

Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen

(Historischer Beitrag)

von [Hugo Riemann \[1\]](#)

Typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung
auf rhythmisch-metrischem Gebiete.

Einleitung.

- 1 -

In meinem Aufsatz *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* im 21./22. Jahrgange dieses Jahrbuchs habe ich erstmalig die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt, welche bedeutsame Rolle das Vorstellen von Tönen und Tonbewegungen für das Musikhören spielt. Ich habe dort der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß der Ausbau einer Lehre von den Tonvorstellungen für eine Reihe von Disziplinen ganz neue leitende Gesichtspunkte ergeben werde, von der Elementar-Gesangsmethodik bis hinauf zur musikalischen Ästhetik. Auch heute bin ich zwar noch weit entfernt davon, mir anzumaßen, ich könne den Ausbau der neuen Lehre ausführen, will mich aber doch bemühen, ein paar neue Bausteine zur Grundlegung des Baues herbeizubringen. Immerhin sind wir doch heute schon so weit, daß wir sagen können: ein nicht unerheblicher Teil des allgemein üblichen musikalischen Unterrichtsmaterials dient direkt dem Zwecke, dem angehenden Musiker die Begriffe geläufig zu machen, mit denen das musikalische Vorstellen operiert. Die allgemeine Musiklehre ist doch nichts anderes als eine knappe, möglichst leicht verständliche Darlegung der Elemente der Musik; die Kenntnis der durch dieselbe gelehrt elementaren Dinge: des Baues der Tonleitern, des Wesens der Taktarten, wie ebenso die weiterhin durch die Harmonielehre und den Kontrapunkt vermittelten Aufklärungen über die logischen Beziehungen der Akkorde zu einander, die Gesetze und Verbote der Stimmführung und die in der musikalischen Formenlehre angesammelten Beobachtungen über das Wesen und die Entwicklung der historisch gewordenen, besondere Namen tragenden Formen (Sonate, Fuge, Rondo usw.), die Charakteristik der Tanzstücke usw. setzen

methodisch den Musikschüler in Stand, die Anlage musikalischer Kunstwerke ¹² zu begreifen, die Absichten der Komponisten zu verstehen und dieselben streckenweise schon im voraus zu ahnen, so daß nicht fortgesetzt das passive Erleiden der Tonreize das Verständnis vermittelt, sondern mit fortschreitendem Studium an dessen Stelle mehr und mehr ein bestimmtes Erwarten und Erkennen der musikalischen Geschehnisse tritt und die logische Aktivität ein immer mächtigerer Faktor beim Musikhören wird. Aufgabe einer vernünftigen Lehrmethode der Musik ist daher der Nachweis der typischen Bahnen des musikalischen Vorstellens und ergänzend die Aufzeigung der dieselben kreuzenden und beeinflussenden Sonderphänomene von geringerer Häufigkeit und minderer Selbstverständlichkeit, aber darum keineswegs geringerer Wichtigkeit und Wirkungskraft. Wie auf harmonischem Gebiete die mehr und mehr komplizierten Dissonanzbildungen und alle Alterierungen der reinen Funktionen gesteigerte Anforderungen an das Auffassungsvermögen des Hörers stellen, so auf rhythmischem Gebiete die Synkopierungen, Triolenbildungen, Dehnungen und alle Arten von Umdeutungen metrischer Werte. Es gibt da wirklich Dinge in Menge, die erst einmal erklärt und verstanden sein wollen, ehe man erwarten darf, daß ihr unvermutetes Eintreten nicht den Hörer aus dem Geleise wirft. Manches bleibt ja sicher auch noch schwer zu bewältigen, wenn es theoretisch begriffen ist, so z. B. das bewußte Verfolgen des gleichzeitigen Auftretens eines Themas mit seiner Verlängerung oder Verkürzung (oder gar beider) in einer Bach'schen Fuge oder alle Kombinationen mehrerer Themen im gleichzeitigen Vortrage, wie z. B. in Wagners Meistersinger-Vorspiel. Niemand wird aber behaupten wollen, daß ohne die durchgeführte Auffassung solcher Kombinationen dem Komponisten sein Recht geschieht. Tatsächlich ist aber diese Durchführung eine sehr respektable Leistung des Auffassungsvermögens. Was in der Erziehung zu solcher Fähigkeit bis jetzt die Lehrbücher leisten, ist bekanntlich sehr verschiedenwertig.

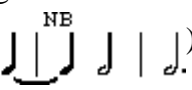
- 2 -

Neue Gesichtspunkte erfordert auch die Einführung in die Musik älterer Epochen oder fremder Nationen. Mutet uns eine Komposition des 13. oder 16. Jahrhunderts fremdartig an, so kommt das daher, daß in derselben sich vieles unsern Gewöhnungen Widersprechende vorfindet. Die terzlosen Schlußakkorde erscheinen uns leer und kahl, solange wir uns nicht ausführlicher in die Praxis jener Zeit vertieft haben. Die vielen fehlenden Versetzungszeichen sind allerdings nur Widersprüche der Notierungsweise der Zeit gegenüber unserer Praxis. Bei wachsender Bekanntschaft mit dem Stile dieser ferner liegenden Epochen schwindet das Befremdliche immer mehr, und schließlich kommt man dahin, das Fehlen der Sonderbarkeiten als stilwidrig zu empfinden.

- 3 -

Das Studium der Musikgeschichte bietet ganz eigenartige intime Reize, wenn der mit dem Vorstellungsapparate der verschiedenen Epochen ausgerüstete Forscher gelegentlich auf die Vorausnahme von Stileigentümlichkeiten einer folgenden Epoche oder auf Nachklänge einer vorausgegangenen Epoche stößt, /³ z. B. wenn er um 1700 einem charakteristisch kontrastierenden zweiten Thema oder einer stilvollen Durchführung in einem Sonatensatze begegnet, wie sie erst die Zeit um 1750 allgemeiner einbürgert; oder wenn er um 1450 einen durchimitierten Motettensatz antrifft, wie er erst nach 1475 Gemeingut wird, oder aber wenn er noch im 16. Jahrhundert auf Idiotismen der Schreibweise des 14. Jahrhunderts stößt, wie die Schlußformel



Ähnlich steht es um das Erfassen des Wesens der exotischen Musik. Das Begreifen der Idiotismen des Ungarischen, Nordischen, Russischen usw. Überall aber macht man wieder die gleiche Erfahrung, daß das Besondere, Befremdliche schwindet, sobald man seine immanente Logik begriffen und sich in den Vorstellungskreis eingelebt hat, welcher die Nation oder die Epoche beherrscht. Aber selbst in der Musik unserer Zeit oder der uns nahe liegenden der Wiener Klassiker, gibt es Bildungen in großer Zahl, die nicht als Charakteristika einer andern Epoche oder einer fremden Nationalität definiert werden können, sondern nur als seltenere, minder selbstverständliche gelegentliche Erscheinungen im Rahmen unseres Zeitstiles gewürdigt werden müssen, Bildungen, die man nicht umhin kann, doch als typische anzuerkennen, obgleich sie nicht den allgeläufigen Normaltypen entsprechen. Für solche Ausnahmetypen habe ich wohl gelegentlich den Ausdruck Phänomene gebraucht, z. B. für die Dreitaktordnung Schwer-Leicht-Schwer oder für die gedehnten Schlüsse in Tripeltaktsätzen der Altclassiker (, Nachschößlinge des alten Traynour der Dufay-Epoche (15. Jahrhundert).

- 4 -

Daß für die Melodieerfindung einer Epoche oder einer Nation die ihr geläufigen Skalentypen eine

bestimmende Rolle spielen müssen, ist gewiß selbstverständlich. Mit Recht hat daher schon seit lange die Forschung sich mit der Feststellung der für gewisse Epochen oder uns ferner stehende Nationen charakteristischen Tonleitern beschäftigt und spricht man daher von chinesischen, indischen, arabischen, ungarischen (Zigeuner-) Tonleitern und stellt ferner die hoch entwickelte Skalenlehre der alten Griechen und das System der

SEITE: 34

Kirchentöne des Mittelalters unseren modernen Dur- und Molltonleitern gegenüber, wobei sich ergibt, daß die nationale Eigenart mancher Volksmelodien der Gegenwart, verglichen mit den unseren, ähnliche Unterschiede aufweist und daß z. B. in der skandinavischen (nordischen) oder russischen Volksmelodik sich Eigentümlichkeiten finden, die auf die Kirchentöne oder die griechischen Tonarten hinweisen.

- 5 -

Meine ab Heft 1 der *Abhandlungen des Königlich Sächsischen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft* 1916 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienene Arbeit *Folkloristische Tonalitätsstudien I: Pentatonik und tetra- /⁴ chordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesänge* macht den Versuch, die Fortentwicklung der stufenarmen halbtönen Melodiegrundlagen der altchinesischen und keltischen Musik über die auf tetrachordalen Typen beruhenden altgriechischen Tonarten und die mittelalterlichen Kirchentöne zu den modernen Tonarten aufzuzeigen.

- 6 -

Als typische Bahnen der Tonvorstellung auf melodischem Gebiete habe ich dort aufgewiesen:

1. Die halbtöne Pentatonik, wie sie sich in uralten chinesischen Melodien erhalten hat und mehr oder minder streng auch in schottischen, irischen und walisischen Melodien fortlebt, die auf altkeltische Überlieferungen weisen, aber auch heute bei den Naturvölkern Asiens, Afrikas und Amerikas (Indianer) als eine primitive Stufe der Musikkultur von der vergleichenden Musikforschung (musikalischen Ethnologie) bestätigt wird (Schema: *d e. g a h. d e*).
2. Die durch deren Nachahmung in verschobener Tonlage entstandene ditonische Pentatonik, die sich ebenso wie bei den Ostasiaten (Chinesen, Japanern) auch bei den Griechen der vorklassischen Zeit nachweisen läßt (Schema: *ef ... ahc ... ef*). Vgl. *Handbuch der Musikgeschichte* I. 1, S. 47.

3. Die durch Einfügung der Ergänzungstöne (Pien) in die pentatonischen Systeme gefundenen 7-stufigen Oktavskalen, die aber zunächst längere Zeit in zwei gleiche Tetrachorde zerlegt werden, so daß eine tetrachordale Melodik für längere Jahrhunderte eine typische Bahn der Vorstellung bildet (Schemata: dorisch : *agfē*, phrygisch *gfed*, lydisch *fēdc*). Sowohl das altgriechische Tonsystem als das der mittelalterlichen Kirchentöne beruhen auf solchen tetrachordalen Grundlagen.

SEITE: 35

4. Die Herausbildung unserer modernen Dur- und Molltonarten aus dem System der Kirchentöne auf dem Wege über die von Guido von Arezzo (11. Jahrhundert) geschaffene Solmisation (auf hexachordaler Grundlage: *ut re mi fa sol la*). Ein akzessorisches Ergebnis dieses Umbildungsprozesses ist die Herausbildung der reinen Mollmelodik mit großer Untersekunde des Grundtones der Skala (ohne Subsemitonium), welche besonders in der skandinavischen Volksmusik sich als typische Bahn der Melodieerfindung festgesetzt hat (Schema: *g/ahcdef*).
5. Die Einführung des Subsemitoniums in die Molltonleiter und damit die Auffindung der sogenannten harmonischen Molltonleiter (mit übermäßiger Sekunde von der 6. zur 7. Stufe) als neue typische Bahn, die eine weitere Komplikation erfahren hat in der sogenannten Zigeunertonleiter, die auch von der 3. zur 4. Stufe den übermäßigen Sekundschritt hat (Schema *a gis^Vf e dis^Vc h a* oder besser *e dis^Vc h // a gis^Vf e*).

- 7 -

Über die Solmisation und über die Molltonleiter mit übermäßiger Sekunde muß ich hier noch ein paar Ausführungen einschalten, da meine folkloristische Tonalitätsstudie auf beide noch nicht näher eingegangen ist. /⁵

Die Solmisation (hexachordale Melodik).

- 8 -

Daß die Solmisation durch Jahrhunderte eine typische Bahn der Tonvorstellung gewesen ist, bedarf keines Nachweises; ist doch die Umständlichkeit, mit der die Mutationen gelehrt und praktisch eingeübt wurden, noch aus den Lehrbüchern bis ins 18. Jahrhundert hinein ersichtlich und drängt sich jedem auf, der auch nur oberflächlich der Musikgeschichte näher tritt. Durch die liebevolle Pflege, welche diese Lehrmethode vom 11. bis zum 17. Jahrhundert erfahren hat, ist dieselbe so nach allen Richtungen hin ausgebaut und lichtvoll gestaltet worden, daß ihre Kenntnis zugleich den Schlüssel für das Verständnis der Tonsysteme anderer Zeiten gibt; denn die Silbennamen der Solmisation (*ut re mi fa sol la*) sind nichts geringeres als Charakteristiken der einzelnen Stufen der Skala, Symbole für ihre tonalen Funktionen. Die alten Griechen hatten bereits etwas ganz ähnliches erfunden in der von Aristides Quintilian (2. Jahrhundert nach Chr.) überlieferten Benennung der Tonstufen mit den Silbennamen $T_{\epsilon} T_{\alpha} T_{\eta} T_{\omega}$. Da ihre Melodik auf tetrachordaler Basis beruhte, brauchten sie nur 4 Silbennamen; die Solmisation Guidos

SEITE: 36

von Arezzo bedeutet also ein Fortschreiten von der tetrachordalen Basis zur hexachordalen, und das die Solmisation beiseite schiebende moderne 7-stufige System nahm seinen Anfang von der Einführung eines 7. Stufennamens. Vergleicht man das griechische Solmisationssystem mit dem Guidos, so fällt sofort auf, daß die Namen $T_{\eta}-T_{\alpha}$ stets und überall ebenso den Halbtonschritt bezeichnen wie Guidos *Mi-Fa*. T_{ω} ist der Name der Stufen, die nicht am Halbton teilhaben, T_{ϵ} ist auszeichnende Sonderbenennung der Mese und ihrer Ober- und Unteroktave. Vergl. *Sammelb. der Internationalen Musikgesellschaft IX* 4 (Juli 1908) die Studie von Ch. Em. Ruelle über die griechische Solmisation und dazu meinen Aufsatz $T_{\epsilon} T_{\alpha} T_{\eta} T_{\omega}$ und *Noneane* in der *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV* 9; in letzterer habe ich nachgewiesen, daß die rätselhaften Texte der Memorierformeln der Kirchentöne, die in den Traktaten von Hucbald, Aurelianus Reomensis, Regino von Prüm, Odo und Berno erwähnt werden, offenbar aus den antiken Solmisationsilben herkommen, wie zwei Tabellen in Hucbalds *Harmonica Institutio* (Gerbert, *Script.* 1 S. 112/113) beweisen (trotz aller Verstümmelungen und Verderbungen). Auch Hucbalds sogen. Dasianotierung war eine Art Solmisation, hat sogar zeitweilig und lokal beschränkt zu Stufen-Silbennamen (Pro[tus], De[uterus], Tri[tus] Te[trardus]) geführt (vgl. mein *Handbuch der Musikgeschichte I*³ S. 184), also ebenfalls mit tetrachordaler Grundlage und daher nur 4 Stufenzeichen, bezw. Stufennamen. Daß in Hucbalds System auch schon die Idee der Mutation keimte, hat G. Jacobsthal sehr ausführlich nachgewiesen in seinem Werke *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche* (1897). Vergleicht man die Beobachtungen, welche ich über Anregung zur

Transposition des pentatonischen Systems durch ⁶/₆ die rhythmische Behandlung der Pientöne gemacht habe (*Folkloristische Tonalitätsstudien* S. 28ff.) mit den Verlegungen der Hexachorde durch die Mutation und mit den Umnennungen in der griechischen Solmisation und auch mit den Lagenveränderungen der 4 Dasiazeichen Hucbalds, so wird man mit Staunen inne, daß es überall und immer wieder dieselben Vorstellungsvorgänge sind, welche dabei erkennbar werden, nämlich Vertauschungen von Funktionen der Tonleiterstufen, welche die Bahn der Vorstellung verändern. Speziell in der Solmisationslehre erweitert sich die Bahn des einzelnen Hexachords zur harmonischen Hand mit ihren 7 Lagen gleichgebauter Hexachorde, und weiter zu den Transpositionen der ganzen Hand in der *Musica ficta*, die bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts (bei Hothby) bis zur Domizilierung des *Ut* auf *fis* und auf *des* führt, d. h. bereits mit Dingen wie den phrygischen Schluß auf *ais* = *Mi* bis hart an die Grenzen unseres heutigen Tonsystems (vergl. meine Studie *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 14. bis 15. Jahrhunderts*, 1907). Lange hat die ungenügende Beachtung des

SEITE: 37

Wesens der *Musica ficta* den Blick der Historiker getrübt und zu ganz schiefen Vorstellungen von der harmonischen Beschaffenheit der Musik des ausgehenden Mittelalters geführt. Mit Nachdruck nehme ich deshalb meine Ausführungen über dieses Kapitel Musikgeschichte als einen wichtigen Beitrag zur Lehre von den Tonvorstellungen in Anspruch. Heißt doch '*Musica ficta*' nichts geringeres als 'eingebildete', 'vorgestellte' Musik, d. h. Übertragung von Vorstellungen aus einem einfachen zentralen Gebiete auf entlegene Gebiete, wo die Komplikationen sich potenzieren. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, verständlich zu machen, welchen gewaltigen Einfluß die Solmisation auf die schließliche Herausbildung unseres modernen Tonsystems mit seinen fast unbegrenzten Möglichkeiten der Modulation gehabt hat. Daß die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie und ihren Umdeutungen in der Modulation, wie ich sie in meinen Harmonielehrbüchern entwickelt habe, nichts anderes ist, als eine zeitgemäße Umgestaltung der Mutationslehre und letzten Endes der Umdeutung der Skalenstufen bis zurück in die strenge Pentatonik, brauche ich wohl nicht mehr weiter zu begründen. So liegt denn die historische Entwicklung der typischen Bahnen der Vorstellung auf melodischem Gebiete, denke ich, wenigstens in ihren Hauptzügen übersichtlich vor uns.

Die übermäßige Sekunde in der Molltonleiter.

Das skandinavische Volkslied meidet die übermäßige Sekunde in der Mollmelodik, liebt vielmehr die wechselnde Einführung der großen Untersekunde und des Subsemitoniums des Molltonartgrundtons. Als typische Bahn der Melodieführung finden wir dagegen das absteigende Tetrachord mit übermäßiger Sekunde (*a gis* ^V*f e*) in Melodien des Orients. Pierre Aubry nennt dasselbe in der Einleitung zu G. Bojadjan's kleiner Sammlung von (nur 10) *Chants populaires Arméniens* (Paris 1912, mit Klavierbegleitung von A. Séryeux) /⁷ 'Chromatisme Oriental'. Dieser Name ist zu beanstanden, da Chromatik mindestens 2 Halbtöne in unmittelbarer Folge voraussetzt, hier aber zwei durch eine übermäßige Sekunde voneinander getrennte Halbtöne vorliegen:

$$a \text{ gis} \overset{V}{f} e, e \text{ dis} \overset{V}{c} h$$

Dieses seltsame melodische Schema beschränkt sich aber nicht auf die Lage vom Tonart-Grundtone abwärts (*a gis* ^V*f e* in a-Moll), sondern tritt auch häufig von der Tonartquinte

SEITE: 38

(I der Molltonika) abwärts (*e dis* ^V*c h* in a-Moll) auf. Die Erklärung des *dis* in a-Moll ist nicht ganz leicht, erfordert jedenfalls den Umweg über die lydische Quarte der Durtonleiter, die in polnischen und lithauischen Melodien nicht selten anzutreffen ist (auch in Chopinschen Mazurken, die der Volksmusik abgelauscht sind). Vielleicht wurzelt dieser seltsame Ton in dem Tone 11 der Naturskala:



der bekanntlich für C ein etwas zu tiefes *fis*² ist. Ein kurzes charakteristisches Belegbeispiel entnehme ich der großen Sammlung slavischer Volkslieder von Ludvik Kuba (Pardubitz 1889/93, 8 Teile), nämlich Nr. 63 des 4. Teils (polnische Lieder), das sich übereinstimmend auch in Oskar Kolbergs Sammlung

Nr. 1. Pastucek (aus Warschau).



Man wird dieses fis^2 in C-Dur sofort verstehen und in der Vorstellung bewältigen, wenn man es als Nebennote von g^2 auffaßt. Ein zweites Beispiel

Nr. 2 (Mazurka)



entnehme ich der Sammlung Kolbergs (Nr. 257, Mazurka aus Warschau). Hier ist das fis viel weniger auffallend, weil die ganze Melodie zur Not als G-Dur gehört werden kann, was aber nach meiner Meinung nicht richtig ist. Als dorische Sexte in a-Moll entpuppt sich ein solches fis in Nr. 67 des 8. Heftes bei Kuba (aus Montenegro):

(Nr. 3 Kuba VIII Nr. 67 (montenegrinisch).

Schluß:



^{/8} Den abwärtsschließenden großen Sexten-Schritt fis^2-a^1 vermittelt man dem Verständnis durch ein dem

a^1 vorschlagendes a^2 . Das Subsemitonium der Molltonart-Quinte (I der Molltonika) tritt zunächst ohne die Nachbarschaft der übermäßigen Sekunde, dann aber doch auch neben ihr auf in No. 801 (aus Bosnien) des 3. Bandes von Franz Xaver Kuhacs Sammlung Südslavischer Volkslieder (Agram 1880).

Nr. 4 Kuhac III Nr. 801 (aus Bosnien).

Das *ais* in e-Moll ist wohl zu erklären als Analogiebildung der lydischen Quarte der Durtonart im Rahmen der Mollskala; direkt von der Pentatonik aus ist es schlechterdings nicht verständlich, da es ja da chromatische Veränderung des Zentraltones *a* selbst wäre. Nimmt man dagegen das Kleinterzzentrum *e . fis . g* an ($\delta\epsilon\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\alpha$), so erscheint *ais* als $3\frac{1}{2}$ des Zentraltons *fis*, als ein Pien-Ton, der das Zentrum auf *h cis d* zu verlegen anregt. Diesen Übertritt nach h-Moll macht zwar das Beispiel nicht; doch ist besonders in der Schlußzeile das durch *ais* und *cis* umschriebene *h* in der Tat ein starker Konkurrent des Grundtones *e*, der aber nichtsdestoweniger gleich darauf den Vordersatz schließt. Auch hier muß also wieder wie bei dem *fis* in C-Dur die Hilfsvorstellung des Leittons als Ziernote herangezogen werden. Um glatt über die übermäßige Sekunde hinüberzukommen, ist diese Hilfsvorstellung direkt unerlässlich, d. h. $h\ ais\ \overset{V}{g}\ fis\ e$ muß vorgestellt worden als $h\ g\ fis\ e$ mit Verzierung des *h* durch den nachschlagenden Leitton *ais*.

Die Frage, ob diese etwas kläglich-weinerliche melodische Manier in der altgriechischen Musik wurzelt oder aber ein slavischer Idiotismus ist, wage ich nicht zu entscheiden. Unentbehrlich scheint mir aber die Bezugnahme, auf die ditonische Pentatonik ($\delta\epsilon\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\alpha\ \alpha\rho\chi\alpha\iota\chi\alpha$ der Griechen). Zu betonen ist übrigens, daß das Tetrachord mit übermäßiger Sekunde viel häufiger vom Grundtone abwärts als unter der Tonart-Quinte auftritt, daher der Leitton wohl dort zuerst gefunden sein dürfte (als III< des Kleinterzzentrums). Charakteristische Belegbeispiele finden sich außer in den armenischen Liedern der kleinen

Sammlung Aubry-Bojadjan in der Sammlung griechischer Volks- /⁹ lieder, die 1905 Georgios Pachtikos in Athen herausgegeben hat (Nr. 1-34 aus Kappadozien, 35-49 aus Pontus, 50-135 aus Bithynien, 136-170 aus Thrazien, 171-208 aus Mazedonien, 209-230 aus Epirus und Albanien, 231-240 aus Hellas und Kreta, 241-260 von den aegäischen Inseln, Zypern und Propontis). Doch enthalten auch die schon zitierten großen Sammlungen von Ludvik Kuba (*Slavische Volkslieder*) und Franz Xaver Kuhac (*Südslavische Volkslieder*) viele Beispiele. Ich greife ein paar beliebige heraus, in denen die übermäßige Sekunde unter der Quinte der Molltonleiter auftritt, also die Verwandtschaft der Wirkung mit der lydischen Quarte sich bemerklich macht.

Nr. 5. Kuhac Nr. 454 (aus Bosnien).



Nr. 6. Kuhac Nr. 606 (aus Serbien).



Nr. 7 Kuba VI Nr. 92 (Kleinrussisch). Ciganoska (Zigeunerlied)



Nr. 8 Kuhac Nr. 1418 (aus Bugarska).



Nr. 9. Pachtikos Nr. 11 (aus Kappadozien).



Auch kann ich mir nicht versagen, hier auf Brahms' Lied op. 97 No. 1 (*Nachtigall*) hinzuweisen, das ganz offenbar unter dem Einflusse dieser orientalischen Melodik steht.

Nr. 10. Joh. Brahms Op. 97 Nr. 1. (Nachtigall).



The image shows the beginning of the song 'Nachtigall' by Johannes Brahms. It features a single staff of music in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'O Nachti gall nun für mich ver klun ge nen Tö nen' are written below the staff. The word 'und:' is written above the staff above the first measure of the second line.

SEITE: 41

^{/10} Der Gleichgang des Taktes und der symmetrische Periodenbau.

- 11 -

Ebenso wie für die melodisch-harmonischen Beziehungen der Töne gibt es auch für ihre rhythmisch-metrische Ordnung typische Bahnen, deren Einhaltung die schnelle und mühelose Auffassung der musikalischen Geschehnisse verbürgt, deren Verlassen mehr oder weniger den Hörer in Gefahr bringt, aus dem Geleise geworfen zu werden. Solche Bahnen sind erstens der Gleichgang des Taktes und zweitens der symmetrische Aufbau der Perioden.

- 12 -

Die Stellung im Takt ist für die harmonische Deutung der Töne einer Melodie vielfach erst entscheidend und orientierend, und gewisse Begriffe der Harmonik wie Schluß, Halbschluß, Trugschluß sind an gewisse Momente im Verlauf des Periodenbaues gebunden, kommen entweder erst durch die richtige Deutung des Aufbaues zustande oder geben ihrerseits erst den Schlüssel für das Verständnis des Aufbaues. Denn auch

der Periodenbau hat nicht unumgänglich immer dieselbe Art des Verlaufs, kann vielmehr durch die mannigfaltigsten Durchbrechungen der schlichten Symmetrie verändert werden. Jedes Mißverstehen der Absicht des Komponisten, d. h. jedes Mißdeuten der Bahnen, in denen seine Vorstellung sich bewegt, zerstört aber natürlich etwas von deren immanenter Logik und entstellt mehr oder weniger das Kunstgebilde. Darum ist es unerlässlich, das musikalische Vorstellen ebenso für das Verstehen der rhythmischen typischen Bahnen und Sonderphänomene zu schulen wie für die melodischen Typen.

- 13 -

Was zunächst den Takt angeht, so ist dessen Wesen kurz umschrieben mit dem stetigen Wechsel leichter und schwerer Zeiteinheiten. Unsere heutige Notenschrift macht diese Unterscheidung leicht kenntlich durch den vor die schwere Zeit gestellten Taktstrich. Der auf den Anfang des Taktes fallende Zeitwert ist der schwere, der wichtigere, dem wir jederzeit geneigt sind, selbständige harmonische Bedeutung beizumessen. Dieser schwere Zeitwert wird gewöhnlich auch im Vortrage durch stärkere Betonung (Akzent) und längere Dauer ausgezeichnet. Der leichte Zeitwert, der demselben folgt und mit ihm zusammen einen Takt füllt also z. B. im Zweivierteltakt das zweite Viertel, ist aber im allgemeinen, im Prinzip, nicht etwas an das erste Angehängtes und mit ihm sich zur höheren Einheit des Taktmotivs Ergänzendes, sondern vielmehr etwas zur nächsten schweren Zeit Hinüberführendes. Nicht die Bildung $\frac{2}{4}$ | ♩ ♩ sondern vielmehr $\frac{2}{4}$ ♩ | ♩ ist die normale Urform des Taktmotivs, der metrische Fuß; also ist eigentlich musikalisch die zweite Zeit

SEITE: 42

im Takt die erste im Taktmotiv und die sogenannte 'eins' im Takt ist im Motiv die dasselbe abschließende zweite, folgende, antwortende. Das Schwergewicht kommt gerade dadurch zustande, daß einem ersten, einer Aufstellung, ein zweites, antwortendes gegenübertritt. Eine Erkenntnis, die zuerst J. J. de Momigny in seinem *Traité complet d'harmonie et de composition musicale d'après une théorie neuve* (Paris 1806, 3 Bände) bestimmt formuliert hat. Die Gegen- /¹¹ überstellung von Aufstellung (Proposta) und Antwort (Risposta) ist tatsächlich das Principium agens aller musikalischen Formgebung. Sie wiederholt sich zunächst in der Gegenüberstellung eines leichten ersten und eines schweren zweiten Taktes, wodurch die größere Einheit der Zweitaktgruppe ihren Abschluß findet, und weiter in der Beantwortung einer leichten Zweitaktgruppe durch eine schwerere, was dem viertaktigen Halbsatze die Entstehung gibt, und endlich in der Gegenüberstellung zweier viertaktigen Halbsätze als Vordersatz und Nachsatz in der achttaktigen Periode:

= 8 Takte
 = 4 Zweitaktgruppen
 = 2 Halbsätze

Vordersatz Nachsatz

Der spezielle Träger des Schwergewichts ist in allen Potenzen der abschließende schwerste Zeitwert, also in der Zweitaktgruppe die schwere Zeit des schweren (zweiten) Taktes, im Halbsatze die schwere Zeit des die zweite Zweitaktgruppe abschließenden vierten Taktes, im Satze die schwere Zeit des die vierte Zweitaktgruppe und den Nachsatz abschließenden achten Taktes. Das Viertel zu Anfang des achten Taktes ist also schwer: 1. als antwortende Zeit im achten Taktmotiv, 2. als Schlußträger der vierten Zweitaktgruppe und 3. als Schlußträger des zweiten Halbsatzes.

- 14 -



Neben den geraden Takt tritt als eine bloße Nebenform, nicht aber eigentlich als etwas prinzipiell Verschiedenes oder Gegensätzliches, der ungerade (Tripeltakt), den man sich zunächst als einen zweizähligen Takt mit starker Hervorhebung der schweren Zeit durch Verlängerung zu denken hat, wie nach Aussage August Boeckhs (*De metris Pindari* S. 39) bereits Johann Friedrich Fasch (1688-1758) bestimmt erkannt und ausgesprochen hat, der als alleiniges letztes Prinzip des Rhythmus die Unterscheidung von Hebung und Senkung (des Fußes) anerkannte und für den geraden und ungeraden Takt eine prinzipi-

SEITE: 43

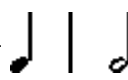







elle Gegensätzlichkeit bestimmt in Abrede stellte (ac ne parem quidem et imparem numerum re vera differre).

- 15 -

Dupeltakt und Tripeltakt stehen einander also keineswegs so gegensätzlich gegenüber, wie in der Harmonie die Tongeschlechter Dur und Moll, und es ist müßig und irreführend, solche Parallelen zu

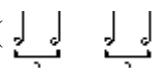
ziehen. Daß der Tripeltakt nur eine Variante des Dupeltaktes ist, geht schon daraus hervor, daß er die Bewegung in zwei ungleichen Zeiten der in drei gleichen Zeiten entschieden vorsieht. Der Rhythmus $\frac{3}{4}$  ist für die Auffassung bequemer und erscheint schlichter als der mit Auflösung der Länge in zwei Kürzen (). Eine andere Art, den Aufbau größerer Bildungen abzuleiten, in welcher die Dreiteiligkeit ebenso dominierte wie in dem auf- /¹² gewiesenen symmetrischen Aufbau die Zweiteiligkeit, scheint unmöglich. Daß Aristoxenos den Versuch gemacht hat, dergleichen zu entwickeln, steht zwar fest, aber seine rhythmischen Reihen von 3 x 3 und 5 x 5 Zeiteinheiten sind Theorie geblieben.

- 16 -

Wir können daher zunächst nur konstatieren, daß die achttaktige Periode sich ebenso ungezwungen aus Takten der Form $\frac{3}{4}$  wie aus solchen der Form $\frac{2}{4}$  aufbaut und daß in solchen Perioden im Dreivierteltakt nichts sich ändert an dem Verhältnis der leichten und schweren Takte und Taktgruppen. Die durch Spaltung der langen Zeit des Tripeltaktes in zwei gleiche Zeiten entstehenden neuen Möglichkeiten der Motivbildung stehen durchaus nur in Parallele mit den Bildungen, die aus dem geraden Takt durch Spaltung der ersten oder auch der zweiten Zeit im Takt sich ergeben. Vorerst ist noch festzustellen, daß sowohl der gerade als der ungerade Takt beliebig mit längeren oder kürzeren Noten geschrieben werden können, ohne daß das irgendwie einen prinzipiellen Unterschied bedeutet. Statt $\frac{2}{4}$ kann $\frac{2}{2}$, ja $\frac{2}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ (), $\frac{6}{4}$ (), $\frac{6}{16}$ () geschrieben werden und statt $\frac{3}{4}$ ebensogut $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ (), $\frac{9}{4}$ (), $\frac{9}{16}$ (), was zwar das Notenbild stark verändert und neue ästhetische Werte gibt (lebhaftere Bewegung der längeren Noten, Hemmung des Laufes der kürzeren Noten), aber doch nicht eigentlich prinzipiell neue Rhythmen bringt. Wenn die sogenannten zusammengesetzten Taktarten so langsames Tempo haben, daß sie nicht durch Annahme längerer Werte als Zählzeiten sich in einfachen Dupel- oder Tripeltakt verwandeln lassen, so sind diese Takte eben nur als Takte notierte Zweitaktgruppen, z. B. $\frac{6}{4}$ Takt, wo nach Vierteln gezählt wird, Zusammenordnungen von je zwei Takten $\frac{3}{4}$ in ein Taktfach, also eigentlich unechte Takte, wie umgekehrt auch viele einfache Taktarten in so schnellem Tempo auftreten, daß der einzelne $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ bzw. $\frac{3}{8}$ Takt nur eine einzige Zählzeit enthält und daher erst zwei

oder drei solche Takte einen wirklichen Dupeltakt oder Tripeltakt bilden (so besonders in Beethovens Scherzi). Ich subsumiere also alle diese unechten Taktarten durchaus dem oben aufgewiesenen Schema des regulären achttaktigen Periodenbaues, nur daß bereits vier Takte langsamer Sechsviertel oder Vierviertel und andererseits erst 16 Takte oder gar 18 Takte schneller Dreiviertel oder Dreiachtel eine wirkliche achttaktige Periode ergeben. Nur bezüglich der Begrenzung der Taktmotive ergeben die Taktarten, die mehr als zwei Tongebungen in jedem Takte bringen, Anlaß zu einigen Bemerkungen. Wo nur zwei Zeitwerte unterschieden sind, ist der erste im Takt stets der schwerere und als solcher das natürliche Ende, der Abschluß des Taktmotivs, sofern nicht etwa seine Dissonanz erst noch eine Auflösung erfordert, d. h. eine weibliche Endung bedingt, z. B.



¹² Hier wäre es ein großer Fehler, etwa eine Folge gleich gebildeter Taktmotive zu verstehen (). Diese volltaktige Leseweise ist es ja, gegen was sich die gesamte Phrasierungsbewegung richtet. Trotz des Gleichgangs des Taktes haben wir also hier vielmehr wechselnd Taktmotive von nur einer und solche von drei Halben vor uns. Im Dreivierteltakt mit drei Tongebungen (Auflösung der Halben in zwei Viertel) ergibt sich noch eine weitere neue Möglichkeit der Bestimmung der Motivgrenzen:



Hier ist das erste Taktmotiv nur durch seine schwere Note (*g*) vertreten, das zweite umfaßt zwei Viertel Auftakt und endet wieder mit der schweren Zeit. Das dritte hat zwei Viertel Auftakt aber auch zwei Viertel Endung, da *c* Vorhalt vor *h* ist. Das vierte reicht aber sogar mit seiner weiblichen Endung bis zum dritten Viertel des Taktes, da dieses erst die Auflösung der beiden dissonanten Noten *f* und *dis* (4 und 2< im C-Dur-Akkord) bringt. Trotz des Gleichganges des Dreivierteltaktes in lauter Viertelnoten haben wir

also hier eine stetige Veränderung der Form der Taktmotive. Im Viervierteltakt ($\frac{2}{2}$ in Vier-

teln) oder Vierachteltakt ($\frac{2}{4}$ in Achteln) wächst abermals die Zahl der Möglichkeiten der Motivbegrenzung:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of 14 notes. Below the staff, there are two rows of numbers and brackets indicating rhythmic groupings. The first row contains the numbers: 1, 3, 1, 2, 2, 2, 2, 4, 1, 3, 1, 3, 2, 2, 3. The second row contains the numbers: 4, 3, 4, 6, 1, 4, 5, 5. Brackets connect these numbers to the notes above them, showing how the 4/4 measure is subdivided into various patterns of smaller values.

Ich kann natürlich nicht hier alle die Möglichkeiten durchgehen, die sich für die Motivbildung ergeben, wenn eine oder mehrere Zählzeiten der einfachen Taktarten in je zwei oder drei kleinere Werte gespalten werden, verweise vielmehr auf meine *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) und das *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), welche beide dieselben breit darlegen. Es ist aber von Wichtigkeit sich bestimmt zu Bewußtsein zu bringen, daß die ein Tonstück beginnende Form des Taktmotivs keinerlei Gewähr dafür bietet, daß sich dieselbe Form durch eine längere Reihe von Takten gleichmäßig fortsetzt, daß also ein Gleichgang des Taktes in diesem Sinne überhaupt nicht existiert, vielmehr die Führung der Harmonie, Dissonanzbildungen und -Lösungen, Ecken und Sprünge in der Melodie, Tonrepetitionen usw. eine schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit trotz gleichbleibender Taktart in die motivische Gestaltung bringen. Alle diese Geschehnisse sind möglich und ereignen sich ohne Störung der Bahn ¹⁴ des rhythmischen Verlaufs im Großen, den ich oben als den schlichten normalen aufgezeigt habe: die fortgesetzte Gegenüberstellung von Aufstellung und Antwort (proposta und risposta).

Die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer (Tripeltakt und dreitaktige Gliederung).


Eine andere typische Bahn des rhythmisch-metrischen Aufbaues sind wir erst da gezwungen anzuerkennen, wo dieses Grundprinzip der Symmetrie zwischen Aufstellung und Antwort, diese fortgesetzte Potenzierung der Zweiteiligkeit verleugnet wird. Daß eine solche Abweichung überhaupt möglich ist, daß es außer dem 2 x 2 x 2, auch noch eine andere Bahn des rhythmischen Verlaufs, der Ordnung des Taktgewichts, der metrischen Qualität, geben kann, ist keineswegs dem Gemeinbewußtsein der Musiker geläufig. Zwar haben schon Josef Riepel (*De rhythmopoeia*, 1752) und H. Chr. Koch (*Anleitung zur Komposition*, 1782-93, 3 Bände), die beiden bedeutendsten Rhythmiker des 18.

SEITE: 46

Jahrhunderts, erkannt, daß neben Melodiegliedern von zwei und vier Takten auch oft genug solche von drei oder fünf Takten vorkommen, und besonders Koch hat auch bereits den Versuch gemacht, prinzipielle Erklärungen beizubringen, wie solche anormale Zahlen von Takten für Melodieteile möglich werden können. Daß er damit einen bedeutenden Schritt weiter gekommen ist, als ein halbes Jahrhundert später Ad. Bernh. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837-47, 4 Bände), sei nachdrücklich betont. Marx hat die symmetrisch als 2 x 2 x 2 aufgebaute Periode eigentlich zuerst als allgemeine Norm kodifiziert und ist über dieselbe nicht hinausgekommen; was sich ihr nicht fügen wollte, stellte er als 'Gang', ohne Versuch einer näheren Begründung, als Anomalie neben 'Satz' und 'Periode'. Koch hat aber sogar bereits die Möglichkeit der Umdeutung eines schweren Takts zu einem leichten begriffen, schreibt den Taktstrichen Taktzahlen unter, und wir begegnen bei ihm Dingen wie (4 = 5) oder (8 = 1) unterm Taktstrich, d. h. Umdeutungen des Schlußtaktes eines Halbsatzes oder Satzes zum Anfangstakte eines neuen Halbsatzes oder Satzes. Doch ist auch Koch nicht bis zur Aufdeckung eines neuen Prinzips für den Aufbau längerer Strecken vorgedrungen, hat auch er die Möglichkeit einer anderen typischen Bahn für den rhythmischen Verlauf im großen nicht erkannt. Der 'Ritmo di 3 battute', wie er z. B. im Scherzo von Beethovens IX. Symphonie angezeigt für eine längere Strecke den 'Ritmo di quattro battute' ablöst, ist in der älteren Theorie durchaus nur ein Phänomen, das die normale Bahn stört, etwa wie die Triolenbildung im rhythmischen Detail des Einzeltaktes (Triolenbildung von Takten). Auch ich habe in meinen Arbeiten über Rhythmik die Dreitaktigkeit nur als eine zeitweise Unterbrechung, Störung der zweitaktigen Ordnung dargestellt und versucht, mir aufgestoßene Fälle dreitaktiger Gliederung /¹⁵ zu erklären durch Wiederholung eines schweren Taktes (1-2, 2a) oder durch Elision eines leichten Taktes (2. 3-4, 6. 7-8, Ordnung Schwer-Leicht-Schwer) und nur selten durch Einschaltung zweier leichten Takte zwischen zwei schweren (Takt-Triole, z. B. 1-2, Triole für 3-4). Wenn ich das heute nicht mehr für ausreichend halte, so muß ich zur Motivierung meiner veränderten Auffassung anführen, daß das Studium von


Volkliedersammlungen mich überzeugt hat, daß die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer als etwas Primäres, prinzipiell Bedeutsames anerkannt werden muß, daß sie neben der Zweigliedrigkeit von Aufstellung und Antwort als eine selbständige typische Bahn der Tonvorstellung auf rhythmischem Gebiete zu gelten hat. Die Beobachtung, daß A-B-A, d. h. Hauptsatz-Seitensatz-Hauptsatz oder Aufstellung, Wegwendung und Wiederkehr das Prinzip aller musikalischen Formgebung im großen ist, von der einfachen Liedform bis zur Sonatenform und zur Satzordnung zyklischer Werke, und daß dieses A-B-A schließlich auf die Hegelsche Dialektik der Begriffe hin-

SEITE: 47

ausläuft, leitet zu der Erkenntnis, daß das Schwer-Leicht-Schwer vielleicht sogar eine noch einfachere, noch leichter verständliche Ordnung der Gewichtsverhältnisse der Töne ist als das fortgesetzte Wechseln Leicht-Schwer. Mag man diesen Hinweis als eine Erklärung hinnehmen oder nicht, es steht ganz außer Zweifel, daß diese Ordnung ebenso wie die andere bisher allein als normale Bahn betrachtete in der musikalischen Erfindung in mehrfacher Potenzierung eine Rolle spielt, daher als ein Prinzip anerkannt werden muß, das unsere Tonvorstellung sicher leitet in Fällen, wo jenes andere versagt. Sigmund Noskowski macht in der Einleitung seiner mit Baudouin de Courtenay 1900 in Krakau herausgegebenen Sammlung von fast 1800 Littauischen Volksliedern, die die Brüder Juszkiewicz und Oskar Kolberg vorbereitet hatten, darauf aufmerksam, wie viele dieser Lieder die Gliederung in je drei Dreiachteltakte zeigen, so daß man sie im Neunachteltakt notieren könnte. Er meint, das sei doch etwas sehr Merkwürdiges und Seltenes für den Volksgesang. Diese Meinung Noskowskis ist irrig; besonders slawische, aber auch anderweite Volkslieder erweisen die Gliederung in drei und drei einfache Tripeltakte mit Schlußwirkung auf dem dritten derselben als etwas durchaus Häufiges und Gewöhnliches. Aber nicht nur als Neunachteltakt mit Schwergewicht auf dem dritten  (Schlußwirkung, welche die Versbildung erweist und oft genug durch Reime ausdrücklich bestätigt), sondern auch als $\frac{3}{2}$ -Takt mit Schluß auf der dritten Halben und als $\frac{3}{4}$ -Takt mit Schluß auf dem dritten Viertel, ja ab $\frac{3}{8}$ -Takt mit schwerem dritten Achtel tritt dieses Schwer-Leicht-Schwer im Volksliede auf. Wir wollen diese uneigentlichen Tripeltakte Pseudo-Tripeltakt nennen ($\Psi \frac{3}{4}$, $\Psi \frac{3}{2}$, $\Psi \frac{9}{8}$ usw.). Es handelt sich dabei durchaus um Bildungen, die nicht etwa durch Verschiebung der Taktstriche in normale verwandelt werden können, da sie jederzeit zwanglos wechseln mit wirklichem Tripeltakt (mit auf den Taktanfängen liegenden Schlußwirkungen), sondern vielmehr um hypertrophische Bildungen, Überbietungen des $\frac{1}{16}$ Gewichts der Anfangszeit des Taktes durch Anschlußmotive. S. 298ff. meines *Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik* habe ich eine Anzahl derartiger Beispiele aus der klassischen Literatur zusammengetragen (Bach, Haydn, Mozart,

Beethoven), aber auch darauf hingewiesen, daß der Pseudo-Tripeltakt schon im 16. Jahrhundert instrumental vorkommt (in Pierre Phalèses *Recueil de danseries*, Antwerpen 1583). Welche Rolle die Gewichtsüberbietung im Takt in der slawischen Volksmusik spielt, lehrt die Erkenntnis, daß das Wesen des 'alla Polacca' gerade auf ihr beruht. Die älteste mir bekannte Sammlung böhmischer Volkslieder, die von Karl Barta 1825 in Prag herausgegebene (*Ceské národní písní*, 300 Lieder mit tschechischem, 50 mit deutschem Text [Dialekt] und 50 Tänze ohne Text) zeigt in Nr. 190 ein Beispiel des Ψ -Tripeltakts, zum mindesten des Wechsels zwischen realem $\frac{3}{8}$ -Takt und Ψ - $\frac{3}{8}$, da Takt

SEITE: 48

2 und 6 der ersten Periode und Takt 6 der zweiten Periode auf das dritte Achtel im Takt Reime bringen, welche der Zeit Schwergewicht geben (Beilage A, Nr. 1). Diese Reimstellen belegen die kleinste vorkommende Art des Schwer-Leicht-Schwer als Dreiachteltakt mit schwerem dritten Achtel 

Nr. 217 derselben Sammlung zeigt ganz dieselbe Art Bildung im Dreivierteltakt im zweiten und vierten Takt der ersten und zweiten Periode (Beilage A, Nr. 2), außerdem aber in beiden Nachsätzen die Taktordnung Schwer-Leicht-Schwer, so daß den viertaktigen Vordersätzen dreitaktige Nachsätze antworten. Beide Perioden sind daher siebentaktig. Man wird zugeben, daß diese Asymmetrie durch das Umsetzen aus dem Zweitakt-Rhythmus in den Dreitakt-Rhythmus fast unmerklich gemacht ist, jedenfalls bequem aufgefaßt wird. Es scheint aber, daß die Gewichtsüberbietungen in den schweren Takten der Vordersätze ihr Teil dazu beitragen, das Umschlagen der Nachsätze in die Dreitakt-Ordnung zu erleichtern, daß sie sozusagen die Empfänglichkeit für solche Umdeutung vorbereiten.

Fünf- und siebentaktige Melodiegliederung.

- 18 -

Eine sehr häufige Form des Wechsels zweitaktiger und dreitaktiger Ordnung ist, daß nach einer Zweitaktgruppe antwortend eine Dreitaktgruppe der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer folgt, also dem 2. oder 6. Takte als Abschluß der Gruppe 1-2 bzw. 5-6 ein zweiter 2. oder 6. Takt folgt, aber nicht als bestätigende Wiederholung (Anhang), sondern vielmehr als vorwärts weisende neue Aufstellung,

abermalige Aufstützung, als Sprungbrett für den folgenden Abschluß. Wir wollen solche vorwärts weisende 2. oder 6. Takte mit $\left(\overset{1a}{\rightarrow}\right)$ bzw. $\left(\overset{6a}{\rightarrow}\right)$ bezeichnen, also in demselben Sinne, wie ich schon früher in meinen Phrasierungsausgaben die Takte 3 oder 5 gelegentlich mit Häkchen nach rückwärts oder vorwärts ($\underset{\curvearrowright}{3}$, $\underset{\curvearrowleft}{3}$) unterschieden habe, wenn einer vom 2. in den 3. Takt oder vom 4. in den 5. Takt hinüberreichenden weiblichen /¹⁷ Endung doch noch eine vollständige antwortende Zweitaktgruppe folgte. Beide Phänomene bringen gelegentlich Fünftaktigkeit, aber mit ganz verschiedener Bedeutung:

Als Belegbeispiele führe ich Nr. 1543 und 1546 der Sammlung südslawischer Lieder von Kuhac (Beilage A Nr.3 und 4) an. In ersterm ist die Taktfolge: $\smile - // \smile -$, in letzterm da-

gegen: $\smile - // \smile -$, in beiden liegen dreitaktige Melodieglieder, aber nicht etwa Takt-Triolen vor, sondern wirklich fünf gleichwertige reale Takte in jedem der beiden Halbsätze. In Nr. 1546 kann man das Entstehen der Dreitaktordnung durch Dehnung der Schlüsse erklären:

also durch Ritardieren des Endes der Antwortglieder. Doch ist damit der Wechsel von Zweitaktigkeit und Dreitaktigkeit nicht beseitigt, und da die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer anderweit genügend als unentbehrlich erwiesen ist, sehe ich auch keinen Grund, sie hier zu leugnen. Zur Bekräftigung und weiteren Erläuterung verweise ich auch noch auf Nr. 1547 bei Kuhac, wo ganz derselbe Wechsel mit kleineren Werten (je ein Takt $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ sich zeigt (s. Beilage A Nr. 5). Hier wechseln Pseudo-Tripeltakt und Dupeltakt. Die Dupeltakte (2, 4, 6, 8) haben aber ebenfalls Gewichtsüberbietung im Takt, wie die Reime bestätigen. Die Neigung des slawischen Volksliedes zu solchen rhythmischen Kleinbildungen im

Takt ist in sehr zahlreichen Fällen durch die Reime so zweifellos erwiesen, daß die rhythmische Theorie um sie schlechterdings nicht herum kann. Durch Beethovens A-Dur-Variationen (über ein Thema [Danse russe] aus Paul Wranitzkys Ballett *Das Waldmädchen*), ist ja dieser schnelle Wechsel von Dupel und Tripel bzw. Zweitaktigkeit und Dreitaktigkeit jedermann geläufig und wohlverständlich geworden, bleibt aber natürlich Delikatesse für rhythmische Feinschmecker. Durch Schlußdehnung entstehende Wechsel zwischen zwei- und dreitaktigen Gliedern zeigt, ähnlich wie oben Nr. 1546 bei Kuhac, das slowakische Lied Nr. 103 im 3. Teil von Ludvik Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 6). Noch interessanter ist No. 21 im zweiten Teil der Sammlung Kubas, wo der Dreiachteltakt mit Gewichtsüberbietung im 2. und 4. Takt, im Nachsatz in den Zweivierteltakt mit der Taktordnung Schwer-Leicht-Schwer umschlägt (Beilage A Nr. 7). Hier bereitet ähnlich wie oben bei Barta Nr. 217 (Beilage A Nr. 2) der Pseudo-Tripeltakt auf die nachherige Dreitaktordnung vor. Man kann es auch so definieren, daß der Nachsatz den großen Pseudo-Tripeltakt $\frac{3}{2}$ bringt, der durch den kleinen Pseudo-Dreiachtel vorbereitet ist. Aus Zweivierteltakt mit Gewichtsüberbietung im zweiten und vierten Takt schlägt im Nachsatz in den $\frac{3}{2}$ Takt oder $\frac{2}{4}$ mit Dreitaktordnung Schwer-Leicht-Schwer um Nr. 78 der mährischen ¹⁸ Lieder bei Kuba Teil 2 (Beilage A Nr. 8). Nr. 129 der mährischen Lieder bei Kuba II wechselt noch frappanter zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ (Dehnung der Schlüsse im 4., 6. und 8. Takt, siehe Beilage A Nr. 9). Angesichts unserer Gewöhnung an den Gleichgang des Taktes durch ganze Tonstücke ist es gewiß von In-

SEITE: 50

teresse, zu erkennen, daß dergleichen überhaupt möglich, ja volkstümlich ist und von der Auffassung willig angenommen wird.

- 19 -

In der Sammlung [60] Ukrainischer Volkslieder, die 1877 A. Rubetz bei Jürgenson in Moskau herausgegeben hat, zeigt Nr. 10 durchaus dreitaktigen Aufbau in der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, bringt aber das Schlußglied Takt 7 und 8 im $\frac{3}{1}$ Takt statt im $\frac{3}{2}$ Takt, also wieder eine neue Art von Dehnung der Schlüsse. Ein Liedchen halb pentatonischer Haltung in dem System

IV	II	o	2	3>			
e	g	a	h	c	d	e	

und durchweg im Pseudo- $\frac{3}{2}$ -Takt ist Nr. 3 der Rubetzschen Sammlung (Beilage A Nr. 11).

Dehnung und Verkürzung der Zäsuren.

- 20 -

Die in slawischen Volksliedern so häufigen Wechsel oder vielmehr Mischungen von Dupel- und Tripeltakt scheinen zu bedingen, daß man die Möglichkeit anerkennt, Zäsuren beliebig zu verlängern oder zu verkürzen, also auf die strenge Symmetrie zwischen Aufstellung und Antwort zu verzichten. So entsteht ein Takt von fünf Vierteln, wenn einem Takte $\frac{3}{4}$ ein Takt $\frac{2}{4}$ antwortet, wobei man zunächst eine Viertelpause vermißt, so z. B. in Nr. 113 des 4. Teils (kleinrussische Lieder) von Ludvik Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 12). In Nr. 64 des dritten Teiles (slowakische Lieder) von Kubas Sammlung wechseln ein Takt $\frac{3}{2}$ und ein Takt $\frac{2}{2}$, in Nr. 458 von Kuhacs Sammlung wechseln ein Takt $\frac{3}{4}$ und ein Takt $\frac{2}{4}$ (s. Beilage A Nr. 13 und 14). In beiden Fällen entsteht aber nicht etwa ein realer $\frac{5}{2}$ - oder $\frac{5}{4}$ -Takt, sondern wird nur ein schnelleres Hinweggehen über die Zäsurstelle bemerkbar. Es sind das durchaus analoge Bildungen wie der Pseudo-Tripeltakt in allen seinen Formen, bei dem ja auch eigentlich nur die Zäsurstelle verkürzt ist, wie z. B. in Beethovens Liede *Sehnsucht* (Original im $\frac{3}{4}$ Takt):

NB NB

Die stille Nacht um dunkelt erquickend Tal und Höhe

statt: und

dunkelt er Höhe

Eine Verlängerung der Zäsur zeigt dagegen das tschechische Liedchen Nr. 108 im 1. Teile von Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 15), wozu beiläufig auf die Ähnlichkeit mit dem Trio des Scherzos der D-Dur-Symphonie von Beethoven hingewiesen sei (Beilage Nr. 15a). Der glatte Verlauf in der ¹⁹ normalen Bahn bei Beethoven gibt zugleich den Schlüssel für das Verständnis der Ausnahmsbildung in dem Volksliedchen.

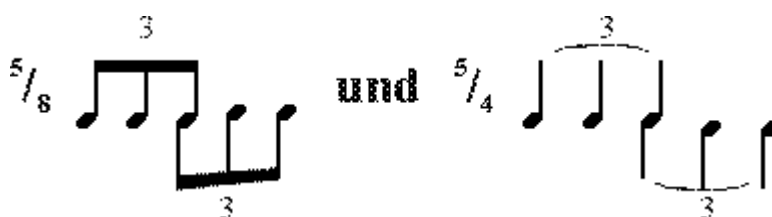
- 21 -

Die freiere Behandlung der Taktverhältnisse zugunsten eines ausdrucksvolleren Vortrags ist durch Giulio Caccini unter dem Namen *Sprezzatura* um 1600 mit Absicht und Bedeutung in die Vokalmusik eingeführt worden und hat eine neue Stilperiode gebracht (die *Nuove Musiche*; vergl. mein *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, S. 526), die *Sprezzatura* setzt an die Stelle der strengen Symmetrie die approximative und gibt den agogischen Nüanzierungen des Tempo weiteren Spielraum, ihn die rhythmische Theorie bisher anerkennt. Die Neigung der Slawen zu temperamentvoller Nüanzierung des Tempo auch in den Tänzen ist ja bekannt und durch die Reisen der Strauß-Kapellen der Welt geläufig gemacht worden. Das tschechische Lied Nr. 131 im 1. Teile von Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 16) mischt keck den Dreivierteltakt und Dreihalbetakt, hat obendrein noch im ersten Aufbau die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, die der Anhang (5a-8a) aufgibt. Es hat natürlich keinerlei Sinn, sich gewaltsam mit dem notierten Dreivierteltakt durch das ganze Lied durchzuquälen, wenn man die Möglichkeit der Dehnungen und ihren eigenartigen Reiz begriffen hat. Die mehrfach zitierten Sammlungen Kubas und Kuhacs, desgleichen die von Juszkiewicz-Kolberg-Noskowski, Barta, Rubetz usw. geben in Fülle weitere Gelegenheit, die Wahrheit und Wichtigkeit des oben Angeführten zu erkennen. Die vielen $\frac{5}{4}$ - und $\frac{7}{4}$ -Takte, welche die Sammler notieren zu müssen glaubten, haben durch unsere Untersuchungen einfachere, auf der Basis unserer Gewöhnungen verständliche Erklärungen gefunden, und auch für die fünftaktigen und siebentaktigen Periodengliederungen ergaben sich einfachere Deutungen durch Zurückführung auf wechselnde Zwei- und Dreitaktigkeit mit Heranziehung der Caccinischen *Sprezzatura* zur Gewinnung des Bewußtseins befriedigenden Gleichgewichts zwischen Aufstellung und Antwort, wo die strenge Symmetrie fehlt.

Der fünfzählige Takt.

- 22 -

Es gibt aber doch - besonders im spanischen Volksgesange - ganze Kategorien von Tanzliedern, für welche der fünfteilige Takt selbstverständlich und die Erklärung durch Umschlagen aus dem Dupel- in den Tripeltakt ausgeschlossen ist (*Rueda* und *Zortziko*). Dieselben einfach abzulehnen, geht natürlich nicht an; aber wie soll unser rhythmisches Empfinden dieselben bewältigen? Nun - ich habe in meinen *Folkloristischen Tonalitätsstudien* ein einfaches Mittel erörtert, die Fünzfzahl verständlich zu machen, ohne doch die Fünfzeitigkeit neben der Zwei- und Dreizeitigkeit als koordiniert anzuerkennen, nämlich durch Zerlegung der fünf in 2 x 3 mit gemeinsamem Grenzglied:



^{/20} Den Weg zu diesem Auskunftsmittel wiesen mir einige Beispiele in Francisco Olmedas *Folklore de Castilla* (Sevilla 1903), welche durch Synkopierungen des dritten und vierten Achtels im Sechachteltakt die Brücke zum wirklichen Fünfteltakt bilden, und besonders Nr. 13 (S. 146), das den Zweivierteltakt durch Einmischung von Triolen zum Fünftel- und schließlich Sechachteltakt umwandelt (siehe Beilage A Nr. 17). Ein Beispiel durchgeführten Fünfteltakts ist die Rueda S. 139 No. 1 bei Olmeda (s. Beilage A Nr. 18).

- 23 -

Für die fünftaktige Ordnung des Periodenbaues kann wohl dieses Vereinfachungsmittel nicht herangezogen werden, sondern bleibt die Summierung von 3 + 2 oder 2 + 3, die wir ja auch für den scheinbar fünfzähligen Takt oft genug konstatieren mußten, die einzige Möglichkeit.


- 24 -

Eigenartige halb humoristische, halb melancholische Wirkungen bedingt die monomane Wiederholung eines kurzen Motivs, wie sie besonders die Russen lieben. So verzeichnet Ludvik Kuba im 7. Teile (Großrussische Lieder) als Nr. 6 eine Burlacka die immer wieder auf das pentatonische Herkunft verratende *g e a e* zurückkommt (siehe Beilage A Nr. 19). Ein ähnliches Sichdrehen im kleinen Kreise bedingt die charakteristische Wirkung

SEITE: 53

des kleinrussischen Liedchens Nr. 122 im 6. Teile von Kubas Sammlung (Beilage A Nr. 20).

- 25 -

Wenn es wahr ist, daß die Urform des ungeraden Takts die die schwere Zeit verlängernde ist ($\frac{3}{4}$ ) , so ist wohl verständlich, warum die Kürze der auf die schwere Zeit fallenden Note, die Unterteilung, Spaltung der schweren Zeit Charakteristikum so vieler slawischen, ungarischen, auch skandinavischen Melodien ist, denn sie bedeutet den Verzicht auf das behagliche Verweilen auf der erreichten Abschlußnote, bringt immer erneuten Elan, lebhaftere Aktivität. So finde ich in der von Hansen in Kopenhagen herausgegebenen Sammlung *Norges Melodier* unter Nr. 18 eine 'Strilevise' aus Bergen, die deutlich Edvard Griegs Heimat und die Bodenständigkeit seiner Eigenart verrät (Beilage B Nr. 21). Hier sind besonders die Triolen im ersten und letzten Takt charakteristisch. Es sei auch angemerkt, daß der Vorschlagsrhythmus auf den Taktanfang (besonders als Tonrepetition) in ungarischen, auch schottischen usw. Melodien seine Energie einbüßt, sobald man die beiden einander schnell folgenden Noten als zusammengehörig versteht:



^{/21} Da die Spaltung der schweren Zeit fast immer zur Bildung von Anschlußmotiven, also zu Gewichtüberbietungen im Takt führt, so ist es leicht begreiflich, daß das 'alla Polacca' fast immer beide Eigenschaften zeigt, wie die Sammlungen Kolbergs, Kubas, Juszkiewicz' usw. aufweisen. Ich führe zum Schluß nur noch ein Beispielchen aus Karl Bartas Sammlung böhmischer Lieder (1825) an, das durch die

Erinnerung an Beethovens B-Dur-Trio interessiert und im vierten Takt eine bekannte Mannheimer Schlußfigur bringt, die auch Beethoven zu schätzen wußte (Op. 78, 1. Satz), siehe Beilage A Nr. 22.

SEITE: 54

Anmerkungen

¹ Anmerkung der Herausgeber: Vorliegender Text setzt die Veröffentlichung des Aufsatzes [Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'](#) (FZMw 2, 1999, S. 1-31) fort. Änderungen am Layout des Textes entsprechen denjenigen des [Ideen-Aufsatzes](#) (siehe [Anmerkung 1](#)). Riemanns *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* erschien erstmals in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, hrsg. von Rudolf Schwartz, Jahrgang 23, Leipzig 1917, S. 1-21.

[\[Zurück zum Text\]](#)

Dokument erstellt am 9. Dezember 1999

PD Dr. Wolfgang Krebs, Clemens Gresser