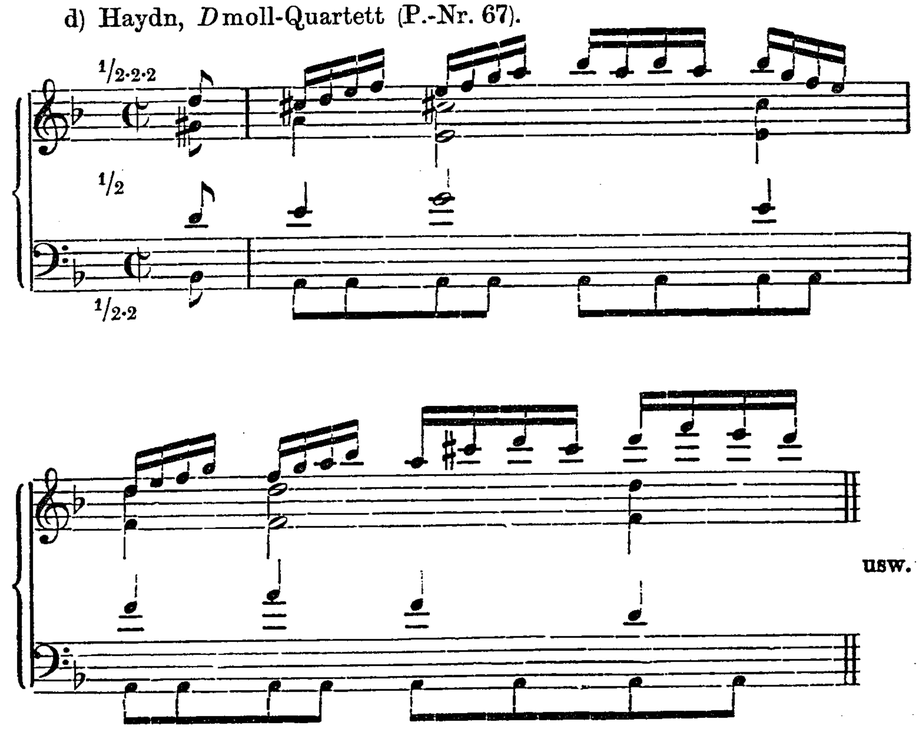
119.

b) Corelli, Op. 4 III.

c) Corelli, Op. 6 VII.



d) Haydn, *D* moll-Quartett (P.-Nr. 67).

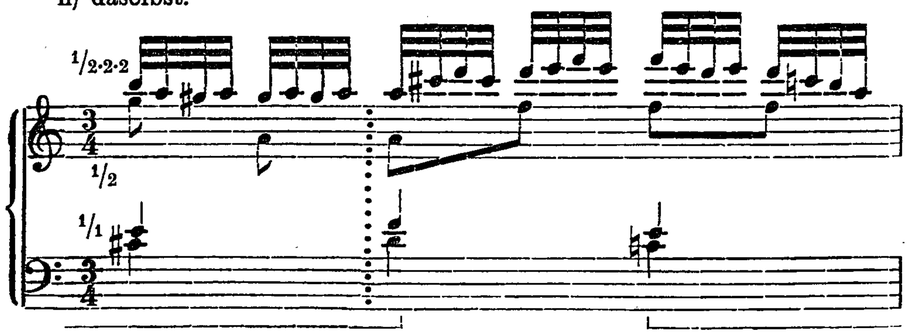


e) Mozart, *B*dur-Quartett.

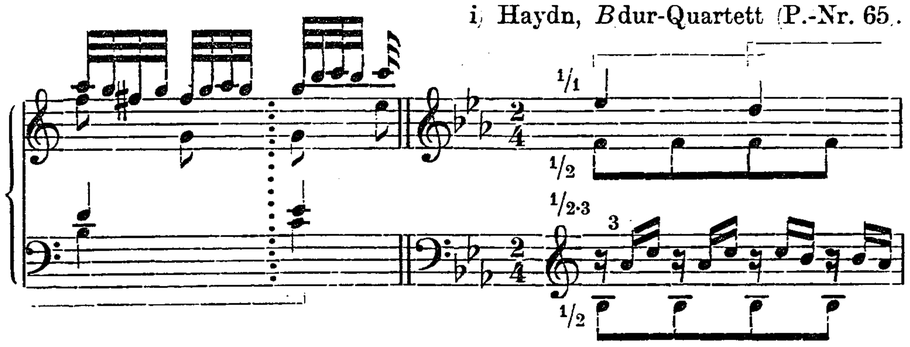
f) **Haydn**, *C*dur-Quartett (P.-Nr. 58).

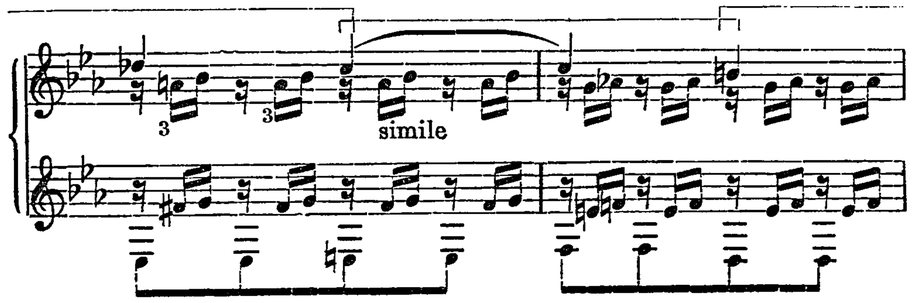
g) **Mozart**, *G*dur-Quartett.

h) daselbst.



i) Haydn, *B*dur-Quartett (P.-Nr. 65).





k) Haydn, *G*dur-Quartett (P.-Nr. 81).

l) Mozart, *F*dur-Quartett.

m) Mozart, *D*dur-Quartett.

n) Mozart, *B*dur-Quartett.

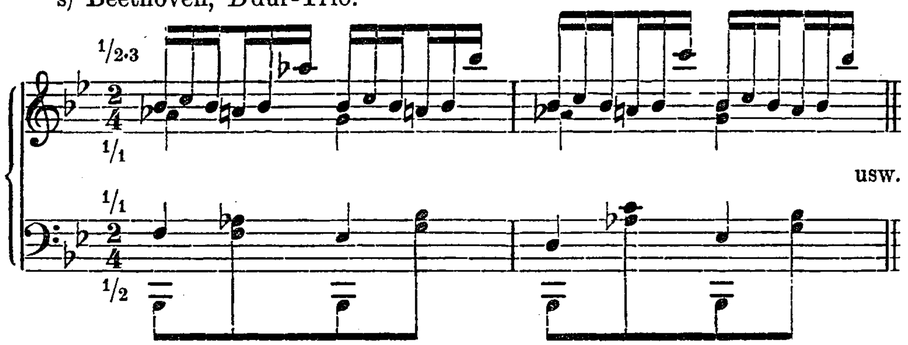
o) Haydn, *D*dur-Quartett (P.-Nr. 79).

p) Mozart, *D*moll-Quartett.

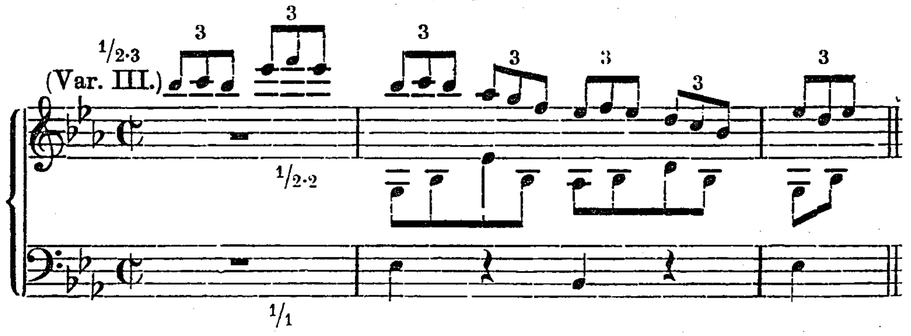
q) Mozart, *C*dur-Quartett.

r) Beethoven, Violinsonate, Op. 96.

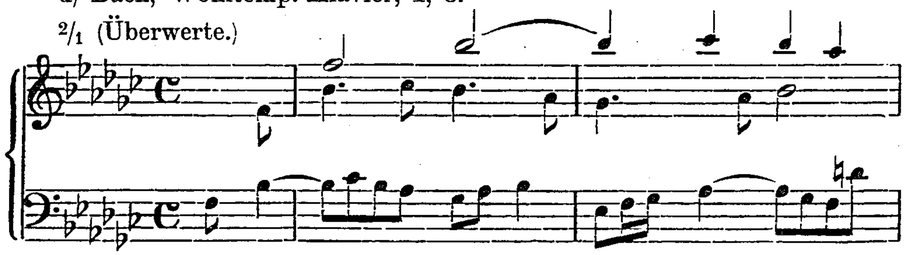
s) Beethoven, *B*dur-Trio.



t) Beethoven, Trio-Variationen, Op. 44.

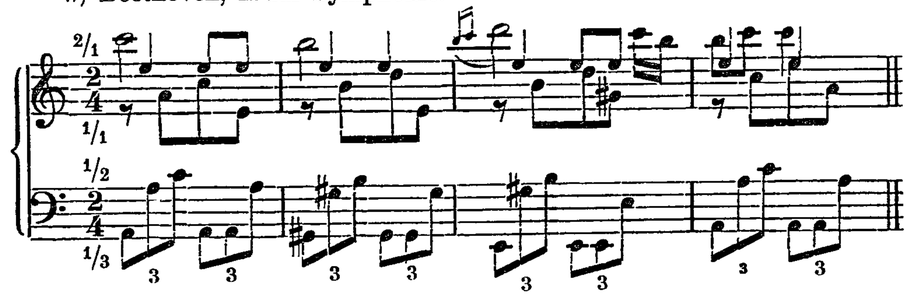


u) Bach, Wohltemp. Klavier, I, 8.



v) daselbst I, 4.

w) Beethoven, *A*dur-Symphonie.



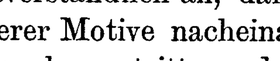
Das aufmerksame Durchlesen oder Durchspielen und, was noch wichtiger ist, Durchfühlen dieser Beispiele wird seinen Dienst nur tun, wenn es gelingt, die Stimmen auseinander zu halten und ihren Sonderrhythmus zu verfolgen; also z. B. in 119 h auch die in weiteren Schritten und Tonrepetitionen graziös in Achteln einhergehende Mittelstimme neben den in strengster Sekundenbewegung schillernden Zweiunddreißigsteln der Oberstimme (Unterzweiteilung dritten Grades) und dem gleichfalls festgeschlossenen Terzengange der beiden Unterstimmen in ganzen Zählzeiten vollbewußt zu verfolgen. In 119 q ist vor allem zu erstreben, daß die Bewegung der Oberstimme in doppelten Zählzeiten (Halben) trotz der die Auffassung stark in Anspruch nehmenden Spaltwerte erster und zweiter Ordnung (Achtel, Sechzehntel) doch noch als Bewegung verstanden wird, d. h. daß nicht nur ihre einzelnen Tongebungen im Moment

ihres Einsatzes bemerkt werden, vielmehr auch in der Ordnung dieser Überwerte noch Motivbildungen zu stande kommen. Denn das musikalische Leben der einzelnen Stimmen versteht man doch eben unter allen Umständen erst, sofern man den motivischen Aufbau nicht aus dem Auge verliert und sich weder von einer unterbrochenen Bewegung in kurzen Noten zum Unterlassen aller Gliederung fortreißen läßt, noch umgekehrt Toneinsätze in weiten Abständen als isolierte Fakta verständnislos hinnimmt. Schwer ist es freilich, einer Mehrheit von Stimmen in dieser Weise gerecht zu werden, und es bedarf zweifellos einer eingehenden Bekanntschaft mit dem Werke, um die Aufgabe auch nur einigermaßen vollständig zu lösen. Für gewöhnlich kommt man damit aus, hervorstechende thematische Bildungen voll auszudeuten, wo sie gerade vorkommen; daß das aber doch nur ein elender Notbehelf ist, den weder der Schulmeister noch der Ästhetiker gutheißen kann, bedarf wohl weiter keiner Worte. Aber die Schwierigkeiten, welche dem restlosen Durchempfinden der rhythmisch-melodischen Gestaltungen einer Mehrheit von Stimmen entgegenstehen, erklären hinlänglich, warum man schon einigermaßen Fachmann oder doch ernsterer Musikliebhaber, d. h. ein fleißiger und williger Hörer sein muß, wenn man z. B. Bachs Fugen oder Beethovens letzten Instrumentalwerken Geschmack abgewinnen soll. Für den gemeinen Hörer, der durch Musik nur angenehm unterhalten, nicht aber angestrengt werden will, der garnicht die Geduld mitbringt, den komplizierteren Verschlingungen der Fäden des Tongewebes nachzugehen, ist Musik dieser Art nicht geschrieben, muß sie ein verschlossenes Buch bleiben. Für ihn sind von den polyrhythmischen Bildungen eigentlich nur diejenigen verständlich, in denen die Begleitung alle Rätsel der Melodie löst, indem sie nicht nur die Harmonie offen aufdeckt, sondern auch rhythmische Komplikationen, wie Synkopen, Pausen usw. durch deutliche Markierung der Hauptzeiten und ihrer schlichten Unterteilungen überbrückt. Damit soll aber gewiß nicht gesagt sein, daß jene gesteigerten Kunstbildungen Produkte musikalischer Gelehrsamkeit wären und als solche durch eine geläuterte ästhetische Kritik angefochten werden könnten. Aber daß die höchsten Emanationen des künstlerischen Genius sich nicht ohne weiteres der flachen Alltäglichkeit erschließen können, wird

gewiß nicht Wunder nehmen. Nicht irgendwelche gelehrte Fachbildung ist dafür die Voraussetzung, wohl aber eine ernste Sammlung und ein heiliger Eifer; und auch ein allmähliches Einleben in die Welt der höheren Tonkunst durch vieles Hören von Werken, welche über das Gewöhnliche hinausgehen, ist unerläßlich. Das alles ist sogar demjenigen erreichbar, der nicht einmal die Noten erlernt hat; aber freilich der Musiker, der im Orchester oder gar im Quartett mitspielt oder auch der Dilettant, der im Chor mitsingt, hat einen gewaltigen Vorsprung vor dem ausschließlich rezeptiv geschulten Hörer. Daß aber schließlich eine vernünftig angelegte Theorie die Entwickelung der Hörfähigkeit erheblich beschleunigen kann, daß dieselbe auch dem praktisch geschulten Musiker große Dienste leisten muß, wollen wir allerdings nicht bestreiten. Selbst das geborene produktive Genie, das spielend die künstlichsten Verschlingungen der Tonvorstellungen bewältigt, wird im Lichte einer vernünftigen Theorie sich mit Freude der Gesetzmäßigkeit der in seinem Schaffen sich offenbarenden Kräfte bewußt; auch wird dasselbe der Ausblick auf die erkennbaren Grenzen der Verständlichkeit vor unfruchtbarem Experimentieren mit Neuerungen und vor Unterschätzung der Errungenschaften der Meister der Vergangenheit bewahren.

§ 16. **Komplementäre Rhythmen.** Während bei den polyrhythmischen Bildungen, welche glatte Bewegungen mehrerer Stimmen in Werten verschiedener Stimmen nebeneinander verlaufen lassen, die gleichmäßig fortgehenden rhythmischen Grundwerte die Spaltwerte zu zweien, dreien, vieren und mehr, je nach der Ordnung der Unterteilung zusammenfassen und die Überwerte als doppelte, drei- und vierfache Schlagzeiten meßbar machen, im Grunde also nur ein Parallelgehen gegen einander kommensurabler rhythmischen Pulsierungen vorliegt, bei dem in den einzelnen Stimmen nur noch die Begrenzung der Auftakte und Endungen in Frage kommt, aber weitere Spezialisierungen der rhythmischen Mittel, wie wir sie im vorigen Kapitel erörtert haben (Konfliktbildungen durch Mischung verschiedener Dauerwerte und Einführung von Pausen), in den einzelnen Stimmen nicht vorkommen, stehen wir wieder vor einer Fülle neuer Möglichkeiten, sobald wir im mehrstimmigen Satze

von der Durchführung der Bewegung in einerlei Werten in der Einzelstimme absehen und die Motivbildung in buntesterMischung der Dauerwerte für eine Mehrheit von Stimmen frei geben. Die schier unendliche Zahl der Möglichkeiten durch Tabellen erschöpfen zu wollen, wäre ein aberwitziges Beginnen. Wohl aber können wir über dieselben einen ungefähren Überblick gewinnen, wenn wir zwei weitere Hauptkategorien von fest definierbarer Gestalt den sonst noch möglichen unzählbaren Zufallsbildungen gegenüberstellen, nämlich die komplementären Rhythmen und die Konfliktrhythmen. Für beide nehmen wir zunächst als selbstverständlich an, daß die betreffende Kombination während mehrerer Motive nacheinander festgehalten wird, sodaß sie auffälliger hervortritt, und werden demgemäß die Beispiele auswählen. Wo nicht wenigstens für ein paar Takte diese Konstanz der Bildungen vorhanden ist, verschwinden dieselben in dem Chaos der sonstigen Möglichkeiten, aber natürlich ohne darum ihre demonstrative Bedeutung zu verlieren. Unsere Absicht ist also nur, an einer Anzahl auffallender Beispiele besonders konsequenter Gestaltung das Verständnis für die minder scharfgeschnittenen übrigen Möglichkeiten mit zu entwickeln.

Ich habe bereits in der »Musikalischen Dynamik und Agogik« (§ 44—45), wie auch in der Großen Kompositionslehre (2. Bd. § 4) den Terminus »Komplementäre Rhythmen« für solche Rhythmen gebraucht, deren Tongebungen sich so ergänzend in einanderschieben, daß sie, sei es eine glatt fortlaufende Bewegung in gleichen Werten, sei es eine der leichtest verständlichen und beliebtesten Formen aus verschiedenen Werten gemischter »Grundrhythmen« (z. B. die jambische), ergeben. So ist z. B. die fünfte Variation des *A* dur-Satzes (Nr. 4) des Beethovenschen *Cis* moll-Quartetts darauf berechnet, daß aus dem Zusammenwirken der Stimmen sich der synkopische Rhythmus $^2/_4$  usw. ergibt. Da alle vier Instrumente gelegentlich je zwei Stimmen vorstellen, so sind bis 8 Stimmen an dem Zustandekommen dieses einfachen Rhythmus beteiligt und zwar — was sehr bemerkenswert ist — im zweiten bis fünften Takt ohne jede Markierung der eigentlichen rhythmischen Hauptzeiten, sodaß also die hohen Anforderungen, welche schon das Thema an die Auffassung stellt (vgl. Fig. 85), ganz bedeutend überboten werden. Die kühnsten fortgesetzten

Synkopierungen ohne Stütze bei Schumann und Brahms reichen daher an dieses Beispiel nicht heran:

Auch hier mag das vielleicht komplizierteste aller Beispiele zunächst darüber orientieren, um was es sich für diesen Paragraphen handelt. Daß Quartettspieler mit dieser Variation nur

dann zurecht kommen können, wenn sie nicht nur das Thema und seinen Aufbau sehr deutlich im Gefühl haben, sondern auch begreifen, wie alle vier Instrumente an dessen Zustandekommen mit bescheidenem Anteile partizipieren, leuchtet ein.

Eine so große Zahl von Stimmen wirkt freilich nur ausnahmsweise mit wesentlicher Beteiligung zusammen; auch wird Wesen und Wirkung der komplementären Rhythmen leichter und sicherer aus zwei- und dreistimmigen Kombinationen erkannt als aus solchen extremen, in denen der Anteil der Einzelstimme an dem Gesamtrhythmus auf ein Minimum zusammenschrumpft, sodaß man von einem Einzelrhythmus im Gegensatz zum Gesamtrhythmus kaum mehr reden kann. Betrachten wir als die erste wesentlichste Eigenschaft komplementärer Rhythmen, daß die kombinierten Einzelrhythmen als solche nebeneinander fortgehend aufgefaßt werden und daß ihre Ergänzung zu fortlaufender gleichen Bewegung oder einem leicht verständlichen dritten Rhythmus nur sekundär zur Geltung kommt und hauptsächlich gerade der klaren Herausstellung der Einzelrhythmen dient, so gehört eigentlich schon nicht mehr hierher die besonders im Orgelstil beliebte Manier, die Massivität eines vollen harmonischen Satzes dadurch zu durchbrechen, daß eine Bewegung in kurzen Unterteilungswerten unter beliebig wechselnder Beteiligung der Stimmen durchgeführt wird. Z. B. ist das zweite *E*dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers:

121.

doch im Grunde nicht sowohl eine Kombination der Rhythmen der drei Einzelstimmen, als vielmehr die Belebung des starren dreistimmigen Satzes:

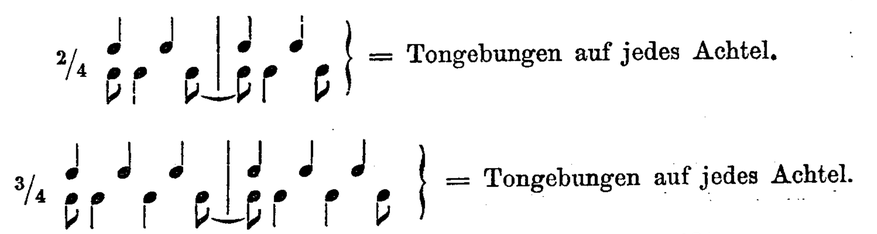
122.

durch eine einzige in gleichen Noten laufende Stimme, nämlich:

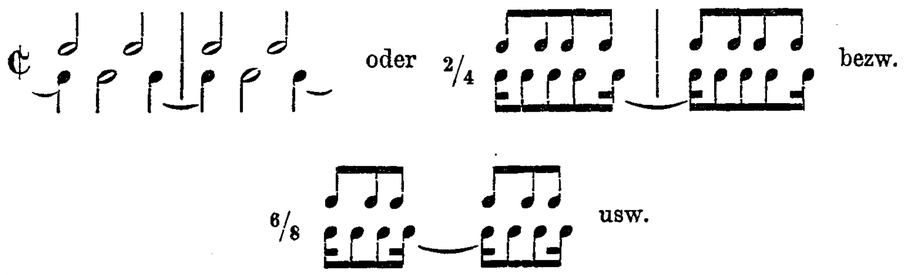
123.

Daß dennoch die Wirkung von Fig. 121 sich von einer bloßen Kombination von Fig. 122 und 123 (z. B. 122 vom Klavier, 123 von der Violine gespielt) unterscheidet (sofern sie tatsächlich die drei Stimmen belebt), sei freilich nicht übersehen; aber der Einzelrhythmus der Stimmen kommt doch nicht als solcher, sondern nur als Glied in dem Gesamtrhythmus zur Geltung.

Wir werden sofort klarer sehen, wenn wir einige der in § 6 entwickelten Einzelrhythmen, deren separate Wirkung uns bekannt ist, mit einander kombinieren. Da ergibt sich denn als allererste komplementäre Bildung die Kombination der schlichten Bewegung in Werten irgendwelcher Ordnung mit der Synkopierung der nächsten Unterteilung, welche natürlich die fortgesetzte Bewegung in diesen Unterteilungswerten als Summe vorstellt:



Diese beiden Schemata gelten natürlich zugleich für entsprechende Kombinationen doppelt so langer oder auch kürzerer Werte, also für:



und gleichermaßen sind auch alle folgenden Schemata sowohl für längere oder für kürzere Werte ebenso gültig und sehen wir von der Notierung solcher Parallelbildungen in anderer Ordnung ein für alle mal ab.

Noch einfacher als die Kombination der Synkopierung der nächsten Unterteilung mit der Bewegung in gleichen Werten ist die Kombination der synkopoïden Bildung (S. 79) des dreiteiligen Taktes 𝅗𝅥 | ♩ mit der schlichten ungleichen Unterteilung ♩ | 𝅗𝅥, z. B. bei Corelli Op. 4 Nr. XI, wo der Baß weiter die Bewegung in glatter Unterteilung zweiten Grades hinzubringt:

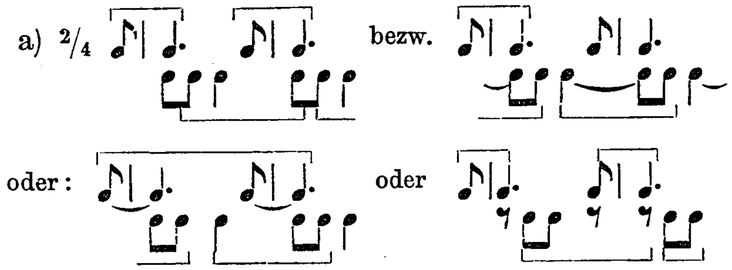
124.

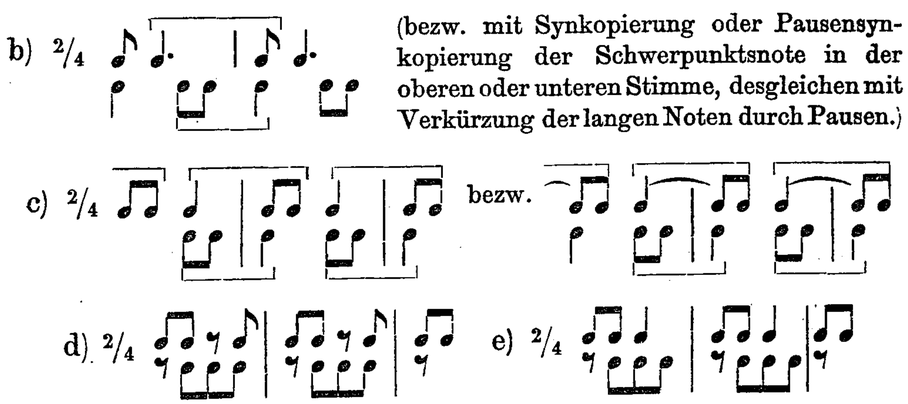
Trotz der fortgesetzten Kreuzung heben sich hier die beiden zusammen die Bewegung in gleichen Vierteln herstellenden Stimmen mit ihren Motiven scharf gegen einander ab:

124 a.

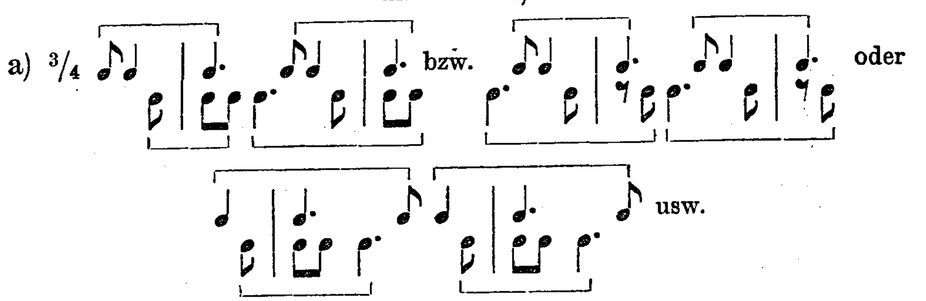
Ebenso leicht wie diesen Motivbildungen folgt aber die Auffassung, besonders wo nicht Kreuzung erschwerend in den Weg tritt, der Kombination von Rhythmen, wie den folgenden:

A. Zweiteiliger Takt (auch mit Vertauschung von Ober- und Unterstimme).

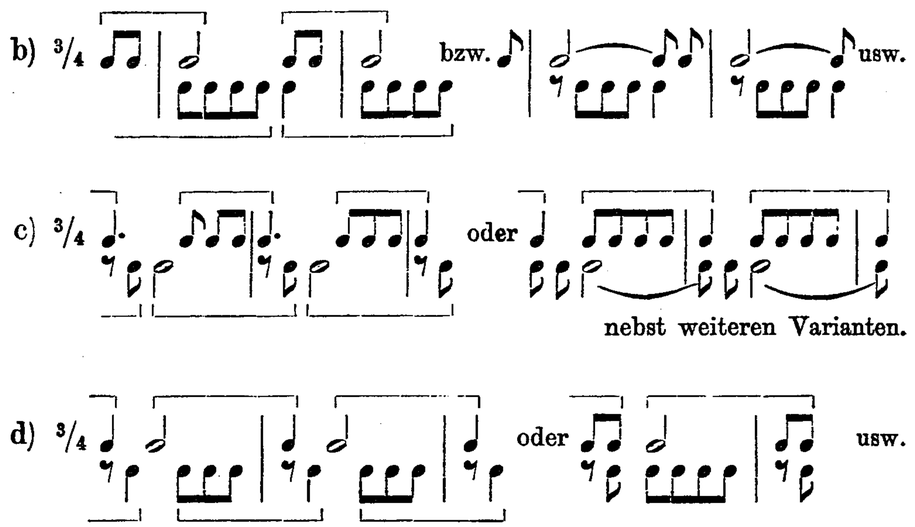


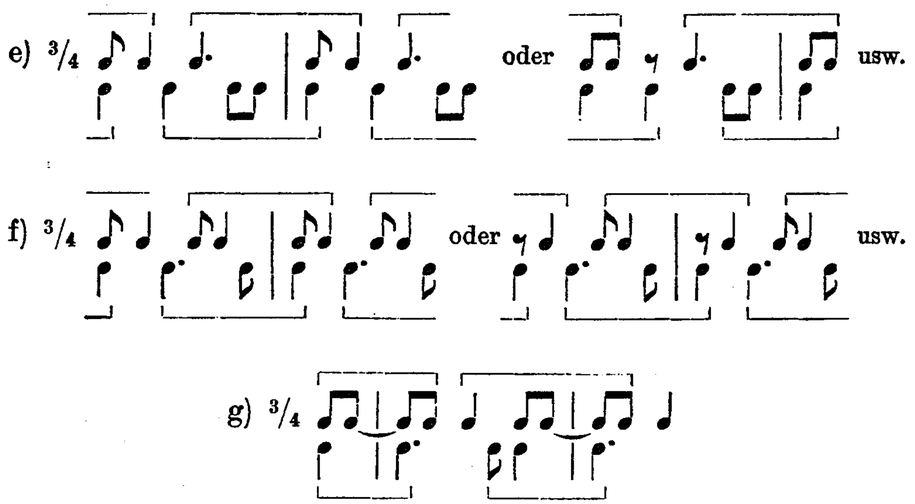


B. Dreiteiliger Takt (auch mit Vertauschung von oben und unten).



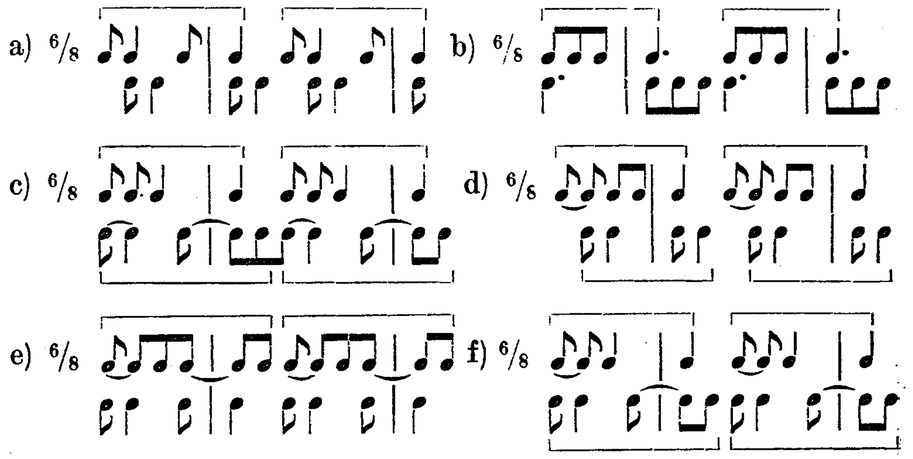
(auch mit Synkopierung der Schwerpunktsnote in der einen oder der anderen Stimme, mit Abkürzung der Längen durch Pausen, mit abweichender Motivbegrenzung aus harmonischen Gründen usw.)





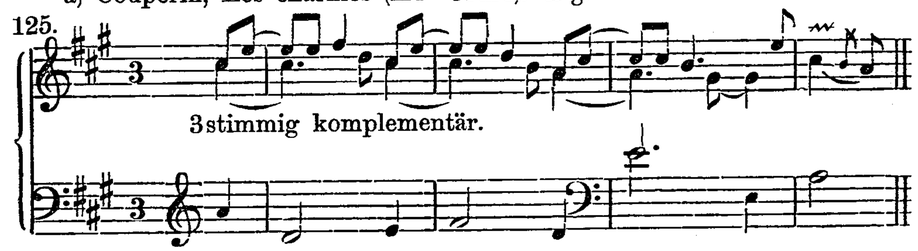
Die Zahl der wirklich von einander verschiedenen Möglichkeiten ist, sofern man nicht Unterteilungen höherer Grade mit heranzieht, eine nur kleine. Auch der unterdreiteilige gerade Takt ($^6/_8$) kann nur Formen ergeben, die sich mit solchen des in zweiter Ordnung unterzweiteiligen Tripeltaktes decken, allerdings aber mit nicht unerheblich verschiedener Wirkung:

C. Unterdreiteiliger gerader Takt.



Der weiter auch Sechzehntel einführende $^6/_8$-Takt entspricht je zwei Takten der Bildungen unter B; der $^9/_8$-Takt verlängert die Bildungen unter C und ergibt dabei einige neue Formen, deren schematische Darlegung aber wohl unterbleiben kann. In der folgenden Auswahl ist ein solcher Fall einfach mit D bezeichnet. Die weder unter A, noch unter B, C oder D streng rubrizierbaren Fälle verweisen auf Kombinationen mehrerer Schemata.

a) Couperin, Les charmes (IX^{e} Ordre). Bg.



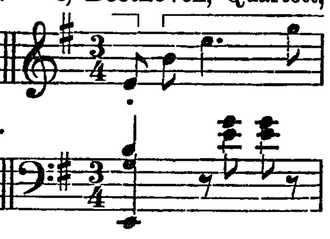
b) Couperin, L'Ausonière (VIII^{e} Ordre). Aa, Ab.

c) Mozart, *A*moll-Sonate (K.-V. 310). Aa.

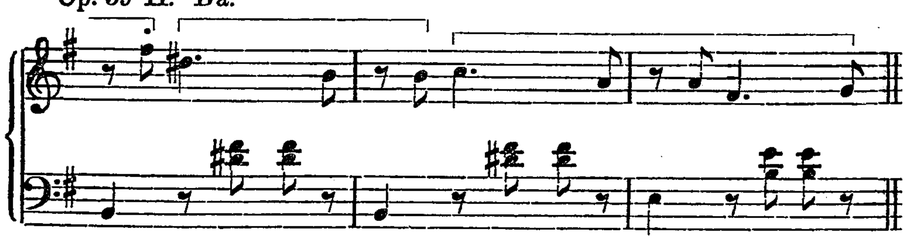
d) Mozart, *D*dur-Sonate (K.-V. 284). Aa.

e) Bach, Wohlt. Klavier II, 17. 3st. kompl.

f) Beethoven, Quartett,



Op. 59 II. Ba.



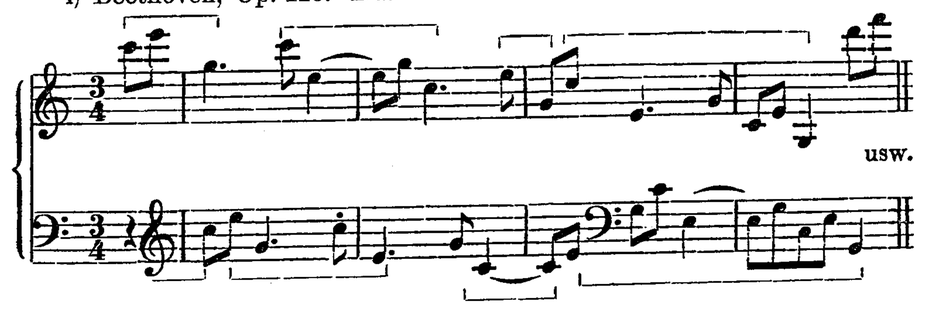
g) Beethoven, Quartett, Op. 132. Bc.

h) Beethoven, Op. 135. Ca.

i) Beethoven, Phantasie, Op. 77. Aa.

k) Beethoven, Op. 119. Ac.

l) Beethoven, Op. 120. Ba.

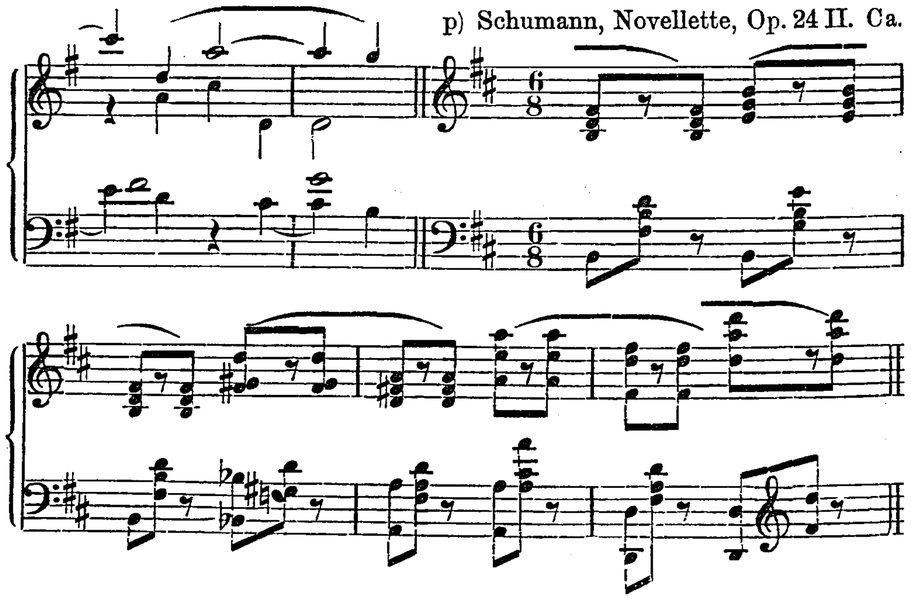


m) Beethoven, Op. 107. A b.

n) Mozart, *C*dur-Quartett. A d.

o) Mozart, *G*dur-Quartett. A e.

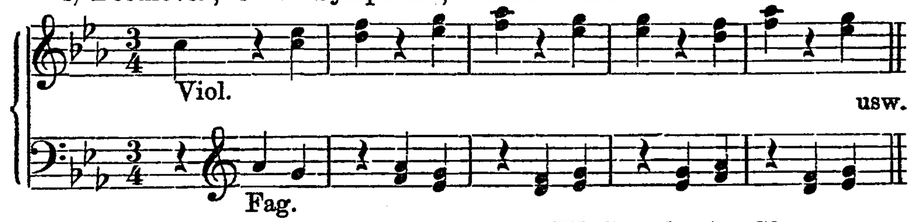
p) Schumann, Novellette, Op. 24 II. C a.



q) daselbst. C f.

r) Beethoven, Pastoral-Symphonie. C b.

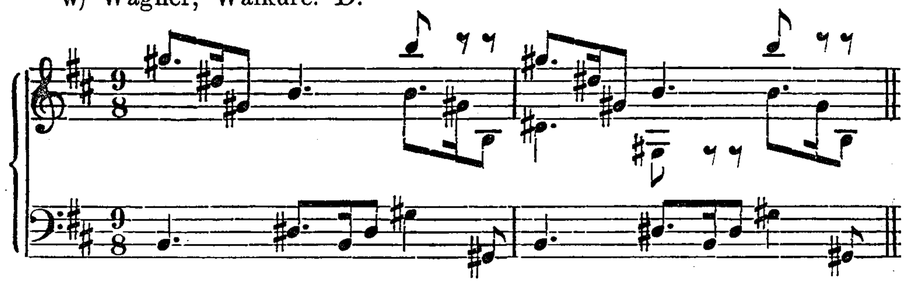
s) Beethoven, *C*moll-Symphonie, Scherzo. A a.



t) Beethoven, *A* dur-Symphonie. u) IX. Symphonie. C b.

v) Schumann, Fabel, Op. 12 VI.

w) Wagner, Walküre. D.



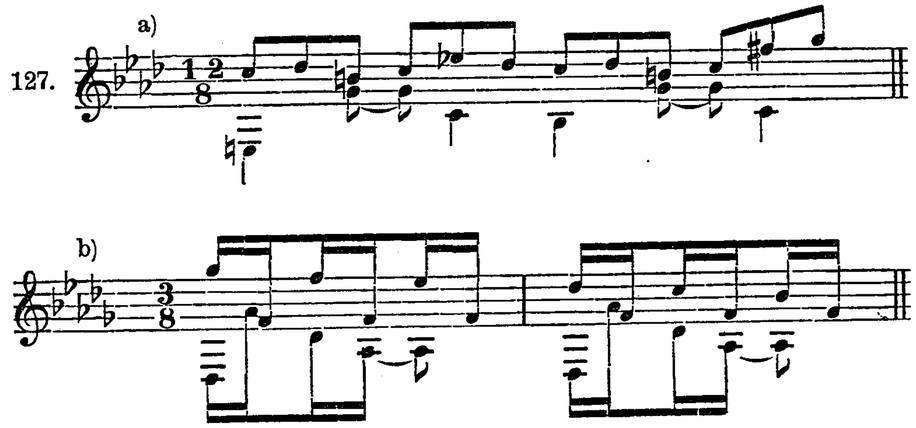
§ 17. **Konfliktrhythmen.** Unter Konfliktrhythmen wollen wir diejenigen polyrhythmischen Bildungen verstehen, welche in verschiedenen Stimmen einander Rhythmen gegenüberstellen, welche verschiedenen Teilungsweisen derselben Ordnung entstammen und deshalb, obwohl sie in der einzelnen Stimme leichtverständlich sind, doch in der Kombination der Auffassung Schwierigkeiten bereiten, besonders aber für die gleichzeitige Ausführung durch einen Spieler ein Problem bilden, dessen Überwindung nicht leicht ist. Die einfachste Form dieser Art haben wir schon gestreift, nämlich die Verbindung der Zweiteilung und der Dreiteilung derselben Ordnung. Dieselbe ist bekanntlich in nicht zu schneller Bewegung leicht verstandesmäßig rechnend zu bezwingen, indem man die zweite Tongebung der Zweiteilung genau auf die zweite Hälfte der zweiten der Dreiteilung bringt, z. B. (Beethoven, Rondo Op. 51. I):

126.

In schnellerer Bewegung, wo solches Abpassen nicht mehr durchführbar ist, wird dennoch leicht das richtige Resultat erreicht, wenn man nur genau auf gleichzeitiges Beginnen der Gruppen

von zwei und drei Noten in den beiden Händen achtet — ganz von selbst werden die Werte in beiden Stimmen gleich werden, wenn man nicht eine andere Rhythmisierung mit strenger Kontrolle anstrebt. Auch die bereits Fig. 116 doppelt belegte Kombination von zweierlei Triolenbildung (in erster und zweiter Unterteilung) ist technisch leichter auszuführen als voll aufzufassen, da auf je zwei Tongebungen der einen Stimme eine der anderen kommt, wie die Oberstimme des Schumannschen Beispiels *ad oculos* demonstriert. Es kommt bei ihr nur darauf an, genau gleichzeitig zu beginnen und zunächst wirklich zu konstatieren, daß man die Werte als 2 : 1 verteilt; dann aber ist unbedingt zu fordern, daß man die Triolen in beiden Stimmen als solche empfindet und nicht die in Unterteilungen ersten Grades gehende Stimme synkopisch hört, geschweige die andere mit Unterzweiteilung zweiten Grades:

127.



Damit wäre in beiden Fällen die besondere Absicht des Komponisten vereitelt und an Stelle einer rhythmischen Rarität etwas alltägliches gesetzt.

Eine häufig anzutreffende Kombination ist diejenige des punktierten Rhythmus mit der Triole, gewöhnlich in Unterteilungswerten zweiten Grades:

Die in schlechten Klavierschulen zu findende Anweisung, in solchen Fällen das Sechzehntel des punktierten Rhythmus mit dem dritten Triolenachtel zusammen anzuschlagen, ist durchaus zu verwerfen, da der punktierte Rhythmus sogar im allgemeinen schärfer gespielt wird als die Wertbestimmung 1 : 3 erfordert, bei solcher Behandlung aber ganz und gar zum Jambus 1 : 2 erlahmen würde. Vielmehr ist deshalb unbedingt zu fordern, daß das Sechzehntel erst nach dem letzten Triolenachtel gespielt wird; geschieht das (natürlich, ohne daß damit extra Zeit verbraucht wird), so kommt die Kombination so heraus wie sie gemeint ist; man hört dann in der einen Stimme die scharfe Punktierung und in der anderen die rundrollenden Triolen. Chopin unterscheidet im IX. Prélude, wo die Kombination des punktierten Rhythmus mit der Triole eine Hauptrolle spielt, einfache Punktierung (in der Oberstimme) und doppelte Punktierung (im Baß); ich glaube nicht, daß dieser Unterschied, der weiterhin fallen gelassen wird (zu Gunsten der doppelten Punktierung) mehr bedeutet, als daß das Zusammenspielen der Kürze des punktierten Rhythmus mit der letzten Note der Triole vermieden werden soll. Das Tempo (Largo) ist ja freilich langsam genug, um den weiteren Unterschied zu ermöglichen, und es ist ja allerdings nicht gerade undenkbar, daß wenigstens in den Fällen, wo die beiden Arten der Punktierung gleichzeitig auftreten, der Baß wirklich noch später anschlagen soll als die Oberstimme. Nur der Umstand, daß zuletzt nur die Doppelpunktierung bleibt, also doch ein Raffinement verschwindet, kann Zweifel erwecken, ob nicht die doppelte Punktierung überhaupt gemeint ist; Takt 5—6 lauten:

128.

Freilich, bei dem Versuche, Kombinationen wie diesen in Chopins *H*moll-Sonate gerecht zu werden:

129.

ist wohl das einzige Auskunftsmittel, daß man ausschließlich an die Triolen denkt, um die Punktierung der zweiten Achtel korrekt zuwege zu bringen; achtet man zu sehr auf die vier Sechzehntel, so wird das Ergebnis unfehlbar werden:

oder

130.

Keine Schwierigkeiten bereitet die Punktierung in der Triole gegen zwei Noten in der *Des* dur-Nocturne:

131.

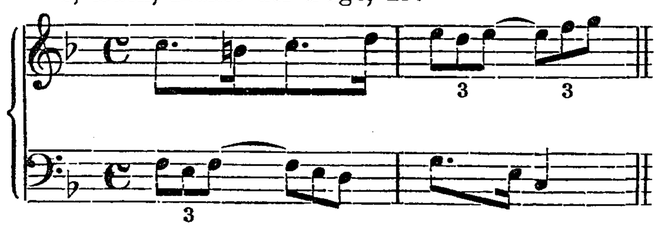
Pausen wie diese statt des Punktes eintretenden, wirken nur als graziöse Koketterie und als Erleichterung für den schwungvollen Anschlag der kurzen Note; dagegen erschweren Pausen nicht unbedeutend die Ausführung und Auffassung, wenn sie bei Kombinationen wie 2:3 oder 3:4 für eine der Tongebungen eintreten, z. B. (Beethovens *C*moll-Variationen):

132.

Ein paar weitere Beispiele von Konfliktrhythmen mögen hier noch zum Schluß Platz finden:

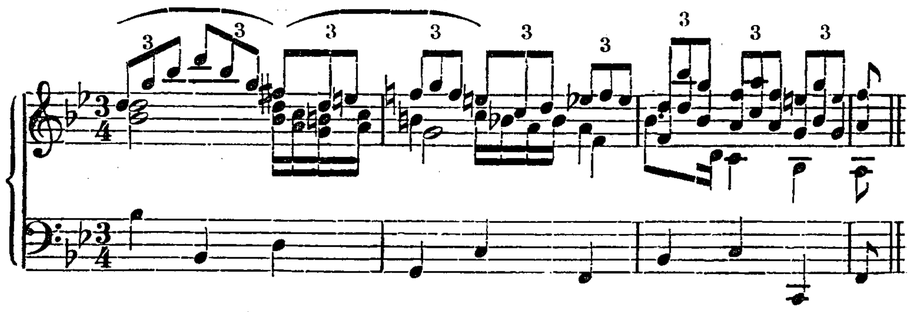
133. a) Bach, Wohlt. Klavier II, 10.

b) Bach, Kunst der Fuge, 15.

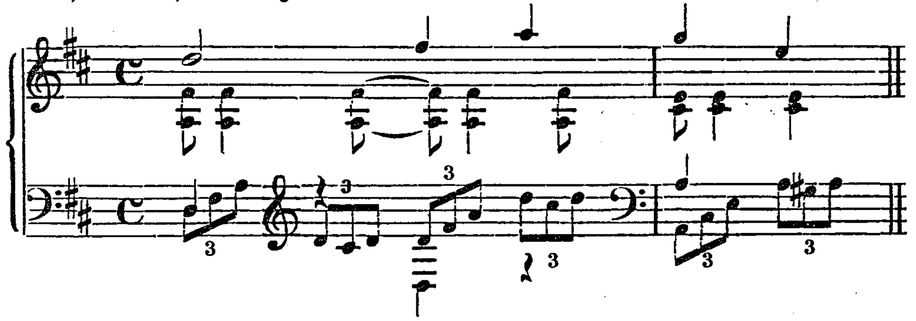


usw.

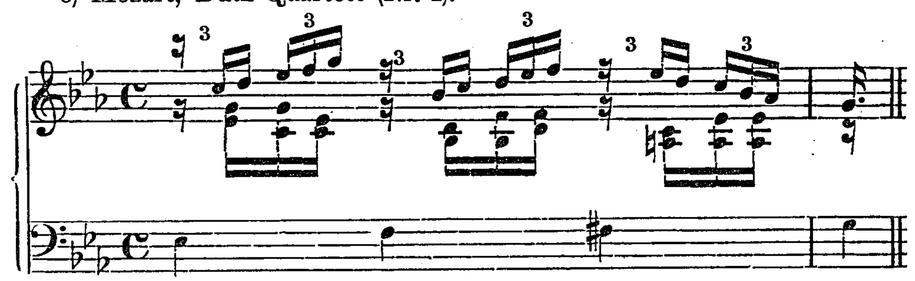
c) Mozart, *B*dur-Quartett (Nr. 9).



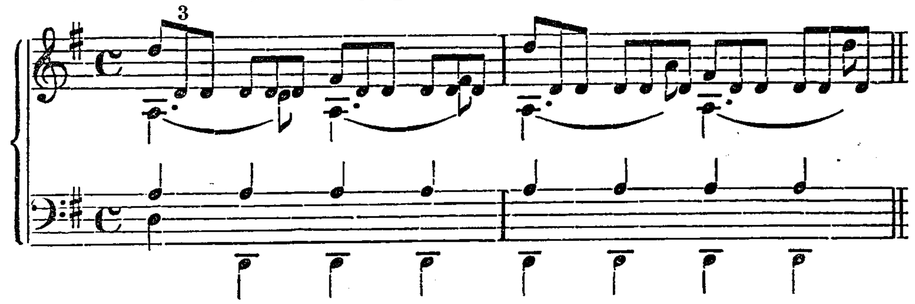
d) Mozart, *D*dur-Quartett.



e) Mozart, *B*dur-Quartett (Nr. 4).



f) F. X. Richter, *G*dur-Symphonie.

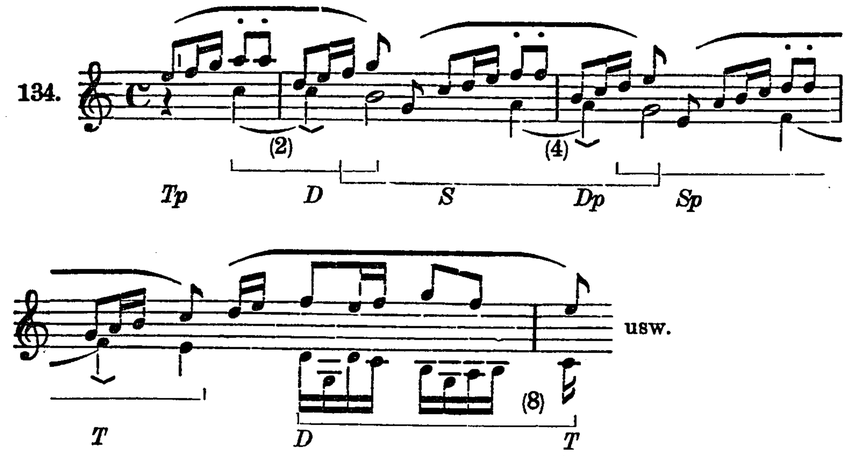


g) daselbst.

Durch die Einzelbetrachtung der Wirkungen, welche durch Unterteilung der Bewegungsart einer Stimme durch die der anderen (§ 15) oder aber durch wechselweise Überbrückung der

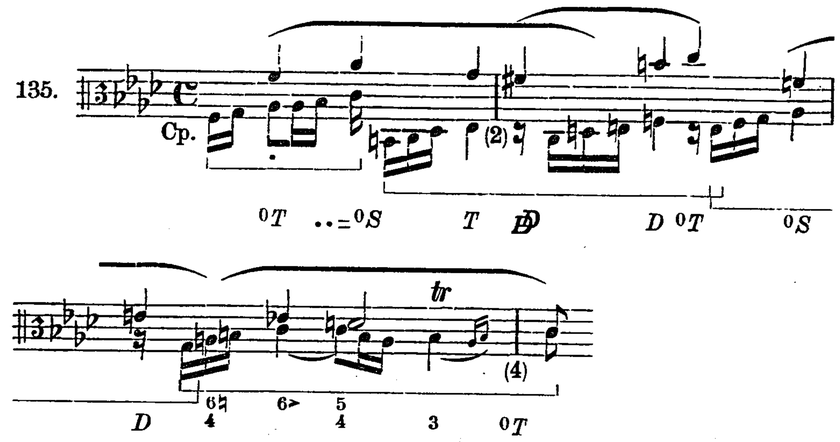
Stillstände der einen durch Tongebungen der anderen (§ 16), oder schließlich durch heterogene Teilungen derselben Werte in zwei Stimmen entstehen (§ 17), hat sich jedenfalls unser Blick geschärft auch für diejenigen verschiedenen Rhythmisierungen der Einzelstimmen in der Mehrstimmigkeit, welche sich solcher Schematisierung nicht fügen, da sie nicht auf Summierung zu einem Gesamtrhythmus, sondern vielmehr auf selbständige Auffassung als thematische Gebilde Anspruch erheben. Wenn auch, wie wiederholt bemerkt, solche Auseinanderhaltung überhaupt überall mehr oder minder geboten ist, so verschmilzt doch eine Melodie mit ihrer harmonischen Begleitung in ganz anderer Weise zu einer einzigen Einheit, als z. B. das Thema und der Gegensatz, überhaupt die Kontrapunkte einer Fuge. Blicken wir auf das prächtige Doppelfugenthema von Beethovens Ouvertüre Op. 124:

134.



so fassen wir nicht nur den straffen Gang der Oberstimme in Unterteilungswerten ersten und zweiten Grades auf und folgen dessen scharfgeschnittenen Motiven, sondern daneben tritt zugleich mit Wucht und Feierlichkeit der Gegensatz in synkopierten Werten von der doppelten Dauer einer Zählzeit einher, deren je zwei Motive bilden, die aber durch die Identität der Vorhaltslösung mit der Auftaktsnote des folgenden verschränkt sind. Oder nehmen wir das Thema von Bachs erster *F*moll-Fuge im Wohltemperierten Klavier mit seinem Gegensatz:

135.



so tritt neben das tiefsinnige, in breiten Zählwerten einhergehende Hauptthema der unruhig drängende Gegensatz mit seinen Sechzehntelmotiven, deren Endungen über die Schwerpunktspause hinüberreichen und zugleich das neue Motiv beginnen (Motivverschränkung). Ähnlich sind in jedem Spezialfalle die in mehreren Stimmen gleichzeitig auftretenden thematischen Gebilde zu beurteilen und sowohl einzeln nach ihrer internen motivischen Struktur als auch in ihrem Verhältnis zu einander, eins als Folie des anderen, zu würdigen. Daß unter allen Umständen die rhythmischen Eigenschaften der thematischen Gebilde einen wesentlichen Teil ihrer Natur ausmachen, daß sie in keiner Weise an Bedeutung hinter den melodischen Eigenschaften zurückstehen, ist aus den Ergebnissen unserer Untersuchungen, denke ich, mit großer Bestimmtheit hervorgegangen.

Wir schließen daher nunmehr unsere der Erörterung des Rhythmus im engeren Sinne, nämlich der Wirkungen der Mischung von Tondauerwerten im engeren Rahmen der Motivbildung ab, und treten zur Lehre von der Motivverkettung, der Lehre vom musikalischen Satzbau, die wir Metrik nennen wollen, über.

II. Teil.

METRIK.

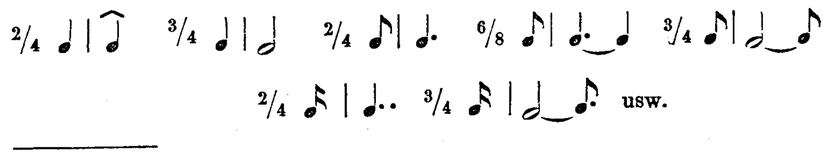
Lehre vom musikalischen Satzbau.

IV. Kapitel.

Schlicht symmetrischer Aufbau. Gewichtsbestimmung der Anfangswerte.

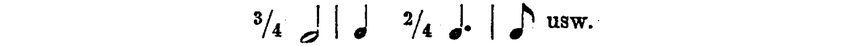
§ 18. **Die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema.** Die gesamten bisherigen Ergebnisse dieses Buches beruhen auf der Voraussetzung, daß verschiedenes Gewicht rythmischer Zeitwerte nichts anderes bedeutet als die erkannte Beziehung eines zweiten auf ein erstes als diesem gegenübertretend, antwortend mit ihm zusammen eine Einheit irgend welcher Ordnung zum Abschluß bringend. Eine gewisse Neigung zur Markierung des durch die schwere (antwortende) Zeit erreichten Abschlusses mittels längeren Verweilens konnten wir ganz allgemein beobachten und mußten darum besonders der ungleichen Unterteilung den Vorzug bequemster Unterscheidung leichter und schwerer Werte zusprechen; auch zeichnete selbst in der intentionell die Unterschiede der Dauer der schweren und leichten Werte ausgleichenden Bewegung in einerlei Werten doch der ausdrucksvolle Vortrag jederzeit schwere Zeiten, besonders die relativ schwerste des einzeln verstandenen Motivs durch irrationale geringe Dehnung aus. Wir werden nun Gelegenheit haben zu erkennen, daß auch für den Aufbau im

großen diese selbe Tendenz zum Verweilen bei erreichten Abschlüssen sich immer wieder bemerklich macht und das Gegenteil, die Verlängerung erster Glieder, fast ausgeschlossen erscheint. Aber wir müssen doch gleich allgemein konstatieren, daß für größere Formglieder nicht in demselben Maße der Stillstand auf den Schlußwerten Bedürfnissache ist, wie für die kleinsten Bildungen. War die (wenn auch geringe) Dehnung des Unterteilungswertes, welcher auf den Moment des Beginns einer rhythmischen Grundzeit (Zählzeit, Schlagzeit) fällt, zum mindesten in der unbegleiteten Einstimmigkeit beinahe unerläßlich, um überhaupt den Grundrhythmus festzustellen, so erwies sich dagegen bereits der zweizählige, d. h. der zwei Grundzeiten einander gegenüberstellende Takt, dem dreizähligen entschieden überlegen, und der der antwortenden schweren Zählzeit einen ganzen weiteren Zählwert anhängende langsame Tripeltakt muß daher als eine gesteigerte Kunstbildung bezeichnet werden. Daraus ist gewiß mit Recht zu folgern, daß die ungleiche Unterteilung nicht eigentlich durch die Verdoppelung des Wertes der schweren Zeit, sondern nur durch deren Verlängerung die Auffassung erleichtert, daß also doch hinter der ungleichen Teilung die beabsichtigte gleiche, nämlich die Gegenüberstellung einer ersten und einer zweiten gleichen Dauer steht, und daß nur die Absicht der erkennbaren Herausstellung der einzelnen Zweiheiten in einer längeren Kette von Tongebungen auf die Verlängerung der zweiten Zeit führt. Die schon von Aristides Quintilianus*) als notwendiges Verdeutlichungsmittel der rhythmischen Ordnung erkannte Scheidung der schweren Zeit von der folgenden leichten finden wir deshalb ebenso in dem agogischen Accent bei Bewegung in intentionell gleichen Werten als in den mancherlei im ersten Kapitel (S. 62ff.) entwickelten Verlängerungen der schweren Zeit auf das doppelte, dreifache, fünf- und noch mehrfache der leichten:



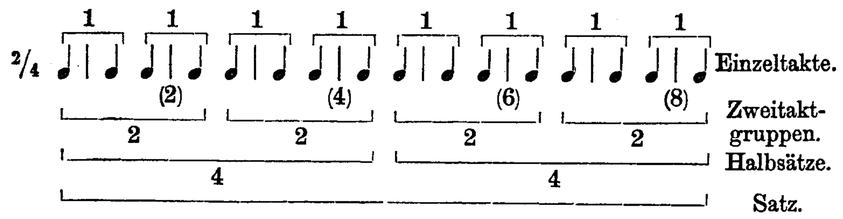
*) Harmonik S. 42: »ἀρίστη δὲ ἀγωγῆς ρυθμικῆς ἔμφασις ἡ κατα μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων πόση διάστασις.«

welche sich immer weiter von der Gleichheit des ersten und zweiten Wertes entfernen und daher die Erkenntnis, daß es sich um eine Gegenüberstellung, um ein Antwortverhältnis handelt, immer mehr erschweren, zweifellos aber auch für das stumpfeste rhythmische Gefühl die enge Zusammengehörigkeit der beiden Werte zu engerer Einheit immer mehr evident machen. Umgekehrt erschwert die Verlängerung der leichten Zeit auf Kosten der schweren das Erkennen ihrer Zusammengehörigkeit und läßt ihre Zweiheit mehr hervortreten:



Diese Schlußkette mag uns erweisen, daß eben doch nicht die Verdoppelung des Antwortwertes, sondern vielmehr die Gegenüberstellung zweier eigentlich als gleich gemeinten Einheiten die Grundlage des metrischen Aufbaues bildet und daß wir darum auch für die Gegenüberstellung größerer Formglieder nicht eine Proportion 1 : 2 erwarten dürfen, sondern vielmehr fortgesetzt nur 1 : 1. Für die deutliche Herausstellung der einzelnen Zweiheiten höherer Ordnung stehen Mittel in Menge zur Verfügung, wie unsere Beobachtungen der gliedernden Wirkung der langen Noten und Pausen usw. bereits zur Genüge erwiesen haben und wie sich auf Schritt und Tritt aus weiteren Beispielen weiter ergeben wird.

Wir stehen darum zunächst vor der Erkenntnis, daß die fortgesetzte Gegenüberstellung von Einheiten gleicher Größe, die Beantwortung eines Ersten durch ein Zweites gleicher Ordnung die Grundlage des Aufbaues musikalischer Formen bildet:



Wenn wir bei dem achten Takte Halt machen, so erscheint das allerdings zunächst nicht durch einen bestimmten Grund geboten; denn an sich, sollte man meinen, müßte ein zweiter achttaktiger Satz dem ersten mit gleicher Wohlverständlichkeit antwortend

gegenübertreten können, wie der zweite Halbsatz dem ersten, und wie die zweite Zweitaktgruppe der ersten. Allein ganz so willkürlich, wie sie scheint, ist die Beschränkung des grundlegenden Schemas auf acht wirkliche Takte, deren jeder aus zwei (oder drei) Zählzeiten besteht, doch nicht. Erstens ist sie keine neue Aufstellung, sondern seit langer Zeit (wenigstens seit 200 Jahren) üblich; zweitens haben einfache liedförmige Kompositionen (Tänze) seit ca. 400 Jahren achttaktige Teile mit Reprisen; drittens aber (und das ist das eigentlich entscheidende) kommen außer in Tänzen und tanzartigen Stücken einfachster Faktur selten Folgen von achttaktigen Sätzen vor, ohne daß zwischen die Sätze längere Einschiebsel treten. Selbstverständlich beschäftigt sich die Analyse musikalischer Kunstwerke auch mit dem Verhältnis der dasselbe bildenden Einzelsätze zu einander, indem sie feststellt, ob der zweite mit demselben motivischen Material gearbeitet ist wie der erste oder nicht, ob er sich in Tonart, Rhythmus usw. zu dem ersten in Gegensatz stellt oder ergänzend verhält usw. Aber, der zweite Satz wird doch in stärkerem Maße als ein neues Ganze dem ersten gegenübergestellt; nicht mehr die Ergänzung des einen durch den anderen, sondern vielmehr ihre Auseinanderhaltung, Differenzierung steht im Vordergrunde der Betrachtung.

Heinrich Christoph Koch, der Mann, welcher zum ersten Male die Lehre vom musikalischen Satzbau systematisch anzufassen versuchte (»Versuch einer Anleitung zur Komposition« 1782—93, 3 Bde.), unterscheidet neben den achttaktigen noch viertaktige Sätze, die er »kurze Sätze« nennt. Ich glaube davon absehen zu dürfen, für solche zweifellos nicht selten als isoliert dastehende Formglieder nachweisbaren Gebilde einen besonderen Namen aufzustellen; dieselben sind im Rahmen der folgenden Darstellung eben viertaktige Halbsätze, die wir, wenn sie normal entwickelnd sich aufbauen, mit den Taktzahlen 1—4 versehen können, ohne daß darum notwendig ein »Nachsatz« (5. bis 8. Takt) folgen müßte; es sind dies eben, wo dies nicht geschieht, Entwickelungen, welche nur bis Gegenüberstellung zweier Zweitaktgruppen kommen; dagegen werden wir aber Gründe kennen lernen, viertaktigen isolierten Bildungen vielmehr Nachsatzcharakter zuzuschreiben und sie mit 5 bis 8 zu bezeichnen, wenn sie nämlich so anheben, als wäre etwas voraus-

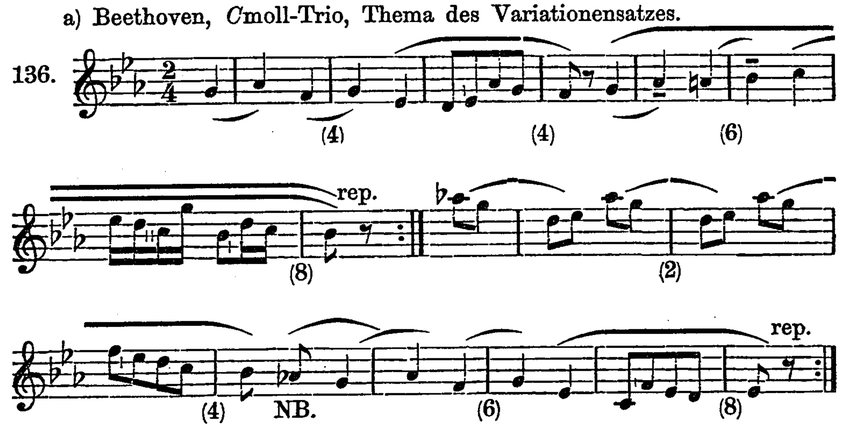
gegangen (Anfänge *ex abrupto*). Einen Grund, Sätze von nur vier Takten Umfang anzunehmen, in welchen dem zweiten Takte die Rolle zufiele, welche im achttaktigen Satze der vierte Takt spielt, sehe ich nicht. Der achttaktige Satz ist ja auch nicht immer, nicht einmal überwiegend ein derart abgeschlossenes Ganze, daß er nicht eine Fortsetzung bedingte, schließt vielmehr oft genug in einer anderen Tonart, als er begonnen hat, sei es, daß er von der Haupttonart sich wegwendet oder umgekehrt zu ihr zurücklenkt, oder gar ganz außerhalb der Haupttonalität steht; lehnen wir es trotz solcher nicht völligen Geschlossenheit ab, über den achttaktigen Satz als rhythmisches Schema hinauszugehen und etwa wie Ebenezer Prout in seiner im übrigen sich meiner Methode der Taktzählung anschliessenden Formenlehre (1893—94) auch 16- oder gar 32taktige Perioden aufzustellen, so kann natürlich erst recht keine Rede davon sein, einem viertaktigen Halbsatze als kürzerer Form eines ganzen Satzes darum besondere Bedeutung beizumessen, weil er in sich harmonisch geschlossen ist. Wie oft kommt es vor, daß in einem achttaktigen Satze der Vordersatz einen Ganzschluß in der Haupttonart macht und der Nachsatz in eine fremde Tonart übertritt! Sollte man da wohl gar den Vordersatz als »kurzen Satz« abgliedern? Nein, damit ist nichts zu erreichen. Nicht Halbschlüsse oder Ganzschlüsse entscheiden über die Zusammengehörigkeit zum Satze, sondern der thematische Gehalt, der motivische Aufbau. Dieser geht freilich oft über die Grenzen der Achttaktigkeit hinaus; wir werden aber gerade die Achttaktigkeit als willkommenes Einheitsmaß schätzen lernen, auch mit länger gestreckten Entwickelungen fertig zu werden, ohne doch die Unterscheidung von Schwer und Leicht noch über das Verhältnis des achten Taktes zum vierten hinaus durchzuführen. Diese Unterscheidungen haben die allergrößte Ähnlichkeit mit der Handhabung der Interpunktion in der Sprachschrift. Gewiß ist es nicht völlig gleichbedeutend, ob man zwei Sätze, die inhaltlich zusammengehören, durch Semikolon oder Punkt scheidet; sind aber beide von beträchtlicher Länge und ohnehin schon reichlich durch Interpunktion in sich gegliedert, so wird man die bestimmtere Scheidung durch den Punkt gewiß vorziehen. Ich warne deshalb hier ein für allemal davor, mit dem vierten oder achten Takt

allzufest bestimmte Begriffe zu verbinden; ganz allgemein ist der achte Takt nichts weiter als der dem vierten Takt antwortende, also dessen Gewicht überbietende Wert. Daß er notwendig einen irgendwie definitiven Abschluß bringen müßte, kann durchaus nicht behauptet werden; doch ist allerdings klar, daß mit dem Anwachsen der Proportionen die Wahrscheinlichkeit wächst, daß das Antwortglied einen stärker fühlbaren Ruhepunkt herbeiführt.

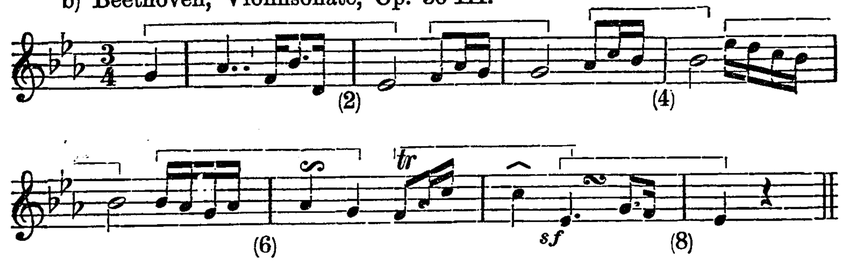
Ich gebe nun zunächst ein paar Beispiele des ganz normalen voll achttaktigen Aufbaues musikalischer Themen, und zwar solcher, denen auch die leichte Anfangszeit nicht fehlt (vgl. auch Fig. 1, 3, 8, 84, 108):

a) Beethoven, *C*moll-Trio, Thema des Variationensatzes.

136.



b) Beethoven, Violinsonate, Op. 30 III.



c) Beethoven, Sonate, Op. 2 III. (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.)

In allen 5 Beispielen ist deutlich zu erkennen, wie die motivische Korrespondenz das Taktgewicht bestimmt. Bei a ist in beiden achttaktigen Sätzen sowohl im Vordersatz als im Nachsatz das zweite Taktmotiv die direkte Nachahmung des ersten und die zweite Zweitaktgruppe setzt in allen vier Halbsätzen ebenfalls mit demselben Motiv an, geht aber dann im 1., 2. und 4. in Bewegung in Unterteilungswerten über, welche die zweite Zweitaktgruppe fester fügt (Schema $1 + 1 + 2$, $1 + 1 + 2$). Der zweite Satz zeigt zwischen dem Vordersatze und dem die Motive des ersten Satzes wieder aufnehmenden Nachsatze einen durch seine Kürze (ein Achtel *as*) charakteristischen zurückleitenden General-Auftakt (das *as* gehört weder zum vorausgehenden

Taktmotiv, das mit *b* bestimmt abschließt, noch zum folgenden, das genau so wie die der beiden ersten Halbsätze beginnt, sondern ist eben nur ein allgemeiner Auftakt zu dem letzten Halbsatze; ein geringes Zögern macht diesen Sinn deutlich). Bei b bringen die beiden ersten Takte verschiedene Motive und erst die direkte Nachahmung des dritten durch das vierte Taktmotiv bestätigt die einstweilen nur durch die Harmonie nahegelegte Annahme, daß der zweite Takt dem ersten antwortet; im Nachsatz ist dagegen die Antwort des sechsten Taktes auf den fünften motivisch kenntlich (Schema $2 + 1 + 1$; $1 + 1 + 2$). Noch länger verhüllen die motivischen Nachahmungen den metrischen Bau bei c, wo erst je zwei Takte der Notierung einen wirklichen Takt ergeben (die 𝅗𝅥. sind Schlagzeiten); auch hier führt aber die Harmonie doch gleich das Gefühl richtig auf die die Tonika zeigenden Zeiten als die schweren. Die im Verhältnis der Nachahmung stehenden Taktmotive stehen aber im Vordersatz konträr: *a b*, *b a* (das dritte entspricht dem zweiten, das vierte dem ersten); natürlich kann aber darum nicht etwa der dritte Takt als dem zweiten antwortend und der vierte als dem ersten antwortend verstanden werden — eine solche Umstülpung der Ordnung ist unter allen Umständen gänzlich ausgeschlossen. Das plötzliche Eintreten der Bewegung in Zählzeiten (zweites und drittes Motiv) wirkt synkopenartig hemmend; doch wird die Wirkung abgeschwächt durch die darunter eintretende Imitation des ersten Taktmotivs in der zweiten Stimme, die natürlich auch die Schwierigkeit des Erkennens des Antwortverhältnisses von Takt 1 und 2 beseitigt. Der Nachsatz tritt dem somit sehr einheitlichen Vordersatze desto schärfer gegliedert gegenüber, da er sogar noch jedes Taktmotiv in zwei gleichgebildete Unterteilungsmotive zerlegt (Schema $4 + 1 + 1 + 2$). Bei d haben wir wieder die einfache Ordnung $1 + 1 + 2$ in beiden Halbsätzen vor uns, auch mit ähnlichem Ansatz des Anfangs der zweiten Zweitaktgruppe; durch das gleichmäßige Ansteigen der Tonhöhe im Vordersatze und das allmähliche Zurücksinken im Nachsatz gewinnt aber die ganze Periode einen sehr einheitlichen Zug. Das letzte Beispiel (e) gliedert sich durchweg auffällig in $2 + 2$ Takte mit merklichem Stillstand (𝅗𝅥.) auf jeden schweren Takt (Schema $2 + 2 + 2 + 2$).

Ein durchaus regulär aufgebauter achttaktiger Satz, der

aber gewöhnlich total mißverstanden und ins Banale verzerrt wird, ist das Anfangsthema von Beethovens *Es*dur-Sonate (Op. 27. I):

137.

Hier erschwert die Baßstimme mit ihren Sechzehntelläufen sehr die richtige Auffassung, welche ich durch die Umstellung

der Taktstriche möglichst klargestellt habe. Die ersten Motive des Basses lenken die Aufmerksamkeit auf die relativ schwere Zeit, mit der sie enden; da dieselbe zugleich Harmoniewechsel bringt, so ist die Neigung wohl begreiflich, zu hören:

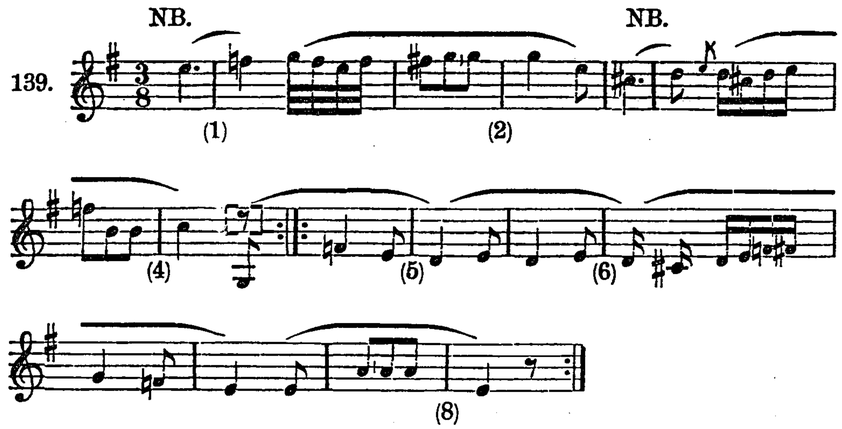
138.

Doch muß vielmehr der Quartsextakkord *b es g* bereits als entschiedene Dominantharmonie gehört werden (Vorhalt vor Terz und Quinte), was das erste Baßmotiv, als Anschlußmotiv verstanden, bestens unterstützt. Das zweite Baßmotiv ist dann entweder (wie in meiner Ausgabe bei Simrock bezeichnet) bis herab zu *B* wiederum Anschlußmotiv, oder aber, was vielleicht noch einleuchtender, es bestätigt nur mit seiner ersten Note *as* noch die erreichte Spitze, und läuft dann bereits als neuer Auftakt, gegenüber der Hauptstimme geradezu als Generalauftakt verständlich, wieder in die Tonika zurück. Diese überführende Bedeutung hat zweifellos der zweimalige Anlauf von B_1 nach *b* im 6. und 7. Takt.

Nur durch solche Deutung ist dieser Anfang des Satzes mit seiner Fortsetzung unter einen Hut zu bringen. Die Leseweise von Fig. 138 lähmt auch die Themen der Folgesätze in unerträglicher Weise und fordert auf alle zweiten und vierten Takte die Auffassung lang überhängender Schlüsse, die kaum möglich und jedenfalls kein Gewinnn ist. Daß auch der $^6/_8$-*C*dur-Mittelteil falsch gestellte Taktstriche hat, sei nicht übersehen.

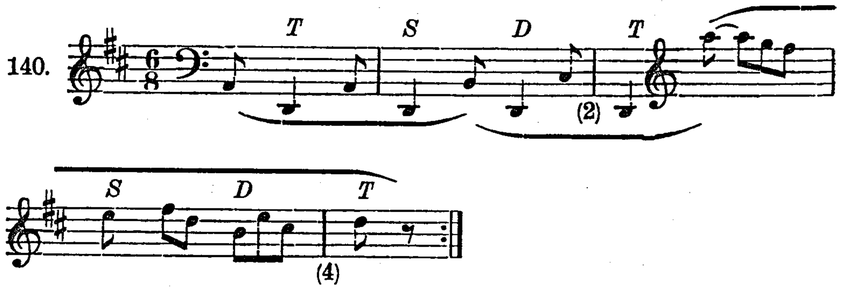
Obgleich man es kaum für möglich halten sollte, wird doch auch das Triothema des Scherzo von Beethovens Op. 14. I erfahrungsmäßig oft falsch gehört; vielleicht ist daran der vorausgehende Generalauftakt mit schuld; die Hauptursache möchte ich aber in dem Treffen der längsten Melodietöne auf den leichten Takt sehen, sowie in dem zunächst auf *c* festliegenden Basse. Das Thema ist durchaus normal aufgebaut und beginnt mit der leichten Zählzeit (die Takte enthalten nur je eine Zählzeit):

139.



Etwas komplizierter liegen die Verhältnisse in dem Schlußrondo der Sonata pastorale Op. 28 von Beethoven. Daß in dem ersten Satze desselben die Taktstriche verschoben werden müssen, ist sicher:

140.



Nach Wiederholung dieses Halbsatzes springt aber der Rhythmus plötzlich mit Auslassung einer leichten Zählzeit um, und die Taktstriche stehen richtig (direkt an Fig. 140 anschließend, wohl eigentlich der Nachsatz dazu):

141.

(bei der Wiederholung mit den geklammerten Doppelschlägen)

und nun stehen auch in dem anschließenden zweiten Satze, der die Modulation zur Dominante vollzieht, die Taktstriche richtig;

die arpeggierte Form dieses Satzes mit noch extra irritierenden Oktavverlegungen

142.

erschwert das Verfolgen der Melodielinie erheblich, die ich daher in einheitlicher Form herausziehe:

143.

Scheut man vor der Annahme einer Auslassung der leichten Zählzeit zwischen Fig. 140 und 141 zurück, so ergeben sich entweder für Fig. 140 oder für Fig. 141 unmögliche Endungen und für 143 mindestens eine Triole von Zählzeiten am Schluß. Daß Beethoven eine solche Elision einer leichten Zählzeit nichts weniger als fremd ist, werden wir bald genug ausführlich belegen können.

Fig. 141 und 142 (143) unterscheiden sich von 136—139 durch Fehlen der leichten Zählzeit des ersten Taktes; doch haben beide noch einen Unterteilungs-Auftakt. Da unsere nächste Aufgabe die Aufweisung der verschiedenen Möglichkeiten des Beginns mit schwereren Werten ist, so müssen wir uns hier vorbereitend im allgemeinen Klarheit darüber verschaffen, was diese Unterschiede des Gewichts der allerersten Anfangsnote für den Aufbau bedeuten.

Ein Blick auf die schematischen Tabellen von § 15 lehrt, daß der Wegfall des leichten Wertes irgend welcher Ordnung zu Anfang zunächst nichts weiter bedeutet als den Beginn mit der leichten Zeit nächst höherer Ordnung. Beispielsweise würden in Fig. 136c folgende Änderungen des Anfangs:

144.

an dem weiteren Aufbau nichts ändern, sondern nur den Anfang immer mehr seiner Leichtfüßigkeit berauben, sodaß schließlich in der Form von c (natürlich auch unter Wegfall der entsprechenden Führung der Unterstimme) der ganze Vordersatz in Zählwerten einherginge und erst der Nachsatz Motive in Unterteilungswerten zweiten Grades brächte, ähnlich wie Beethoven im Scherzo von Op. 28 wenigstens die erste Zweitaktgruppe nur in solchen langen Werten einhergehen läßt:

145.

Doch ist hier wenigstens noch die leichte Zählzeit gewahrt, die in 144c ebenfalls weggelassen ist; noch genauer würde also 144b der Form von 145 entsprechen. Wollen wir die Unterschiede von 136c und 144a, b, c präzisieren, so müssen wir sagen, daß 136c mit einer Motivbildung beginnt, welche die Unterdreiteilung der Zählzeiten noch weiter durch Unterzweiteilung belebt:

Also fängt in 136c Achtelbewegung (Unterteilung zweiten Grades) an, die weiterhin in Viertelbewegung (Unterteilung ersten Grades) und in Bewegung in ganzen Schlagzeiten (𝅗𝅥.) übergeht; 144a beginnt gleich mit Viertelbewegung, verzichtet also auf die Unterteilung zweiten Grades, 144b beginnt mit der Bewegung

in Zählzeiten, gibt aber der Unterteilung ersten Grades noch für den Übertritt zur schweren Zählzeit und auch für den Ansatz des zweiten Taktes Raum, 144c streift nicht nur die Unterteilung ganz ab, sondern verzichtet auch noch auf die leichte Zählzeit, d. h. beginnt mit dem Schwerpunkt des ersten Taktes, was nichts anderes bedeutet als den Beginn mit einer Zeit, welche erst gegenüber dem Schwerpunkte des zweiten Taktes leicht ist, also mit der Markierung einer Bewegung in Zeiten von der doppelten Dauer der Zählzeit. Die zunehmende Gravität bezw. abnehmende Lebendigkeit dieser verschiedenen Anfänge erklärt sich also aus der wachsenden Länge der Werte, welche die Wahl der Anfangsnote als Ausgangsform der Bewegung bestimmt. Im gewissen Maße, wenn auch abgeschwächt, würde diese beruhigende Wirkung des Anfangs mit einem schweren Werte auch bemerkbar sein, wenn die Achtelbewegung nicht aufgegeben, aber ihr Eintritt durch den Anfang mit schweren Zeiten hinausgeschoben würde:

146.

Ein Unterteilungsauftakt deckt wenigstens teilweise den Ausfall eines Auftakts nächst höherer Ordnung. In Fig. 141 und 142 fehlt dem Anfange die leichte Zählzeit (𝅗𝅥. Auftakt), statt dessen ist aber ein Unterteilungs-Auftakt von einem Achtel vorhanden, der also sogar eine Bewegung der Form ♪ ♩ ♪ | ♩ (in Fig. 142 sogar in Sechzehnteln) repräsentiert. Hätte Beethoven zwischen Fig. 140 und 141 nicht die leichte Zeit unterdrückt, sondern 141 mit vollem 𝅗𝅥. Auftakte beginnen lassen:

147.

so würde der Rhythmus ungestört weiterlaufen, Fig. 141 aber würde dadurch nicht an Energie gewonnen, sondern verloren haben; erst die Vorausschickung eines weiteren Achtels (z. B.

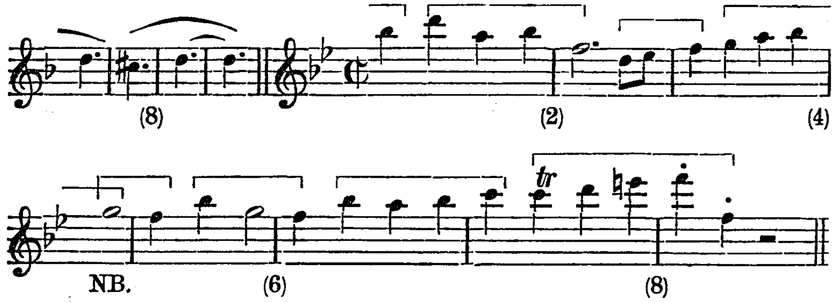
eines mit dem folgenden synkopierten a^2, s. 147a) würde den Rhythmus vervollständigen, ohne die Wirkung abzuschwächen.

Ein paar weitere Beispiele des Anfangs mit der schweren Zählzeit (mit oder ohne Unterteilungsauftakt) mögen das Gesagte weiter illustrieren; das erste notiere ich zur besseren Übersichtlichkeit mit Abstreifung der akkordischen Figuration:

a) Beethoven, Op. 31 II.

148.

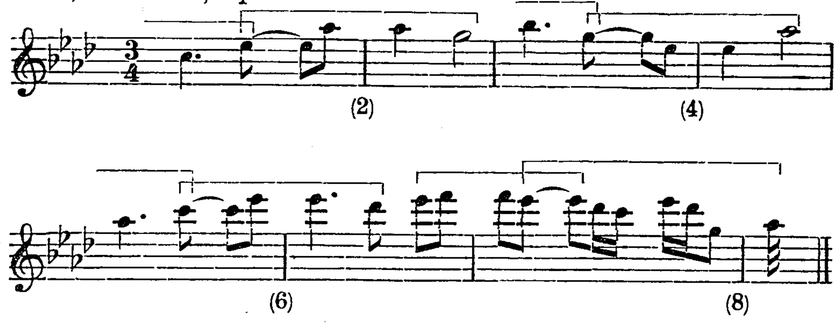
b) Beethoven, *B*dur-Trio.



c) Beethoven, Op. 31 I.

d) Beethoven, Op. 109.

e) Beethoven, Op. 110.



f) Beethoven, Op. 106.

g) daselbst anschließend.

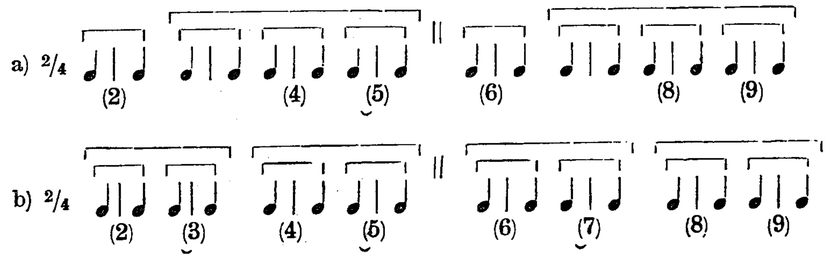
Der Aufbau dieser Themen ist, obgleich die Mehrzahl dem »letzten Beethoven« angehören, typisch normal und leichtverständlich. Das Fehlen der leichten Zeit zu Anfang gibt denselben etwas sehr bestimmtes und ruhiges und bietet Gelegenheit zu breiten Endungen. Nur bei c hat Beethoven die allzulangen

Stillstände durch graziöse Auftakte, die den schweren Noten zuwachsen, überbrückt. 148b ist merkwürdig durch den Quartsextakkord der Tonika auf dem vierten Takt, der erst im fünften seine Auflösung findet; da diese Bildung im sechsten Taktmotiv nachgeahmt wird, so ist das erste $g-f$ doppelt phrasiert und gehört sowohl dem Vordersatz als breite Endung an, als dem Nachsatze als erstes Taktmotiv. Der Fall steht wohl ziemlich vereinzelt in der Literatur da. Die motivischen Nachahmungen gliedern a und e in $2+2+2+2$, b, f und g in $2+2$, $1+1+2$, c in $2+2+4$, d in $1+1+2$, $1+1+2$.

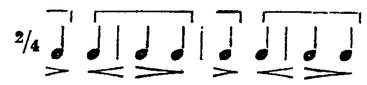
Es ist vielleicht nicht überflüssig, nochmals ausdrücklich zu betonen, daß voll achttaktige Sätze der Form, wie sie dieser Paragraph aufgewiesen, weitaus die häufigsten sind; der breite Raum, den naturgemäß die folgenden Aufweisungen der Möglichkeiten beanspruchen, vom schlichten achttaktigen Aufbau abzuweichen, darf nur ja nicht verleiten, die grundlegende Wichtigkeit und auch das außerordentliche Überwiegen der die strenge Symmetrie wahrenden achttaktigen Sätze zu übersehen. Wenn Heißsporne unter den schriftstellerischen Vorkämpfern der neuesten antiformalen Richtung auf dem Gebiete der musikalischen Komposition (z. B. Arthur Seidl) gelassen das große Wort von der Befreiung aus dem Schematismus des Periodenbaues aussprechen, so wissen sie nicht, was sie tun. Denn sie predigen damit sehr im Widerspruch gegen die moderne Ethik die gewaltsame Verleugnung der Natur. So wenig die Komponisten aus dem Banne der Tonalität heraus können, mögen sie auch ihre Harmonien noch so sehr verstecken und den natürlichen Anforderungen einer gesunden, einen Verlauf bedeutenden Tonartenordnung Hohn sprechen, ebensowenig können sie aus dem Banne der Satzbildung heraus, mögen sie auch noch so geflissentlich Sätze unbeendet lassen oder durch künstliche Dehnungen und Drängungen ihre natürlichen Proportionen undeutlich zu machen suchen. Kein Komponist wird diesen Predigern vermeintlicher neuen Wahrheiten Dank wissen, welche den Fisch aufs Land setzen und nun von ihm fordern, daß er schwimme, oder dem Vogel die Federn ausrupfen und verlangen, daß er fliege. Nein, die Freiheit der Handhabung der großen Formen des Rhythmus, welche die Freunde des Fortschrittes preisen, wird

nicht durch Ignorieren der typischen Grundformen, sondern nur durch deren gründliches Studium erworben! In diesem Sinne und keinem anderen sind die folgenden mein Buch abschließenden Ausführungen zu verstehen. Mag ein Komponist, wo ihm Verstärkung des Ausdrucks Bedürfnis ist, noch so stark aus dem Geleise des normalen Verlaufs der rhythmischen Ordnung herausgehen, stets wird ihn dabei, mag er wollen oder nicht, das bestimmte Bewußtsein des schicht Normalen leiten, und das scheinbar Rhythmisch-amorphe, das dabei manchmal herauskommt, wird sich, wenn es nicht kunstunwürdiger Unsinn ist, jederzeit als Abweichung von dem Normalen definieren lassen und gerade durch sein Verhältnis zu dem Normalen seinen besonderen ästhetischen Wert haben.

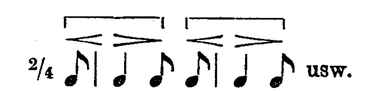
§ 19. **Anfänge mit dem zweiten Takt.** Wir tun einen bedeutsamen Schritt vorwärts auf dem Gebiete der Satzbildungslehre, wenn wir nunmehr Fälle ins Auge fassen, wo der ein thematisches Gebilde beginnende Zeitwert seine Beantwortung nicht wie in den Beispielen von Fig. 136 auf die folgende und auch noch nicht wie in den Beispielen von Fig. 148 auf die zweitfolgende Schlagzeit findet, sondern erst in noch weiterem Abstande, nämlich nach drei oder noch mehr rhythmischen Grundzeiten, erst nach Verlauf von zwei wirklichen Takten, also kurz: wo der beginnende schwere Wert den Rang eines zweiten Taktes hat. Was das zu bedeuten hat, ersehen wir am einfachsten und schnellsten, wenn wir uns einen achttaktigen Verlauf an einem Schema klar machen, das mit dem zweiten anstatt mit dem ersten Takte beginnt und daher (wenn wir die Absicht einer Wiederholung als gleichartige Fortsetzung annehmen) am Ende einen neunten Takt aufweist (ich markiere wieder nur das Schema des geraden Taktes; der ungerade ist ja durch Einstellung von Halben statt der schweren Viertel leicht daneben vorzustellen):



Da stehen wir gleich vor zwei Möglichkeiten der Durchführung dieser Art des Aufbaues durch ganze Sätze oder Ketten von Sätzen, deren eine (a) das Halbsatz-Ende bis zum 5. (9.) Takt ausdehnt und die andere (b) auch dem 2. und 6. Takte lange Endungen gibt, sodaß sogar sämtliche leichten Takte rückwärts bezogen sind (3, 5, 7, 9). In der Form von a haben wir Bildungen größerer Dimensionen vor uns, welche dem Wechsel inkompleter und überkompleter Motive im geraden Takt entsprechen (vgl. S. 41 ff.):



wo nach Anfang auf die schwere Zählzeit das Folgemotiv Auftakt und weibliche Endung in Anspruch nimmt, sodaß dem nächsten Motiv wieder der Auftakt fehlt. Für b ist das Äquivalent in niederer Ordnung die fortgesetzte Absorption eines Teils der leichten Zeit durch die Endung, bei welcher die Motive einen Unterteilungsauftakt behalten z. B.:



Es wird wichtig sein, erst an einigen Beispielen dieser leicht bestimmt zu wertenden kleinen Bildungen die Auffassung für jene größeren zu üben.

a) Beethoven, Op. 28.

149.

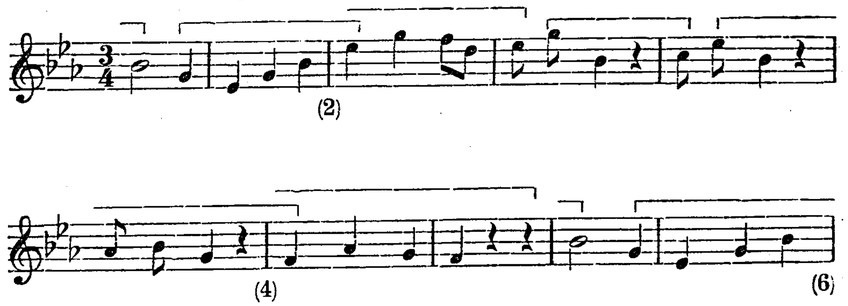
b) Beethoven, Op. 10 II.

c) Beethoven, Op. 10 III.

d) daselbst.

e) Beethoven, Sonate, Op. 96. Adagio.

f) Beethoven, Op. 7, 2. Satz.



Mit 3 eintaktigen, 2 zweitaktigen, und einer eintaktigen Bestätigung.

Von diesen Beispielen kommen besonders c und f, in welchen die Endungen schon zu respektablen Anschlußmotiven ausgewachsen sind, bereits dem Problem sehr nahe, das uns beschäftigt. Auch ist f durch die zu den allerkühnsten Wagnissen gehörenden Pausen im Crescendo-Teile der Motive (vgl. S. 136) merkwürdig (Takt 3—4). Das, worauf es uns hier speziell ankommt, ist, die Gewichtsunterschiede bestimmt zu empfinden, also die Schwerpunkte der Motive fest ins Auge zu fassen, die Steigerungen und Minderungen der dynamischen Potenz, um dieselben nach den Auftakten und Endungen korrekt abzugrenzen. Ich sage der dynamischen Potenz, welche ja unter Umständen durch Extraverstärkungen dissonanter, synkopierter usw. Töne als effektive Dynamik ein anderes Aussehen bekommen kann, sodaß eventuell nur die agogische Abwandlung die durch die Grenzen bestimmte Schattierung wahrt (S. 17). Z. B. ist 149a sofort gründlich mißverstanden, sobald man den Anfang des langen a im zweiten Takt als Schwerpunkt anstatt als Auftakt empfindet. Ebenso ist 149d mißverstanden, sobald man (was wegen der Imitation sehr nahe liegt) das zweite kleine Motiv als Antwort auf das erste anstatt als Anhang desselben versteht (die Notwendigkeit dieser Deutung ergibt die Harmoniebewegung). Zu den kühnsten Bildungen Beethovens gehört wie gesagt 149 f, schon wegen der Pausen im Auftakt der Motive und der kurzen Endungen in der zweiten Zweitaktgruppe, besonders aber wegen der »Motivpausen« welche Takt 7—8 die Hauptmotive ganz unterdrücken und nur angefügte Endungen (Anschlußmotive) übrig lassen. Daß wirklich so gelesen werden muß und nicht etwa der Anfangstakt der Notierung als leichte Zählzeit, beweist der Fortgang. Das Beispiel sei dem eingehensten Studium empfohlen; es öffnet einen Ausblick in das reiche rhythmische Empfinden des jungen Beethoven.

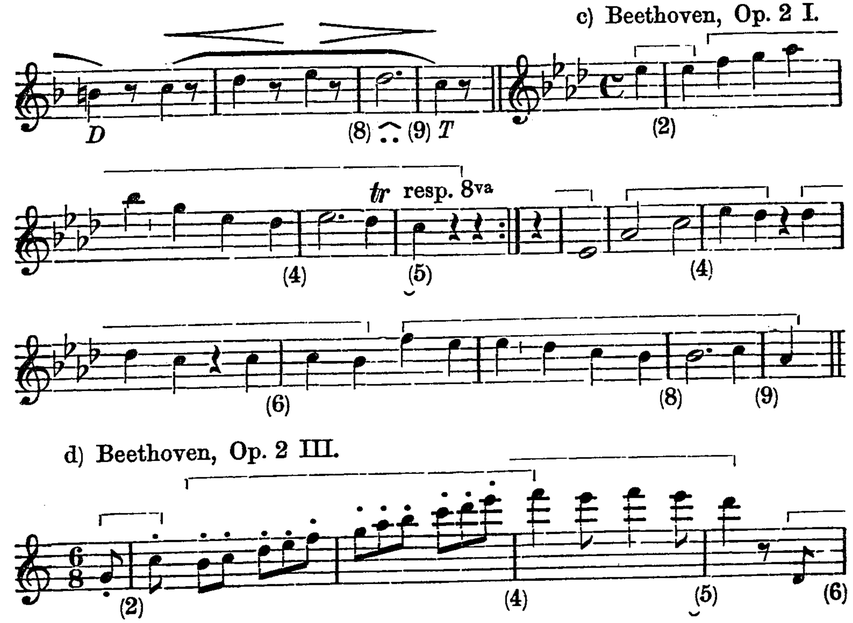
Hier sind nun ein paar Beispiele, welche dieselben Erscheinungen in nächst höherer Ordnung, also mit Anschluß der

leichten wirklichen Takte an die vorausgehenden schweren, zeigen und dadurch trotz des Beginns mit dem zweiten Takte doch die Achttaktigkeit füllen:

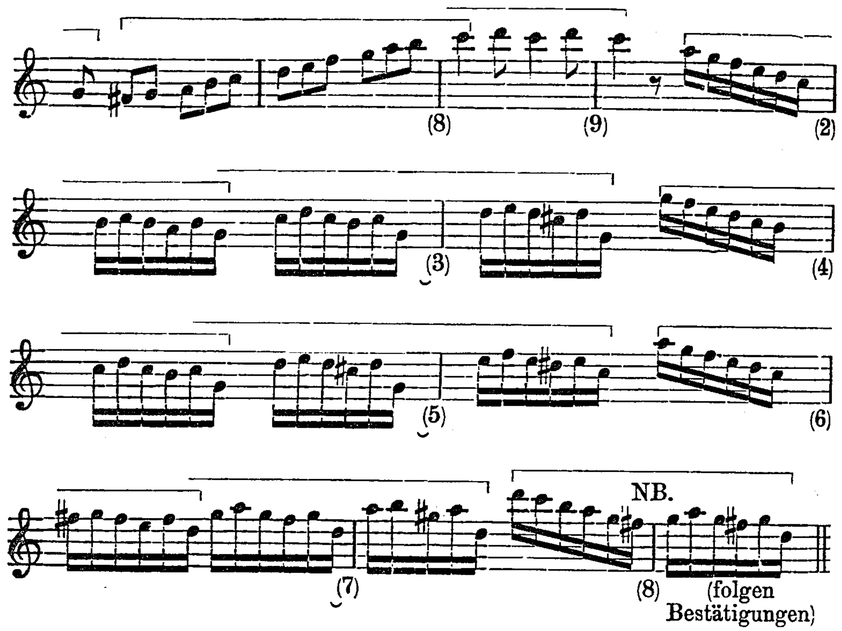
a) Beethoven, Op. 31 III.

b) Beethoven, Op. 12 I.

c) Beethoven, Op. 2 I.

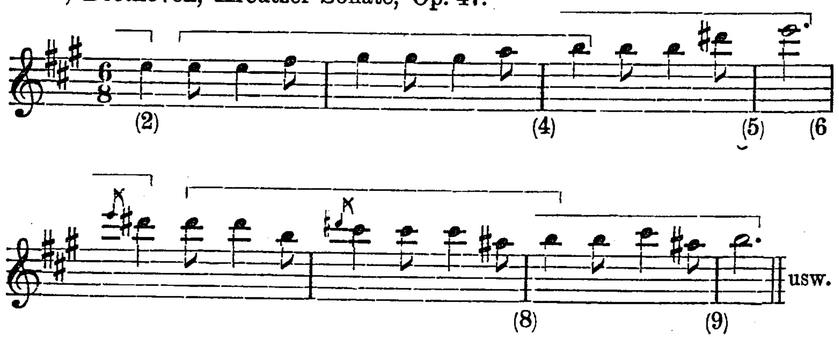


d) Beethoven, Op. 2 III.

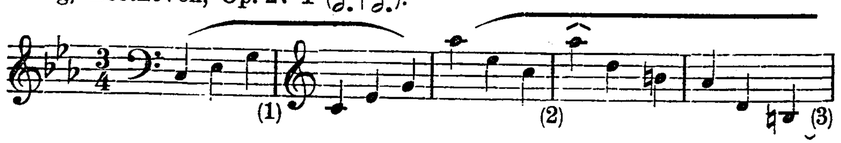


e) daselbst.

f) Beethoven, Kreutzer-Sonate, Op. 47.



g) Beethoven, Op. 27 I ($\mathfrak{d}.$ | $\mathfrak{d}.$).



(NB. Komplet achttaktig, sogar mit Anfang des 1. Takts mit Auftakt.)

Hier verzichtet nur der zweite Satz von d auf die Verlängerung des Endes in den neunten Takt hinein, bringt aber statt dessen mehrere eintaktige Bestätigungen des Schlusses. Eine Anmerkung erfordert c, das in der hier gegebenen Form nicht gleich zuerst, sondern erst späterhin auftritt, zuletzt auch einmal mit knappem männlichem Schluß auf den achten Takt, da die nächste Periode den ersten Takt beansprucht. Die Gestalt in welcher das Thema (eine Art Trio statt einer Durchführung) zuerst auftritt, bringt die zweite Zweitaktgruppe doppelt und erreicht erst das zweitemal das *des*, eine Einschaltung, die natürlich das Verständnis des rhythmischen Aufbaues nicht wenig erschwert:

151.

Das erschwerende liegt besonders darin, daß die Wiederholung der zweiten Zweitaktgruppe (Takt 3a—4a) die Harmonie verändert (*S* statt *D*); es wäre viel bequemer, anzunehmen, daß vielmehr die erste Zweitaktgruppe wiederholt würde (das dieselbe zuerst nur markierende *es* wird in die höhere Oktave hinaufgeschoben):

152.

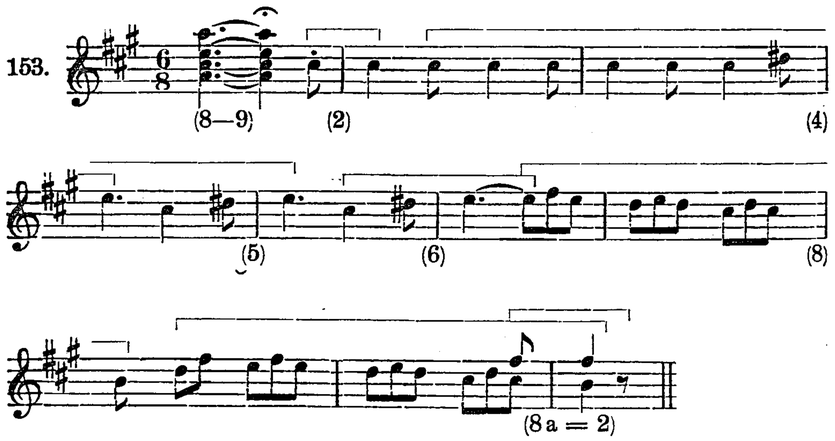
oder aber eine Wiederholung der dritten Zweitaktgruppe anzunehmen, welche die Subdominatharmonie festhält:

152a.

wenn nicht eben Beethoven später die vereinfachte komplete Form von 150c brächte, deren Kenntnis natürlich zwingt, die gemeinsamen Elemente gleich zu deuten.

Nicht nur das 2. Thema (150f), sondern auch das erste des Finale der Kreutzersonate beginnt mit dem 2. Takt und bezieht die Mehrzahl der leichten Takte rückwärts. Die Vorausschickung eines forte-Akkordes mit Fermate (die den Wert um einen ganzen Takt verlängert), sowie eine zweitaktige Schlußbestätigung, die zugleich zum nächsten Satz (Thema im Klavier) überführt, erschweren das Erkennen des Aufbaues nicht ernstlich:

153.



Daß Sätze, die mit dem zweiten Takt beginnen, die Entwickelung von Anschlußmotiven begünstigen, ist aus den mitgeteilten Beispielen ersichtlich und wird durch die Literatur allgemein bestätigt.

§ 20. **Anfänge mit der zweiten Zweitaktgruppe.** Das Gewicht des ein Tonstück oder einen Satz beginnenden Wertes kann noch weiter über das des zweiten Taktes hinaus wachsen, richtiger: Der Abstand des ersten Schwerpunktes von seiner Beantwortung, also von dem Werte, gegenüber dem er leicht ist (denn darauf kommt aller positive Aufbau immer wieder hinaus), kann noch mehr als zwei reale Takte nämlich vier reale Takte betragen, sodaß also der beginnende schwere Wert als vierter Takt bezeichnet werden muß. Aber natürlich kann dieser vierte Takt mit Auftakten verschiedenster Länge auftreten, mit solchen von einer Zählzeit (bzw. im Tripeltakt auch von zwei Zählzeiten), mit Unterteilungsauftakt, aber auch mit Auftakt von der Länge eines ganzen realen Taktes, also mit dem zugehörigen 3. Takt, und dieser kann ebenfalls noch seinen Auftakt mitbringen, sodaß alle Zwischenformen möglich sind bis zum Anschluß an die Formen des vorigen Paragraphen. Wir können die neue Form, die uns hier beschäftigen soll, kurz bezeichnen als Anfänge mit der zweiten Zweitaktgruppe, d. h. wenn wir von den Unterteilungsauftakten absehen, so sind die möglichen Formen des ohne erste Zweitaktgruppe beginnenden Satzes die folgenden (ich ergänze nicht über den achten Takt hinaus, da nur wenig Fälle ausfindig zu machen sein dürften, wo durch Anhänge die Achttaktigkeit ergänzt wird; selbst wo diese stark prokatalektische Form mehrmals nacheinander auftritt, ziehen vielmehr die Komponisten vor, die Lücke zu lassen):

Natürlich gelten auch für diese Schemata alle sonst aufgewiesenen Möglichkeiten der Rückwärtsbeziehung leichter Werte aus harmonischen und anderen Gründen, desgleichen stehen beliebige weitere Spaltungen der Werte und Zusammenziehungen

zu Längen usw. offen. Daß Konstruktionen dieser Art nicht eben häufig vorkommen, kann gewiß nicht Wunder nehmen; am häufigsten sind sie noch in der Form des direkten Anfanges mit dem Schwerpunkte des vierten Taktes, welcher sich nur wenig von den Fällen der Vorausschickung eines Schwerpunktes höchster Ordnung (8. Takt) unterscheidet, die z. B. Fig. 153 belegt und für die weiter unten mehr Beispiele folgen. Immerhin kommen aber doch sogar Fälle vor, wo der Aufbau eines ganzen Tonstückes auf einer solchen ihres ersten Viertels entbehrenden Periode beruht; hier sind zwei Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier, die beide mit großer Bestimmtheit ein zweitaktiges erstes Glied aufstellen, dem ein viertaktiges antwortet, und die wir nur vollständig begreifen, wenn wir die Takte von 3—8 zählen:

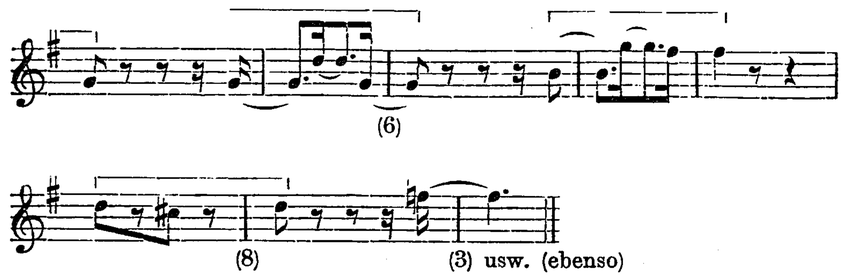
a) Bach, Wohltemp. Klavier II, 10 (Fuge).

154.

b) Bach, Wohltemp. Klavier II, 24 (Fuge).

Daß diese Form nicht nur für den Fugenstil brauchbar ist, belegt Beethovens Sonate Op. 31. I:

155.



Der mit der zweiten Zweitaktgruppe beginnende Satz stellt immer mit einem gewissen Nachdruck die beiden ersten Takte hin und gibt dann in dem vollständigen Nachsatze sozusagen eine umständlichere Erklärung von deren Inhalt; oder wem die Allegorie nicht behagt: der unvollständige Vordersatz kommt schnell zu einem Schwerpunkte höherer Ordnung, der Nachsatz braucht die doppelte Zeit oder mehr, um zu dem korrespondierenden Werte zu gelangen. Etwas umständlich Explizierendes (wörtlich: Entfaltendes, Auseinanderlegendes) eignet natürlich allen auf ein verkürztes Vorderglied antwortenden vollen Schlußgliedern; das Gegenteil: eine knapp zusammenfassende Beantwortung z. B. den Abschluß einer im Vordersatz vollständigen Periode durch einen auf die Hälfte (7.—8. Takt) komprimierten Halbsatz, werden wir ebenfalls als möglich, wenn auch höchst auffällig und sehr selten, weiterhin kennen lernen. Ein großer Teil sowohl der zu kurzen Vordersätze als der zu kurzen Nachsätze, wird sich aber durch eine andere Deutung auf die komplete Achttaktigkeit zurückführen lassen (vgl. § 28ff).

Der direkte Anfang mit dem vierten Takte selbst (wenn auch mit Auftakt) gleicht immer einer Behauptung mit nachfolgender Bekräftigung, ist daher wie gesagt in der Wirkung dem Anfang mit dem 8. Takte sehr verwandt, doch freilich durch die verschiedene Länge der nachfolgenden Bildung immer noch deutlich von ihm unterschieden. Noch ähnlicher ist er den Fällen, wo dem achten Takt einer vollständigen Periode ein viertaktiger bestätigender Anhang folgt; der Unterschied liegt dann aber wiederum noch offener zu Tage.

Hier sind ein paar Anfänge mit dem 4. Takt, ein Bachsches Fugenthema und zwei Köpfe erster Sonatensätze Beethovens:

a) Bach, Wohltemp. Klavier II, 15.

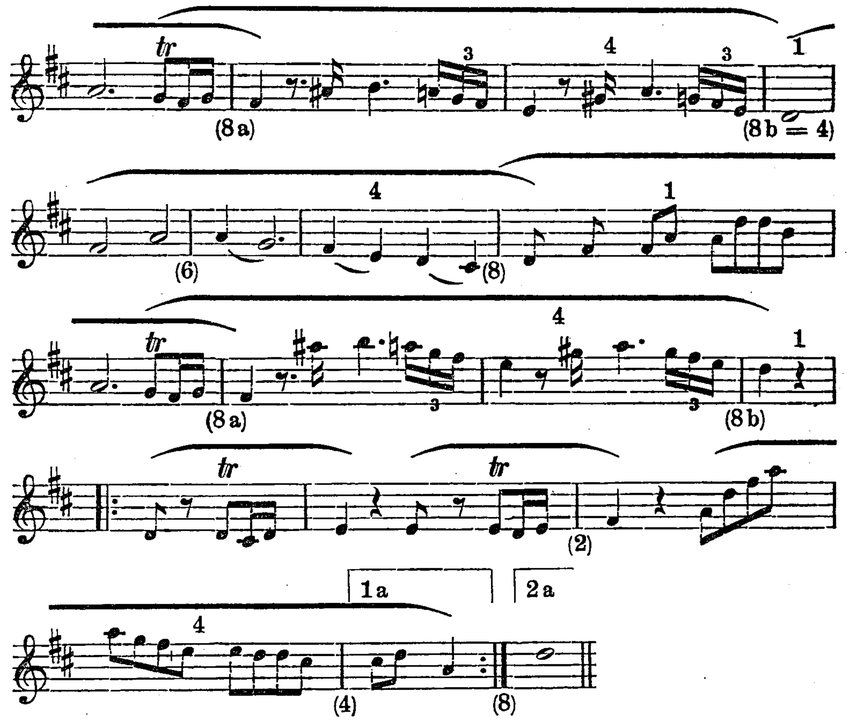
156.

b) Beethoven, Mondschein-Sonate, Op. 27 II.

c) Beethoven, Violinsonate, Op. 12 I.

Ein hübsches Beispiel der Herstellung der vollen Achttaktigkeit trotz des Anfanges mit dem vierten Takt ist der Anfang von Mozarts *D*dur-Quartett (Nr. VIII). Ich gebe die beiden ersten Perioden nebst ihren Anhängen und der weiter anschließenden voll achttaktigen Normalperiode (1—8) als Beleg der durch die Phrasierungslehre bekämpften, leider bei den Musikern so stark eingerissenen Leseweise und Rhythmusempfindung von einem schweren Werte höherer Ordnung zur anderen. Die falsche Zählweise, welche dem Gemeingefühl geläufig ist, kennzeichne ich durch Zahlen oben in der Mitte der Takte, die wirkliche Klarlegung des Aufbaues geben in der bisherigen Weise die Zahlen unten bei den Taktstrichen:

157.



Es ist gut, sich die ganze Größe dieser Verirrung des rhythmischen Empfindens einmal klar zu machen, und der Satz ist dazu ganz besonders geeignet, da alle vier Takte (auch noch mehrmals nach Fig. 157) die Setzweise sich ändert (Takt 1—4 geschlossen dreistimmig, Takt 5—8 mit wechselnder Stimmenzahl [1—3stimmig], Takt 9—12 geschlossen vierstimmig, Takt 13—16 mit wechselnder Stimmenzahl [1—3stimmig]). Es liegt also eine gewisse äußerliche Scheinberechtigung der falschen Zählweise vor, deren Nichtigkeit aber doch schnell zu erkennen ist, z. B. ragt gleich die geschlossene Dreistimmigkeit der ersten vier Takte eben doch noch in den fünften Takt hinüber, ebenso die Vierstimmigkeit von Takt 9—12 usw. Ich halte es nicht für nötig, die allein richtige Deutung, wie sie die Bögen und untergeschriebenen Taktzahlen geben, gegenüber dem stumpfsinnigen Zählen von 1 bis 4 zu verteidigen; ihre Gegenüberstellung aber ist vielleicht nicht unwillkommen und nützlich, um diesen oder jenen zur Einsicht zu bringen, wie er bisher zu hören gewohnt war.

§ 21. **Anfänge mit Teilen des Nachsatzes (ex abrupto).** Ich habe schon früher gelegentlich darauf hingewiesen, daß den Anfängen unserer Mensural-Notenschrift zunächst der Auftakt zu Anfang eines Tonstückes fremd war. Ein Blick auf das thematische Verzeichnis der 1585 Tonsätze aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche die sieben Trienter Codices enthalten, von denen Jahrgang VII der Denkmäler der Tonkunst in Österreich eine erste Auswahl gibt, zeigt, wie merkwürdig die Neuerung Binchois' war, eine Chanson (Vostre tres doulx regart) mit Pausen in allen Stimmen beginnen zu lassen, um einen Auftakt für den ersten Anfang zu erzwingen. Noch im 16. Jahrhundert ist es etwas ganz gewöhnliches, daß ein Thema, das auftaktig gemeint ist und im weiteren Verlauf als auftaktiges sich bewährt, zu Anfang mit Verlängerung der ersten Note auf den Wert einer Brevis auftritt. Ein humoristisches Zurückgreifen auf diese ältere Praxis finde ich zu Anfang von Haydns *C*dur-Quartett (P.-Nr. 58):

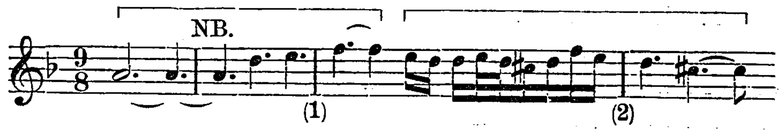
158.

usw. statt

159.

Etwas ähnliches findet sich zu Anfang des Adagio von Beethovens erstem Quartett (Op. 18. I), wo der Auftakt von drei Achteln oder gar drei Sechzehnteln zu folgenden Dehnwerten ausgerenkt ist:

160.



was allerdings eine noch über die Praxis des 16. Jahrhunderts hinausgehende künstlerische Absicht ist. Als wirkliche Überreste der alten Praxis und Gewöhnung sind anzusehen die bei Bach noch ziemlich häufigen Markierungen des Taktanfanges vor dem Beginn der eigentlichen thematischen Entwicklung, z. B. (3. dreistimmige Invention):

161.

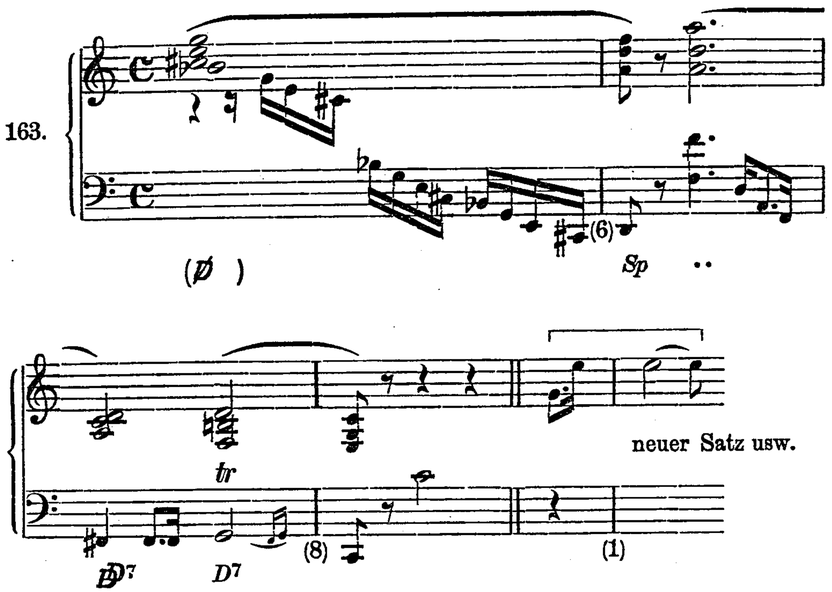
(ebenso Nr. 1, 4, 5 [vgl. Fig. 90] 7, 8, 9, 14 der dreistimmigen und Nr. 5, 7 der zweistimmigen Inventionen). Auch das Händels Harmonious blacksmith-Variationen vorausgeschickte tiefe *E* gehört noch unter die lediglich zur Vorbereitung und Erklärung von Auftaktwerten vorausgeschickten Schwerpunkte:

162.

Von solchen einen Schwerpunkt höchster Ordnung (8. Takt) markierenden Einzeltönen läuft nun eine ganze Kette verschieden ausgestalteter Bildungen bis zur weit ausgeführten Introduzione, die alle das gemeinsam haben, daß sie nur des durch sie vorbereiteten eigentlichen Anfanges wegen da sind, demselben als Folie dienen, seine rechte rhythmische Auffassung verbürgen sollen. Ihre Zahl vermehrt sich noch ganz bedeutend, wenn wir auch diejenigen Bildungen zu ihnen rechnen, in welchen eine Schlußwirkung auch für den Anfangswert selbst vorbereitet wird, die also streng genommen in das Bereich unseres Schlußkapitels gehören, die wir aber doch ohne Bedenken vorausnehmen, weil es sich in ihnen nicht um koordinierte Sätze handelt, sondern nur um die Vorbereitung des Anfanges eines Satzes.

Zunächst beschäftigen uns aber die nicht Ende und Anfang verschränkenden Vorausschickungen eines Schlusses vor dem ersten Anfange und zwar auch nicht die ganze Sätze vorstellenden Einleitungen, deren interne Eigenschaften entweder bereits in den vorausgehenden Abschnitten ihre Erklärung gefunden haben, oder aber erst in den folgenden zur Sprache kommen können, sondern nur solche Vorausschickungen, die höchstens die Ausdehnung eines Halbsatzes haben. Ein beweisendes Beispiel für den Anfang ex abrupto d. h. mitten aus der Kadenz heraus, das uns also mitten hinein in das musikalische Geschehen versetzt, ist der Anfang von Webers erster Sonate (Op. 24):

163.



Da haben wir wirklich nichts anderes vor uns als eine äußerst energische Schlußbildung, die uns mit einem über die Tonart keinerlei Aufschluß gebenden verminderten Septimenakkorde (*cis e g b*) ins Gesicht springt und mit dessen Erklärung als Dominante der Subdominantparallele von *C*dur gerade vier Takte füllt. Eine ähnliche Bildung eröffnet Chopins *G*moll-Ballade. Dieselbe füllt freilich von Chopins Notierung acht, ja neun Takte; doch ist auf den ersten Blick zu ersehen, daß diese Takte keine Takte sind. Ich schreibe die Largo-Einleitung um, wie ich sie verstehe, dem Spieler überlassend, nichts desto-

weniger so vorzutragen, daß Chopins Notenwertbestimmungen dabei genau zur Geltung kommen:

164.

sodaß also das erste Motiv des Moderato den Satz abschließt. Auch die Nummer »Coquette« in Schumanns Carnaval hat, wenn man sie als selbständiges Stück auffaßt (was, wie ich zugebe, nicht ganz unbedenklich ist), zu Anfang eine aber nur zweitaktige ex abrupto-Schlußbildung:

165.

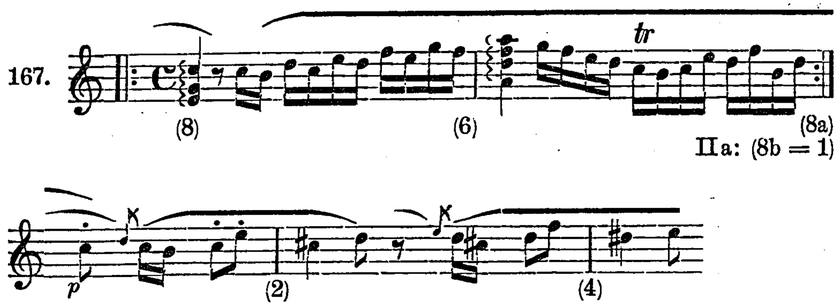
Das wäre also ein Anfang mit dem 7. Takte.

Der Anfang von Beethovens I. Symphonie ist ebenfalls ein Anfang ex abrupto, wie schon die Harmonie verrät. Wollte man die ersten vier Takte mit dem Maßstabe der Kantilene von Takt 5—8 der Notierung messen, die zweifellos einen achttaktigen Satz für sich vorstellen (mit Vierteln als langsamen Zählzeiten), so würden sie freilich auch acht wirkliche Takte füllen. Das geht aber darum nicht an, weil die Bewegung nur in Halben geschieht, die zwar Überwerte sind aber nichts destoweniger nicht geteilt werden dürfen, da Viertelbewegung bis hart vor dem Ende gänzlich fehlt. Mit anderen Worten, wir haben wirklich darin nur einen 5.—8. Takt vor uns:

166.

Eine dreimalige Vorausschickung einer Schlußwirkung, die letzte mit Umdeutung des 8. Taktes zum ersten (was meine Phrasierungsausgabe noch nicht aufdeckt) zeigt Mozarts *C*dur-Sonate Nr. 11 (K.-V. 279):

167.



Eine auffällige Vorausschickung eines Schwerpunkts höchster Ordnung ist auch die folgende Schubertsche:

Impromptu, Op. 90 I.

168.

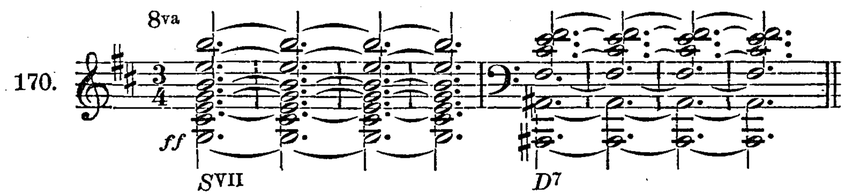
Die in der Zeit der Kindheit der modernen Symphonie (Stamitz, Richter, Filtz) so beliebte Vorausschickung einiger sozusagen Silentium gebietenden Forte-Schläge vor dem Beginn des eigentlichen ersten Allegro-Thema, exerziert Haydn in seinem *G*dur-Quartett (P.-Nr. 75):

169.

§ 22. **Vorhänge.** Wie Fig. 166 und 168 belegen, machen solche vorausgeschickte Satzenden weniger den Eindruck einer Bejahung, Behauptung als vielmehr den einer Frage, öffnen

sozusagen Tür und Tor für das eigentliche Thema, wenn sie nicht auf die Tonika, sondern auf die Dominante ausgehen. Zu dieser Kategorie gehören wohl auch die beiden je vier Takte langen Einleitungs-Akkorde von Chopins *H*moll-Scherzo Op. 20:

170.



Aber hier erhebt sich die Frage: ist der Zeitwert des Eintritts der Dominante (*fis*^{7}) 8. Takt, also Ende (Halbschluß) oder aber ist derselbe vielmehr Auftaktwert (Generalauftakt) zum Anfange des Presto-Themas? Die Schreibweise in Werten von 4 Takten Länge wiederspricht weder dem einen noch dem anderen. Da in dem Stück die 𝅗𝅥. Zählzeiten sind, ist die Bedeutung keine andere als:

170a.

Die Frage ist schwerlich bestimmt zu beantworten; höchstens könnte man geltend machen, daß, wenn *h* als Auftakt zu *fis* gemeint wäre (jambisch), wohl *fis* noch länger notiert wäre als *h*; umgekehrt, wäre der zweite Akkord kürzer (z. B. nur 2 Takte statt 4), so würden wir sicher mehr dazu neigen, *fis* als leichter als *h* zu verstehen. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht doch wohl für die Deutung:

171.

d. h. die beiden Akkorde gehören wohl zu der Gruppe der direkt in den Anfangswert des Satzes hineinleitenden Vorausschickungen, welche ich im Gegensatz zu den später in mancherlei Formen zu betrachtenden Anhängen »Vorhänge« nennen möchte. Bestehen dieselben nur aus wenigen Akkorden, so werden sie nicht sowohl

als vorausgeschickte Sätze aufgefaßt als vielmehr als Generalauftakte (S. 202) aller allgemeinster Art, nämlich Auftakte nicht nur nicht zum ersten Motive, sondern nicht einmal zum ersten Thema, sondern zu dem ganzen Stücke. Für solche ist aber eine etwas größere Ausdehnung keineswegs ausgeschlossen, z. B. reicht der »Vorhang« der *H*moll-Symphonie Schuberts vom 4. bis zum 8. Takt (ich deute den harmonischen Sinn an; doch werden die Takte ohne Harmonie unisono von Cello und Kontrabaß gespielt):

172.

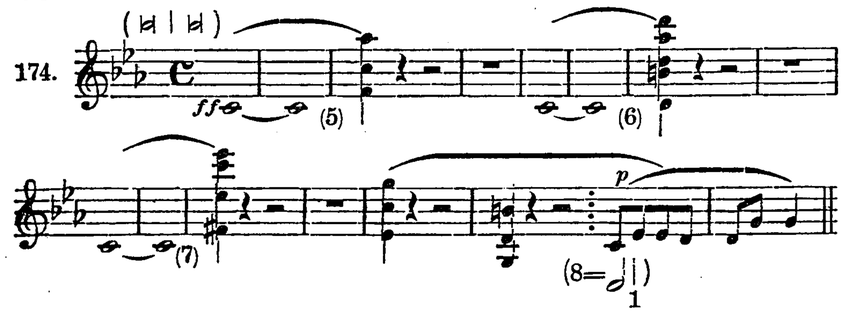
Und da wir einmal bei der *H*moll-Symphonie sind, wollen wir auch des wunderbar ergreifenden Zwischenvorhangs gedenken, der das zweite Thema bringt; wenn auch der Einsatz der Kantilene erst zwei Takte später erfolgt, so beginnen doch sofort auf die Schlußnoten die Begleitstimmen ihre geheimnisvolle Synkopenarbeit:

173.

usw.

Nur vier wirkliche Takte, aber freilich in Überzeiten von je 2 Ganzen der Notierung, füllt der Vorhang von Beethovens Coriolan-Ouvertüre:

174.



Den Beschluß mögen einige der ganz kurzen Vorhänge bilden, deren Sinn in der Mehrzahl der Fälle sich dem Hörer sofort enthüllt, die aber doch manchmal auch das schnelle Erkennen des eigentlichen Anfangs nicht unbedeutend erschweren, so z. B. im 6. Sätzchen von Beethovens *Cis*moll-Quartett (Fig. 175a) der einzige vorausgeschickte synkopierte *Gis*moll-Akkord:

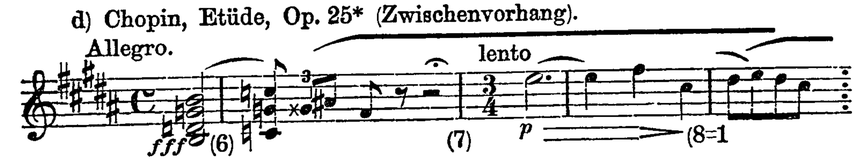
a) Beethoven, Quartett, Op. 131.

175.

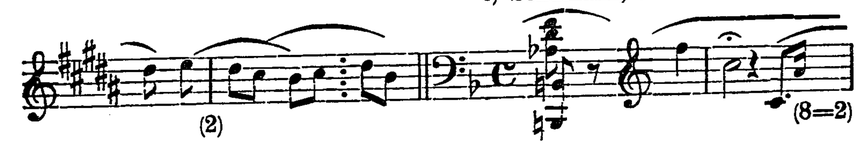
b) Beethoven, Quartett, Op. 135.

c) Beethoven, Sonate, Op. 106. Adagio.

d) Chopin, Etüde, Op. 25* (Zwischenvorhang).

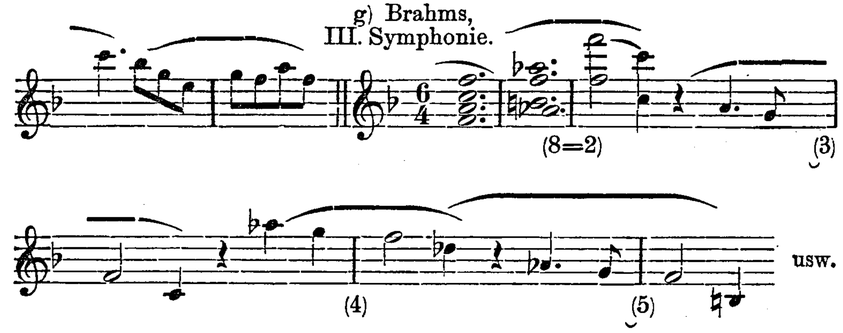


e) Schumann, Nachtstück.



f) Beethoven, VIII. Symphonie.

g) Brahms, III. Symphonie.



h) Beethoven, VIII. Symphonie.

i) Beethoven, *A* dur-Symphonie.

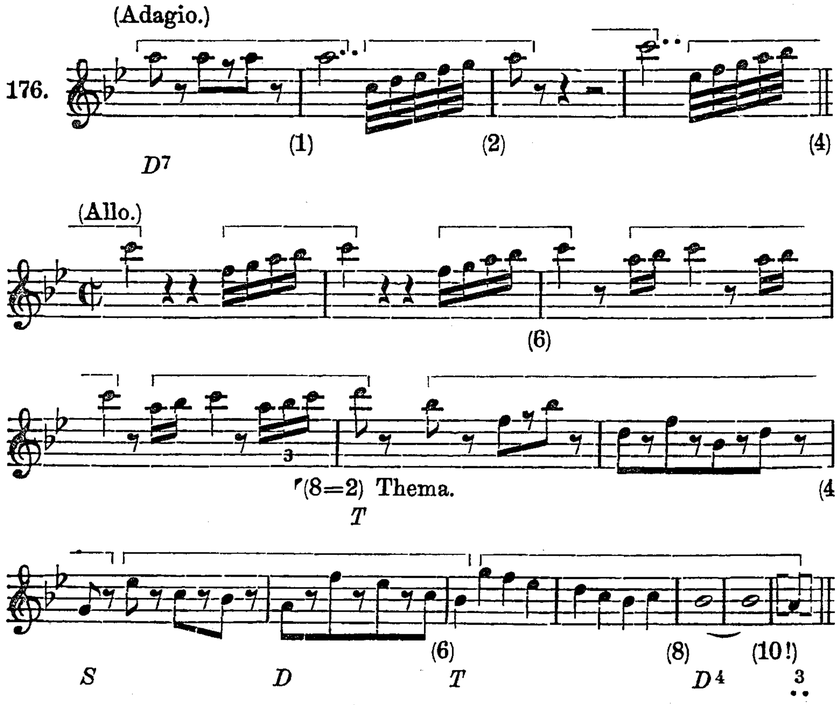
k) Mozart, *D* dur-Quartett (Nr. 8).

Daß wir es in diesen Vorbereitungen von Thema-Anfängen mit einem hochwichtigen Element aller Formgebung zu tun

haben, beweist bereits diese kleine Auswahl zur Evidenz; die in meiner großen Kompositionslehre durchgeführte Unterscheidung der Begriffe Thematisch und Nicht-thematisch, welche ja letzten Endes den Gesamtbau ganzer musikalischen Werke erst übersichtlich macht, geht zwar die Rhythmik und Metrik nicht direkt an, berührt sich aber, wie wir sehen, doch mit derselben, da sie für eine große Zahl von Abweichungen von den schlichten Grundlagen des Satzbaues und der Satzverkettung direkte Motivierungen an die Hand gibt. Denn daß die Abscheidung solcher an die eigentlichen Kernsätze der Themen vorn oder hinten angesetzten Vorhänge und Anhänge die grundlegende Bedeutung der regulären Konstruktion erst in das rechte Licht setzt, ist ja wohl schon jetzt deutlich zu ersehen; Aufgabe der metrischen Theorie ist aber, auch diese einleitenden, nachgeschickten oder zwischeneingekeilten Gebilde aus dem Prinzip alles musikalischen Aufbaues heraus zu erklären und zu werten, also vor allem den Wahn zu beseitigen, daß dieselben etwas außerhalb der Formgebung stehendes, also formloses wären. Eine Lehre, die mit solchen leeren Ausflüchten kommt, lehnt der künstlerische Instinkt des Musikers schonungslos ab, da er die hohe Bedeutung, die Unentbehrlichkeit solcher Bildungen für das Zustandekommen großer Wirkungen intuitiv erfaßt. Die Marxsche Notlüge des »Ganges«, jenes neben dem eigentlichen Satzgefüge aufgestellten Begriffs, dem alles zugeschoben wird, was sich der Viertaktigkeit nicht fügen will, möge als ein für allemal abgetan betrachtet werden. Freilich darf man nicht verlangen, daß die im Prinzip so einfache Lehre vom Aufbau der Perioden auch in allen ihren Spezialisierungen einfach sei und im Einzelfall keinen Zweifel zulasse.

Zu den Bildungen, denen dieser Paragraph gewidmet ist gehören (wie schon einige der mitgeteilten Beispiele beweisen) nicht nur Vorbereitungen von Themen zu Anfang eines Tonstücks, sondern natürlich auch solche inmitten desselben. Das versteht sich ja schon darum von selbst, weil manche dieser »Vorhänge« im Verlaufe des Stückes ganz in derselben Gestalt sich wiederholen (Fig. 170, 175e, f, h, i, k), wobei sie natürlich nichts anderes werden, als was sie zu Anfang waren. Besonders gehören aber hierher auch die noch längeren Einleitungen, die aus einer Anzahl vollständiger Sätze mit oder ohne Erweiterungen

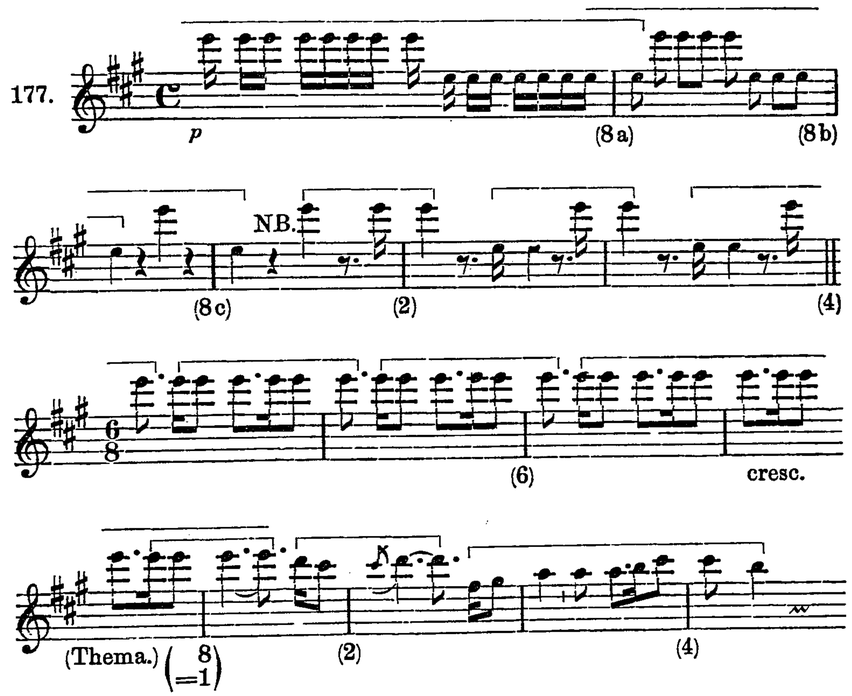
oder Elisionen durch die weiterhin zu betrachtenden Mittel bestehen, am Ende in auffallender Weise hervortretend als wirkliche Vorbereitungen des eigentlichen Hauptanfangs, also z. B. die letzten Takte der langsamen Einleitungen von ersten Symphoniesätzen vor Eintritt des ersten Thema. In Beethovens *B*dur-Symphonie und *A*dur-Symphonie markieren sich diese Übergangsbildungen durch plötzliches Stagnieren des vorher nachweisbaren melodischen Gestaltens, durch Kaprizieren auf Festhaltung eines Tones, der immer wieder angesetzt wird und daher Ungeduld, Spannung erzeugt, welche durch seine endliche Weiterführung durch das Thema seine Lösung findet. Selbstverständlich gruppieren sich diese wiederholten Ansätze, welche ja im Rahmen des weitergehenden Rhythmus erfolgen, zu Taktordnungen mit wohlerkennbaren Gewichtsunterschieden, in der *B*dur-Symphonie füllen sie sogar gerade volle acht Takte mit Beginn des 1. Thema gerade auf den 8. Takt:



Statt der einfachen endlichen Auflösung des langen Vorhaltes der Quarte in die Terz im 10. (!) Takte folgt noch einmal

eine verkürzte Form derselben Vorbereitung (Takt 6—8) mit gleichem Verlaufe des ganzen Satzes, aber mit wirklichem Hinübertritt in das *a* im 10. Takte und zwei Takten Anhang die aus dem Halbschluß einen Ganzschluß machen.

In der *A*dur-Symphonie ist das Stillstehen auf dem *e* zunächst Absterben des Lebens der Einleitung (Verlangsamung der Werte), also Anhang, geht dann aber mit Annahme des dem künftigen Thema eigenen punktierten Rhythmus (NB.) zur Vorbereitung über, wird »Vorhang«:

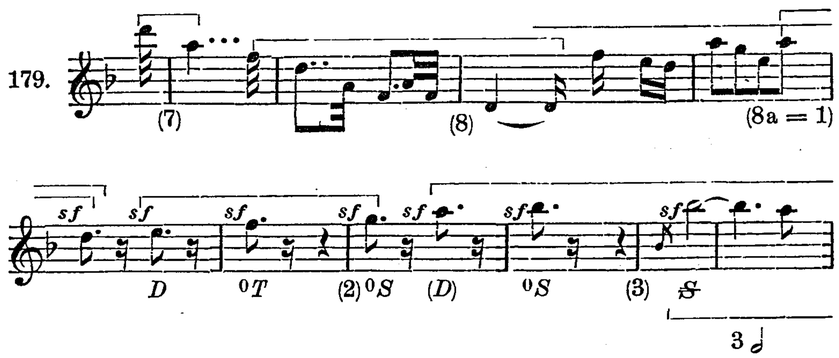


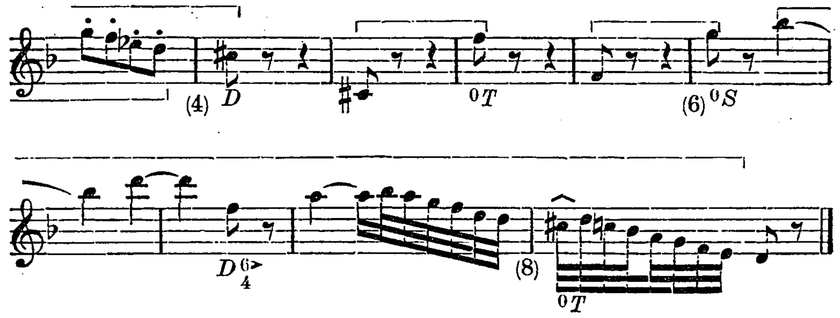
Daß auch zu Anfang der 9. Symphonie die durch 16 Takte der Notierung (8 wirkliche Takte) schwirrende leere Quinte *a e* mit ihren den zuckenden Strahlen vor Aufgang der Sonne vergleichbaren Rhythmen nichts anderes ist als eine solche Vorbereitung des Einsatzes des eigentlichen Themas (*ff*), beweist schon deren andauerndes crescendo. Das Gewicht der Takte ist 8., 1—8 mit Umdeutung des Schlußtaktes zum Anfangstakte des Themas:

178.

Der Anfang des Themas ist freilich zunächst selbst erst noch einer mit der letzten Zweitaktgruppe, nämlich mit dem 7. Takte und einmaliger Bestätigung des 8. Taktes mit Umdeutung von 8a zum 1. Takte. Das sind also zwei Vorausschickungen von denen aber nur die erste ein »Vorhang« ist, während die zweite zu dem im vorigen Paragraphen erörterten positiven Vorausschickungen eines Schwerpunktes höherer Ordnung gehört:

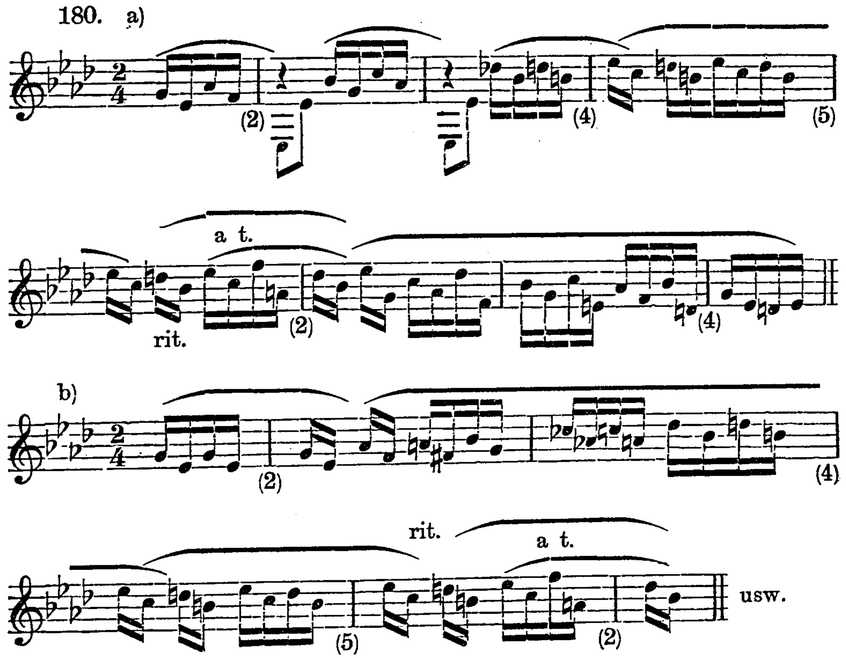
179.





Aber auch alle jene Wiederanspinnungen des thematischen Fadens, jene »Wiedereinfädelungen« gehören hierher, welche scheinbar ohne eigentliche rhythmische Struktur so oft vor Wiedereintritt dagewesener Themen auftreten, z. B. im Schlußsatze von Beethovens *As* dur-Sonate Op. 26, dessen Hauptthema wegen seiner ausnahmsweisen Form (in Halbsätzen, denen der erste Takt fehlt) nicht wohl anders als nach solcher Vorbereitung wieder auftreten kann, nachdem es vorher glatt symmetrische Bildungen abgelöst haben:

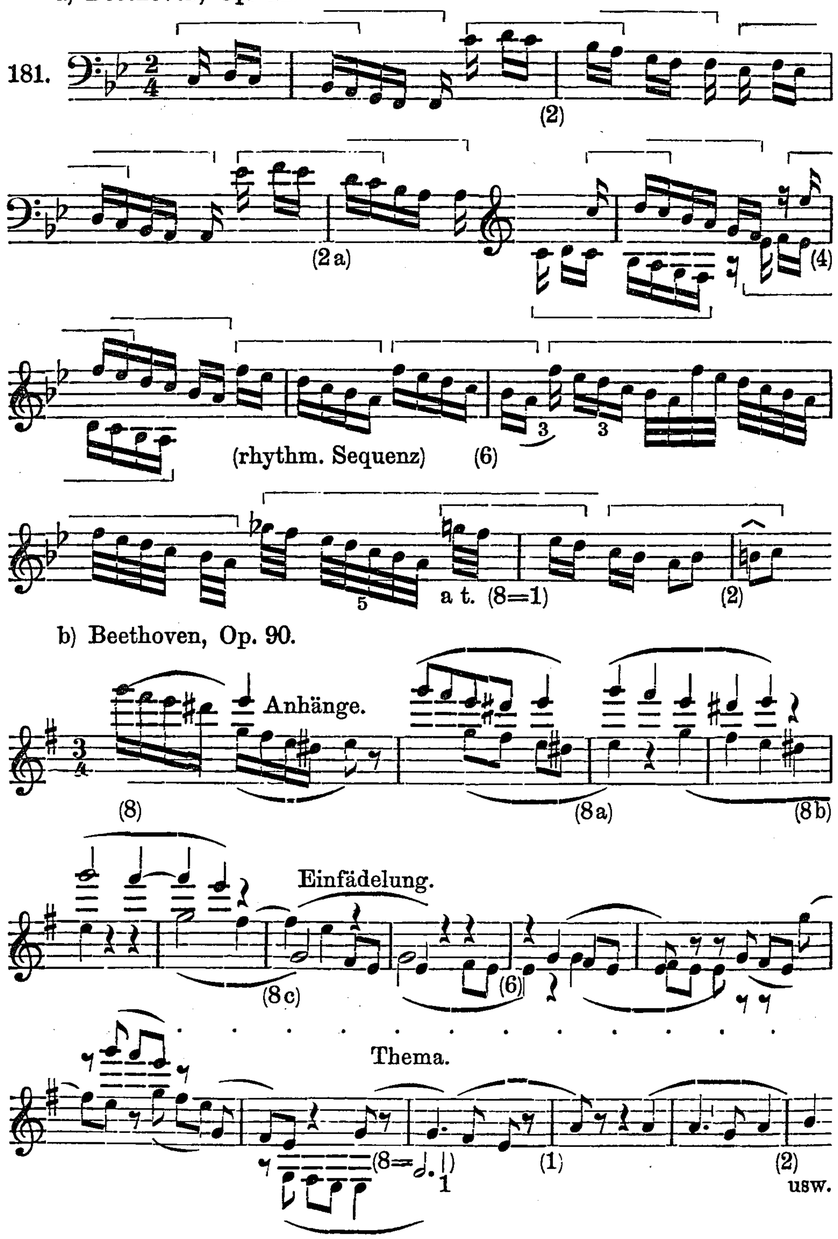
180. a)



Aber auch wo nicht besondere Gründe es nötig machen, ist solche Wiedereinfädelung beliebt wie die folgenden Beispiele belegen:

a) Beethoven, Op. 22.

181.



b) Beethoven, Op. 90.

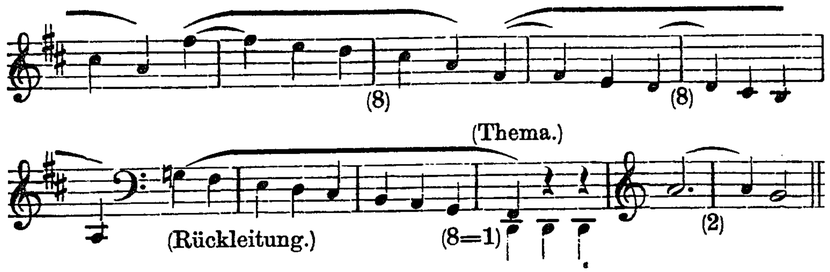
Die Ähnlichkeit der Anlage von 181b mit 177 sei nicht übersehen; solcher Übergang aus Endbildungen in Anfangsbildungen durch Umsetzen aus der Verlangsamung in die Beschleunigung der Bewegung ist für Beethoven recht charakteristisch. Damit sei es auch für diese Kategorie genug. Es wird nicht schwer fallen, nach Analogie der aufgewiesenen Fälle alle vorkommenden ähnlichen zu erkennen und zu bestimmen.

V. Kapitel.

Erweiterungen der Sätze durch Anhänge und Einschaltungen.

§ 23. **Anhänge zum achten Takt.** Anhänge an den Schluß eines vollständigen achttaktigen Satzes sind etwas durchaus gewöhnliches und selbstverständliches. Besonders sind in der Sonatenform die Schlußbestätigungen des zweiten Themas, sowohl vor der Reprise als im zweiten Teile seit Feststellung der Form so häufig, daß man darum geradezu von einem Schlußthema oder einer Schlußgruppe zu sprechen pflegt. Die Sonatenform hat aber für ein drittes Thema gar keinen Raum, kann demselben vor allem keine neue Tonart zuweisen. Da also einem solchen »Schlußthema« die Möglichkeit der Weiterführung der Modulation versagt ist, zerfällt es meist in mehrere Bruchstücke mit Ganzschluß, deren Zusammenfassung zu einem Satze garnicht geboten ist, auch wenn die Taktzahl zufällig acht beträgt und solche Ordnung durch die Motive nicht direkt widerlegt wird. Das ist z. B. der Fall bei der Schlußgruppe des ersten Satzes von Beethovens Sonate, Op. 28 (pastorale):

182.



Die Selbständigkeit der melodischen Zeichnung mag in solchen Fällen die Ablösung der Anhänge aus ihren eigentlich gemeinten Beziehungen zur vorausgehenden Periode rechtfertigen, also im vorliegenden die Zusammenfassung der beiden viertaktigen Anhänge zu einem ganzen Satze, der natürlich seine Bedeutung als Anhang an das vorausgehende Thema behält; Anhänge zu diesem Satze aber sind dann wenigstens zweifellos die weiter folgenden kürzeren Schlußbildungen, eine zweitaktige und eine eintaktige, während die letzten beiden Takte, welche den *A*-dur-Akkord durch Einführung von $g\natural$ wieder zur Dominante umdeuten, zum Anfange zurückführen, also die Bedeutung eines Generalauftakts zu dem zu wiederholenden ersten Thema haben und zwar mit Verlegung einer Schlußwirkung auf den das Thema beginnenden *D*-dur-Akkord, also durchaus in der Art der »Vorhänge« des § 22. In den nicht seltenen Fällen noch weiterer Ausdehnung durch größere Verselbständigung der Schlußgruppe ist natürlich noch weniger dagegen einzuwenden, wenn man in derselben gegen einander abgeschlossene Perioden sieht. Die Wertung derselben als Anhänge im Sinne der großen Kompositionstechnik ist dann nicht Sache der Metrik, sondern der Thematik, welche außer dem metrischen Aufbau auch die Charaktere der Themen in Betracht zieht und die bereits erwähnte wichtige Unterscheidung von Thematisch und Nichtthematisch für die Gruppierung der aufgewiesenen Sätze nach ihren Inhalten durchführt. Hiermit ist ein für allemal für die weiter folgenden Entwicklungen die Erörterung des Verhältnisses der einzelnen aufgewiesenen Sätze zu einander abgeschlossen, soweit es sich nicht um deren Verschränkung durch gemeinsame Teile handelt, welche weiterhin noch unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Im übrigen haben wir es nur mit der Aufweisung von Einzelsätzen und ihren Erweiterungen oder

Verkürzungen zu tun, zunächst also lediglich mit Anhängen an den Schluß der Sätze, nicht aber mit angehängten ganzen Sätzen.

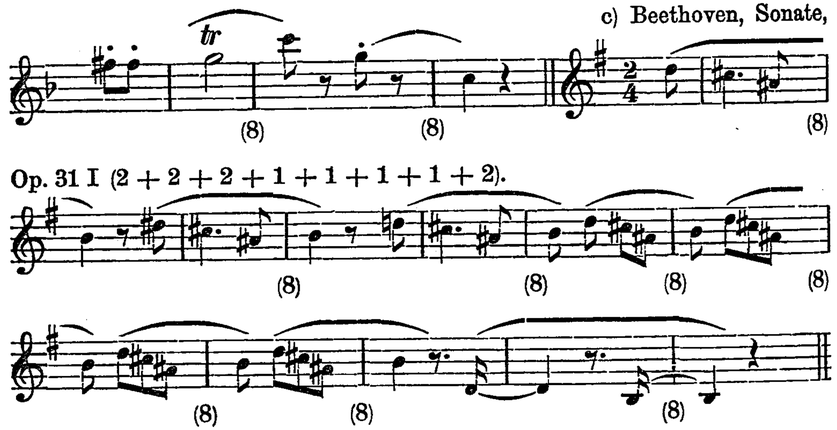
Wie bereits Hans von Bülow erkannt und wiederholt betont hat, liebte es Beethoven, in Fällen der Häufung von Schlußbestätigungen dieselben allmählich immer kürzer zu machen, zuerst viertaktig, dann zweitaktig, schließlich eintaktig, ja halbtaktig (»System Zerkleinerung«). Beispiele des abgezirkelten Einhaltens eines solchen Schemas wird man freilich nicht eben in großer Zahl zusammenbringen; doch ist wohl verständlich, warum nicht nur bei Beethoven sondern auch bei Mozart u. a. längeren Anhängen weiterhin kürzere folgen, die eben wieder als Anhänge der Anhänge verstanden werden, sodaß das Bedürfnis des Verweilens bei deren Schlußwirkung sich allmählich in immer engerem Kreise Genüge tut (Themen-Abbau); doch ist keineswegs ausgeschlossen, nach kürzeren Anhängen doch noch einmal einen längeren zu bringen. Hier sind ein paar Beispiele:

a) Beethoven, Sonate, Op. 22. 1. Satz ($4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4 + {}^1/_2 + {}^1/_2 + 1$).

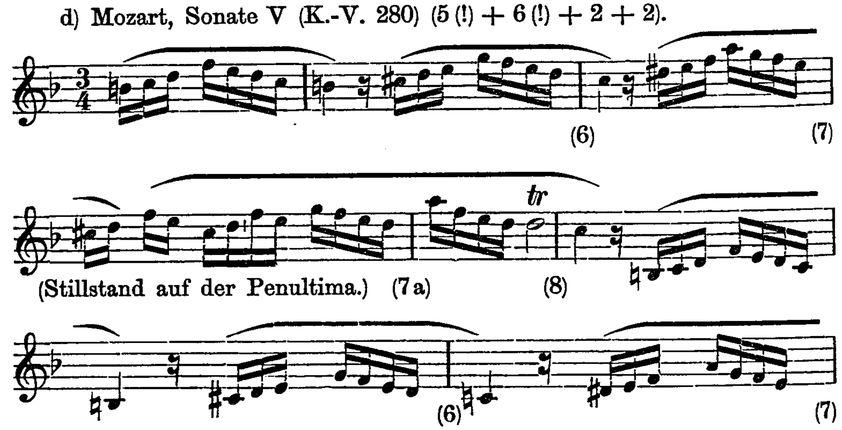
183.

b) Beethoven, Sonate, Op. 10 II (4 + 4 + 2 + 1).

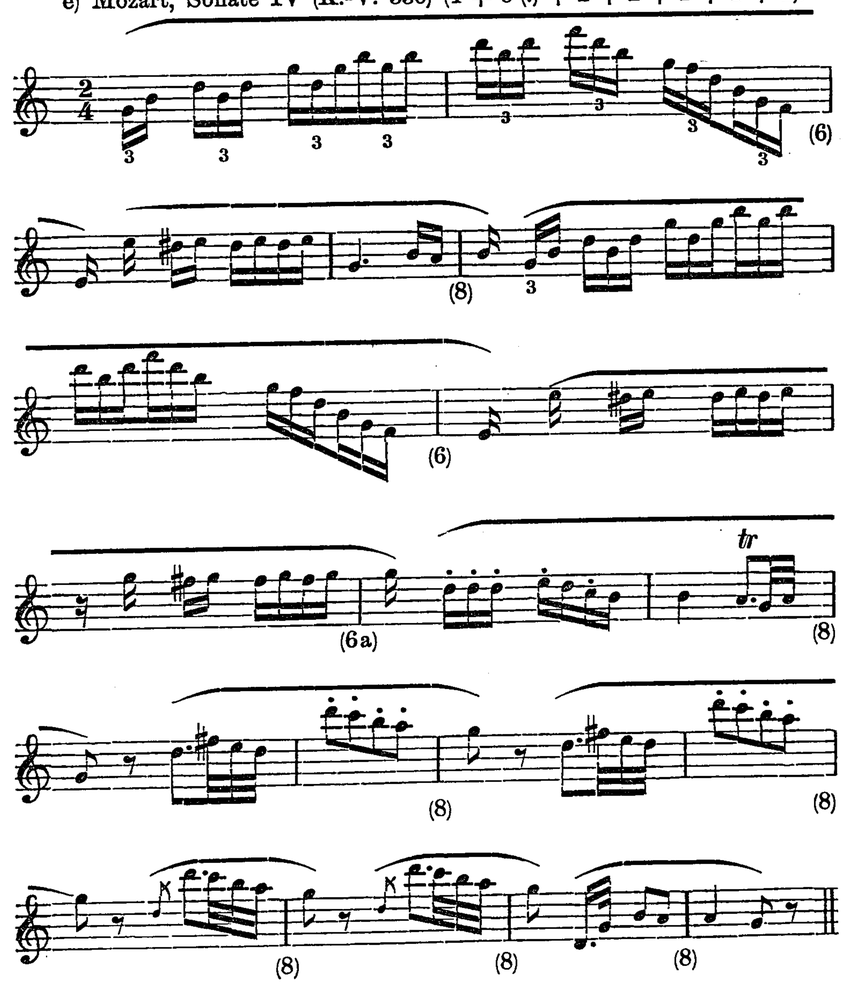
c) Beethoven, Sonate, Op. 31 I (2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2).



d) Mozart, Sonate V (K.-V. 280) (5 (!) + 6 (!) + 2 + 2).



e) Mozart, Sonate IV (K.-V. 330) (4 + 6 (!) + 2 + 2 + 1 + 1 + 1).



Diese wenigen Beispiele genügen zum Beweise, daß der Komponist sowohl bezüglich der Anzahl der Anhänge als auch bezüglich der Ausdehnung der einzelnen vollständig freie Hand hat, daß aber diese Anhänge, mögen sie noch so zahlreich und ausgedehnt sein, das gemeinsam haben, daß sie nicht positiv fortschreitende, entwickelnde Gebilde sind, sondern vielmehr ein Stillstehen, Ausbreiten auf der Stelle bedeuten und darum nicht nur ohne Schaden für den Eindruck des Werkes einzeln hinter einander herkommend verstanden werden dürfen, sondern vielmehr erst durch eine solche Auffassung ihre rechte Stellung im Ganzen angewiesen erhalten. Wie beim positiven Aufbau (in den eigentlich thematischen Sätzen) sich immer größere Melodieteile als wohlverständliche Einheiten aneinanderfügen, so zerbröckelt sozusagen das Ende wieder und findet gewöhnlich ein Zurückziehen auf den immer enger begrenzten Schlußwert statt. Daß Anhänge in solchem Umfange möglich und leicht verständlich sind, ist gewiß ein starker Beweis für die Richtigkeit unserer Aufstellung, daß aller metrische Aufbau auf dem Verhältnis der Aufstellung und Beantwortung beruht und daß für alle Antwortwerte eine Markierung ihres vermehrten Gewichts durch Stillstand, Verweilen möglich und zweckdienlich, nämlich den metrischen Sachverhalt verdeutlichend ist.

§ 24. **Anhänge zum vierten Takt.** Daß im achttaktigen Satze schon am Ende des ersten Halbsatzes Anhänge auftreten, ist etwas seltenes; nur in Themen, die mit dem zweiten Takte oder der zweiten Zweitaktgruppe beginnen, setzen sich gern die Achttaktigkeit ergänzende Einschaltungen auch an den vierten Takt; dieselben sind dann aber keine Erweiterungen, sondern nur Ergänzungen der Periode und gehören darum nicht hierher sondern in § 19—20. Daß die kaum begonnene Aneinanderreihung der Taktmotive so früh schon eine das Erkennen des Verhältnisses von Aufstellung und Antwort erschwerende Komplikation erfährt, ist mit Recht eine Ausnahme, z. B.:

a) Beethoven, Sonate, Op. 28.

184.

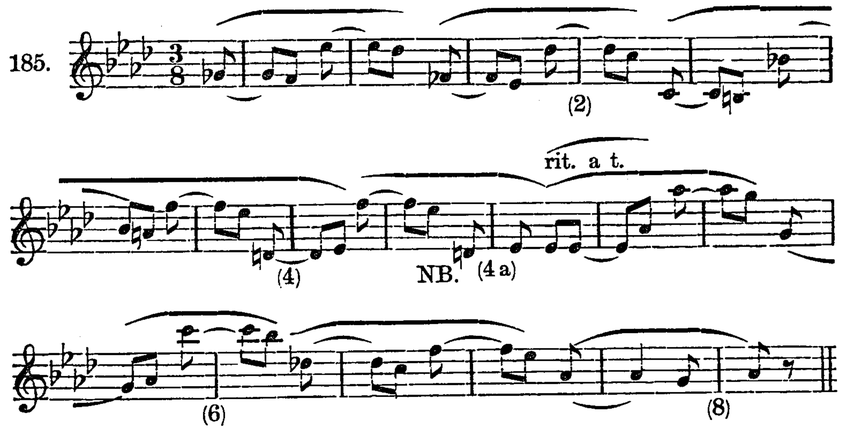
b) Mozart, *D*dur-Quartett (Nr. VII).

c) Beethoven, Op. 59 II (Thème russe).

d) Beethoven, *D*dur-Trio (Finale).

Dagegen sind solche Anhänge an den vierten Takt mit dem gleichen Rechte häufig, wo der Halbsatz von vier Takten entweder überhaupt keinen eigentlichen Nachsatz erhält (vgl. jedoch § 29), sondern isoliert als »Zwischenhalbsatz« zwischen zwei vollständigen Sätzen steht, oder doch wenigstens mit gleicher Bedeutung kontrastierend vor einem Nachsatze auftritt, der motivisch mit dem ersten Satze übereinstimmt. Das Thema der Variationen zu Anfang von Beethovens Sonate Op. 26 belegt den letzteren Fall, wenn man die ganzen Takte als breite Zählzeiten auffaßt; auf alle Fälle muß jeder Einspruch gegen solche Messung verstummen gegenüber der den Bau des Themas ganz streng wahrenden 4. Variation, in welcher der Rhythmus ♪ | ♩ zweifellos nur Zählzeiten unterteilt. In dieser lautet der Zwischenhalbsatz mitsamt der als Nachsatz anschließenden viertaktigen Wiederkehr des Anfangs:

185.



d. h. die Schlußwirkung des vierten Taktes ist eintaktig bestätigt, während weder die beiden Halbsätze der ersten Periode, noch auch der abschließende Nachsatz irgendwelche Anhänge haben. Den andern Fall, einen durch Anhänge zum vierten Takt bereicherten Zwischenhalbsatz zwischen zwei streng die Achttaktigkeit einhaltenden ganzen Sätzen, belegt das Thema von Beethovens *F*dur-Variationen Op. 34:

186.

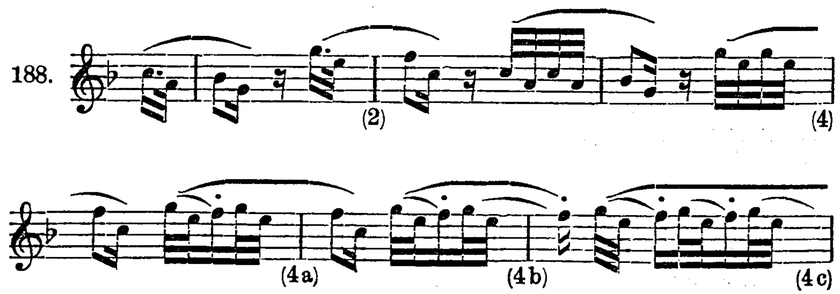
Hier wird der *C*durschluß des Zwischenhalbsatzes zweimal eintaktig bestätigt, ehe durch Auftreten der Septime (*b*) auf das

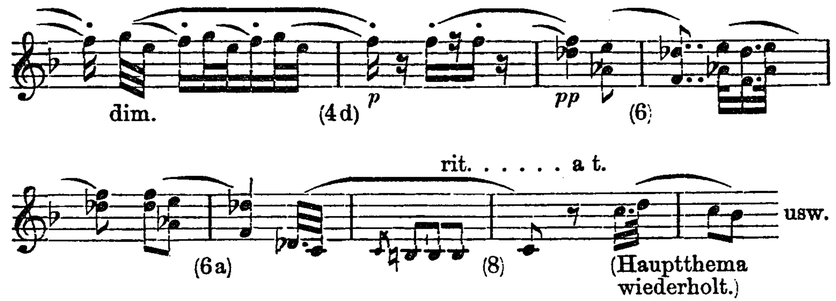
zweite Achtel des letzten *c* die Begleitstimmen die Wiederholung des ersten Satzes anbahnen. Eine merkwürdige Mittelstellung zwischen den Typen 185 und 186 nimmt der Zwischensatz des Hauptthemas des *F*dur-Andante [favori] von Beethoven ein, der zwischen zwei vollständigen streng achttaktigen Sätzen steht und sich deutlich in zwei Hälften gliedert, von denen die erste eine Reihe Anhänge zum 4. Takte aufweist, während die zweite die erste Zweitaktgruppe wiederholt. Man kann zweifeln, ob nicht der erste Halbsatz überhaupt vielmehr als Anhang zum 8. Takt des ersten Satzes gemeint ist und nur der zweite als Zwischenhalbsatz, da dann nicht die erste Zweitaktgruppe, sondern vielmehr die zweite wiederholt würde und zwar mit schneller Wiedergewinnung des Haupttones. Diese Deutung hätte den Vorzug, daß sie den Zwischenteil gleich mit Tonartkontrast einsetzen ließe. Ich trage aber Bedenken, dieser Deutung den Vorzug zu geben, möchte vielmehr wirklich das ganze Zwischengebilde als zusammengehörig ansehen. Die erste Hälfte wäre ein Zwischenhalbsatz der gewohnten Art, wenn sie statt in *F*dur in *C*dur stände:

187.

und könnte mit ihrem letzten Anhange direkt wieder in den Hauptsatz zurückführen. Vielleicht war das die Urform dieses Zwischensatzes, der freilich dann durch den Meister durch die Einführung der die Höherlegung des Anfangs bedingenden *Des*dur-Episode gewaltig verlängert wurde:

188.





Zu den Zwischenhalbsätzen mit reichen Anhängen gehört auch derjenige der Bagatelle Op. 126. I von Beethoven, den wir bereits in Fig. 73 als Beispiel des Widerspruchs zwischen Motivlänge und Takt gegeben haben und der auch einer der merkwürdigsten Belege der Pausensynkopierung ist. Es wäre gewiß leicht, denselben als achttaktig zu deuten, aber damit wäre nicht gedient, da er das charakteristische Merkmal des »mixolydischen« Zwischenhalbsatzes hat, das immer wieder Zurückkommen auf die Dominante (d^7). Ich habe deshalb schon in Fig. 73 die Taktzählung und Taktabteilung in diesem Sinne durchgeführt, und so mag er auch für diesen Paragraphen eine Haupt-Illustration bilden. Die Kompositionen der Klassiker sind viel reicher an kunstvollen Durchbrechungen des einfachen symmetrischen Aufbaues, als man sich gemeinhin träumen läßt, und wir haben wenigstens noch für eine Generation Arbeit genug, erst einmal ihre Rhythmik zu enträtseln, ehe wir uns einbilden dürfen, ihre Formgesetze über Bord werfen zu können. Auch Haydns und Mozarts Periodenbau verläuft keineswegs immer in einfacher Symmetrie. Hier sind aus ihren Quartetten ein paar Beispiele von Anhängen zum vierten Takt (a) bzw. zum vierten und achten Takt (b):

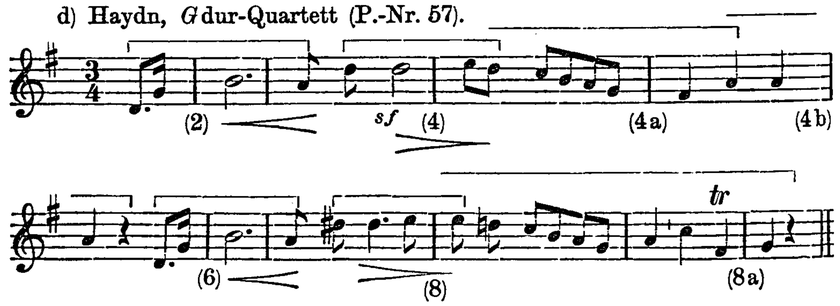
Haydn, *F*dur-Quartett (P.-Nr. 82).

189.

b) Haydn, *B*dur-Quartett (P.-Nr. 81). (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.)

c) Mozart, *D*moll-Quartett (Nr. II).

d) Haydn, *G*dur-Quartett (P.-Nr. 57).



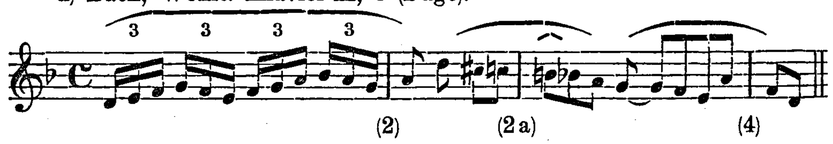
§ 25. **Anhänge zum Gruppen-Ende.** Daß der symmetrische Aufbau schon am Ende der Zweitaktgruppe unterbrochen wird, ist gewiß noch auffälliger als der Stillstand am Ende des Halbsatzes. Dennoch ist auch diese Bildung nicht allzu selten. Hier sind einige Fälle. Der Versuch, bei a durch rhythmische Zählung der Pausen die Viertaktigkeit der Glieder zu retten, schlägt fehl (der neunte Takt der Notierung ist dann doch überschüssig) und ist zudem wegen des Widerspruchs gegen das Prinzip der Bestimmung der schweren Zeit durch die Harmoniebewegung abzuweisen:

a) Mozart, *D*dur-Quartett (Nr. VII).

b) Mozart, *D*moll-Quartett (Nr. II).

c) Haydn, *G*dur-Quartett (P.-Nr. 57).

d) Bach, Wohlt. Klavier II, 6 (Fuge).



e) Bach, Wohlt. Klavier II, 14.

f) Haydn, Capriccio.

Der zweite Satz von Brahms' *F*dur-Symphonie arbeitet in seinem Hauptthema fortgesetzt mit Anhängen, doch ohne den achttaktigen Aufbau zu stören. Dies Resultat ist dadurch erzielt, daß die Anhänge zu den Einzeltakten und Gruppen nur halbtaktige (und zwar mit Motivverschränkung) sind, die zu den Halbsätzen aber zwar zweitaktige, aber von anderen Instrumenten gebrachte mit Verschränkung nach rückwärts und nach vorwärts:

191.

Aber solche Anhänge an den Schwerpunkt des Einzeltaktes sind auch in einer Form möglich, welche den Takt aus dem Geleise bringt, nämlich dann, wenn sie länger sind als die Ausdehnung des Taktes eigentlich zuläßt; Brahms hat in seinem *C*moll-Trio Op. 101 einen fortgesetzten Wechsel zwischen $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt gemacht, der bei näherer Betrachtung sich als durch das Taktmaß überschreitende Anhänge entstanden herausstellt:

192.

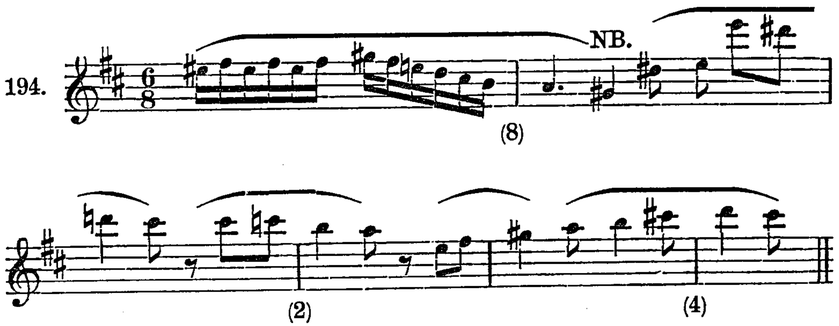
Damit sind wir wieder bei den Gewichtsveränderungen im Takt angekommen, welche wir, soweit sie die Taktordnung ungestört lassen, bereits in § 14 erörtert haben. Hier eine Anleitung zu geben, wie mehr solche Bildungen durch Anhänge, welche das Taktmaß antasten, möglich werden können, sehe ich keinen Anlaß. Überlassen wir es der Schöpferkraft der lebendigen Tonphantasie, dergleichen zu bringen, wenn es das Ausdrucksbedürfnis erfordert; die Erklärung wird dann der Theorie nicht schwer fallen. Zu Experimenten anzuleiten, ist aber nicht ihre Aufgabe.

§ 26. **Wiederholung leichter Zeiten.** Durchaus nur Ausnahmserscheinungen sind die dem Prinzip der Hervorhebung der schweren Zeit direkt widersprechenden Stillstände auf der leichten Zeit. Das mag zunächst verwunderlich erscheinen, da wir doch im Rahmen des Taktes aus der Verlängerung leichter Werte auf Kosten der schweren bedeutsame emphatische Wirkungen resultieren sehen (§ 9). Freilich bildet aber da eben gerade der unbeirrt weiter pulsierende Rhythmus, der das Gewicht der Unterteilungswerte bestimmt, den festen Stützpunkt, von dem aus auch diese starken Widersprüche gegen die schlichte Natur verständlich werden, ohne zu verwirren. Alle Bildungen, welche diese Grundlagen ins Wanken bringen, sind natürlich besonders bedenklich und darum selten, so z. B. die im vorigen Paragraphen besprochene Erweiterung des Taktes durch Anhänge an die schwere Zeit. Erweiterungen des Taktes durch Auftakte trotz weiblicher Endung sind ausnahmsweise möglich und kommen vereinzelt vor; z. B. schwankt Bachs erste *Es*moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers fortgesetzt zwischen geradem Takt und ungeradem Takt, weil das Thema im zweiten wirklichen Takte zunächst ein halbtaktiges Anschlußmotiv hat, dann aber noch eine ganztaktige Bestätigung erhält, deren Auftakt dem zweiten Takt die Länge von drei Halben gibt (Zählzeiten [gedehnte] sind nicht die Viertel, sondern die Halben):

193.

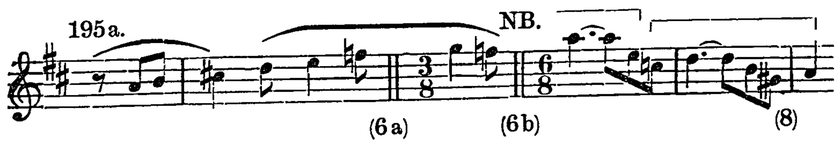
Mit Triolen (§ 10) haben solche Bildungen nichts zu schaffen; eine Verkürzung der Werte würde ihr Wesen zerstören. In konsequenter Folge ergeben sie selbstverständlich nur eine andere Taktart. Ob in Beethovens erster Violinsonate (Op. 12. I) bei dieser Stelle:

194.



das Problem des Weitergehens mit der leichten Zählzeit trotz deren Absorption durch die vorausgehende Endung vorliegt, ist fraglich, da diese allerdings sehr nahe liegende Auffassung weiterhin zur Wiedereinrenkung die Annahme des Ausfalls einer leichten Zeit fordert:

195a.



Man wird deshalb wohl besser für die ganze fragliche Stelle lange Anschlußmotive annehmen müssen:

195b.

Derartige Stellen legen ernstlich die Frage nahe, ob nicht durch die im 18. Jahrhundert eingerissene Gleichgültigkeit gegen die Stellung des Taktstrichs in zusammengesetzten Taktarten hie und da die Konzeption beeinflußt worden ist. Ich will diesen Gedanken nicht weiter ausführen, glaube aber, ihn nicht ganz unterdrücken zu dürfen.

Die wirkliche Verdoppelung eines leichten Taktes, nämlich der zweimalige Ansatz des 3. Taktes liegt vor in dem tiefernsten *D* moll-Largo von Beethovens Sonate Op. 10. III:

196.

Man denke sich den geklammerten Takt ausgelassen, so verläuft der Aufbau durchaus normal; der Nachsatz ist komplet und hat auch keine Anhänge. Solches zweimalige Ansetzen des dritten Taktes kann, wie man sieht, eine große Wirkung machen.

Das zweimalige Ansetzen des ersten Taktes findet sich in Bachs siebenter zweistimmigen Invention bei der Stelle:

197.

wirkt aber da nur als Vordrängung der Baßstimme statt der Oberstimme mit dem Thema, sodaß sozusagen der erste Vortrag des ersten Taktes durch den zweiten ausgelöscht, weggeschoben wird. Eine wirkliche Dehnung des leichten Taktes auf die doppelte Dauer vollzieht Brahms mit der besonderen Absicht verstärkten Ausdrucks gegenüber der vorher schlicht gegebenen Form (b) im Solo-Violinvortrag des Thema des Andante seines Doppelkonzerts Op. 102:

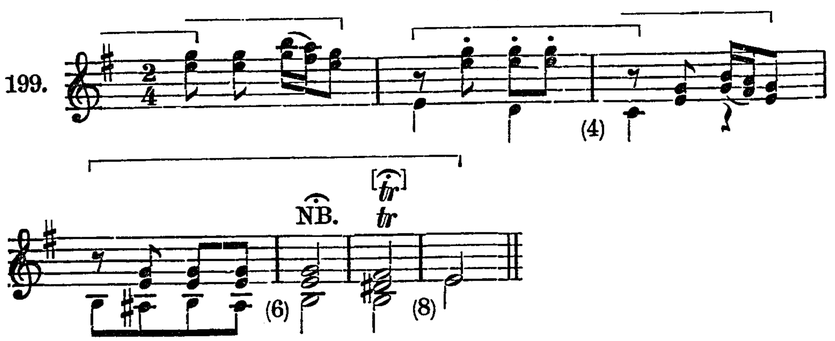
198.

Die daselbst sich findende Wiederholung des 7. Taktes ist zwar ebenfalls eine Verdoppelung eines leichten Taktes, wirkt aber sehr verschieden von der Verdoppelung des 1. oder 5. Taktes, da sie nicht zu Beginn, sondern kurz vor dem Ende eines größeren Formgliedes auftritt. Bildungen dieser Kategorie, auf welche bereits Fig. 197 deutlich hinweist, erfordern eine spezielle Betrachtung, da in ihnen ein unseren bisherigen Ergebnissen fremdes Element zur Geltung kommt, nämlich die künstliche Hinausschiebung der bestimmt zu erwartenden Schlußwirkung (§ 27).

§ 27. **Stillstand auf der Penultima.** Die Dehnung und Verzierung der vorletzten Hauptnote einer Melodie ist altüblich. Wir können sie bestimmt nachweisen bis zu dem älteren Franco (c. 1230), ja Johannes de Garlandia (vgl. »Geschichte der Musiktheorie« S. 202 und S. 168). Franco sagt, daß bei der Penultima die strengen Messungen gewöhnlich aufhören und ein Stillstand (Orgelpunkt, Organicus punctus) seine Stelle findet. Der Gebrauch, in Kompositionen, die auf Vorführung vokaler oder instrumentaler Virtuosität berechnet sind, bei einem letztmaligen Vortrage des Hauptthemas (dem nur noch Schlußanhänge nachgeschickt zu werden pflegen) im vorletzten Takte auf dem Quartsextakkorde der Dominante Halt zu machen (𝄐) und ein mehr oder minder ausgeführtes Passagenwerk einzulegen, das den bestimmt erwarteten Abschluß hinausschiebt, hat sich im 17., besonders aber im 18. Jahrhundert entwickelt und reicht bekanntlich bis in die Gegenwart hinein. Es ist aber kaum zu bezweifeln, daß derselbe (ohne Berücksichtigung in der Notierung) in der praktischen Musikübung seit den Zeiten des Garlandia überhaupt nie ganz abgekommen ist und wohl auch noch erheblich älter ist. Zeigen doch auch die Gregorianischen Melodien die größte Anhäufung von Melismen am Ende der Melodien. Diese Beobachtung legt den Schluß nahe, daß der Stillstand auf der Penultima etwas an sich logisches oder vielmehr durch ästhetische Gründe motivierbares sein muß. Nach dem Schlüssel brauchen wir wohl nicht allzulange zu suchen. Verstehen wir unter der Penultima den vorletzten (7.) Takt einer achttaktigen Periode oder auch allenfalls den vorletzten schweren (6.) Takt der Periode, so ist klar, besonders wenn diese Periode nicht die

allererste, sondern vielmehr sogar die letzte, oder doch eine der letzten eines längeren Musikstückes ist, daß der dann so lange fortgesetzte reguläre Aufbau (gleichviel ob mit oder ohne Einschaltungen der aufgewiesenen Art, welche die Form durch Stillstände auf schwere Werte erweitern) mit solcher Bestimmtheit den Abschluß der Periode erwarten läßt, daß die Hinausschiebung desselben nicht sowohl eine unangenehme Störung als vielmehr eine höchst wirksame Spannung erzeugen muß, durch welche in zweckmäßigster Weise zum voraus auf den nahen definitiven Abschluß, das Ende des ganzen Stückes hingedeutet, also ein nicht mißzuverstehender Unterschied gegenüber den provisorischen Ruhepunkten der übrigen Satzschlüsse markiert wird. Auf die Aufnahme einer der Virtuosenkadenzen verzichte ich aus Raumrücksichten. Man vergleiche daraufhin das *G*dur- und *Es*dur-Konzert von Beethoven oder das Schumannsche *A*moll-Konzert und alle neueren. In den älteren Konzerten und Sonaten, in denen noch auf vom Spieler improvisierte Kadenzen gerechnet wird, findet man die Stelle, an welche sie gehören, durch eine Fermate (nicht selten auch durch deren zwei) bezeichnet, so z. B. am Schluß des Andante von Ph. E. Bachs großem *G*dur-Trio:

199.



Nur geringfügige Hinausschiebungen des Schlusses der Periode zeigen die beiden folgenden Beethovenschen Beispiele; ich merke bei beiden an, wie etwa die Grundlage zu denken ist, deren Dehnung die Schreibweise des Meisters vorstellt:

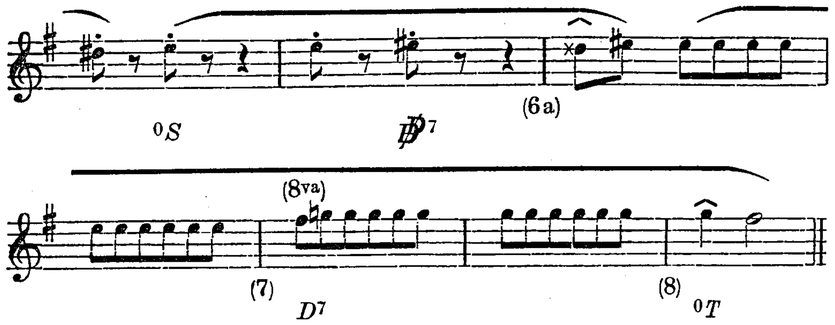
a) Sonate, Op. 78, 1. Satz, 2. Thema.

200.

b) Sonate, Op. 101, 1. Satz, 2. Thema.

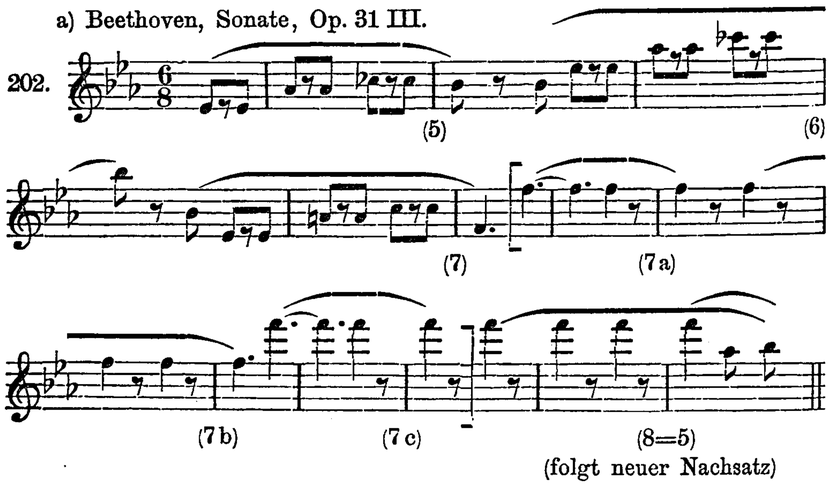
Erheblich stärker ist die Dehnung des 7. Taktes in Beethovens Op. 90 zu Ende des zur Tonart des 2. Themas überführenden Satzes, weniger stark in dem bestätigenden neuen Nachsatze, den ich ebenfalls mit notiere:

201.

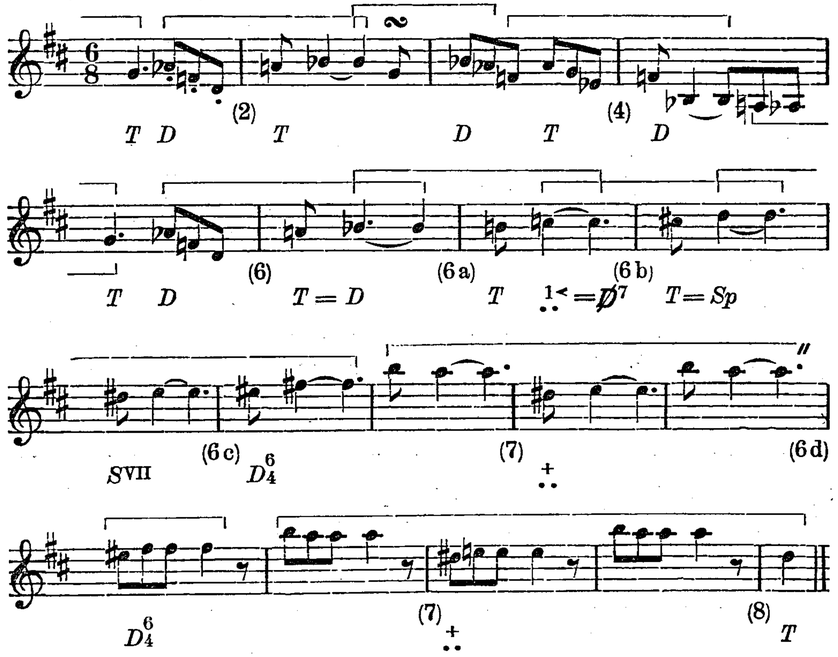


Wenn auch die harmonische Analyse hier nicht unsere Aufgabe ist, so sei doch die geniale vorübergehende Doppeldeutung des *ais* (Terz der D) als *b* (mit seiner vollständigen Tonika-Leiter) im 7. Takt der ersten Periode nicht übersehen. Das Beispiel ist in beiden Perioden sehr instruktiv und beweiskräftig für die künstliche Steigerung der Spannung. Ich lasse ihm noch ein paar andere folgen, die bereits das Maß dessen, was noch ohne Annahme neuer Stützpunkte bloß als Dehnung verstanden werden kann, überschreiten, ich meine, die bereits unweigerlich darauf hinweisen, innerhalb der üppig wuchernden Einschaltung weitere bestimmte Gewichtsunterschiede aufzusuchen. Diese können in Fällen noch weiterer Ausdehnung bis zur Annahme vollständiger Perioden führen, die in die verzögerte Schlußbildung eingekapselt sind, ohne deren Wirkung in Frage zu stellen.

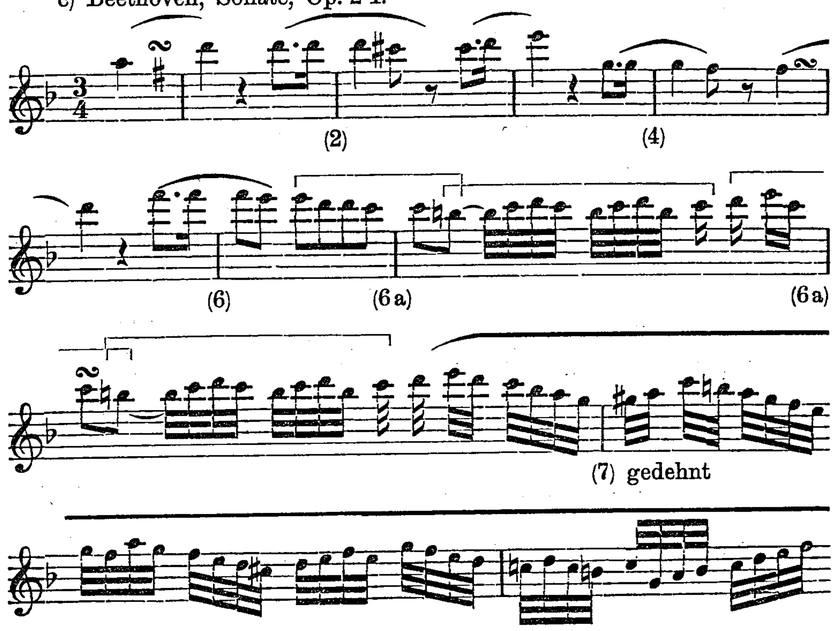
a) Beethoven, Sonate, Op. 31 III.



b) Beethoven, Violinsonate, Op. 12 I.

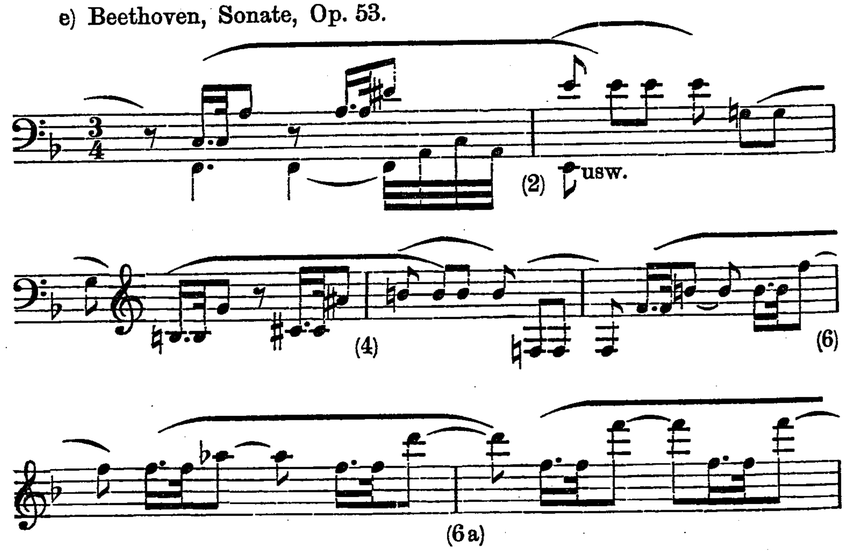


c) Beethoven, Sonate, Op. 2 I.

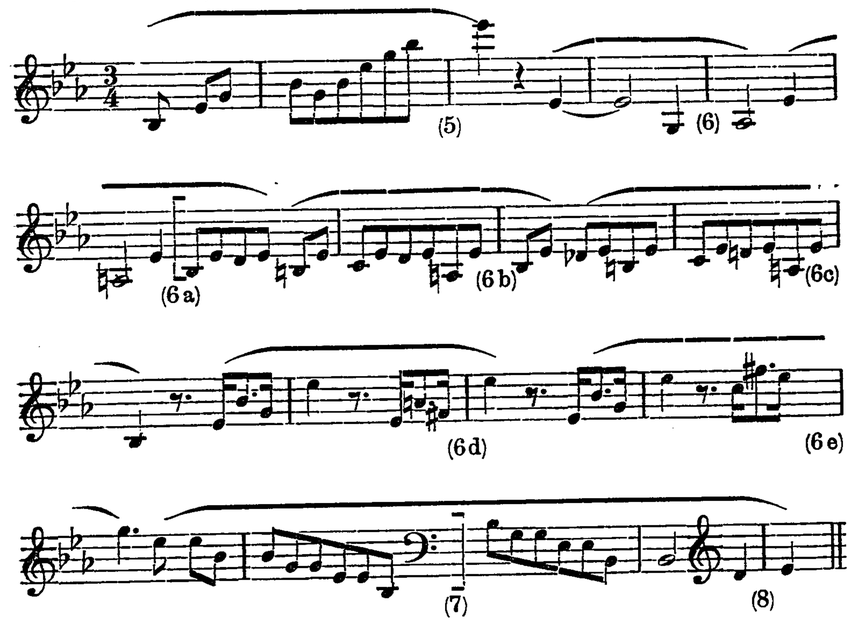


d) Beethoven, Sonate, Op. 2 II.

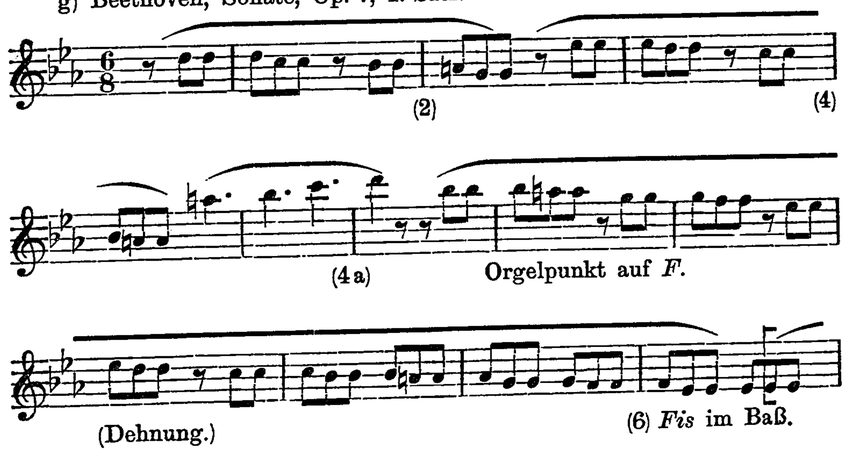
e) Beethoven, Sonate, Op. 53.

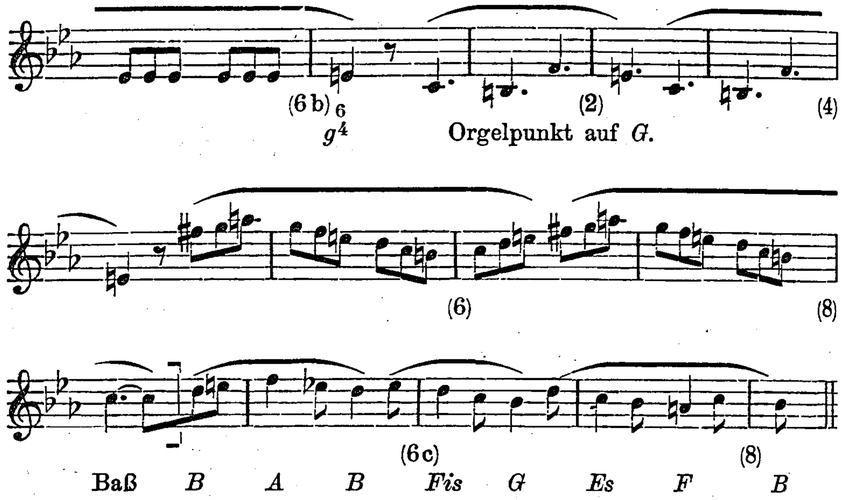


f) Beethoven, Sonate, Op. 10 I.



g) Beethoven, Sonate, Op. 7, 1. Satz.





h) Beethoven, VIII. Symphonie.

i) Beethoven, Sonate, Op. 57. (♩.|♩.)

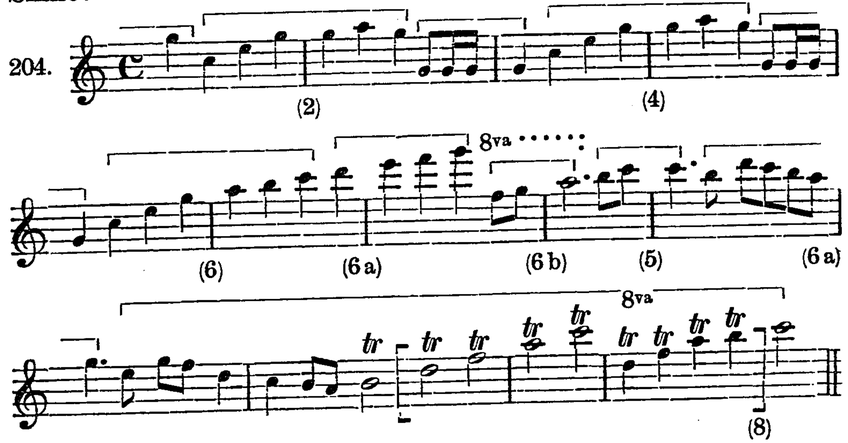
Hier haben wir bei g ein Beispiel eines mitten in die Schlußverzögerung eingekeilten vollständigen Satzes von vier zweitaktigen Gliedern (in *C*dur über Orgelpunkt auf *G*). Bezüglich der Zählung der Takte ist man natürlich bei solchen Wucherungen einigermaßen in Verlegenheit. Schon die Wiederholung der zweiten Zweitaktgruppe (3a—4a) ist fraglich; man könnte dieselbe bereits als erstmaliges Auftreten der dritten Zweitaktgruppe (Anfang des Nachsatzes) ansehen, doch hat die Rückwendung zur Tonika (b^+) mehr Antwort- als Aufstellungscharakter. Der lange Herabstieg von b^3 in geschuppter Bewegung bis *es* wirkt durchaus als einheitliche, zusammenhängende Entwickelung und erreicht zweifellos den 6. Takt, auf den der Baß von *F* nach *Fis* hinauftritt (𝄪$^{9>}$ statt $\flat^{9>}$, enharmonische Verwechselung von *Ges* mit *Fis*), wodurch die *C*dur-Episode herbeigeführt wird. Beethoven liebt solche wie Luftspiegelungen plötzlich auftauchende und ebenso plötzlich wieder verschwindende Bildchen an solcher deren Wirkung als thematische Hauptteile ausschließender Stelle (vgl. Fig. 201 das *B*dur zwischen *E*moll und *H*moll; auch die *A*dur-Stelle gegen Ende des ersten

Satzes von Op. 110 u. a. m.). Schließlich gehört zu den Bildungen, welche dieser Paragraph dem Verständnis nahe zu rücken sucht, auch die weit ausgeführte Coda, welche Beethoven in Nr. 12 der »Waldmädchen-Variationen« einschaltet (Anfang und Schluß bildet die treue Variierung des Themas). Diese Coda baut eine ganze Reihe vollständiger Perioden auf, deren beide ersten zwar bereits die Tonart mehrmals verschieben, aber die Haupttonart wieder gewinnen (I. 1—4 von *A* dur nach *Fis*-moll, 5—8 von *Fis* moll nach *Cis* moll; II. zurück nach *A* dur). Dann aber folgt ein buntes Geschiebe der Modulation, das nur noch Gruppen von 2 und 2 oder allenfalls Halbsätze von 4 und 4 Takten unterscheiden läßt, zu stärkeren Schlußwirkungen aber erst wieder mit der endlichen Erreichung der Dominante der Haupttonart kommt, welche in die Wiederholung des variierten Themas einmündet. Die Gruppierung ist: 2 Takte *A* dur, 2 Takte *Fis* moll, dreimal 2 Takte *D* dur, zweimal 2 Takte *H* moll, 2 Takte *G* dur. Hier ist der Punkt der weitesten Wegwendung von der Haupttonart erreicht; speziell die nächstfolgenden 8 Takte haben ausgesprochen den Charakter des Stillstands auf der Penultima, obgleich sie noch nicht zur Haupttonart, sondern erst zum Halbschluß auf der Dominante der Parallele führen:

203.

Was weiter folgt, sind zunächst 2 zweitaktige und 2 viertaktige Bestätigungen des Schlusses auf *cis*$^+$, dann ein achttaktiger Übertritt nach *As* dur (*cis* ≙ *Des* dur [enharmonische Verwechselung] dann $\overset{7\flat}{1<} = \not\mathbb{P}^{9>}\ D^6_4\ \overset{+}{\cdot\cdot}\ T$), weiter ein ebensolcher achttaktiger Übertritt nach *Es* dur ($\overset{7\flat}{1<} = \not\mathbb{P}^{9>}\ D^6_4\ \overset{+}{\cdot\cdot}\ T$); ein dritter ebenso angelegter Satz wendet gleich zu Anfang abermals Enharmonik an (*cis* statt *des*) und gelangt dadurch statt nach *B* dur nach *G* dur ($\overset{6<}{1<} = \not\mathbb{P}^{9>}\ D^6_4\ \overset{+}{\cdot\cdot}\ T$), bestätigt den *G* dur-Schluß dreimal eintaktig und gewinnt endlich mit fünf weiteren Takten den Schluß auf dem *E* dur-Akkord auf dem Wege über *A* moll ($T = {}^0Dp\ D\ {}^0T = {}^0S\ D\ T$). Der *E* dur-Schluß wird zunächst zweimal zweitaktig dann zweimal eintaktig bestätigt, worauf nach sieben Takten Triller auf e^3 (mit dem Unterhalbton *dis*, Battement) die Tonika e^+ zur Dominante zurückgedeutet wird (Triller auf d^3 durch 2 Takte), sodaß auf den 8. Takt die Wiederholung der Variation ihren Anfang nimmt. Das eine Beispiel mag genügen, zu veranschaulichen, wie die absichtliche Hinausschiebung einer Schlußwirkung sogar eine lange Kette von Halbsätzen, ja Sätzen umfassen kann. Der berühmte erweiterte Satz mit den gehäuften Schlußtrillern in Wagners Meistersinger-Vorspiel ist gegenüber den zuletzt aufgewiesenen Beispielen eine einfache Bildung, mag aber hier noch eine Stelle finden, da er die Aufhaltung sozusagen in zwei Potenzen zeigt, zunächst als Stillstand auf dem 6. Takt, dann aber als Fermate über der Penultima im strengsten Sinne:

204.



Auch Walthers Preislied ist nach seiner musikalischen Struktur ein hübsches Beispiel für Hinausschiebung des Schlusses sowohl in den beiden Stollen als im Abgesange (Bau der Stollen: 1—4, 3a—4a, 5—6, 6a, 7—8; Bau des Abgesanges I: 1—8; II: 1—2, 3—4 [Triole]; 5—6, 5a—6a, 7, 7a, 7b ⌒ 8). Über das Verhältnis der durch die Reimzeilen repräsentierten poetischen Strophenform zu der musikalischen Einkleidung zu reden, ist hier nicht der Ort; dasselbe ist nicht einwandfrei.

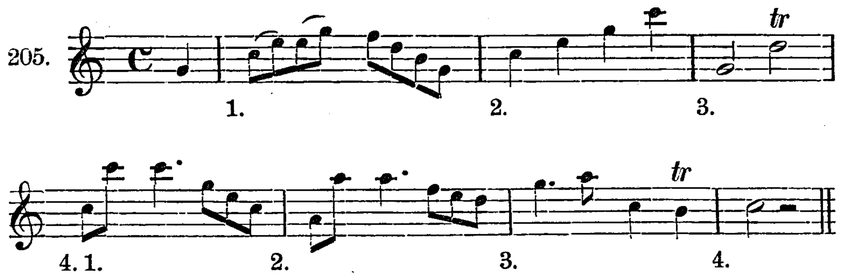
VI. Kapitel.

Verkürzung der Sätze durch Verschränkungen und Elisionen.

§ 28. **Satzverschränkung (8 = 1, 8 = 2 usw.).** Es ist vielleicht nicht überflüssig, auch hier noch einmal ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die Methode des Zählens der Takte der Periode und der Anwendung der Taktzahlen zur Aufweisung von Komplikationen des Periodenbaues nicht von mir aufgebracht worden ist. Daß ich bei der Ausarbeitung meiner früheren Schriften über Phrasierung und Formenlehre und meiner Phrasierungsausgaben allmählich selbständig darauf geführt wurde, Leicht und Schwer auch an Repräsentanten höherer Zeiteinheiten als derjenigen, welche der Taktstrich kennzeichnet, zu unterscheiden — die Korrektur falscher Taktstriche bei zusammengesetzten Taktarten gehörte zu den ersten Äußerungen dieser keimenden Erkenntnisse —, ändert nichts an der Tatsache, daß bereits Joseph Riepel in seiner »Rhythmopoeia« (»Von der Taktordnung« 1752) begonnen hat, der Variabilität der Anzahl der Takte, aus denen die einzelnen selbständigen Glieder der Melodie bestehen, besondere Aufmerksamkeit zu schenken (er bediente sich dabei der sehr einfachen Termini Zweier, Vierer, Dreier, Einer, Fünfer usw.), und daß Heinrich Christoph Koch im 2. Teile seiner »Anleitung zur Komposition« (1787) an Riepel anknüpfend, nicht nur erweiterte und zusammengeschobene Sätze, sowie eigentliche Hauptpartien und »Anhänge« unterscheidet, sondern auch die Taktzahlen bereits in ganz ähnlicher Weise wie ich den Taktstrichen beifügt und z. B. schon die Umdeutung des vierten Taktes zum ersten eines neuen Halbsatzes kennt.

Koch zählt aber immer nur bis zum 4. Takt; deshalb kommt bei ihm nicht die Umdeutung des vierten zum fünften Takt in Frage, sondern nur die des vierten zum ersten (II. 455):

205.



Von einem verschiedenen Gewicht der Takte spricht Koch so wenig wie irgend ein anderer der Schriftsteller über Rhythmik. Ich habe aber schon früher bekannt gegeben, daß der verstorbene Karl Bargheer, ein Schüler Spohrs, schwere und leichte Takte unterschied, ehe ich diese Unterscheidung anwandte; ob er diesen Begriff aus Spohrs Unterricht überkommen, vermag ich nicht zu sagen, vermute es aber. Dies beiläufig, mich zu salvieren, daß ich auf dem Gebiete der Rhythmik ebensowenig wie auf dem der Harmonik ein *φιλόκαινος*, ein nach Neuem Begieriger bin. Gerade das vorliegende Schlußkapitel kommt notgedrungener Weise auf eine große Zahl von Komplikationen des Periodenbaues zu sprechen, von deren Existenz anscheinend mit alleiniger Ausnahme Kochs kein Theoretiker etwas geahnt hat. Der antiken Rhythmik ist der Begriff der Verschränkung durchaus fremd, was sich wohl hinlänglich daraus erklärt, daß die Verschränkung in der Polyphonie wurzelt (vgl. § 12, S. 121). Die antike durchaus an die Vokalmusik gebundene Rhythmuslehre konnte auf die Idee solcher Möglichkeiten garnicht verfallen, da es undenkbar ist, daß z. B. ein Wort gleichzeitig zwei aneinander anschließenden Sätzen oder eine Silbe zwei einander folgenden Worten zugleich angehört, dem einen als Ende, dem andern als Anfang.

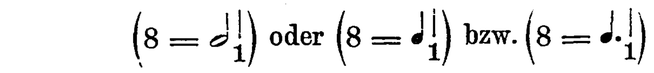
Der modernen Musik aber ist die Verschränkung in so ausgedehntem Maße geläufig, daß es eine klaffende Lücke der Theorie bedeutet, wenn dieselbe nicht ausführlich berücksichtigt wird. Wir werden daher die Verschränkung, deren Vorkommen

ohne Störung des Taktes und des Aufbaues der Periode wir in § 12 aufgewiesen haben (Motivverschränkung), nunmehr systematisch in den verschiedenen Formen erörtern, in welchen sie den Periodenbau aus dem Geleise der Achttaktigkeit bringt, indem sie einzelne Takte doppelt bezieht oder wie Koch sich ausdrückt »erstickt«. Denn soviel ist ja von vornherein selbstverständlich und auch aus den in § 12 gegebenen Beispielen (78, 79, 81) ersichtlich, daß bei der Zusammenschiebung von Ende und Anfang nicht der Anfang des neuen Formgliedes durch das Ende des alten verdeckt werden kann, sondern vielmehr stets nur das mit Bestimmtheit erwartete Ende in dem an seiner Stelle sich deutlich bemerkbar machenden neuen Anfange verschwinden kann.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Verschränkung für größere Formglieder häufiger als für kleinere ist; denn natürlich ist die Gefahr, sie nicht zu verstehen, d. h. den metrischen Verlauf falsch aufzufassen, also ganz und gar bezüglich des Aufbaues der Periode aus dem Geleise zu kommen, desto größer, je kleiner das Stück ist, nach dessen Verlauf die erste Zusammenschiebung erfolgt. Wir beginnen daher unsere Untersuchung mit der Aufweisung von Zusammenschiebungen von Ende und Anfang ganzer Sätze, rechnen aber dazu gleich die Fälle, wo nicht der erste 8. Takt, sondern der Schlußtakt eines Anhanges die Zusammenschiebung erfährt. Begreiflicherweise findet sich die Auffassung besonders leicht mit der Verdeckung des Endes durch den neuen Anfang ab, wenn das Ende breiter entfaltet wird, d. h. Bestätigungen erfährt.

Da sind nun aber eine Anzahl sich nicht unerheblich gegen einander differenzierender Fälle möglich je nach der Beschaffenheit des Anfangs, nämlich ob derselbe mit dem ersten oder zweiten Takte oder gar einem noch schwereren Werte und ob er mit oder ohne gemeinen Auftakt einsetzt. Beginnt der neue Satz mit dem zweiten oder gar vierten Takt, sodaß der Fall $8 = 2$ bzw. $8 = 4$ vorliegt, so ist zwar offenbar die Zusammenschiebung eine stärkere, aber der schwere Takt bleibt schwer und der Wechsel der metrischen Qualitäten (Leicht und Schwer) bleibt in der Ordnung der ganzen Takte ungestört. Beginnt der neue Satz mit dem ersten Takte ($8 = 1$), so wird der in höchster Ordnung schwere Schlußwert zu einem in der Ordnung der Takteinheiten leichten und es entsteht also eine Störung

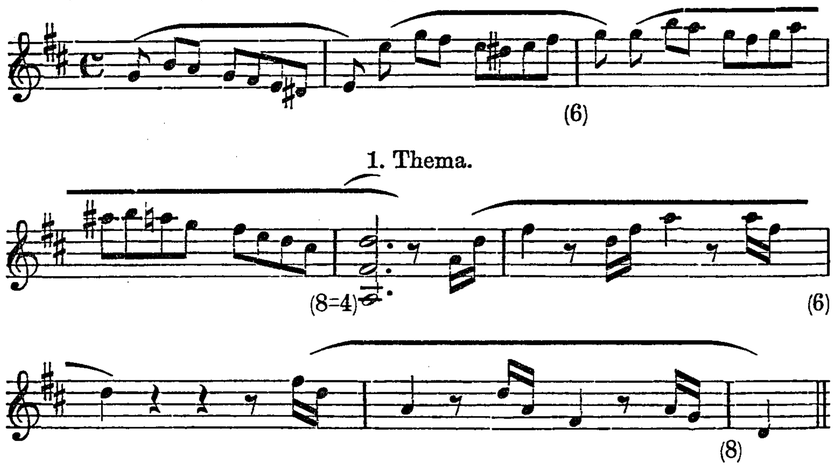
des normalen Wechsels leichter und schwerer Takte. Noch stärker ist aber die Störung, wenn an die Stelle des die Periode abschließenden, in höchster Ordnung schweren Wertes gar nur ein Auftaktwert, also eine leichte Zählzeit tritt. Dieser ziemlich seltene Fall erfordert entsprechend den im übrigen angewandten Mitteln der Klarstellung der Verschränkung die Bezeichnungen (je nach der vorliegenden Taktart ¢, 2/4, 3/4, 6/8):



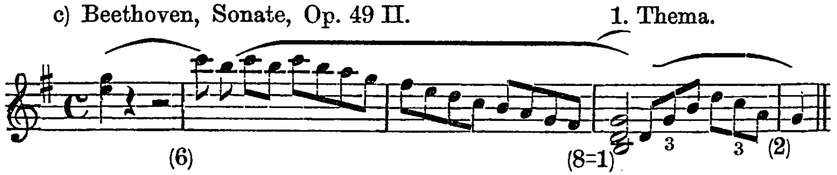
Die folgende kleine Auswahl mag als Ergänzung der bereits § 12 gegebenen Beispiele genügen. Es sei vorher noch darauf hingewiesen, daß die Satzverschränkung bzw. die Verschränkung des Schlußtaktes eines Anhangs besonders häufig ist am Ende der Durchführung von Sätzen in Sonatenform beim Wiedereintritt des ersten Themas. Da dieses gewöhnlich einen markanten Kopf, ein scharf geschnittenes Profil hat, so ist die sofortige Auffassung der Umdeutung des Schlusses zum Anfange im allgemeinen gewährleistet, zumal der sogenannte »Rückgang« am Ende der Durchführung bereits mit Bestimmtheit den Wiedereintritt des Hauptthemas erwarten macht. Eine gewisse Verwandtschaft solcher Wiedereinführung dagewesener Themen mit den Generalauftakten und »Vorhängen« (§ 22) liegt ja auf der Hand; doch wird es nicht allzuschwer sein, beide auseinanderzuhalten, wenn man für die Generalauftakte und »Vorhänge« den vorbereitenden Charakter als das eigentlich ihr Wesen ausmachende ansieht, während die Verschränkungen vielmehr die Verdeckung eines wirklich erwarteten Endes durch den neuen Anfang zur Voraussetzung haben. Da die im vorigen (27.) Paragraphen erörterten gewaltigen Weitungen der Periode durch Hinausschiebung des Schlusses gerade auch am Ende der Durchführungsteile häufig sind, sogar da zweifellos ihre beste Wirkung tun, so ergibt sich gerade für den Wiederbeginn des Thementeils nach der Durchführung die Verschränkung als etwas beinahe selbstverständliches, sodaß man sich wundern muß, daß sie nicht geradezu Regel ist (die Fälle sind nämlich doch häufig, daß breite Schlüsse auf der Dominante das eigentliche Ende der Durchführung bilden und nur ein längerer Generalauftakt in den Wiederbeginn überführt).

a) Beethoven, *C*moll-Trio (Ende der Durchführung).

b) Beethoven, Violinsonate, Op. 12 I (Ende der Durchführung).



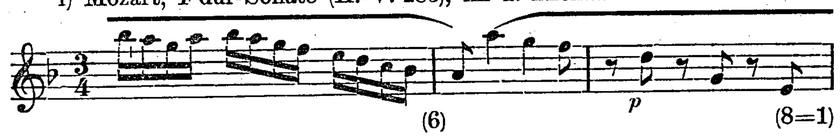
c) Beethoven, Sonate, Op. 49 II.



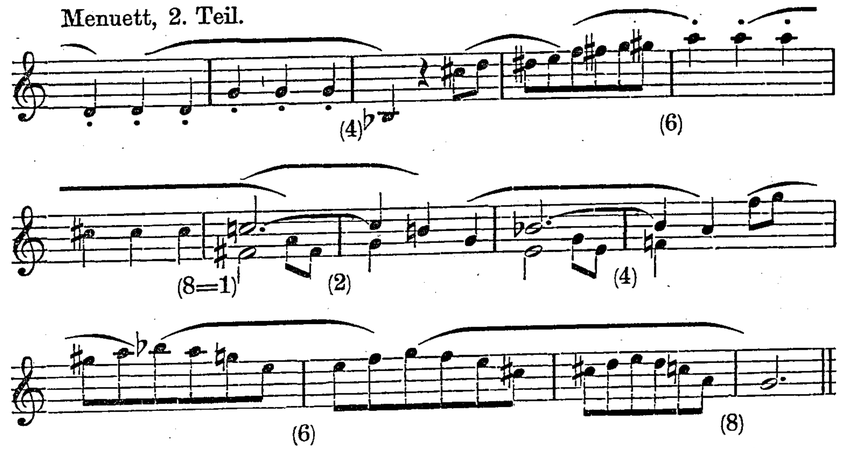
d) Beethoven, Sonate, Op. 53 (vor dem 2. Thema).

e) daselbst (2.—3. Satz).

f) Mozart, *F*dur-Sonate (K.-V. 280), im 1. Thema.



g) Mozart, *C*dur-Quartett,



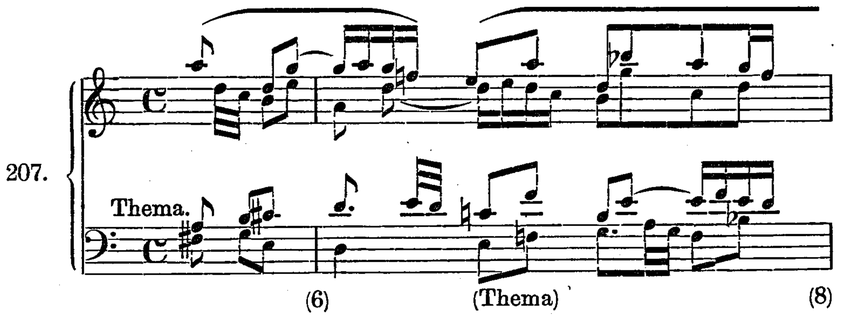
h) Beethoven, *C*moll-Symphonie (vor dem 2. Thema).

i) Beethoven, Sonate Op. 96 (vor dem 2. Thema).

Von diesen Beispielen ist das auffallendste 206g (Mozart, *C*dur-Quartett), in welchem die Verschränkung durchaus unerwartet und überraschend eintritt, aber doch durch die Chromatik (*cis* ♮*c*) so zwingend und überzeugend, daß unweigerlich das Umsetzen des Rhythmus, die Störung des regelmäßigen Wechsels schwerer und leichter Takte aufgefaßt und ein starker Ruck empfunden wird, eine Willensänderung erfolgt. Mehr oder minder ist natürlich eine derartige Wirkung an allen Verschränkungen zu konstatieren, wenn man dieselben wirklich als solche voll mit der Empfindung mitmacht; doch macht es einen starken Unterschied, daß in 206g das *d*, an Stelle dessen das ♮*c* tritt, gar keine volle Schlußwirkung hätte bringen können (der *D*mollakkord ist *Sp* von *C*dur). In 206e würde die Umdeutung des Schlußwertes zum Auftaktwerte stark auffallen, wenn nicht der Schluß langer Hand vorbereitet und noch obendrein durch die

Fermate auf dem letzten *g* das rhythmische Empfinden ohnehin aus dem Geleis gebracht wäre. Das vielleicht in seiner Art einzig dastehende Beispiel aus der ersten *C*dur-Fuge von Bachs Wohltemperiertem Klavier, wo unter einer formellen Schlußklausel eine Engführung einsetzt, welche die erste Umdeutung des achten Taktes zum zweiten umwirft und den Schwerpunkt des zweiten Taktes abermals umdeutet und zwar zum Auftaktviertel(!), mag hier noch gesondert seine Stelle finden:

207.



Daß gerade in der Fuge, wo die Stimmen durch das Thema die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, häufiger als in irgendwelcher anderen Form und Stilgattung Verschränkungen stattfinden, ist gewiß begreiflich; dieselben sind freilich nicht ausnahmslos überall wirklich zur Geltung zu bringen, z. B. nimmt in Fig. 207 im 7. Takt der Baß das Thema, aber die Führung behält doch die Tenorstimme, die es im 6. Takt aufgenommen hat und nun, sekundiert vom Sopran, als den Aufbau bestimmende Stimme zu

Ende führt, sodaß der Themavortrag des Basses nicht eigentlich als solcher, sondern nur als imitierender Kontrapunkt gehört wird. Solche intrikate Fälle können hier nicht erschöpfend behandelt werden; speziell diese verzwickteste aller Engführungsfugen würden zur hin- und her-Erwägung aller Umstände, welche über die führende oder nur kontrapunktierende Rolle der einzelnen Stimmen von Takt zu Takt entscheiden, eine weitschichtige Abhandlung bedingen. Daß aber derartige Detail-Untersuchungen in großer Zahl notwendig sind, um der hier in ihren Grundzügen entwickelten Methode volle Sicherheit der Arbeit zu erringen, steht freilich außer Zweifel.

§ 29. **Zurückdeutung (8 = 4, 8 = 6) als Verschränkung.** Unter Halbsatzverschränkung im Unterschied von der Satzverschränkung haben wir zunächst nur die Verschränkung des Vordersatzes mit dem zugehörigen Nachsatze zu verstehen, im weiteren Sinne aber auch die Verschränkung des Nachsatzes mit einem etwaigen zweiten Nachsatze, mag derselbe den Charakter eines Anhangs haben oder aber den eines speziellen Nachsatzes des zweiten Halbsatzes, dem gegenüber dann der erste Nachsatz zum Vordersatze wird. In letzterem Falle entsteht also eine Zurückdeutung des achten Taktes zum vierten und der Satz wird somit effektiv dreigliedrig statt zweigliedrig. Eine derartige Zurückdeutung eines schweren Wertes zu einem leichteren ist aber scheinbar auch ohne Verschränkung möglich und zwar nicht nur in der Form 8 = 4 a, sondern auch in der den Halbsatz dreigliedrig machenden 8 = 6 a, bzw. 4 = 2 a und schließlich sogar in der den schweren Takt der Zweitaktgruppe zum leichten zurückdeutenden 2 = 1 oder 4 = 3, 6 = 5, 8 = 7. In allen diesen Fällen wird ja ebenfalls eine schwere Zeit zu einer leichten, aber nicht durch Zusammenschiebung, sondern im Gegenteil durch Auseinanderziehung, nämlich durch Ausreckung eines ersten (leichten) Gliedes auf doppelte Dauer, ein Begriff, den wir bereits in § 26 wenigstens gestreift und mit ein paar Beispielen der Wiederholung des ersten Taktes belegt haben. Die Überzeugung, daß die Verdoppelung der Aufstellung etwas ganz ausnahmsweises und das Grundprinzip alles Aufbaues verleugnendes ist und darum selten sein muß, ist keineswegs inzwischen ins Wanken gekommen; wohl aber haben wir

einen neuen Weg zur Entstehung von Bildungen solcher Art sich öffnen sehen, der das Prinzip von Aufstellung und Beantwortung nicht verleugnet, nämlich den der Zurückdeutung eines schweren Wertes zu einem leichten. Diese Zurückdeutung bedeutet aber — was sehr zu beachten — die Erreichung des schweren als Beantwortung des aufgestellten leichten; die Gründe der Zurückdeutung machen sich erst im Moment dieser Erreichung bemerkbar in ganz derselben Weise wie z. B. das Weitergehen einer Endbildung über die auf den Schwerpunkt fallende Note hinaus trotz längeren Auftaktes, also die Notwendigkeit der Annahme überkompleter Taktmotive, sich gewöhnlich ebenfalls erst im Moment der Erreichung des Schwerpunktes herausstellt (z. B. wenn die schwere Note Dissonanz ist, die erst noch ihre Auflösung fordert). Mit anderen Worten, wir stehen vor der Erkenntnis, daß bei diesen dreigliedrigen Bildungen das zweite Glied zunächst als Antwort auf das erste eintritt, aber aus Gründen, die außerhalb des Rhythmus liegen (Harmonie, Motivbildung, Thematik), für die Abschließung der größeren Bildung als ungeeignet befunden und darum in die Rolle der abermaligen Aufstellung zurückverwiesen wird und erst seinerseits dann durch das dritte Glied eine genügende Beantwortung findet. Diese Deutung stellt Bildungen solcher Art mit zwingender Logik in das Bereich des vorliegenden Kapitels; obgleich der Satz dabei erweitert wird, liegt doch zweifellos eine Verschränkung vor, nämlich:

a) für dreigliedrige Sätze: $\overbrace{1—4;\begin{cases}5—8\\ \underbrace{1—4;\ 5—8}.\end{cases}}$

b) für dreigliedrige Halbsätze: $\overbrace{1—2;\begin{cases}3—4\\ \underbrace{1—2;\ 3—4}.\end{cases}}$

c) für dreitaktige Gruppen: $1—\overbrace{\begin{cases}2\\ \underbrace{1—2}.\end{cases}}$

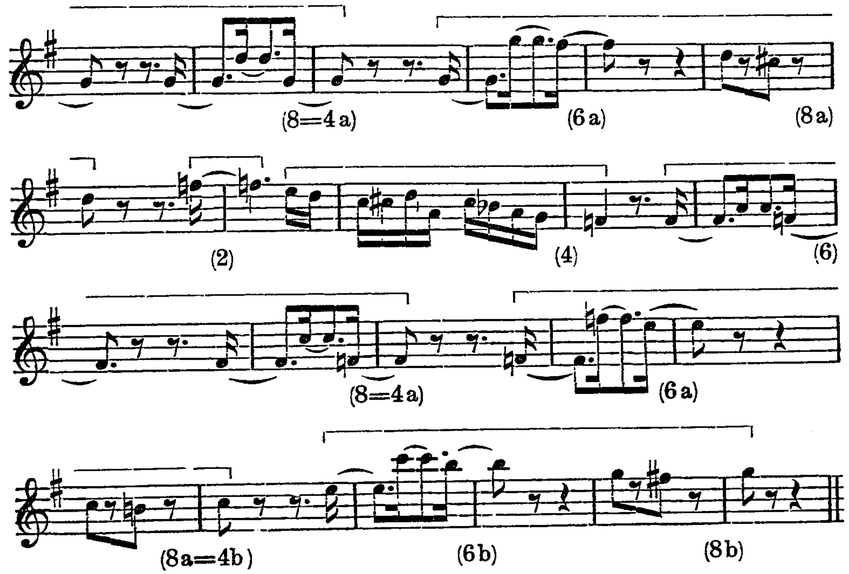
Damit ist uns endlich auch der Schlüssel für das Verständnis der in einfachen Liedsätzen zwischen zwei (melodisch gleichgebildete) achttaktige Perioden vereinzelt eingeschalteten Halbsätze (Zwischenhalbsätze) gegegeben. Dieselben sind zunächst

durchaus nur Vordersätze, und der Vordersatz des zweiten (wiederholten ersten) Satzes tritt zunächst durchaus als Nachsatz dieses Zwischenhalbsatzes auf und wird erst zum Vordersatz zurückgedeutet, sobald seine Identität mit dem Vordersatze des ersten Satzes erkannt wird, bzw. sobald sich herausstellt, daß er nicht zu dem erwarteten befriedigenden Ganzschlusse führt, so z. B. in Beethovens Op. 49. III:

208.

Dreigliedrigen Bau zeigt der Anfang von Beethovens Klaviersonate Op. 14. I. Da das Tempo ein so gemäßigt schnelles ist, daß man schwanken kann, ob man die 𝅗𝅥 oder die ♩ als Zählzeiten nehmen soll, so bezieht sich die Dreigliedrigkeit entweder auf die Sätze (mit ♩ | ♩) oder Halbsätze (mit 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥). Der zweite Satz kommt aber mit einer derjenigen des ersten entsprechenden Wiederholung des zweiten Gliedes auf die Subdominante der Haupttonart und erhält daher eine die Haupttonart wiedergewinnende abermalige Wiederholung des zweiten Gliedes. Ich bezeichne die Takte als wirkliche Takte (lese also die ♩ als Zählzeiten). Bemerkt sei noch, daß beide Sätze mit dem schweren (2.) Takte beginnen, aber die Form nicht durch längere Endungen ergänzen, sodaß zugleich die Elision des 1. Taktes vorliegt, über welche wir erst an letzter Stelle ausführlich sprechen werden:

209.

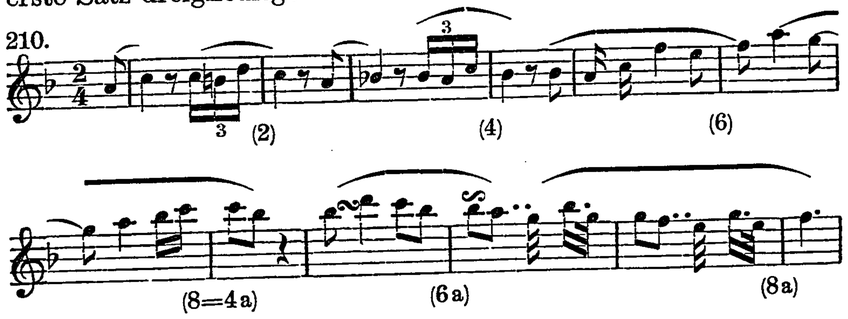


Zählt man die Halben als Schlagzeiten, so ist der Aufbau in den Halbsätzen dreigliedrig, die Elision trifft dann nur die Auftaktzeit des ersten Taktes, eine Komplikation, die ich nicht gern ohne Not annehmen möchte und durch das * bei der 1 und 5 anzeige:

*1—2; {3—4 / {1a—2a; 3—4. *5—6; {7—8 / {5a—6a; {7—8 / {5b—6b; 7—8.

Auch in der *F* dur-Sonate Op. 10. II von Beethoven ist der erste Satz dreigliedrig:

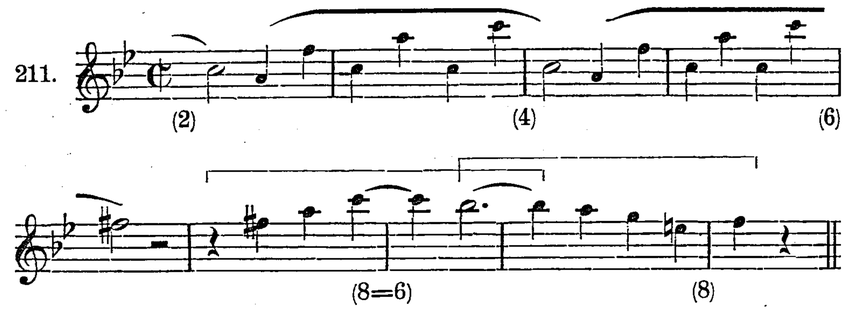
210.



Die Zurückdeutung des achten Taktes zum sechsten, welche dem Nachtsatze drei Zweitaktgruppen gibt, fällt natürlich in der

Wirkung ungefähr zusammen mit den Stillständen auf den sechsten Takt (§ 27) z. B. (Beethoven, Op. 22):

211.



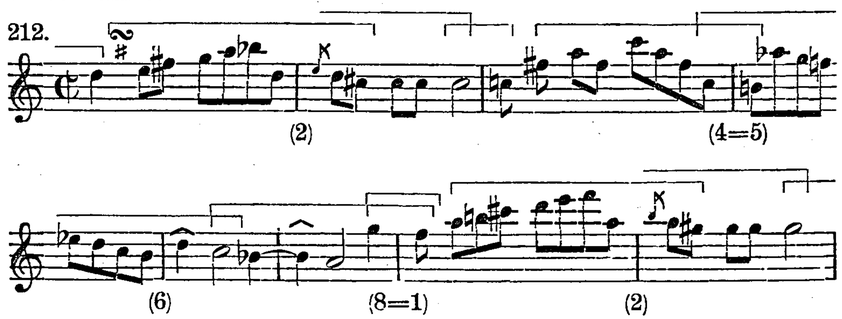
Das Schema solcher Fälle ist:

$$5\text{—}6; \begin{cases} 7\text{—}8 \\ 5\text{—}6;\ 7\text{—}8. \end{cases}$$

Die Zurückdeutung des achten Taktes zum sechsten ist typisch, wo in einfachen Sätzen der 8. Takt auf die Subdominante stößt.

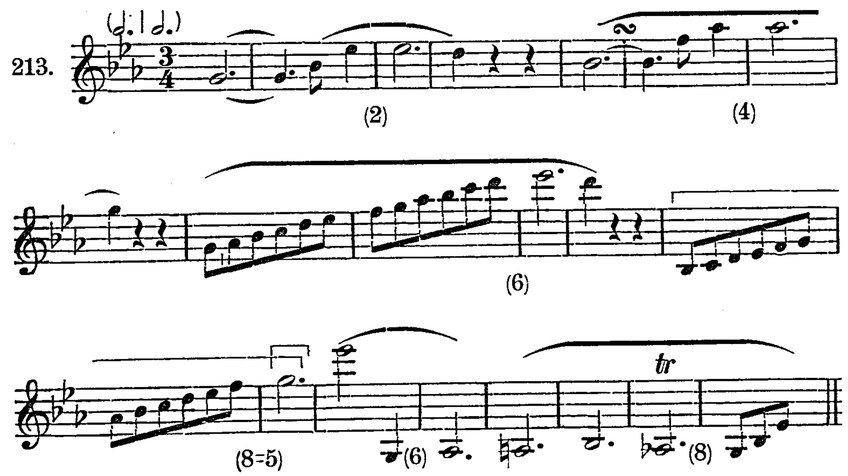
§ 30. **Vorwärts umdeutende Halbsatzverschränkung (4 = 5, 4 = 6).** Die den Satz verkürzende vorwärts umdeutende Verschränkung ist nur in der Fugenkomposition häufig und auch da nur, wo es sich um Verschränkung zweier Themen-Einsätze handelt. In der homophonen Schreibweise kann eine derartige starke Störung des Aufbaues nur selten mit guter Wirkung eingeführt werden. Immerhin kann ich sie mit einigen frappanten Beispielen belegen. Das zweite Thema (bzw. Übergangsthema) des ersten Satzes von Beethovens Sonate Op. 2. III verschränkt nicht nur in beiden achttaktigen Sätzen den Vorder- und Nachsatz mit 4 = 5, sondern auch die beiden Sätze sind mit 8 = 1 verschränkt:

212.



Ein hübsches Beispiel der Verschränkung mit 8 = 5 (neuer Nachsatz, Schlußbestätigung) ist das folgende aus Beethovens Sonate Op. 10. I:

213.



worauf der Fig 202 f mitgeteilte Stillstand auf der Penultima in einem weiter bestätigenden Nachsatze anschließt. Die zweitaktige Verschränkung von Vordersatz und Nachsatz d. h. die Umdeutung des vierten Taktes zum sechsten, durch welche also eine ganze Zweitaktgruppe aus der Periode verschwindet, zeigen die folgenden Beispiele:

a) Beethoven, Sonate, Op. 22. Adagio.

214.

b) Beethoven, Sonate, Op. 22. Finale.

c) Mozart, *G*moll-Symphonie, Menuett.

d) daselbst.

In den beiden Fällen bei Mozart wäre es möglich, anzunehmen, daß der Komponist vielmehr eine Bestätigung des viertaktigen Halbsatzes durch zweitaktigen Anhang gemeint hätte. Dem widerspricht aber für c, daß ihm ein voller achttaktiger Satz antwortet, sodaß die Symmetrie durch solche Deutung litte; d aber ist gerade die Reproduktion dieses achttaktigen Satzes im zweiten Teile, welche zweifellos in dessen Sinne gehört werden soll.

Kühn und genial konzipiert ist auch die Verschränkung von Vordersatz und Nachsatz mit $4 = 5$ im zweiten Satze der Coda der »Waldmädchen«-Variationen Beethovens (a. vgl. S. 268) und im Scherzo der *C*moll-Symphonie (b):

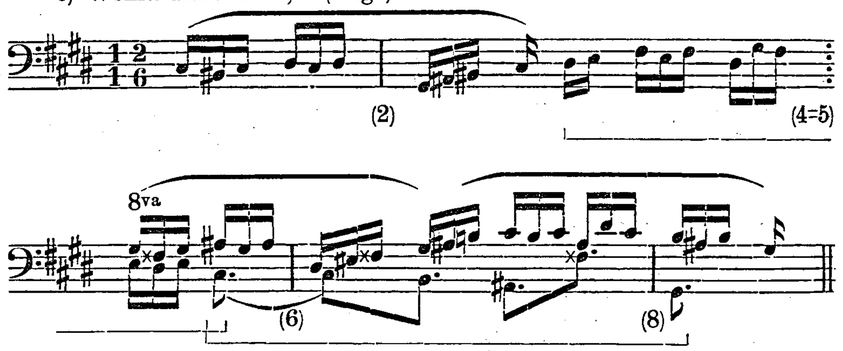
b)

Ein paar Bachsche Beispiele mögen die Häufigkeit dieser Verschränkungen in polyphonem Stile belegen; die beiden ersten sind aber nicht Fugen, sondern relativ homophon konzipierten Sätzen entnommen:

a) 10. zweist. Invention.

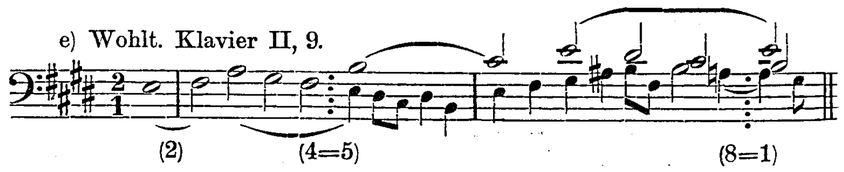
b) Wohlt. Klavier I, 12 (Präludium).

c) Wohlt. Klavier II, 4 (Fuge).



d) Wohlt. Klavier I, 4.

e) Wohlt. Klavier II, 9.

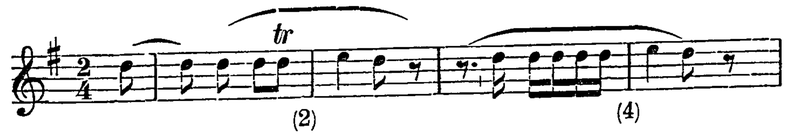


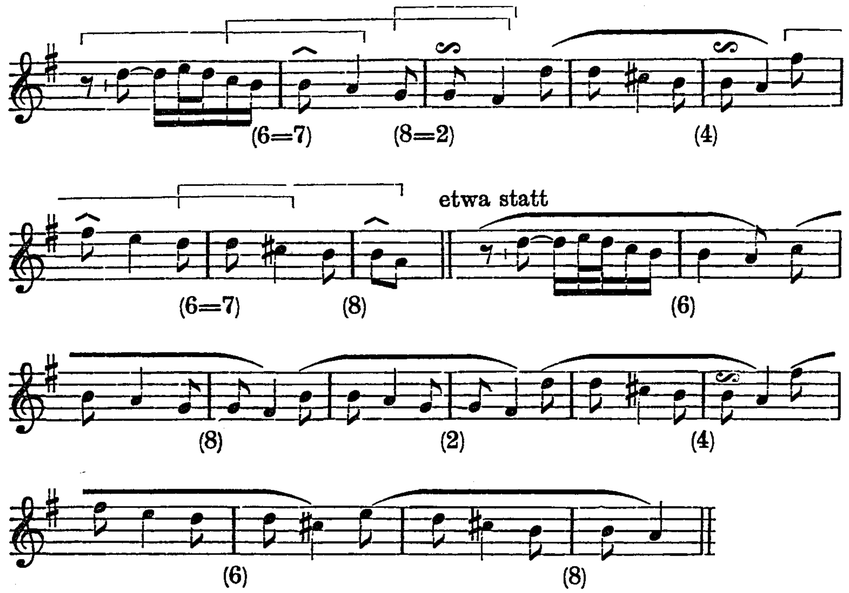
§ 31. **Gruppenverschränkung (2 = 3, 6 = 7).** Immer anstrengender für die Auffassung und damit immer gewagter, immer zweifelhafter in der Wirkung werden die Verschränkungen, je kleiner die Melodienglieder sind, die sie betreffen. Immer ausschließlicher wird daher das Gebiet der strengen Polyphonie der Schauplatz solcher rhythmischen Ereignisse.

Kommen dieselben im homophonen Stile wirklich einmal vor, so wächst mit dem Schwinden der Dimensionen die Neigung, die Dreigliedrigkeit als Triolenbildung im Großen (§ 10) aufzufassen. Die Entscheidung, welches der beiden Mittel, mit der Komplikation fertig zu werden, im konkreten Falle das richtigere ist, kann natürlich strittig sein, und wenn der Komponist nicht mehr am Leben ist, also nicht persönlich bezüglich seiner Intentionen befragt werden kann, so werden eventuell zwei Auslegungen nebeneinander zu recht bestehen können, von denen aber selbstverständlich der ein Tonstück Vortragende sich für die eine oder die andere entscheiden muß. Leider herrscht in weiten Kreisen höher gebildeter Musiker eine starke Indifferenz gegenüber der rhythmischen und Phrasierungs-Theorie, welche geradezu mit der Nichtentscheidbarkeit solcher Detailfragen motivieren zu dürfen glaubt. Wenn doch Fälle vorkommen können, wo mehrere Arten der Auffassung möglich und motivierbar sind, so sei, meint man, die ganze Streiterei und die ganze Lehre zwecklos. Die Fadenscheinigkeit solcher Logik bedarf natürlich keines Wortes. Es ist doch immer noch ein gewaltiger Unterschied, ob ich mir eine komplizierte Stelle so oder so zurecht lege oder aber von vornherein nicht nur für diese Stelle, sondern allgemein auf Ausbildung und Vertiefung des Formenverständnisses einen billigen Verzicht leiste. Wem es nicht Bedürfnissache ist, melodische Gebilde scharf umrissen zu erkennen, für den redet natürlich mein Buch in den Wind. Diejenigen aber, welche einigermaßen in die Materie eingedrungen sind, wissen den Gewinn an verfeinerten und gesteigerten ästhetischen Wirkungen zu schätzen, den die Überwindung der elementaren Stufe des Musikhörens (des lediglich passiven) gewähren kann.

Mit der Reserve also, daß ich selbst eine Deutung im Sinne von Triolenbildungen für dieselbe nicht als ausgeschlossen ansehe, wenn ich auch persönlich der im Sinne von Verschränkungen den Vorzug gebe, führe ich nunmehr einige Beispiele der Gruppenverschränkung vor, zunächst eins aus Beethovens Klaviersonate Op. 14. II, 1. Satz:

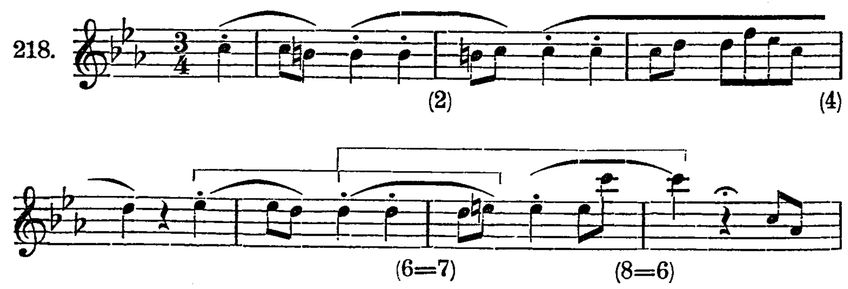
217.





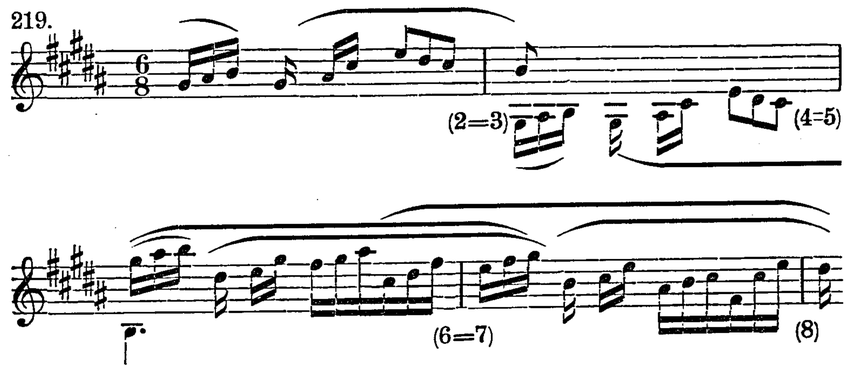
Nach mehrmaligem Durchspielen meiner versuchten Darstellung der den Verschränkungen zu Grunde liegenden kompleten Form wird man ohne Mühe imstande sein, Beethovens Notierung in der aufgewiesenen Art zu hören und damit die ästhetischen Werte, welche ich demonstrieren möchte, empfinden. Auch der Anfang des Menuetts von Beethovens *C*moll-Trio gehört hierher und zwar sind wohl zunächst die zwei Zweitaktgruppen des Nachsatzes verschränkt; aber da auf den achten Takt die Subdominante bzw. Subdominantparallele fällt, so erfolgt Rückdeutung des achten Taktes zum sechsten, und die beiden ersten Takte nach der Fermate führen zuerst den Satz zu Ende, aber in Verschränkung mit einem bestätigenden zweiten Nachsatze:

218.



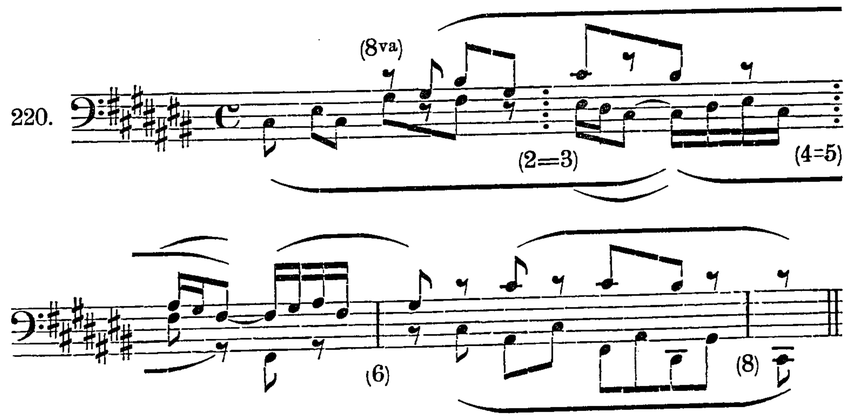
Als fortgesetzt durch Zusammenschiebungen verkürzt muß wohl das erste *Gis*moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers verstanden werden, das mit dem fünften Takt der Notierung erstmalig die Wirkung eines Satz-Endes erreicht:

219.



Zweifellos hat solche Deutung Platz zu greifen für die *Cis*dur-Fuge des zweiten Teiles des Wohltemperierten Klaviers:

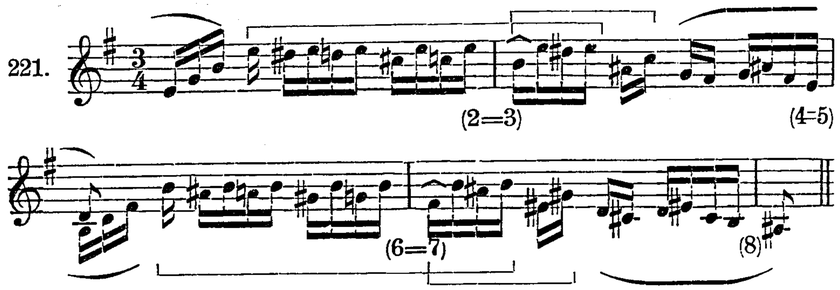
220.



Auch glaube ich mit meiner künstlichen Deutung der zweistimmigen *E*moll-Fuge nicht zu weit gegangen zu sein (vgl. meine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, bei Augener in

London, sowie meine Analysen), obgleich dieselbe sämtliche Zweitaktgruppen verschränkt:

221.



Nach diesen Aufweisungen wird unsere Auffassung auch nicht versagen gegenüber jenen merkwürdigen Beethovenschen Satzbildungen, in denen die Zusammenschiebung nur ganz kurz vor dem Ende vereinzelt angewandt ist, indem die beiden letzten Gruppen durch (6 = 7) oder auch (Op. 79) durch (6 = $\overset{7}{\mathrm{d.}}$) verschränkt sind, also das gerade Gegenteil der Stillstände auf der Penultima, eine Überstürzung des Schlusses, herbeigeführt ist:

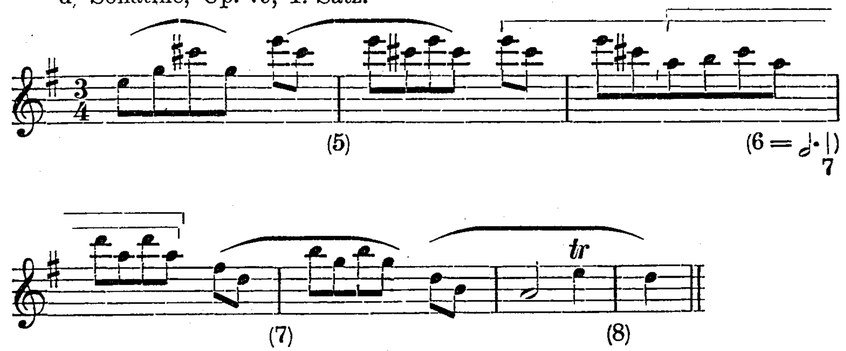
a) Sonate, Op. 2 II, Largo.

222.

b) Sonate, Op. 106, Scherzo.

c) Sonate, Op. 14 II, Scherzo.

d) Sonatine, Op. 79, 1. Satz.



Auch dieser Paragraph hat uns wieder für eine große Zahl von Möglichkeiten der Durchbrechung der schlichten Symmetrie des Aufbaues den Blick frei gemacht. Der Ausblick auf diese Möglichkeiten ist aber nichts weniger als geeignet, Zweifel in der Richtigkeit und Verläßlichkeit der kompleten achttaktigen Periode als Grundlage aller Formgebung aufkommen zu lassen. Im Gegenteil tritt bei jeder neuen Abweichung vom Schema doch immer wieder deutlich hervor, daß dieselbe eben ihren Sonderwert und ihre Ausnahmswirkung der Allgemeingültigkeit des streng symmetrischen Aufbaues als eigentlichen Normativs verdankt und daß eine Mißachtung dieses Prinzips einfach zur Formlosigkeit oder Unförmlichkeit führen müßte, welche nicht nur ästhetische Unlust erzeugt, sondern auch alle Ausnahmswirkungen zerstört. Deshalb ist die vor nicht langer Zeit ausgegebene Parole der »Modernen«: absichtliche Vermeidung symmetrischen Aufbaues, eine taube Nuß, die niemals einen kräftigen Keim treiben kann.

§ 32. **Elisionen.** Wir kommen nun noch zu einer höchst bedeutsamen letzten neuen Möglichkeit eines Abgehens vom streng symmetrischen Aufbau, die sich von allen bisher betrachteten dadurch unterscheidet, daß sie gleich von Hause aus intentionell die volle Achttaktigkeit verleugnet. Während die früher betrachteten Anfänge mit schwereren Werten (§ 19 ff.) in der Regel durch weitere Ausbreitung der Endbildungen doch die Achttaktigkeit ergänzten und daher die strenge Symmetrie wahrten, und während die Zusammenschiebungen (§ 28 ff.) die zu

Grunde liegende volle Achttaktigkeit sozusagen nur durch teilweise gleichzeitigen Verlauf eines oder zweier Takte verbergen, stehen wir nunmehr vor der Notwendigkeit, eine nicht streng symmetrische Grundlage des Satzaufbaues als möglich anzuerkennen, nämlich eine von der bisher erörterten unterschiedene Art der Dreigliedrigkeit, welche auf der Elidierung leichter Werte beruht. Erinnern wir uns, daß Dreigliedrigkeit uns bisher in zwei Formen als möglich sich ergab:

1) Durch Verdoppelung des antwortenden, zweiten Gliedes, durch Stillstand auf einer Schlußwirkung (einfach auftaktiger ungerader Takt, Wiederholung des 2. Taktes, der 2. Taktgruppe, des ganzen Nachsatzes);
2) durch Verdoppelung der Aufstellung (doppelt auftaktiger ungerader Takt, Triolenbildung niederer und höherer Ordnung, Zurückdeutung des antwortenden Gliedes zu abermaliger Aufstellung (2 = 1a, 4 = 2a, 8 = 4a) bezw. Vorwärtsdeutung des Antwortgliedes zu neuer Aufstellung (2 = 3, 4 = 6),

so können wir diese beiden Typen der Dreigliedrigkeit ausdrücken durch die Formeln

1) Leicht — Schwer — Schwer (1 — 2, 2a),
2) Leicht — Leicht — Schwer (1 — 1a — 2).

Da die Beantwortung einer Antwort durch eine Aufstellung im Sinne unserer Darstellungsweise ein Nonsens ist, so ist ein Typus Leicht — Schwer — Leicht undenkbar; die dem etwa ähnlich scheinenden Bildungen wie die Motivbildung oder die Taktordnung 1 — 2 — 3 gehören doch unter 1) wie schon daraus hervorgeht, daß für die nächste Erweiterung die Möglichkeit der Vorstellung bereits versagt. 1 — 4, 5 — 6; 5 — 6, 7 — 8 wird niemand auffassen, sondern stets als 1 — 4, 3a — 4a; 5 — 8, also mit Schlußbestätigung oder als 1 — 4; 5 — 6, 7 — 8 = 5a — 6a, 7 — 8, also mit Verschränkung, verstehen. Dagegen ist aber der Typus

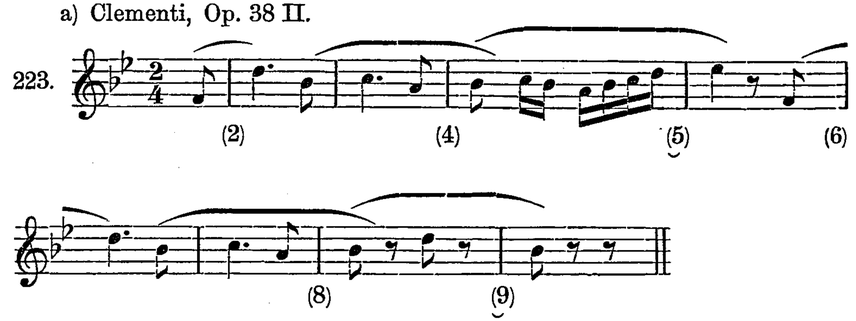
Schwer — Leicht — Schwer

tatsächlich wohlverständlich und auch in mehreren Erscheinungsformen in der Literatur ziemlich häufig anzutreffen. Dieselben sind theoretisch zu definieren als Anfänge mit einer relativ schweren Zeit ohne eine die Form zu voller

Symmetrie ausfüllende Verbreiterung der Endung. Es wird nützlich sein, uns diese Erklärung mit einiger Umständlichkeit im Prinzip klar zu machen.

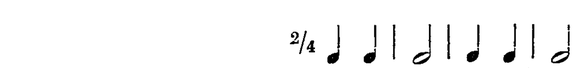
Ein Anfangen der Halbsätze mit dem schweren (2., 6.) Takte stört die Symmetrie nicht, wenn dem vierten Takt ein fünfter, dem achten Takt ein neunter als weibliche Endung oder mehr oder minder verselbständigtes Abschlußmotiv angehängt wird, z. B.

a) Clementi, Op. 38 II.

223. 

b) Beethoven, Sonate, Op. 28.

Von diesen Beispielen muß wohl jedenfalls das zweite, vielleicht auch das erste, so gedeutet werden, daß die Takte der Notierung nur je eine Zählzeit enthalten, sodaß nicht der Anfang mit dem schweren (2.) Takte, sondern nur der Anfang mit der schweren Zählzeit vorliegt, also das Schema (Anfang ohne Auftakt in der Ordnung der Zählzeiten):



Mag man so oder auch mit Rechnung der Takte der Notierung als wirklicher Takte zählen; jedenfalls zeigen beide Fälle den symmetrischen Aufbau ungestört und komplet. Wird nun aber in solchen Fällen die Verbreiterung der Endbildung, welche die folgende leichte Zeit absorbiert und die Fortspinnung durch gleichmäßige Nachbildung möglich macht, unterlassen und vielmehr die folgende leichte Zeit herausgeworfen, sodaß die gleichmäßige Nachbildung sowohl die Form des Anfangs als

auch die des Endes getreu festhält, so entsteht ein Aufbau, welcher das Gleichgewicht zwischen Aufstellung und Beantwortung offenkundig stört. Merkwürdigerweise ist aber diese Durchbrechung der strengen Symmetrie viel weniger auffällig, viel weniger irritierend als man im Hinblick auf andere Störungsweisen vermuten sollte. Es scheint fast, als träte hier vereinzelt auf rhythmischem Gebiete ein analoges Phänomen auf, wie es auf dem Gebiete der Auffassung der Melodieschritte die zwischen die einzelnen Motive sich einschaltenden toten Intervalle vorstellen (S. 15), daß nämlich das rhythmische Empfinden mit Erreichung des Antwortwertes auf dem beginnenden schweren Werte sozusagen Halt machte und somit nicht ein gleichmäßig weitergehendes, sondern vielmehr ein intermittierendes Pulsieren zu statuieren wäre. Daß ein solches zeitweiliges Stagnieren des rhythmischen Pulses oder geradezu ein zeitweiliges Ausschalten möglich ist, beweisen die Fermaten der Choräle, beweisen alle Einschaltungen nach schweren Werten, beweisen auch alle stärkeren Generalpausen. Merkwürdig bleibt aber, daß in den vorliegenden Fällen diese Ausschaltung nicht wie sonst gewöhnlich zur Verbreiterung, sondern vielmehr zur Verkürzung der Form führt. Ich will mich begnügen, das Problem einer solchen Erklärungsweise angerührt zu haben, zweifle aber nicht, daß Spezialstudien in dieser Richtung weitere positive Resultate ergeben werden.

Tatsache ist also, daß vereinzelt oder auch in mehrfacher Wiederholung Anfänge von Formgliedern mit relativ schweren Werten möglich sind, ohne daß Pausen oder verlängerte Endungen die Form ergänzen. Das Ergebnis ist in allen Fällen, daß zwei relativ schwere Zeiten dicht nebeneinander treten, zwischen denen eine leichte fehlt.

In Mozarts *C*moll-Sonate (Nr. 457) findet sich solche Aneinanderdrängung zweier schweren Takte, aber in einer Form, die wohl mit Elision nichts zu schaffen hat, nämlich als Einschaltung eines schweren Taktes zwischen dem achten Takte des ersten Satzes und dem ersten des zweiten Satzes:

224.

Das *sf* geforderte einzelne *g*, das hier zwischen die beiden normal achttaktigen Sätze tritt, ist zweifellos weder ein Anhang an den Schluß des ersten Satzes noch etwa ein General-Auftakt zum zweiten, sondern kann wohl nur definiert werden als ein verstärktes nochmaliges Aufgreifen der Schlußwirkung, ein nochmaliges Aufstützen auf dieselbe, das im weiteren Sinne die Bedeutung des Vordersatzes gegenüber dem als Antwort folgenden neuen Satz erlangt. Es gehört also in eine Kategorie mit den in älterer Zeit nicht seltenen Vorausschickungen von Schwerpunkten höchster Ordnung (vgl. § 21, S. 227) und unterscheidet sich von ihnen hauptsächlich dadurch, daß dieser Schwerpunkt höchster Ordnung inmitten des Stückes auftritt. Obgleich hier also der regelmäßige Wechsel der metrischen Qualitäten (Schwer und Leicht) unterbrochen ist und einem schweren wieder ein schwerer Takt folgt, so kann doch trotzdem nicht eigentlich von der Auslassung (Elision) eines leichten Taktes gesprochen werden.

Etwas anders ist schon die Sachlage in Beethovens Op. 10. III im Anfang der Durchführung des ersten Satzes, wo dem ersten erreichten achten Takte (*a* durch vier Oktaven unisono mit Fermate, mit dem Sinne der Dominante von *D*moll) unerwartet ein neuer schwerer Takt höchster Ordnung mit dem *B*dur-Akkord als Tonika folgt, welcher nachträglich das *a* zur Terz des *F*dur-Akkords umdeutet:

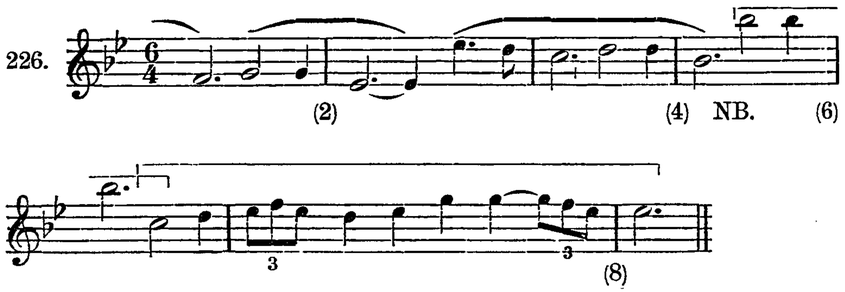
225.

Auch hier kann (schon wegen der Fermate) von der Elision eines leichten Taktes nicht die Rede sein, vielmehr erscheint nachträglich *a* gegenüber *b* leicht, mag man als Rangstufe innerhalb deren sie verglichen werden, die Taktschwerpunkte (7, 8) oder die Schlußwerte von Gruppen (6, 8), von Halbsätzen

(4, 8), ja von Sätzen annehmen. Jedenfalls ist *b* noch schwerer als *a*; es ist also keinesfalls das Fehlen eines Vordergliedes zu konstatieren, sondern vielmehr eine Verschränkung anzunehmen (8 = 7, oder 8 = 6, ja 8 = 4).

Wirkliche Elision eines leichten Taktes liegt dagegen z. B. vor in Chopins *G*moll-Ballade, wo der zweite Satz des zweiten Themas, der im übrigen dem ersten analog aufgebaut ist, vom vierten Takte direkt zum sechsten überspringt, also den fünften ausläßt:

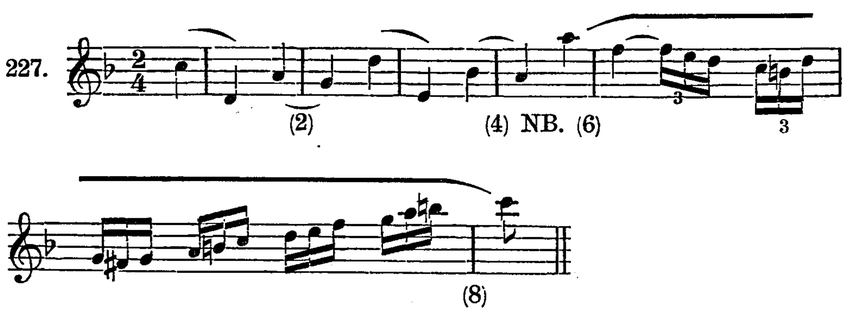
226.



Hier ist die Annahme irgendwelcher Verschränkung durch Doppeldeutung (etwa 6 = 7) gänzlich ausgeschlossen, vielmehr das Fehlen des fünften Taktes anzuerkennen und durch verstärkte Emphase im Vortrag der direkte Übertritt vom vierten zum sechsten Takte deutlich zu machen.

Aber dieses selbe Überspringen vom vierten Takte auf den sechsten Takt findet auch statt in Beethovens Quartett Op. 135 (1. Satz, 2. Periode):

227.

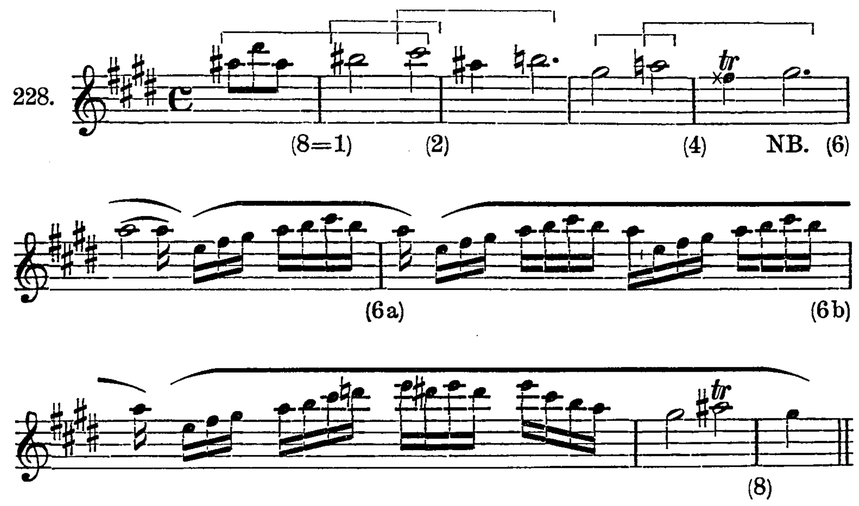


Die direkt folgende künstlich verzierte Wiederholung dieses Satzes ist eins der wenigen Beispiele, in denen Beethoven in

der Variation nicht streng den Periodenbau wahrt; dieselbe elidiert nämlich den fünften Takt nicht.

Im letzten Satze der »Mondscheinsonate« (Op. 27. II) ist folgender Satz zwar neuntaktig, elidiert aber dennoch den fünften Takt und bewirkt die längere Ausdehnung durch dreimalige Wiederholung des sechsten Taktes:

228.



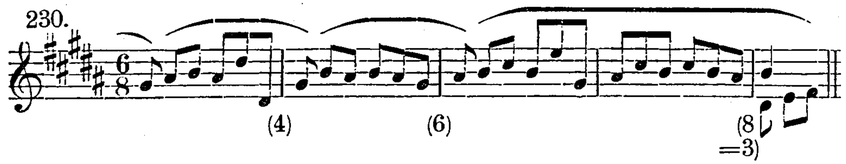
Nicht eben leicht zu erkennen, doch gleichfalls durch Elision des fünften Taktes zu erklären, ist die folgende Periode aus dem zweiten Satze von Beethovens Op. 27. I:

229.

Das höchst merkwürdige Vorkommnis des Beginnens mit der zweiten Zweitaktgruppe (Takt 3—4) und nachfolgender Elision des 5. Taktes belegt das Thema der zweiten *Gis*moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers; die Bildung kompliziert

sich gleich zu Anfang noch weiter durch Einsatz des Gefährten mit Verschränkung (8 = 3):

230.



§ 33. **Durchführung des Typus Schwer — Leicht — Schwer.** Tritt die Elision des leichten Anfangswertes eines Formgliedes mehrmals nacheinander korrespondierend auf, so entsteht eine dreigliedrige Satzbildung von besonderem Reize, deren Unterschied gegenüber anderen Dreigliedrigkeiten S. 279 erklärt ist. Ein vereinzeltes Vorkommen von zwei einander folgenden Sätzen, die mit dem vierten Takte anfangen, ohne genügende Anhänge zum achten, die die Form füllten, zeigt Beethovens Op. 14. II, wo nur elf Takte zwei ganze Sätze vorstellen müssen:

231.

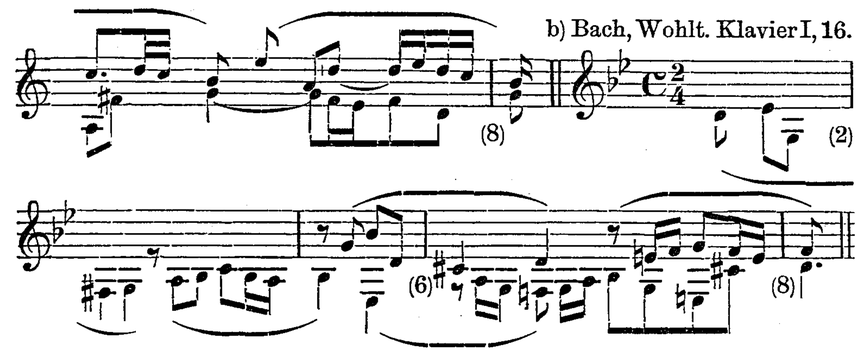
Etwas durchaus nichts Ungewöhnliches sind Ketten von Halbsätzen, deren erster Takt elidiert ist, sodaß sie also dem Schema entsprechen: 2, 3—4; 6, 7—8.

Eine ganze Reihe Fugen des Wohltemperierten Klaviers sind auf Themen aufgebaut, deren metrische Struktur solchen mit dem zweiten Takte beginnenden und auf den vierten Takt kurz endigenden Halbsätzen entspricht, deren direkte Verkettung ohne Einschiebsel daher fortgesetzt die Elision des ersten und fünften Taktes bedingt. Ich mache speziell darauf aufmerksam, daß in solchen Fugen gewöhnlich die Zwischenspiele die reguläre symmetrische Ordnung aufweisen und immer nur mit Eintritt von Thema-Einsätzen die verkürzten Formen wiedererscheinen. Hier sind einige Belege:

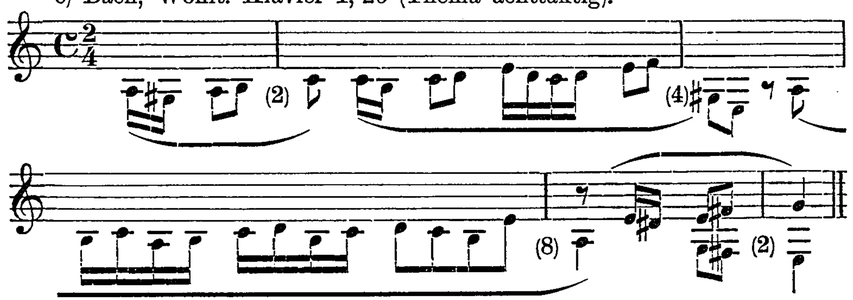
a) Bach, Wohlt. Klavier I, 1.

232.

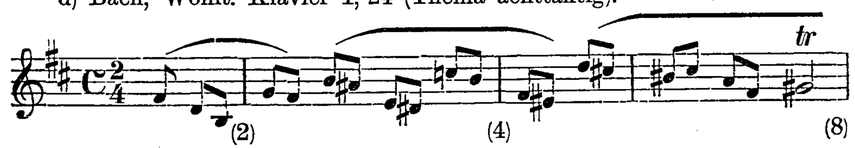
b) Bach, Wohlt. Klavier I, 16.



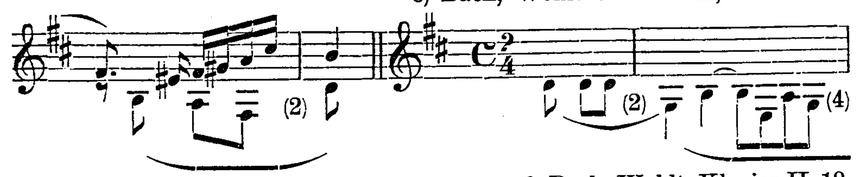
c) Bach, Wohlt. Klavier I, 20 (Thema achttaktig).



d) Bach, Wohlt. Klavier I, 24 (Thema achttaktig).



e) Bach, Wohlt. Klavier II, 5.



f) Bach, Wohlt. Klavier II, 19.

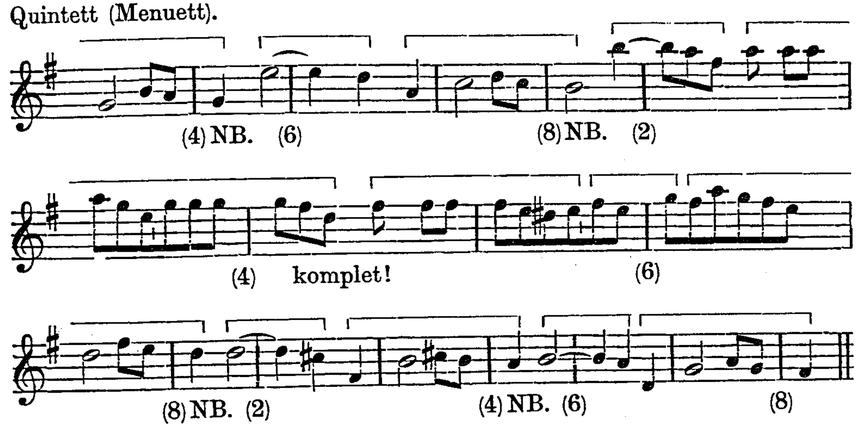
g) Bach, 15. dreist. Invention.

Aber nicht nur die komplizierten Verhältnisse des polyphonen Stils haben auf derartige verkürzte Periodenbildungen geführt. Die Beispiele im ersten Bande meiner Großen Kompositionslehre, S. 124 ff. (aus P. Phalèses Recueil de danseries v. J. 1583) belegen dieselben schon für das 16. Jahrhundert im schlichtesten Satze. Hier mögen noch einige frappante Beispiele aus den Werken der Wiener Klassiker Platz finden. Angesichts derselben ist es gewiß verwunderlich, daß die musikalische Formenlehre früher von denselben niemals Notiz genommen hat. Denn die summarische Bezeichnung des *Ritmo di tre battute* bezieht sich doch eigentlich nur auf die Taktarten von drei Schlagzeiten, nicht aber auf Halbsatzbildungen von drei Takten:

a) Mozart, *G* moll-Symphonie (Menuett).

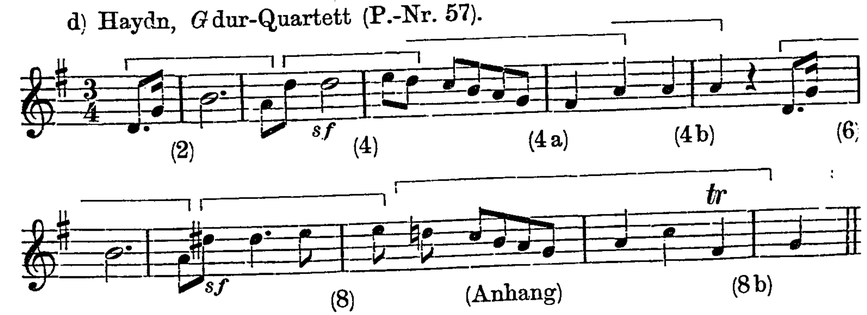
b) Mozart, *G* moll-

Quintett (Menuett).



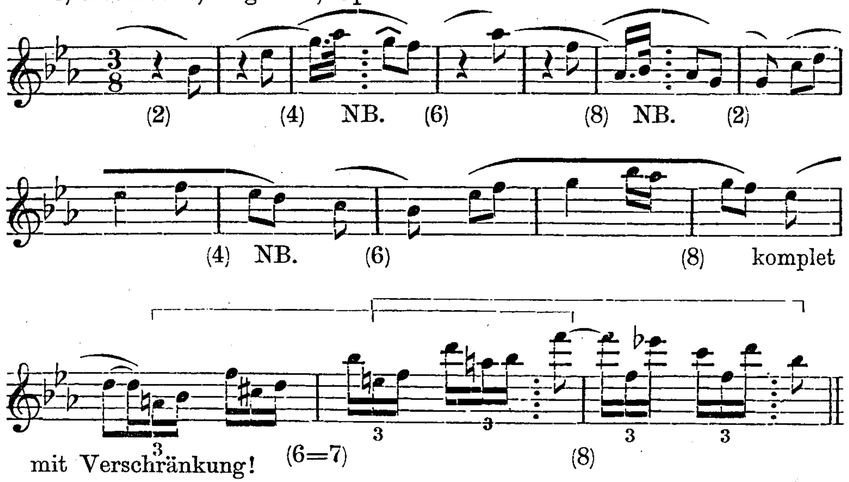
c) daselbst. Adagio.

d) Haydn, *G* dur-Quartett (P.-Nr. 57).

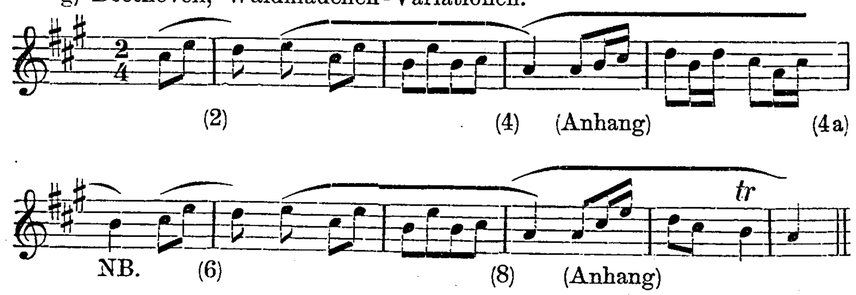


e) Beethoven, Sonate, Op. 26 (Finale).

f) Beethoven, Bagatelle, Op. 126 VI.

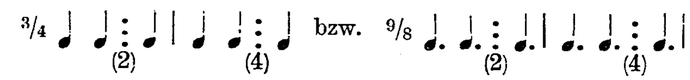


g) Beethoven, Waldmädchen-Variationen.



Die schnelleren dieser Beispiele (*a*, *b*, *d*, *e*) machen schon fraglich, ob es sich in ihnen wirklich noch um die Elision eines Taktes oder aber vielmehr nur einer Zählzeit im geraden Takt handelt. Diese letztere Bildung ist tatsächlich ebenfalls möglich und zwar fortgesetzt durch ganze Sätze, ja ganze Tonstücke;

dieselbe wird aber herkömmlicher Weise als Tripeltakt notiert (Pseudo-Tripeltakt) und zwar in der zweifellos inkorrekten Weise, daß die Taktstriche nicht vor die schlußtragende, antwortende der beiden schweren Zeiten, sondern vielmehr vor die aufstellende gesetzt werden:



Bei solcher Schreibweise liegen also fortgesetzt die Schwerpunkte aller schweren Takte auf dem dritten Viertel der Pseudotakte. So hat Beethoven das Lied »Sehnsucht« (3/4) und das Andante der Kuckucks-Sonate (9/8) notiert. Eine eigenartige Wirkung macht in letzterem Beispiel das Auftreten einzelner wirklichen Tripeltakte (Takt 9 und 33 der Originalnotierung), sowie eines kleinen Mittelteiles (Takt 16—20) im wirklichen 9/8-Takt. Wenn es eines Beweises bedürfte, daß die übrigen Partien anders aufzufassen sind, so lieferte ihn *in optima forma* die Wirkung, welche das Umschlagen des Rhythmus hervorbringt (vgl. Fig. 234 d—f). Die Auswahl von Beispielen, die ich gebe, ist nur klein; doch wird man weitere vorkommenden Falls leicht als hierher gehörig erkennen:

a) Bach, Wohlt. Klavier I, 19 (mit Verschränkung der beiden Halbsätze!)

234.

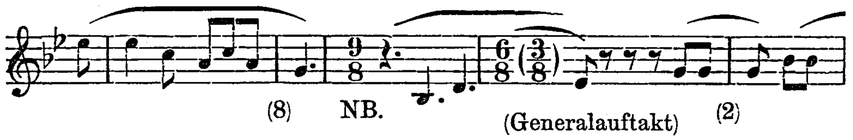
b) Beethoven, »Sehnsucht«.

Höh', der Stern der Lie-be fun-kelt sanft wal-lend in dem See.

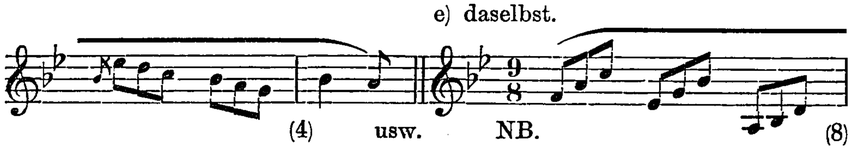
(Original)

c) Beethoven, Sonate, Op. 79. Andante.

d) daselbst (2. Periode).



e) daselbst.



f) daselbst.

Schlußwort (Rückblick).

Blicken wir nun am Ende unserer Untersuchungen im ganzen auf den Weg zurück, den dieselben genommen, und versuchen wir, die positiven Ergebnisse derselben kurz übersichtlich zusammenzufassen, so dürfen wir in aller Bescheidenheit mit einiger Genugtuung konstatieren, daß das leitende Prinzip, von dem wir ausgegangen, sich bis zu Ende durchführbar und lichtbringend erwiesen hat. Dieses leitende Prinzip war kein anderes als die fortgesetzte Unterscheidung von Aufstellung und Beantwortung, proposta und risposta, also eines Ersten und eines Zweiten, das zu dem Ersten als Komplement in Beziehung steht, die Unterscheidung von Leicht und Schwer als metrische Qualität an musikalischen Gebilden verschiedenster Dimension, die als Inhalte von uns von der Natur (doch innerhalb bescheidener Grenzen variabel) vermöge unserer körperlichen Organisation direkt gegebenen Zeiteinheiten und deren einfachen und mehrfachen Spaltungen, wie andererseits auch weiter als Inhalte von aus deren Zusammenfassung zu leicht übersichtlichen Gruppen gebildeten höheren Einheitswerten, ganz bestimmte ästhetische Wertungen erfahren. Die musikalische Taktlehre ließ sich auf nur zwei nicht eigentlich im Prinzip sondern nur in der äußeren Erscheinung von einander verschiedenen Formen, die ungleiche und die gleiche Teilung zurückführen, von denen für die erste Unterteilung der rhythmischen Grundzeiten die ungleiche Teilung (der Tripeltakt) sich als die leichterverständliche, den Pulsschlag des Rhythmus am besten kenntlich machende herausstellte, während die gleiche Teilung (der Dupeltakt) bereits als etwas künstlicher, als ausgeglichener verstanden werden mußte. So fanden wir als Elemente der ersten kleinen Einheit, nämlich der aus einem kürzeren leichten und einem längeren schweren Werte zusammengesetzten Schlagzeit oder Zählzeit zwei Tongebungen von prinzipiell verschiedener Bedeutung, den Auftakt und den Schwerpunkt, von denen dem ersten die metrische Qualität von Leicht, die Bedeutung eines Ersten, einer proposta zukommt, während der Schwerpunkt das Zweite, die risposta ist. Dieselben beiden Elemente konnten wir, fortgesetzt in Kontakt mit dem Grundprinzip,

an allen durch Spaltung in Unterteilungswerte niederer Grade weiter möglichen reicheren melodischen Füllungen der rhythmischen Grundzeiten aufweisen; diese Spaltung ergab eine große Variabilität der Endungen, welche außer dem Abschluß mit der auf den Schwerpunkt selbst treffenden Tongebung (männliche Endung) sich als eine Fülle von Möglichkeiten der Bildung weiblicher Endungen und schließlich breit sich entfaltender, mehr oder minder verselbständigter Anschlußmotive darstellte. Das bereits an der zum Ausgang genommenen ungleichen Teilung der Grundzeit sich geltend machende Prinzip der Dehnung des schweren Wertes blieb fortan bestimmend für die ästhetische Wertung der verschiedenen Dauerwerte (der relativen rhythmischen Qualitäten) der Tongebungen in ihrem Verhältnis zu den metrischen Qualitäten, sofern das Parallelgehen von Dehnung und Stillstand mit größerem Gewicht fortgesetzt als das Einfachere, Schlichtere sich herausstellte, während die Widersprüche zwischen Lang und Leicht, Kurz und Schwer Konfliktbildungen kennzeichneten. Die engere Beziehung des Auftaktes zu seinem Schwerpunkte bedingte auf der anderen Seite eine mehr oder minder bestimmte Scheidung der Endung von dem folgenden neuen Auftakte, sei es in Gestalt wirklicher Unterbrechung des Tönens (Pause), sei es nur in der Ignorierung des Zwischenintervalls zwischen Ende und neuem Anfange (tote Intervalle). Damit wurde wiederum für eine künstliche Verwendung der Mittel eine sehr bedeutsame Verschiedenwertung der Pausen erweislich je nach ihrer Stellung in den selbständige Einheiten bedeutenden Inhalten der Schlagzeiten oder ihrer Spaltungen und höheren Einheiten. Aus allen diesen Mischungen von Spaltwerten verschiedener Ordnung und Zusammenfassungen zu höheren Einheiten und vollends den die ursprüngliche Zusammengehörigkeit verläugnenden Zusammenziehungen der Spaltwerte (Synkopen) oder den der im übrigen herrschenden Teilungsweise widersprechenden Teilungen höherer Einheitswerte (Triolen, Duolen usw.) und den Durchsetzungen mit Pausen resultierte eine schier unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten verschiedenartiger Motivbegrenzungen. Endlich mußten wir auch dem gleichzeitigen Nebeneinanderhergehen der Melodiebildung mehrerer Stimmen gedenken (Polyrhythmik), welches

wiederum eine Anzahl neuer Wertbestimmungen und stark gegeneinander differenzierter ästhetischen Wirkungen ergab, je nachdem die gegenseitige Ergänzung (komplementäre Rhythmen) oder ihr Widerspruch der Einzelrhythmen gegen einander (Konfliktrhythmen) sich mehr bemerklich machten.

So orientierten wir uns erst über die Möglichkeiten der Gestaltung der Inhalte der kleinsten selbständigen melodischen Einheiten, der Motive, um dann mit deren Verknüpfung zu längeren Reihen einen Ausblick auf die Möglichkeiten des musikalischen Satzbaues im Großen (Metrik) zu gewinnen. Auch hier blieb das Prinzip von Aufstellung und Beantwortung durchaus führend, ja es kam hier erst recht eigentlich seiner allbestimmenden Gewalt nach zur Geltung, zunächst wiederum in einfachster Verwendung der Mittel als durchaus schlicht symmetrischer Aufbau, als Potenzierung der Zweizahl bis zur Ausdehnung auf die Dauer von acht aus zwei gleichen oder ungleichen Zählzeiten bestehenden Takten. Die Möglichkeit weiterer Ausdehnung stellten wir nicht in Abrede, wohl aber deren Bestimmung durch nur rhythmische Verhältnisse. Mehr noch als bei der Bestimmung der Motivgrenzen im kleinen machte sich bei der Erörterung größerer Formen die zwingende Macht der Harmonie geltend, welche vor allem sich als entscheidend für die metrische Qualität höherer Grade herausstellte. So gelangten wir dazu, sogar Anfangswerten unter Umständen hohes metrisches Gewicht zusprechen zu müssen und das schlicht verlaufende achttaktige Schema wurde mehr und mehr zu einem Maßstabe, zu einem Wertmesser für künstlichere Bildungen. Unvollständigkeiten der Sätze zu Anfang fanden zunächst ihre Kompensation durch Anhänge am Ende. Aber bald stellte sich auch heraus, daß die Stillstände auf schweren Werten höherer Grade auch Einschaltungen erheblicher Ausdehnung zuließen, welche dem Normalschema als Bereicherungen und Weitungen zuwuchsen. Der uns bereits von den Synkopen, Triolen und Innenpausen her bekannte Widerspruch der fortgeschrittenen Kunst gegen die einfachste Verwendung der Mittel fand auch einen besonders frappanten Ausdruck in den künstlichen Hinausschiebungen der Schlußwirkungen durch Wucherungen an den letzten Zeitteilen bis zu Dimensionen, die über diejenigen der vollen Sätze weit hinausgehen.

Umgekehrt ergaben sich aber sodann auch Möglichkeiten der Zusammendrängung des Schemas zunächst durch Doppeltwertung einzelner Formglieder (Verschränkung), aber auch durch effektive Überspringung kleiner Teile (Elision) und als letztes Mittel, mit scheinbar ganz regellosen Melodiebildungen zurechtzukommen, mußten wir auch die Mischung von Elisionen bzw. Verschränkungen mit Einschaltungen und Anhängen als möglich anerkennen.

Werfen wir von diesem Gesamtresultat aus einen Blick auf frühere Versuche einer systematischen Rhythmuslehre, so fällt an letzteren vor allem eine erhebliche Mehrheit grundlegender Bestimmungen auf. Die ältere musikalische Rhythmik seit Aristoxenos hat immer als Ziel im Auge, die verschiedenen in der Poesie erkennbaren Versformen und Strophenformen schematisch zu erklären; zu beweisen, daß das garnicht die Aufgabe einer musikalischen Rhythmik sein kann, ist der meine Darstellung im Prinzip von jenen älteren unterscheidende Gesichtspunkt. In der musikalischen Rhythmik gibt es nur eine Fußgröße: den Einzel-Takt und nur eine Größe des Kolon: die Zweitaktgruppe und nur eine Größe der Reihe: den Halbsatz und nur eine Größe der Strophe: den Satz (die Periode). Aber diese vier Unterscheidungen sind nur Wiederholungen derselben Form in verschiedenen Dimensionen und sind auch weder nach oben (nach der Seite kleinerer Dimensionen) noch nach unten (nach der Seite größerer Dimensionen) wirkliche Endglieder dieser Kette. Vielmehr sind ganz dieselben Gesichtspunkte in noch kleineren und noch größeren Dimensionen ebenfalls anwendbar und führen auch da wieder zu gleich befriedigenden mit der Praxis harmonierenden Ergebnissen.

Deshalb nochmals zum Schluß die Mahnung: wenn wir in Sachen der musikalischen Rhythmik klar sehen wollen, so müssen wir uns vor allem hüten, irgendwelche Begriffe, die von der Sprache abstrahiert sind, auf die Musik zu übertragen. Ob die poetische Metrik mit gleichem Recht sich einer Stützung auf die Ergebnisse der musikalischen Rhythmik enthalten darf, das mögen andere entscheiden, deren spezielle Aufgabe die Ergründung der die poetische Formgebung beherrschenden Gesetze ist.

Namen-Register.

Archilochos 6.
Aristides Quintilianus 197.
Aristoxenos VI. 1. 62.

Joh. Seb. Bach VII. 54. 99. 104. 105. 133. 136. 138. 172f. 178. 184. 192. 195. 222. 224. 254. 257. 277. 285—290. 298ff. 303.
K. Ph. Em. Bach 116. 260.
Karl Bargheer 271.
Beethoven 7. 19. 20. 24—26. 29. 31. 38f. 43. 48f. 51. 54—56. 59. 61. 63f. 66—72. 77f. 82—86. 93—97. 99. 101. 106. 108. 110f. 113—117. 119. 125—129. 134—138. 140. 142f. 153. 171ff. 176ff. 184—188. 192. 194. 201f. 204. 206. 210f. 214ff. 217f. 220. 222. 224. 229. 232f. 234. 236ff. 239—244. 246—251. 257f. 260—267. 268. 274—276. 280—285. 287f. 290f. 293. 295—298. 302ff.
G. Binchois 226.
Aug. Boeckh 11.
Karl Bücher 3.
Brahms 115. 119. 177. 234. 255. 258.
H. v. Bülow 101. 243.

Chopin 71. 75—77. 87. 103. 107. 110. 115—117. 139. 149—153. 163—165. 190f. 228f. 231f. 296.
M. Clementi 153. 293.
Arc. Corelli 29. 51. 166f. 180.
Fr. Couperin 30. 67—69. 72. 96. 183.

Karl Fasch 11.
Franko d. ä. 259.

N. W. Gade 61.
Johannes de Garlandia 259.

Händel 69. 227.
M. Hauptmann VI.
Haydn 39. 43. 54. 61. 63f. 66. 71f. 167—170. 226. 230. 248. 251f. 254. 301.
J. Fr. Herbart 5.
L. J. F. Herold 155.

Theod. Kirchner 111.
H. Chr. Koch 199. 270f.
Fr. Kuhlau 146.

H. Lotze 1.

Ad. B. Marx 235.
Mendelssohn 61. 133f.
Mozart 20. 42. 49f. 54. 61. 63f. 66f. 78. 93. 122—124. 168. 170f. 184. 186. 192f. 224. 230. 234. 244f. 247. 252f. 275. 284. 294. 300.

Fr. Nietzsche VIII.

Eben. Prout 200.

Fr. X. Richter 193.
H. Riemann VIII. 2. 7. 12. 14. 15. 130. 156. 176.
J. Riepel 270.

Fr. Saran VII. 2.
J. H. Schein 25.
Schubert 72. 76f. 86. 230. 233.
J. A. Peter Schulz 44.
Schumann 50. 64. 71. 76. 104. 116. 129. 163. 177. 186. 188. 229. 232.
Arthur Seidl 212.
Ed. Sievers IX. 4.

Tschaikowsky 154f.

Wagner VIII. 188. 269.
Weber 39. 76. 106. 155. 228.
Rud. Westphal VI.
W. Wundt 3.

Alphabetisches Sachregister.

Abbau der Themen 243. 246.
Accent 10. 63.
Accentuation leichter Zeiten 143.
Achttaktige Periode 13. 196 ff. 199. 212. 291. 307.
Achttaktige Sätze als Anhänge 241 f.
Adagio 7. 37.
Agogische Potenz der Motive 17. 34. 130. 216.
Allemande 25.
Allgemeine Rhythmik V.
Amorphität, rhythmische 2. 213.
Amphibrachys (⏑ – ⏑) 28. 60.
Analyse 33. 199. 212. 251.
Anapäst (bzw. Daktylus und Amphibrachys) 9. 11. 12. 28 ff. 58.
Anfang *ex abrupto* 200. 226.
Anfang mit schweren Zeitwerten 25. 33. 133. 213. 220 ff. 222. 226. 307.
Anfangspausen 132 f. 136. 226 (Vorpausen).
Anhänge zum 8. Takt 241 ff., zum 4. Takt 246 ff., zum 2. u. 6. Takt 253 ff. 307.
Anhänge an Anhänge 243.
Anhänge bedeuten Stillstehen, Ausbreiten auf der Stelle 246.
Anhänge, überquellende 250.
Anhänge, nicht erweiternd sondern nur ergänzend 246.
Anschlußmotive 17. 34. 144 ff. 213. 216. 306.
Antiformalistische Bestrebungen 212.
Arbeit und Rhythmus 3.
Aufbau der Periode 13. 196 ff. 199. 212. 246.
Aufhebung der Unterteilung 79.
Aufstellung kann nicht Antwort sein 292.
Aufstellung und Beantwortung 8. 12 f. 145 ff. 196 ff. 213. 246. 305.
Auftakt (Crescendo-Teil der Motive) 16 f. 28. 57. 68. 88. 98. 101. 136.
Auftakt (langer) trotz langer Endung 257.
Ausdruck, abhängig von der Begrenzung der Motive 17 f. 22. 88. 100. 108. 142. 152. 224.
Auseinanderziehung, Ausreckung zur Dreigliedrigkeit 278.
Ausgleichung der Unterteilungswerte 20. 28. 305.
Ausnahmsbildungen hat die Lehre zu erklären, aber nicht zu entwickeln 256.

Begleitbewegungen beim Musikhören 4.

Charakter der Themen als formbestimmendes Element 242.
Choral 23.
Choriambus (– ⏑ ⏑ –) 64.
Chronos protos VII. 23.

Daktylus s. Anapäst.
Dauer, effektive, der Zeitwerte (rhythmische Qualität) 7.
Dehnung des Anfangswerts 226.
Dehnung schwerer Werte (ungleiche Unterteilung usw.) 9. 12. 23. 196 f. 306.
Dehnungswerte 79. 166. 173.
Dipodie 6.
Doppelthemen 194.

Dreigliedrige Sätze, Halbsätze, Gruppen, 278 ff. 287. 298.
Dreiteilung der höheren Einheit von zwei Grundzeiten (Große Triole) 112.
Dreizähliger Takt 27. 37. 197.
Dreizeitige Motivbildung im zweizeitigen Takt (überquellende rhythmische Sequenz) 118 f.
Dritter Takt der Zweitaktgruppe (3, 5, 7, 9) 213 ff.
Drittes Thema in der Sonatenform 241.
Duolen 72 ff. 307.
Dupeltakt 20 ff. 197. 305.
Durchbrochene Arbeit 178.
Durchgehaltene Harmonien von 2 und 4 Takten 82 ff.
Dynamische Potenz der Motive 17. 34. 130. 216.

Effektive (aktuelle) Dynamik 216.
Einfädelungen 239 ff.
Eingekeilte Sätze 265 f. 267.
Einheitsmaß, rhythmisches 4.
Einleitungen (Vorhänge) 230 ff. 236 ff.
Einschaltungen zwischen Sätzen und Satzteilen 199. 307.
Einschnitt VIII; bezeichnet mit › bei Couperin 30.
Einzelrhythmus der Stimmen muß verfolgt werden 166 ff. 178 ff. 194 f.
Elision leichter Zeitwerte 206 f. 213 ff. 221 ff. 280. 291 ff. 307.
Emphatische Wirkungen 68. 78.
Ende durch neuen Anfang verdeckt (erstickt) s. Verschränkung.
Endpausen 135.
Endungen, längere, hemmen die Energie 57.
Entstellung der Motive durch falsche Grenzbestimmung s. Ausdruck.
Erklärung durch die Bezeichnung 152.
Erweiterung des Takts durch Anhänge an die schwere Zeit 255. 256.
Erweiterung von Sätzen durch Anhänge und Einschaltungen 241 ff.
Ethos 7. 37.
Fermate 23, auf der Penultima 259.
Formlosigkeit 212. 235. 291.
Fugenstil 282.
Fünfter Takt des Halbsatzes (5, 9) 214.
Fünfzeitiger Takt (existiert nicht) 103.

Gang (Marx) 235.
Gavotte 25.
Gegensatz in der Fuge 194 f.
Gelehrsamkeit, musikalische, kommt für das Hören nicht in Betracht 174.
General-Auftakt 202. 232. 242.
Γένος τριπλάσιον 62.
Geschehende (erlebte) Melodieschritte IX. 14.
Geste, musikalische (Motive) VIII. 14.
Gewicht der Zeitwerte (metrische Qualität) 8. 13. 200.
Gewichtveränderung im Takt 143 ff. 256.
Gigue 51.
Gleicher und ungleicher Takt 9. 11. 20. 27. 197. 305.
Gleichzeitige Bewegung mehrerer Stimmen in verschiedenen Dauerwerten 157 ff. 166 ff.
Gleichgewicht zwischen Aufstellung und Antwort 11. 196; gestört 294.
Gliederung durch Längen 25.
Gregorianischer Choral 2. 259.
Grenzintervalle (tote) der Motive 14 ff.
Griechische Rhythmik VI. 9. 271.
Große Triole 101 ff.
Grundzeiten, gemessen von den Unterteilungen aus 90.
Grundzeiten, rhythmische 4. 6—12. 37.
Gruppenverschränkung (2=3, 6=7) 286.

Halbsatzverschränkung 278 ff. 282 ff.
Harmonie bestimmt das Taktgewicht 38. 118. 216. 228. 259 f. 282. 307.
Hauptiktus 6.
Hauptzeit und Nebenzeit (metrische Qualität) 9. 27. 57.
Herabtreten im Akkord als Endung 16.

Herzschlag s. Puls.
Hinauftreten im Akkord als Endung 16.
Hinausschiebung von Schlußwirkungen 259 ff.
Hirtenmelodien 2.
Hörbildung 174.
Hörer, gemeine und geschulte 176.
Hypertrophische Motivbildungen 143.

Identität, prinzipielle, des geraden und ungeraden Taktes 11. 12. 197 f.
Iktus 9.
Indifferenz in Sachen der Phrasierung 287.
Inhalt, der sinnliche, bestimmt erst die Zeiteinheiten 6. 8. 13.
Inkomplete und überkomplete Taktmotive und Unterteilungsmotive 41 ff. 52 ff. 111 ff. 121.
Inkomplete und überkomplete Gruppen und Halbsätze 214 ff.
Innenpausen 131. 136. 141.
Interpunktion, musikalische (Taktzählung) 109. 199 ff.

Jambus und Trochäus 9. 11. 56. 57. 62 ff. 81.
Jonicus (⏑ ⏑ – –) 64.

Kadenzen der Virtuosenkonzerte 2. 107.
Klassiker und Romantiker 74.
Kleinarbeit, rhythmische 143. 148.
Kleine Taktarten (mit nur einer Zählzeit) 110.
Kleinleben im Motiv 18.
Kolon 308.
Kombination (im Miteinander) der Zweiteilung und Dreiteilung 164 f. 168 f.
Komma (›) bei Couperin 30.
Kommentierte Klassikerausgaben IV.
Komplementäre Rhythmen 84. 176 ff. 307.
Komplete Taktmotive 41 ff. 52 ff.
Konfliktbildungen der Unterteilung und Zusammenziehung 87 ff.
Konflikt der rhythmischen Sequenz mit der Harmonie 118.
Konfliktrhythmen 176. 188 ff. 307.
Körperliches Bewegungsgefühl und Rhythmus 4.
Konsonante Synkope 98. 100. 135.
Kreuzweise Antwortbeziehung der Takte (a b b a) nicht möglich 203.
Kretikus (– ⏑ –) 68. 80. 298.
Kurze Sätze (Koch) 199.
Kurze Endungen gestatten lange Auftakte 57.
Kürzen treiben vorwärts 57.

Lange Endungen bedingen kurze Auftakte 57.
Lange Endungen trotz langer Auftakte 45. 53. 111 ff. 121. 213 ff.
Länge ist Hemmung, Stillstand, Ende 11. 57. 209.
Längen im Auftakt 68. 198.
Längen von mehr als einer Grundzeit 79 ff., synkopierte 96.
Leicht und schwer (metrische Qualität) 9. 305.
Leicht wird schwerer als schwer (Überbietung) 145.
Leichte Takte rückwärts bezogen 213 ff.
Lesezeichen 32.
Liedform, zweiteilige, mit Reprise 199.
Ligaturenketten 89. 99.

Männliche Endung (auf die schwere Zeit) 16. 306.
Mazurka 150 ff.
Mehrstimmigkeit deckt die Harmonie auf 155.
Melischer Rhythmus 2.
Metrik (musikalischer Satzbau) 196 ff. 307.
Metrische Qualität (Taktgewicht) 8. 200. 305.
Mischung ungeteilter Zählzeiten mit Unterteilungen 2. Grades 62. 67 f.
Mischung von Unterteilungen 1. und 2. Grades 56 ff.
Miterleben (Subjektivierung) der Musik 6 ff.

Modi der ältesten Mensuraltheoretiker 11 ff.
Motiv, kleinste Einheit VIII. 13.
Motivbegrenzung richtige, als Grundlage wirklichen Musikverständnisses 15 ff. 307.
Motivbildung in Überzeiten 174.
Motivbildung niederer und höherer Ordnung 22 ff.
Motive durch Pausen zerstückt 131 ff.
Motivgrenzen überbrückt (Motivverschränkung) 99. 121 ff.
Motivpausen 141. 216.
Motivreiterei (Manier) 44. 65.
Motivverkettung 18.
Musikbildung 176.

Nachklappendes Hören der Synkopen 88. 100.
Negierung des Grundrhythmus 90.
Neunter Takt der Periode 213 ff.
Normales Zeit-Mittelmaß VII. 6.
Notierung, ungenaue, des rhythmischen Sachverhalts 21.

Ökonomie der Kraftentfaltung 3.
Orchestischer Rhythmus 2.
Orgelpunkt (*Organicus punctus*) 259.
Orgelstil 178.

Pausen aller Stimmen im Moment der Harmoniebewegung 135. 142.
Pausen im Motiv 121. 131 ff.
Pausen sind Minuswerte 130.
Pausen zwischen Motiven 140.
Pausenlehre 130 ff. 306.
Pausensynkopierung 97. 135.
Periodenbau 13. 196 ff.
Poetische Metrik V. 11. 12. 28. 35 f. 38. 41. 45. 52. 59. 60. 65. 73. 309.
Polacca, Polonaise 146 ff. 150.
Polyrhythmik 155 ff. 307; schützt gegen falsche Parallelen 165.
Potenz, dynamische und agogische der Motive 17. 34. 130. 216.
Potenzierung der Zweizahl, s. Symmetrischer Aufbau.
Presto 7. 37.
Proposta und risposta 305 f.
Pseudotripeltakt 303.
Puls, als Zeitmesser 5.
Puls der konkreten Melodie (Tempo 6.
Punktierter Rhythmus 62. 197.
Punktierung der ersten leichten Zeit des Tripeltaktes (Sarabande) 68.
Punktierung und Triole kombiniert (polyrhythmisch) 189.
Purismus, übel angebrachter 109.

Quartolen, Quintolen usw. (kleine) 73, (große) 103 ff. 108.
Quartsextakkord mit Fermate (Penultima verlängert) 259.

Reihe, rhythmische VII. 308.
Reimstellung und Periodenbau 270.
Relativität der rhythmischen Qualität 7 f. 37. 40. 156 f. 166 ff. 306.
Relativität der melodischen Qualität (harmonische Verwandtschaft) 156.
Rezitativ 3.
Rhythmische Qualität (Tempo) 7.
Rhythmische Schulung zeitigt gesteigerte ästhetische Werte 287.
Rhythmische Sequenz 111 ff. 118. 121.
Rhythmos und Rhythmizomenon VIII. 1. 13.
Rhythmus durch Polyphonie verschleiert 164.
Rhythmus konstitutiver Bestandteil des Themas 195.
Rhythmuslehre vernachlässigt V.
Ritmo di tre battute 101 f. 300.
Romantiker und Klassiker 74.
Rückgang 273.
Rückwärts bezogene leichte Takte 213 ff.
Rückwärtsbeziehung der rhythmischen Qualität 90.

Sarabande 68. 151.
Satzbau, s. Periodenbau.
Satzverkettung (Satzunterscheidung) 199 ff.
Satzverschränkung 270 ff.
Schlagzeiten (Zählzeiten, rhythmische Grundzeiten) 6. 306.
Schlichte Unterteilung 19 ff.

Schlichte Zusammenziehung 78 ff.
Schlußgruppe (Schlußthema) der Sonatenform 241.
Schlußwirkung vorbereitet für Anfangswerte 227.
Schnell und langsam (rhythmische Qualität) 4.
Schwer (= antwortend) 145. 196. 200. 213. 246.
Schwer und leicht (metrische Qualität) 8. 200.
Schwere Zeiten, zwei, einander unmittelbar folgend 294.
Schwerpunkt des Motivs 16. 306.
Schwer — Leicht — Schwer 298.
Siebenzeitiger Takt (existiert nicht) 103. 255.
Sinngliederung, musikalische 15.
Spaltung der Kürze und Länge im Tripeltakt 48 ff.
Spaltung der leichten Zeit 58.
Spaltung der schweren Zeit 69.
Spaltwerte 36 ff. 48 ff. 57. 306.
Sprachrhythmus 2. V.
Stakkatopausen 139 ff.
Stillstand auf der Penultima (7. oder 6. Takt) 244. 245. 256. 259 ff. 308.
Stillstand auf Schlußwerten 9. 12. 23 ff. 196 ff. 246. 292.
Strophenformen 308.
Stufenweise Tonbewegung als stetige aufgefaßt 14.
Symmetrischer Aufbau 196 ff. 307.
Synkope 87 ff. 307.
Synkope antizipiert 88. 100 f.
Synkope verschiebt nicht den Takt 89 f.
Synkope ändert die Harmonie auf die schwere Hälfte 98.
Synkope, konsonante 98. 100. 135.
Synkopoïde Bildungen 79.
System »Zerkleinerung« 243.

Taktarten (zusammengesetzte) 157 ff.
Taktarten, zu kleine 109 f.
Takt-Gewicht (metrische Qualität) 8.
Taktlehre 305.
Taktmaß durch Anhänge gestört 255 f.
Taktweises Lesen 224.
Takt und Motiv 16.
Taktstrich, seine Bedeutung 21 f. 108. 110. 143. 205. 206.
Takttriole 101 ff. 257.
Tanz 5.
Tetrapodie 6.
Tempo (rhythmische Qualität) 7. 37. 40.
Thematik als Lehre der Gruppierung von Sätzen 242 ff.
Thematisch und Nichtthematisch 235. 242.
Thematische Motive 13.
Themen-Abbau 243. 246.
Themen-Aufbau 13. 196 f. 246.
Tiefe der Pausenwirkung 132.
Tonalität 155.
Tonloser Rhythmus 3.
Tote Intervalle IX. 23. 306.
Tridentiner Codices 226.
Triolen (kleine) 72 ff. 307.
Triolen (große) 101 ff. 287. 307.
Triolenbildung in zwei Graden gleichzeitig 106 f. 109. 163 ff.
Tripeltakt 9. 16. 197. 305.
Tripeltakt in gleichen Noten 27.
Tripel-Unterteilung 50 ff.
Tripodie 6.
Trochäus und Jambus 9. 11. 12.

Überbietung des Gewichts durch Anhänge 145 f.
Übergang aus Anhängen in Vorhänge 241.
Überkomplete Taktmotive 41 ff. 52 ff. 118. 121. 279.
Überstürzung des Schlusses 290.
Überzeiten 79 ff. 166 ff. 173.
Übung im Hören 174.
Umdeutung leichter Werte zu schweren, s. Gewichtveränderung im Takt.
Umdeutung schwerer Werte zu leichten, s. Verschränkung.
Umsetzen des Rhythmus 113. 257.
Ungerade Unterteilung dritten Grades im Tripeltakt 56.

Ungleicher Takt als einfachste Grundlage 9 ff. 19 ff. 197.
Unrhythmische Zeitzugaben auf schwere Schlußwerte 24.
Untergehen des Endes im neuen Anfange (Verschränkung) 121 ff.
Unterteilung der beiden leichten Zeiten im Tripeltakt 65.
Unterteilung ergibt Vermehrung der Auftaktwerte 57.
Unterteilung zweiten Grades 36 ff.
Unterteilungsauftakt als teilweiser Ersatz für den Auftakt nächst höherer Ordnung 209. 214.

Variabilität der Endungen und Auftakte, s. Wechsel usw.
Verdoppelung des leichten Taktes 258. 278. 292.
Verdoppelung der schweren Zeit 292.
Verkürzung der Sätze durch Verschränkungen und Elisionen 270 ff.
Verlängerung der antwortenden (schweren) Zeit 9. 12. 23 ff. 196 ff. 246.
Verlängerung der ersten Auftaktnote 226.
Verleugnung der schlichten Natur 68. 79. 89. 121 ff. 131 ff. 145. 198. 287. 306. 308.
Verschärfte Punktierungen 62 ff.
Verschränkung von Ende und neuem Anfang VII. 99. 121 f. 228. 270 ff. (8=𝅗𝅥) 273. 277. 307. 1
Verschränkung, zurückdeutende (8=4, 8=6 usw.) 278.
Versfuß 9. 308.
Versformen 308.
Verzerrung des Ausdrucks durch falsche Motivbegrenzung, s. Ausdruck.
Viertaktige Antwort auf zweitaktige Aufstellung 223.
Viertaktige (Halb-) Sätze 199.
Vierter Takt Antwort auf den dritten und auf den zweiten 13. 198.
Virtuosenkadenzen 259.
Vorausschickung eines Schwerpunkts höchster Ordnung 133. 220. 222. 227. 238. 295.
Vorbereitung, zu lange, erschwert das Verständnis der Synkope 99.
Vorbereitung der Dissonanz 98 f.
Vorbereitung von Themen-Anfängen 230.
Vorhaltslösung als notwendige weibliche Endung 16.
Vorpausen, s. Anfangspausen.
Vorschiebung von Schlußwirkungen durch Anschlußmotive 150 ff.
Vortrag, sinngemäßer 17.
Vorwärtsbeziehung der Synkope 89. 101.
Vorwärts umdeutende Verschränkung 270 ff. 282 ff.

Walzer 151.
Wechsel der Auftakts- und Endungsformen der Motive 33 ff. 35. 40. 44 ff. 52 ff. 57. 61. 112. 121. 306.
Wechsel der Dupel- und Tripel-Unterteilung 73. 102.
Weibliche Endung 16.
Weibliche Endung über die Schwerpunktspause hinüber 143.
Weibliche Endungen sind Schlußlängen mit Veränderung der Tonhöhe 26. 40. 61.
Widerspruch zwischen Lang und Leicht, Kurz und Schwer 68. 79. 89. 198. 306.
Widerspruch zwischen Motivlänge und Takt (rhythmische Sequenz) 111 ff.
Wiedereinfädelungen 239.
Wiederholte Willensakte oder Wahrnehmungen kürzen den Prozeß ab 3.
Wiederholung der zweiten Zweitaktgruppe mit Veränderung der Harmonie 219 f.
Wiederholung leichter Zeiten 256 ff. 292.
Wiederholung schwerer Zeiten 292.

Zählzeiten (Schlagzeiten, rhythmische Grundzeiten) VII. 8. 32. 306.

Zeitmaß 1 ff.
Zeitteilung ohne Inhalt gibt es nicht 1.
Zerbröckeln der Themen in Schlußanhänge 246.
Zurückdeutung schwerer Werte zu leichten 278 ff.
Zusammengesetzte Taktarten 21. 110. 157 ff.
Zusammenlaufen von Ende und neuem Anfang 99. 121 ff.
Zusammenschiebung von Zweitaktgruppen 102.
Zusammenziehung von rhythmischen Grundzeiten (Bewegung in Überzeiten) 79.
Zuwachs an Auftaktigkeit bedeutet vermehrte Energie 57.
Zweitaktige Antwort auf eintaktige Aufstellung, s. Anfang mit dem zweiten Takte.
Zweitaktige Antwort auf viertaktige Aufstellung 223.
Zweites Thema (Gesangsthema) 40.
Zweizeitige Motive im dreizeitigen Takt (rhythmische Sequenz) 112 ff.
Zwischenhalbsatz mit Anhängen 248.
Zwischenhalbsatz doppelt bezogen 279 f.
Zwischenpausen (?) 140.
Zwischenvorhang 232.