



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

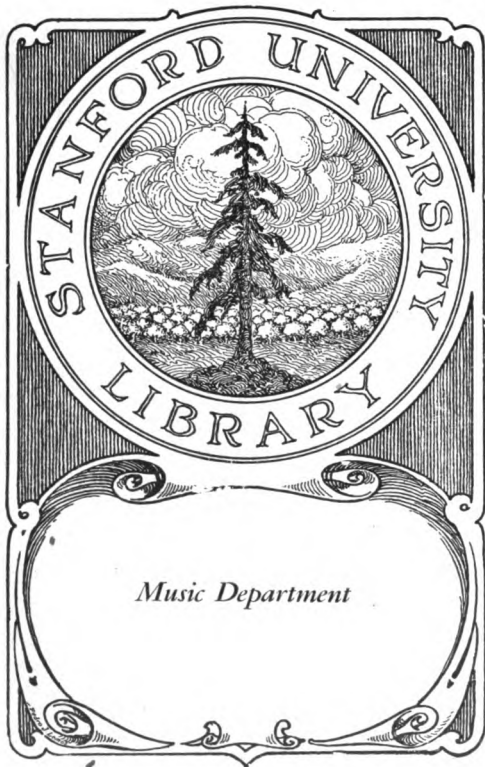
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



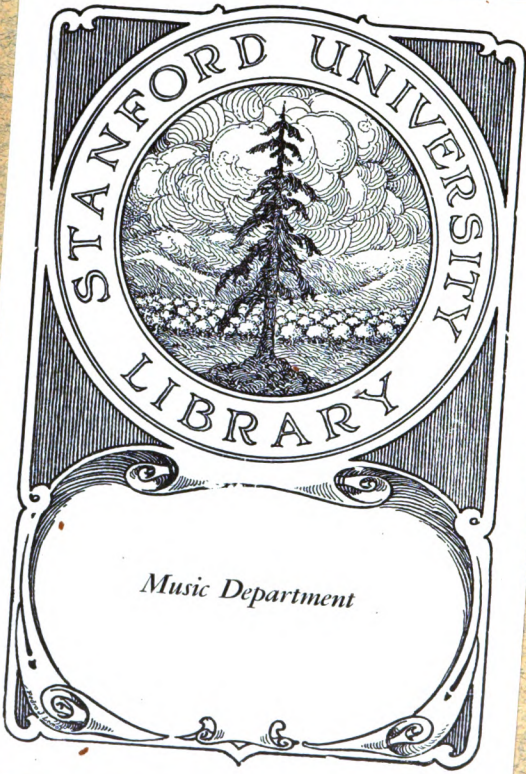


*Music Department*



Leon de Bourbon de Wismarburg  
~~de Bourbon de Wismarburg~~

6874





20

Lion et Barber et Wessemburg.  
~~Barber~~

2000

Léon de Soubise de Wagram

Dersa. 15 Sept.  
1893



Mag Hesse's  
illustrierte Katechismen  
Band 6.

---

Katechismus

des

Clavierspiels

von

Dr. Hugo Riemann,  
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

---

Leipzig,  
Mag Hesse's Verlag.  
1888.

Katechismus

des

# Klavierspiels

von

**Dr. Hugo Riemann,**

Lehrer am Konservatorium in Hamburg.



Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1888.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Meinem Freunde

**Dr. Otto Kraußell**

Lehrer am Konservatorium der Musik

zu Köln

gewidmet.





## Vorwort.

Derselbe Plan, nach welchem der Verfasser sein Musiklexikon arbeitete, liegt auch der Ausführung der musikalischen Katechismen zu Grunde: in kürzester, nicht nur leichtverständlicher sondern auch ganz besonders übersichtlicher Form das Wichtigste und Wissenswerteste der Musiklehre zusammenzustellen, und damit an Stelle der vielfach verbreiteten äußerlich ähnlich abgefaßten, ihrem positiven Inhalte nach aber doch auf einem gar zu niedrigen Niveau stehenden Werken, kleine Taschenbücher zu schaffen, aus denen wirklich in jedem Moment des Zweifels eine schnelle Aufklärung zu entnehmen ist. Nicht was jeder Musiker weiß, sondern was jeder Musiker wissen sollte, muß in den musikalischen Katechismen stehen! Wenn aber z. B. Lobes „Katechismus der Musik“ S. 3 von der Einschlebung „kleinerer“ Töne zwischen den sieben Haupttönen spricht, oder wenn er die Verzierungszeichen falsch erklärt ( $\infty$  und  $\infty$  verwechselt in der Hummel-*Spohr'schen* Weise, aber ohne Anmerkung über den Mißbrauch als *Palltriller* benannt, aber mit der unteren Hilfs-

note verziert, ~ als Mordent, aber mit der oberen Hilfsnote!! u. s. w.) so ist das doch nicht einmal durch die Absicht möglichst populärer Fassung entschuldbar, und daher gewiß von keinem Musiker zu verlangen, daß er sich in dem Werkchen Belehrung suche. Selbst der nicht allzu unwissende Dilettant sollte durch solche primitive Schnitzer stutzig gemacht werden.

Der Verfasser glaubte, diese Vorbemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, um seinen jüngsten Sprößlingen die Existenzberechtigung nachzuweisen: sie werden aber die Lücke, die sie ausfüllen bestimmt sind, erst zu brechen haben. Man vergleiche und wähle!

Hamburg, im Herbst 1888.

**Dr. Hugo Riemann.**

## Einleitung.

### 1. Zu welcher Klasse von Instrumenten gehört das Klavier?

Zu den Saiteninstrumenten; doch nimmt es unter denselben eine besondere und hervortretende Stellung ein, sowohl durch die Art, wie die Saiten zum Tönen gebracht werden, als durch den Reichtum und die Fülle seines Tonvermögens. Wie kein anderes Saiteninstrument vermag das Klavier einen recht respektablen Ersatz für ein ganzes Orchester zu leisten, da es nicht nur beliebiger Nuancierung der Tonstärke, sondern auch einer sehr erheblichen Vollstimmigkeit fähig ist.

### 2. Hat das Klavier diese Eigenschaften schon seit längerer Zeit?

In geringerer Vollkommenheit ja; doch kann man sagen, daß das Instrument auf den Gipfelpunkt seiner Leistungsfähigkeit erst in allerneuester Zeit, d. h. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangt ist. Der Polyphonte war es zwar schon seit Jahrhunderten fähig, wenigstens in der Gestalt des Klavicimbals, während dem Klavichord manche Tonkombinationen sowohl fürs gleichzeitige Spiel als für die gebundene Folge unmöglich waren (vgl. unseren Katechismus der Musikgeschichte 63—65 und 102—103); andererseits war auf dem Klavichord innerhalb sehr bescheidener Grenzen ein Nuancieren der Tonstärke möglich (auf dem Klavicimbal nicht): die unumschränkte Herrschaft über den Ausdruck gewann das Klavier aber nicht einmal sofort nach Erfindung des Hammeranschlags durch Cristofori (1711), sondern es bedurfte erst noch einer großen Zahl von kleinen Verbollkommnungen der Technik des Pianofortebaues, welche die Namen Silbermann, Stein, Broadwood, Erard ehrenvoll in die Tafeln der Geschichte der Musik eingruben, ehe es möglich wurde, die Steinway, Bechstein, Blüthner u. alljährlich zu tausenden in gleicher Qualität zu fabrizieren und über die ganze Erde zu verbreiten.

### 3. So ist wohl das Klavier heute ein wesentliches Mittel der Verbreitung musikalischer Kultur?

Ohne Zweifel. Zwar fehlt es nicht an Stimmen, welche das Überhandnehmen des Klavierspiels als für den wahren Musikfönn verderblich, abstumpfend und einen schlechten Dilettantismus begünstigend erklären, und es läßt sich dieser Ansicht eine gewisse Berechtigung ja nicht absprechen; der Umstand, daß der Klavierspieler

gar nichts mit der Fixierung der Tonhöhe zu thun hat, ist allerdings nicht zu übersehen! Der Sänger, der Violinist, ja selbst der Spieler eines Blasinstrumentes sind stets darauf angewiesen, die Höhe der hervorgebrachten Töne zu beobachten und nach Bedarf zu rektifizieren, während der Klavierspieler richtige Tonhöhe hat, sobald er die richtige Taste anschlägt, und oft mit manueller Fertigkeit auskommt, wo jene eine scharfe Ausbildung des Gehörsinnes bedingen: nichtsdestoweniger steht das Klavier im ganzen doch höher als jedes andere Instrument, die Orgel nicht ausgenommen! seine positiven Eigenschaften sind doch derartig hervorragende, daß die negativen daneben kaum ins Gewicht fallen, zumal ja nichts im Wege steht, zur Leistung dessen, was das Klavier nicht leisten kann, andere Organe heranzuziehen. Ergänzt sich Klavierspiel mit Gesang, d. h. singt derjenige, dessen Hauptinstrument das Klavier ist, so wüßte ich nicht, welchen Schaden er durch das Klavierspiel leiden sollte. Das muß allerdings nachdrücklich betont werden: Klavierspiel als einzige Form der Musikübung und besonders des Musikstudiums ist mangelhaft und verwerflich; zum mindesten muß daneben durch Musikdiktat das Tonvorstellungsvermögen gründlich geschult werden. Vorausgesetzt aber, daß in solcher Weise für eine anderweit ergänzende Übung des Musiksinnes gesorgt wird, verwandelt sich der ausgewiesene Mangel des Klaviers in dessen größten Vorzug, d. h. da die Töne fix und fertig da sind (eine gute Stimmung des Instrumentes vorausgesetzt), so ist einmal das bei allen anderen Instrumenten (die Singstimme inbegriffen) für die Tonbildung erforderliche Quantum von Interesse für die Verbollkommnung des Ausdrucks frei und es wird dem Spieler möglich, seinem Instrumente eine Polyphonie abzugewinnen, deren es sonst nicht fähig sein würde. Man bringe sich nur intensiv zu Bewußtsein, wie es um das Verständnis und die Verbreitung unserer großen Orchesterwerke und gar der Opern und Oratorien stehen würde, wenn nicht durch die Klavierarrangements zu vier und zu zwei Händen resp. bei den Gesangswerken die Klavierauszüge mit Text, jedermann Gelegenheit gegeben wäre, sich ein wohl annehmbares Surrogat für die immer nur in größeren Pausen und mit pekuniären Opfern erreichbaren Aufführungen dieser Werke zu verschaffen. Darin liegt ein Wert des Klaviers, der vielleicht ebensohoch zu schätzen ist als derjenige, welchen es als Soloinstrument, als Instrument für sich, für das die Komponisten originaliter schreiben, hat.

4. Ist dem Klavierspieler die Kenntnis der Konstruktion seines Instrumentes in ähnlicher Weise wie z. B. dem Organisten vonnöten?

Nein. Die Konstruktion der Klaviere ist zwar nicht so kompliziert, daß es nicht möglich wäre, dieselbe auch als Nicht-Techniker soweit zu verstehen, daß man kleine Reparaturen selbst ausführen könnte, z. B. einen durchgebrochenen Hammerstiel zu leimen und provisorisch zu verbinden oder eine neue kleine Feder an Stelle einer gebrochenen einzusetzen und dgl. Der Fachmusiker, der Musiklehrer

oder Pianist sollte allerdings soweit in das Wesen des Instruments eindringen, daß er sich selbst im Moment helfen könnte. Der Dilettant, überhaupt jeder, der nicht das Instrument jederzeit bereit haben muß, braucht das aber nicht; er kann selbst auf dem Lande stets nach wenigen Stunden Hilfe seitens eines Musikers, der sich darauf versteht, haben; größere Schäden aber wird man immer besser einem gelernten Instrumentenmacher zur Heilung übergeben. Jeder, der nicht geradezu ein Sonntagsspieler ist, sollte aber wenigstens lernen, eine stark verstimmte Saite zurechtzuziehen, auch wohl statt einer gesprungenen eine neue von der erforderlichen Stärke aufzuziehen, oder die Tastatur herauszunehmen, um etwas in das Instrument gefallenes, oder auch um den in der Hammermechanik angesammelten Schmutz (Staub, Wollflocken u. s. w.) zu entfernen, oder verschobene Dämpfer zurechtzurücken, ein quiekendes Pedal einzufetten und dergleichen mehr. Alle diese Handgriffe sind leicht einem Kundigen abzusehen, und wenn man nicht ganz besonderes Ungeschick beweist, wird man so leicht nicht Gefahr laufen, etwas zu ruinieren.

5. Wie läßt sich etwa mit wenigen Worten die Aufgabe umschreiben, welche derjenige zu lösen hat, welcher das Klavierspiel gründlich erlernen will?

Zuerst gilt es, die Natur des Instruments, soweit sie den Spieler direkt angeht, d. h. sein Tonvermögen, die Beziehungen der Besaitung und Klaviatur zum Tonssystem (die Lage der einzelnen Töne), sowie die richtigste Art der Bespielung, d. h. die Angriffspunkte der Mechanik und die zweckmäßigste Richtung für die Bewegungen derselben kennen zu lernen. Sodann heißt es, den Apparat, den man selbst zur Bearbeitung des Klaviermechanismus mitbringt, die Finger, Hände, Arme und ihre Sehnen und Muskeln genau zu betrachten und nicht nur deren zweckmäßigste Haltung und Bewegungsweise zu bestimmen, sondern auch — und das ist das wichtigste nach der mechanischen Seite — sie für den besonderen Zweck weit über ihre natürliche Bestimmung hinaus tauglich zu machen, sie speziell fürs Klavierpiel zu schulen, auszubilden. Endlich aber muß nach Feststellung der Mittel zur Überwindung der mechanischen und technischen Schwierigkeiten dem Problem näher getreten werden, wie der geistige Inhalt eines Tonwertes in der Reproduktion speziell auf dem Klavier durch den Ausdruck dem Hörer warm und lebendig vermittelt werden kann, d. h. wenn wir von allgemeinen ästhetischen Ausführungen absehen, wie die effektiven und die latenten (subintendierten) Zeichen der Notenschrift in klingende Musik umzusetzen sind.

Wir werden daher zunächst uns mit der Klaviatur (als Spielraum), den Dämpfungsvorrichtungen und den Pedalen zu beschäftigen haben, weiter mit der Körperhaltung und den verschiedenen Arten des Anschlages, mit den wichtigsten Grundfäßen des Fingersatzes und endlich mit dem Vortrag (der Phrasierung).



## I. Das Instrument.

6. Wie stellt sich äußerlich das Klavier dar, als Mechanismus zur Hervorbringung von Tönen beliebiger Höhe durch das gesamte für die Kunst in Betracht kommende Tongebiet?

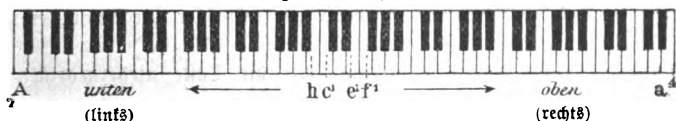
Als ein Rahmen, der mit einer großen Zahl Saiten verschiedener Länge bespannt ist, welche je zwei oder drei gleichgestimmte dichter zusammengedrückt, nach abnehmender Länge geordnet sind und durch Hebelvorrichtungen angeschlagen werden können, deren letztes Glied (nächst den Saiten) ein Hämmerchen ist, das erste aber (nächst dem Spieler) eine horizontal liegende Taste. Sämtliche Tasten liegen in einer Ebene neben einander, sodaß sie der Spieler, wenn er auf einem Stuhle gewöhnlicher Höhe sitzt, bei wagerechter Haltung des Unterarmes bequem mit den Fingerspitzen erreichen kann. Die große Zahl der neben einander liegenden Tasten (84—87) würde aber ohne weitere Unterscheidungsmittel fürs Auge wie fürs Tastensinn unmöglich ohne häufige Irrtümer bezüglich der Tonhöhe bespielt werden können; deshalb sind eine Anzahl Tasten unbedeutend über das Niveau der anderen erhöht (die sogenannten Obertasten) und durch gegensätzliche Farbe ausgezeichnet (jetzt gewöhnlich die Untertasten mit Elfenbein, die Obertasten mit Ebenholz belegt). Die Obertasten sind ferner auch kürzer als die Untertasten, d. h. sie liegen vom Spieler aus weiter zurück; diese Anordnung erweist sich als sehr zweckmäßig in Rücksicht auf den Bau unserer Hand, ist aber nicht nur aus diesem Grunde getroffen, sondern auch, weil der Aufbau unseres Tonsystems die Bevorzugung einer diatonischen Grundskala (vgl. Katechismus der Musik S. 3) erwünscht erscheinen läßt. Diese aus abwechselnd zwei und drei Ganztonintervallen mit dazwischen geschobenem Halbtonintervall bestehende Grundskala

$$\dots H \quad \underbrace{c \ d \ e}_{2} \quad \underbrace{f \ g \ a \ h}_{3} \quad \underbrace{c' \ d' \ e'}_{2} \quad \underbrace{f' \ g' \ a' \ h'}_{3} \quad \underbrace{c'' \ d''}_{2} \quad \text{u. f. w.}$$

stellen nämlich die Untertasten des Klaviers dar; die (schwarzen) Obertasten aber halbieren jeden Ganzton, d. h. durch ihre Einfügung wird die Klaviatur zur gleichmäßigen Folge von Halbtonintervallen, welche mit Hilfe der gleichschwebenden Temperatur, d. h. der möglichst genauen Teilung der Oktave in 12 gleiche Teile für sämtliche vorstellbaren Tonhöhenwerte einzutreten haben (vgl. die Tabelle unter „Tonbestimmung“ in des Verfassers „Musiklexikon“). Die sich dem

Auge unmittelbar aufdrängenden Gruppen von abwechselnd zwei und drei Obertasten in der unterschiedslos fortlaufenden Reihe der Untertasten werden nun aber zum bequemen Orientierungsmittel sowohl fürs Auge als für die Finger, da zwischen die Obertasten-Gruppen die Halbtonintervalle der Grundskala fallen. Die Lage des gesamten Tongebietes ist nun für den Spieler die, daß von der Mitte nach links die Tiefe, nach rechts die Höhe liegt. Also von links nach rechts ist auf dem Klaviere soviel wie von unten nach oben, von rechts nach links ist soviel wie von oben nach unten:

Julius Blüthner.



Die Tonbedeutung der Tasten ist nun vermöge der Identifikation der enharmonischen Intervalle folgende:

Die weiße links neben zwei schwarzen = c oder his, auch deses.

Die erste (links gelegene) von zwei schwarzen = cis oder des.

Die weiße Taste zwischen zwei schwarzen = d oder cisis oder eses.

Die zweite (rechts gelegene) von zwei schwarzen = dis oder es.

Die weiße rechts neben zwei schwarzen = e oder fes, auch disis.

Die weiße links von drei schwarzen = f oder eis, auch geses.

Die erste (links gelegene) von drei schwarzen = fis oder ges.

Die erste (links gelegene) weiße zwischen drei schwarzen = g oder fisis oder asas.

Die mittlere von drei schwarzen = gis oder as.

Die zweite (rechts gelegene) weiße zwischen drei schwarzen = a oder gisis oder heses.

Die dritte (rechts gelegene) von drei schwarzen = b oder ais.

Die weiße rechts neben drei schwarzen = h oder ces auch aisis.

Es muß durchaus davor gewarnt werden, daß man einer Taste einen Namen ein für allemal giebt z. B. g, auch wenn die zu spielende Note fisis oder asas ist. Das war ehemals (bis ins vorige Jahrhundert) in der deutschen Tabulatur so gebräuchlich (dieselbe verwandte für die Untertasten durchaus nur die Namen der Stimmöne, für die Obertasten aber ohne Rücksicht auf die Tonart nur: cis, dis, fis, gis und b); heute giebt es dafür keinen Entschuldigungsgrund mehr. Nennt man die Note ais b, oder sagt man g statt fisis, so ist die unvermeidliche Folge eine Trübung des Tonvorstellungsbemögens, eine Unklarheit, Konfusion.

### 7. In welcher Weise funktioniert die Mechanik?

Sobald eine Taste niedergedrückt wird, erhebt sich das von ihr regierte Hämmerchen gegen die Saiten. Allein das Hämmerchen berührt die Saiten nur dann, wenn die Taste wenigstens zuletzt schnell herabgedrückt wird: nur dann wird das Hämmerchen empor-

geschneilt, anderenfalls aber vorher ausgelöst, sodaß es nahe den Saiten verharret, bis das Loslassen der Taste ihm ein völliges Zurückgehen gestattet. Hebt man den auf der herabgedrückten Taste stehenden Finger auch nur ein klein wenig und drückt ihn schnell (wenn auch noch so leise) wieder nieder, so schlägt das Hämmerchen gegen die Saiten und wird erst dann ausgelöst. Sämtliche Bewegungen der bei den einzelnen Modellen der Instrumentenbauer verschieden komplizierten Mechanik erfolgen innerhalb einer senkrecht stehenden Fläche, welche man sich durch die Mitte der Taste und des Hämmerchens gelegt denken muß, d. h. es kommen keinerlei seitliche Übertragungen der Kraft ins Spiel; daraus ergibt sich, daß die einzig korrekte Art des Angriffes der Mechanik senkrechter Niederdruck der Taste sein muß.

8. Klingt der Ton solange, wie die Taste niedergedrückt bleibt?

Ja und nein. Der Ton gerissener oder angeschlagener Saiten nimmt stets sehr schnell an Stärke ab; ein Fortklingen in gleicher Stärke oder gar ein Anschwellen, wie es der Singstimme, den Streichinstrumenten und Blasinstrumenten möglich und leicht ist, kann auf dem Klavier ganz und gar nicht erzielt werden (eine Art Ersatz dafür ist die schnelle Tonrepetition, das Tremolo). Allein besonders auf unseren vollkommeneren modernen Instrumenten behält doch der Ton immerhin einige Sekunden soviel Volumen, daß man ihn als noch klingend wahrnehmen kann. (Die Phantasie und Gewöhnung kommen hier zu Hilfe, sodaß die meisten Menschen es sich kaum je zum Bewußtsein bringen, daß das Klavier nur punktiert statt in zusammenhängenden Linien zu zeichnen.) Dieses, wenn auch nur unvollkommene Fortklingen des Tones kann nun aber der Intention des Komponisten und dem Willen des Spielers entsprechend in seinem ganzen Umfange ausgenutzt und sogar verstärkt oder aber abgekürzt und behindert werden. Es geschieht das durch die sogenannte Dämpfungsvorrichtung. Mit der Anschlagsmechanik stehen nämlich durch Drahtstifte kleine Filzkeile oder Döckchen in Verbindung, die, auf den Saiten aufliegend ein Schwingen derselben unmöglich machen. Der Niederdruck einer Taste hebt den zugehörigen Dämpferkeil von den zu treffenden Saiten ab, giebt also deren Schwingungen frei, bis mit dem Zurückgehen der Taste in Gleichgewichtslage auch die Dämpfer sich wieder auf die Saiten legen, den Ton augenblicklich erstickend. Die sämtlichen Einzeldämpfer können aber gleichzeitig von den Saiten gehoben werden vermitteltst des sogenannten großen Pedals oder Forte-Pedals, richtiger Dämpfungspedals, des rechts gelegenen der beiden unter dem Pianoforte befindlichen Fußtritte. Durch Niederdruck dieses Pedaltritts werden nämlich sämtliche Saiten des Klavieres dämpferfrei und es entsteht dadurch nicht nur die Möglichkeit, daß Töne fortklingen, nachdem die Finger sie verlassen und nachdem die Taste zurückgegangen ist, sondern die erklingenden Töne werden noch durch

Mitschwingen der Saiten verwandter Töne extra verstärkt. Erfolgt der Niederdruck des Dämpfungspedals (die Aufhebung der Dämpfung) direkt nach dem Anschlage eines Tones, so entsteht sogar fürs Ohr durch das erfolgende Mitschwingen der verwandten Saiten die Täuschung eines crescendo oder doch eines gleich starken Fortklingens.

9. In welchem Verhältnis stehen diese mitschwingenden Saiten zu dem erregenden Tone bezüglich der Tonhöhe?

Wir haben zwei Gruppen mitschwingender Saiten aus einander zu halten, die der höher als der erregende Ton liegenden, und die der tiefer liegenden. Die höher liegenden entsprechen der Obertonreihe oder Naturkale (s. Katechismus der Musik S. 45), d. h. wenn man z. B. das C der großen Oktave anschlägt, so schwingen die Saiten mit, welche durch die den folgenden Tönen entsprechenden Tasten regiert werden:



Die Saiten, welche den hier in Viertelnoten gegebenen Tönen entsprechen, schwingen schwächer mit als die anderen, weil durch die gleichschwebende Temperatur eine ziemlich starke Differenz ( $\frac{1}{13}$  Ton) der Stimmung der Saiten gegen die natürlichen Terzen (hier  $e^1 e^2$  und  $h^2$ ) herbeigeführt ist, was in noch höherem Grade für die in Achteln gegebenen Werte gilt. Übrigens schwingen die Saiten ohnehin um so schwächer mit, je höher die Ordnungszahl des Obertones ist, d. h. je weiter sie vom Grundtone abliegen. Denn die Erregung der Saiten zum Mittönen erfolgt durch die ohnehin im Klange der angeschlagenen Saiten enthaltenen und hörbaren Obertöne, und zwar gemäß deren eigener Klangstärke. Die Gruppe der tieferen mitschwingenden Saiten entspricht der Untertonreihe, d. h. der Umkehrung der Obertonreihe, z. B. wenn  $c^2$  angeschlagen wird



d. h. sie entspricht auch hinsichtlich der Abschwächungen der Stärke des Mittönens zufolge der temperierten Stimmung ganz der oberen Gruppe, nur sind nicht objektiv wahrnehmbare Untertöne die Erreger sondern der Ausgangston selbst, und die Saiten geben daher ihren Eigenton nur sehr schwach, verstärken vielmehr den angeschlagenen Ton. Die hohe Bedeutung der Dämpfungsvorrichtung für den Vollklang des Instruments ist hiernach wohl ersichtlich: sie ermöglicht

eine ganz bedeutende Verstärkung des Tones, ohne doch ein häßliches in einander Summen zu bedingen, da es ja nur einer leichten Fußbewegung (momentanes Fallenlassen der Dämpfung) bedarf um sofort alle Schwingungen zu ersticken bis auf diejenigen, deren Fortdauer die niedergehaltenen Tasten gestatten. Die eigentliche bedeutsame Rolle des Dämpfungspedals ist daher nicht das Heben der Dämpfung, die Tonverstärkung, sondern vielmehr eben das Abdämpfen, das augenblickliche Verhindern alles Mittönens. Die Benutzung des Dämpfungspedals (Forte-Pedals) wird in der Notenschrift verlangt durch Ped. (Niedertritt, Dämpfungshebung) und \* oder  $\Phi$  oder dgl. (Fußhebung, Fallenlassen der Dämpfung). Bezüglich des Niedertrittes des Dämpfungspedals ist noch davor zu warnen, daß man denselben gleichzeitig mit dem Anschlag voller Afforde bewirkt; denn dann werden auch alle Geräusche der Mechanik mitverstärkt. Man gewöhne sich daher entgegen der üblichen Bezeichnung des Pedalgebrauches, anstatt vor Eintritt einer neuen Harmonie die Dämpfung fallen zu lassen und mit dem Anschlage sie wieder zu heben, vielmehr mit dem Anschlage durch Heben des Fußes die überflüssigen Geräusche abzdämpfen und direkt nach dem Anschlage den Tritt wieder niederzudrücken. Der moderne Klavierspieler spielt eigentlich immer mit gehobener Dämpfung aber mit sehr reichlicher Benutzung der Mäßlichkeit der Abdämpfung des Klanges, d. h. mit häufigem Heben und sofort wieder Senken der Fußspitze. Diese Fußspitzenbewegung ist dem Stakkatoanschlage vergleichbar (nur umgekehrt gerichtet), d. h. die beiden Bewegungen schließen sich so unmittelbar an einander an, daß sie als eine einzige angesehen werden dürfen.

#### 10. Welchen Zweck und welche Wirkung hat das zweite (linke) Pedal?

Auf Pianinos und Tafelklavieren regiert dasselbe vielfach eine andere Dämpfungsvorrichtung, welche die Saiten nicht am Schwingen überhaupt, sondern nur am Starkschwingen verhindert; auf den Flügeln aber stets, sowie auch vielfach auf Instrumenten der anderen Formen bewirkt der Niederdruck des linken Pedals eine unbedeutende Verschiebung der gesamten Mechanik (von der Klaviatur bis zu den Hämmerchen) nach rechts, sodaß beim Niederdruck der Tasten die Hämmerchen statt drei nur zwei oder eine Saite treffen (je nachdem man den Tritt halb oder ganz niederdrückt). Der dadurch erzielte Klang ist erstens im Moment des Anschlages schwächer und erhält zweitens durch das sofort nachfolgende Mittönen der dem Anschlage entrückten aber gleichgestimmten Saiten etwas eigentümlich Belebendes, Ätherisches. Die Verschiebung wird durch ausdrückliche Wortvorschrift verlangt („mit Verschiebung“, *una corda* [due corde], aufgehoben durch „ohne Verschiebung“ resp. *tutte le corde* oder *tre corde*).

#### 11. Sind nicht in neuerer Zeit auch kompliziertere Vorrichtungen zur beliebigen teilweisen Hebung der Dämpfung erfunden worden?

Ja, besonders von Ed. Zachariä, dessen Kunstpedal eine Anzahl Freunde gefunden hat, ohne sich jedoch allgemeiner verbreiten zu



können; dasselbe gestattet durch vier Pedaltritte nach Belieben jeden der folgenden acht Teile der Klaviatur dämpferfrei zu machen, sodaß die darauf angeschlagenen Töne weiterklingen, resp. die Saiten dieses Teiles zum Mitschwingen frei sind:

$\text{A—E, F—H, c—e, f—a, b—d}^1, \text{es}^1\text{—g}^1, \text{as}^1\text{—c}^2, \text{cis}^2\text{—e}^2.$

Auch Debains Prolongement (Tonhaltungspedal), das durch einen Pedaltritt die Dämpferheile, welche im Moment des Tretens gehoben sind, gehoben hält, sodaß also ein beliebiger Ton oder Akkord fort klingt, während die Hände anderweit beschäftigt sind (1874 von Steinway verbessert), eine wirklich geniale und künstlerisch wertvolle Erfindung, hat bisher nicht allgemeiner zu werden vermocht.

## 12. Woran unterscheidet man ein gutes Instrument von einem schlechten?

Vor allem und schließlich allein am Klange. Schlechte Instrumente haben entweder nur einen kleinen oder einen trockenen, zirpenden, klimpernden oder aber einen brummigen, unklaren Ton. Besonders findet man häufig Instrumente, bei denen die Höhe hölzern und glanzlos und die Tiefe ganz verschwommen oder auch klappernd und machtlos ist. Um ein Instrument nach seiner Klangqualität beurteilen zu können, muß man dasselbe vor allem erst rein stimmen lassen. Eine wesentliche Garantie für Erlangung eines guten Instruments ist natürlich der Name eines Fabrikanten von Weltruf, leider muß man aber natürlich diese Garantie auch mit bezahlen. Es giebt indes Firmen genug, die ohne Weltruf doch vortreffliche Instrumente bauen, und thut jeder, der sich ein Instrument anschaffen will, gut, sich mit einem berufsmäßigen Klavierpieler in Verbindung zu setzen, dessen Rat ihn nicht nur vor Schaden, sondern auch vor unnötigen Kosten bewahren wird. Manche Instrumente sind zwar im Klange tadellos, erweisen sich aber später als unhaltbar, weil das verwendete Holz nicht hinreichend ausgetrocknet oder umgekehrt, zu schnell ausgedörnt war; gegen solche Erfahrungen kann man sich, wenn man nicht vorzieht, sich ein teures Instrument von einem renommierten Fabrikanten zu kaufen, nur schützen, indem man sich die Haltbarkeit garantieren läßt. An den schlimmsten Ubeln, wie Verwerfen der Tasten oder gar des Resonanzbodens ist aber häufig genug weniger der Fabrikant als der Käufer schuld, nämlich, wenn er dem Instrument einen schlechten Standort giebt, wo dasselbe entweder der Feuchtigkeit oder allzuhäufig schnellen Temperaturwechseln ausgesetzt ist. Zum mindesten halte man darauf, daß das Klavier nicht unmittelbar an einer feuchten Wand oder gar am offenen Fenster steht und Sorge dafür, daß der Deckel geschlossen wird, wenn das Instrument nicht gebraucht wird. Durch letztere Vorsicht verhütet man sowohl die Ansammlung von allzubiel Staub als auch das schnelle Kosten der Saiten, das so gern erfolgt, wenn bei feuchter Witterung Fenster und Klavierdeckel offen stehen. Ein häufiges Stimmen des Instrumentes liegt weniger in dessen Interesse als im Interesse der Gehörsbildung des Spielers, die natürlich wesentlich gehemmt wird, wenn sein Instrument nicht im richtigen

Kammerton steht. Immerhin ist es aber nicht zu empfehlen, ein Instrument so sehr in der Stimmung herunter kommen zu lassen, daß sich eines Tages die Notwendigkeit herausstellt, es im ganzen einen halben Ton in die Höhe zu ziehen: das kann eventuell nicht ohne Schaden für das ganze Instrument geschehen. Man leide daher nicht, daß der Stimmer sich darauf beschränkt, das Instrument nur in sich rein zu stimmen, sondern halte darauf, daß er stets erst das  $a^1$  nach der Stimmgabel genau auf Kammerton bringe.

13. Ist es nötig, daß Anfänger im Klavierspiel gleich ein großes teureres Instrument erhalten?

Jedenfalls ist es ein großer Irrtum, wenn man meint, daß ein elendes, altes, abgepieltes Instrument, womöglich mit ganz ungleichmäßig funktionierenden Tasten oder gar defektem Bezug und mangelhafter Stimmung für den ersten Anfang gut genug sei. Natürlich ist es nicht nötig, die kleinen ABC-Schützen gleich an einen großen Konzertflügel zu setzen, dessen Vorzüge sie ganz und gar nicht zu würdigen verstehen, da jedes Klavier, wenn es eine Reihe von Jahren gespielt worden, an Qualität verliert und abgenutzt wird (diesem hochwichtigen Unterschied der Klaviere und der Streichinstrumente übersehe man nicht); man thut daher besser, die Anschaffung eines Instruments ersten Ranges hinauszuschieben, bis der glückliche Eigentümer desselben über das Lehrlingsstadium hinaus ist. Unbedingt aber muß man auch dem absoluten Anfänger ein Instrument geben, das eine gleichmäßige Spielart, einen klaren gesunden Ton und komplette Besaitung hat und gut gestimmt ist. Daß die Stimmung immer wieder (d. h. alle paar Monate einmal) nachgesehen wird, ist durchaus notwendig, wenn der Eleve ein guter Musiker werden soll. Leider haben die kleinen Spieler viel zu kämpfen mit dem Mißverhältnis ihrer wenig spannungsfähigen Hände und den ihnen von den Komponisten zugemuteten Griffen; das ist ein Hauptgrund, weshalb für Kinder gern ältere Tafelklaviere genommen werden, die gewöhnlich etwas schmalere Tasten haben. Der Bau besonderer Kinderklaviere, die in ähnlicher Weise dem Spannvermögen von Kinderhänden angepaßt sind wie die „halben“ und „dreibiertel“-Violinen und -Celli, hat sich noch nicht eingebürgert. Beachtung verdient die dem Utrechter Instrumentenmacher L. Krom patentierte doppelte Klaviatur, welche um eine A<sub>2</sub> drehbar (wenn einige Zoll aus dem Instrumente herausgezogen) zwei einander gegenüberstehende Klaviaturen verbindet, eine gewöhnliche für erwachsene Spieler und eine für Kinder, bei der die Spannweite der Oktave um eine Tastenbreite verringert ist, sodaß jederzeit die eine oder die andere Klaviatur benutzt werden kann.

## II. Der Spieler.

14. Was gehört dazu, um sich Virtuosität oder doch achtenswerte Fertigkeit im Klavierspiel zu erwerben?

Wie überall, wo es etwas ernsthaftes zu lernen giebt: Talent und Fleiß. Die Anforderungen, welche unsere Zeit an den Pianisten stellt, sind aber ganz außerordentlich hochgeschraubte; die Zahl derer, welche sich dem Klaviervirtuosentum widmen, ist eine so große, daß zur Erreichung einer hervortretenden Position beide Faktoren, Talent und Fleiß in hohem Grade, hochgesteigert, erforderlich sind. Hinsichtlich des Talentes, der natürlichen Begabung, unterscheidet man mit Recht zweierlei, nämlich

Begabung für den musikalischen Lebensberuf überhaupt, und Begabung fürs Klavierspiel im speziellen.

Es kann jemand sehr wohl mit scharfem Tonsinn und lebhaftem Tonvorstellungsvermögen, ja reicher Tonphantasie begabt sein und doch ungeeignet, im Klavierspiel mehr als mittelmäßiges zu leisten, wenn ihm die spezielle klaviertechnische Begabung fehlt; umgekehrt kann jemand körperlich wie von der Natur zum Klavierspieler geschaffen erscheinen und doch im rohen stecken bleiben, weil ihm der Künstlergeist fehlt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß von den mittelmäßigen oder „guten“ Pianisten der größere Teil zur zweiten Kategorie gehört, d. h. daß sie solche sind, die zufolge besonderer körperlicher Begabung und mit Hilfe eisernen Fleißes eine blendende äußere Routine sich angeeignet haben, welche über den Mangel von eigentlichem Musiksinne hinwegtäuscht: es ist das gerade auf dem Klaviere leichter möglich als auf jedem anderen Instrument (die Orgel ausgenommen), weil, wie wir bereits bemerkt, der Ton wenigstens seiner Höhe nach nicht gebildet zu werden braucht, sondern fix und fertig da ist.

Während die musikalische Begabung sich als müheloses Erkennen der Tonhöhen (absolutes Ohr) oder doch sicheres Verfolgen der Tonabstände (relatives Ohr), als Treffsicherheit im Gesange und endlich als melodisches Erfindungsvermögen kund giebt, besteht die spezifisch technische Begabung fürs Klavierspiel im normalen oder gar gerade dem Klavierspiel zu statten kommenden abnormen Bau der Hände, gesunden Muskeln und Nerven, entschlossenem Temperament und dem Freisein von Angst und Befangenheit. Eine weitere Anforderung, die zwar nicht unbedingt in der Sache selbst liegt, von der aber nach heutigem Gebrauch, wo jeder Konzertspieler stets auswendig spielt,

kaum abgesehen werden kann, ist ein gutes Gedächtnis. Die Meinungen darüber, was eigentlich eine gute Klavierhand sei, sind geteilt; die einen halten lange, mehr sehnige als fleischige Finger für die besten, die anderen stellen einer breiten Hand mit kürzeren Fingern ein günstigeres Prognostikon u. s. w., Differenzen, die nur zu natürlich sind, da eben Männer und Frauen mit den verschiedenst gearteten Fingern hervorragendes als Klavierspieler geleistet haben. Doch lassen sich wenigstens einige negative Punkte bestimmen, aus denen zu ersehen ist, welche Eigenschaften den Händen der Ausbildung im Klavierspiel entschieden hindernd im Wege stehen. Dahin gehören besonders: schwächliche, leicht einknickende Finger, überhaupt leistungsunfähige Muskulatur, gewölbte über die Spitze gewachsene Nägel, Schwimmhäute zwischen den Fingern, zu feste fleischige Verbindung zwischen Daumen und Zeigefinger, aufgetriebene Gelenke u. s. f. Eine robuste Natur gehört unter allen Umständen zu einem modernen Klavierspieler, denn ehe er als fertiger Pianist in die Welt treten kann, hat sein Körper eine harte Probe langjähriger technischer Schulung zu bestehen, der sich gar viele nicht gewachsen erweisen. Eine zu grobe Organisation kann sich zwar ebenfalls als der höheren technischen Vollendung hinderlich erweisen, während zarte fast schwächliche Naturen es unter Umständen doch zu ästhetisch hoch zu schätzenden Leistungen bringen können, doch ist das Gegenteil das häufigere, daß zart organisierte Naturen, besonders Damen, beim Studium des Klavierspiels zu Grunde gehen, während auch die ungeschlachtesten Jäufte unter dem civilisierenden Einfluß der technischen Übungen ein ganz manierliches Aussehen gewinnen, sodaß aus einem unbeleckten Bären schließlich ein pianistischer Athlet hervorgeht.

### 15. Welchen Weg hat ungefähr die Ausbildung des Klavierspielers zu nehmen?

Wenn wir sowohl vom Alter des Klavierschülers als vom Stande seiner allgemeinen sowohl als seiner spezifisch musikalischen Bildung absehen und nur seine Ausbildung im Klavierspiel ins Auge fassen, so ist klar, daß er vor allem sich auf seinem Instrumente zurecht finden lernen muß, sodaß er ohne Besinnen jeden verlangten Ton und jede verlangte Tonkombination (soweit sie nicht der Natur des Instrumentes zuwiderläuft) dem Instrument in der richtigen Tonstärke zu entlocken vermag. Dazu gehört aber nicht nur eine nur durch Jahre langen Fleiß zu erlangende Gewöhnung an die Ortllichkeit, die Distanzverhältnisse, überhaupt die Dimensionen der Klaviatur und die Kraftübertragung des Hebelwerkes der Tasten, sondern auch eine ganz besonders gleichmäßige mit Konsequenz durchgeführte Ausbildung der Muskulatur, ja der Nerven, des ganzen Apparates vom Hirn bis in die Fingerspitzen. Das begreift man am schnellsten, wenn man einen geistig entwickelten erwachsenen Menschen beobachtet, der Anfänger im Klavierspiel ist: er möchte wohl, er weiß wohl, was er will, aber die Finger gehorchen ihm nicht, der Telegraph vom Kopf zu den Fingern arbeitet noch nicht

erzagt. Eine korrekte rationelle Schulung hat nun davon auszugehen, daß zunächst für die Entwicklung des Ortssinnes auf dem Klavier eine solide Grundlage gewonnen wird durch Wahl einer bestimmten Stellung (Sitz) und Haltung, durch Übung einer konstanten Art des Anschlages (senkrecht) und weiter durch allmählich schwieriger und komplizierter werdende Hin- und Herbewegung innerhalb des Spielraumes der Klaviatur. Jeder Griff muß sich mit blitzartiger Geschwindigkeit in der Hand vorbereiten, derselben während der Bewegung nach den anzuschlagenden Tasten hin die erforderliche zweckmäßigste Haltung geben u. s. w. Die nebenher gehende Förderung des musikalischen Verständnisses, d. h. die Erlernung der Notenschrift und weiter der Intervallen- und Akkordlehre, der Rhythmik und Phrasierung, setzen wir, wie gesagt, dabei voraus, sodaß er ganz allmählich (vernünftige Anleitung vorausgesetzt) die technischen Mittel in den Dienst der Idee des Kunstwerkes stellen lernt.

### 16. Was ist über den Sitz vorm Klaviere zu sagen?

Der Klavierschüler nimmt ein für alle Mal (vom vierhändigen Spiele sehen wir darum zunächst ganz ab, weil dasselbe der ersten Entwicklung des Klavier-Ortsgefühles hinderlich ist) seinen Sitz mitten vor der Klaviatur, also vorm Firmenschild des Fabrikanten, oder was dasselbe ist, vor den mittelfsten Tasten  $c^1-g^{1*}$ ). Hebt er dann ungezwungen bei ruhig hängendem Oberarm die beiden Hände gerade aus aufs Klavier, so wird ungefähr die linke auf  $c-g$ , die rechte auf  $c^2-g^2$  zu liegen kommen, auf welchen Tönen daher in der Regel die ersten Fingerübungen ausgeführt werden\*\*). Der Sitz muß so hoch sein, daß die Ellenbogen spitze ganz unbedeutend über dem Niveau der Tasten liegt, und soweit von der Klaviatur entfernt, daß der Oberarm kaum merklich nach vorn vorgeschoben erscheint, wenn der Spieler fest hinten an der Lehne des Stuhles sitzt (d. h. mit dem Gesäß, keinesfalls aber mit dem Rücken die Lehne berührend, vielmehr mit dem ganzen Oberkörper frei beweglich in den Hüften balancierend) und die fünf Finger leicht gerundet auf die Mitte des diesseit der Obertasten hervorstehenden Stückes der Untertasten  $c-g$  und  $c^2-g^2$  aufgesetzt hat. Erwachsene Spieler setzen die Füße auf den Fußboden und zwar den rechten Fuß mit der auswärts gestellten Spitze auf das Dämpferpedal (das rechte), während der Absatz fest auf dem Fußboden ruht, und den linken Fuß auswärts gestellt etwas weiter zurück (Absatz hinter Absatz) mit Absatz und Sohle aufstehend. Kinder, welche dem Boden nicht erreichen, müssen zur Erzielung ruhiger Körperhaltung Fußbänke erforderlicher Höhe untergestellt bekommen, auf denen sie die Füße

\*) Die genaue Mitte eines Klaviers von  $a$  bis  $a^4$  ist  $es^1$ .

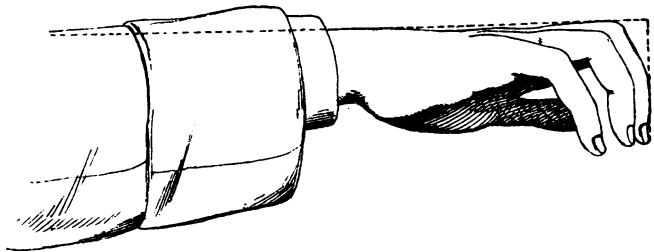
\*\*\*) So z. B. bei Blaidy (Technische Studien). Es ist ein entschiedener Fehler der Schmittschen Exercices préparatifs, daß bei ihnen die rechte Hand auf  $c^1-g^1$  statt  $c^2-g^2$  spielt.

ähnlich hinter einander stellen. Der feste Sitz mit frei beweglichem Oberkörper (sodass er ebenso bequem nach rechts wie nach links gedreht oder aber nach einer von beiden Seiten geneigt werden kann) ist durchaus von Anfang an ins Auge zu fassen und ein Kutschen auf dem Stuhle zur bequemeren Erreichung der höchsten oder tiefsten Tasten keinesfalls zu dulden.

17. Wie sind Arm und Hand bei den ersten Anschlagsübungen zu halten?

Der Oberarm muß ganz lose und unbeteiligt vom Schultergelenk herabhängen, nur kaum merklich nach vorn vorgeschoben, keinesfalls aber seitlich abgehoben; die Unmanier, die Ellbogen nach vorn in die Höhe zu heben, zu der viele Anfänger neigen, ist sehr scharf zu bekämpfen, da sie zu einer gezwungenen, gequälten Spielweise führt, bei der kein Gelenk funktioniert, wie es soll. Der Unterarm muß fast wagerecht (ganz unbedeutend nach der Hand zu geneigt) liegen, das Handgelenk darf weder nach unten noch nach oben durchgedrückt werden, sondern muß die Linie vom Arm über den Handrücken nach dem Knöchel des dritten Fingers, der aber auch weder eingedrückt werden noch emporsteigen darf, geradeaus weiter laufen lassen. Ist das Handgelenk zu tief gestellt (nach unten durchgedrückt), so hängt sich die Hand an die spielenden Finger, dieselben belastend, ist es nach oben durchgedrückt, so stemmt sich die ganze Hand auf die Finger: in beiden Fällen wird also die Geläufigkeit behindert. Das Handgelenk soll nicht gestrammt werden; denn die dadurch entstehende Steifung erstreckt sich auch mit auf die Muskulatur der Hand und hindert die Geläufigkeit der Fingerbewegungen; doch soll auch das Handgelenk nicht schlaff sein, weil es sonst das Tragen der Hand den Fingern aufbürdet, die mit der Bespielung der Tasten genug zu thun haben: also muß das Handgelenk ganz leicht elastisch festgestellt werden, sodass es die Hand trägt. Man lasse den Schüller den Arm mit der Hand, wie sie auf den Tasten steht, abheben:

Fig. 1.



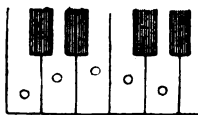
soviel Kraft und Festigung, wie das Handgelenk braucht, um die Hand in gleicher Stellung mit emporzunehmen (s. Figur 1), muß

er ihm auch bei den Anschlagsübungen geben. Ob er das Gelenk nicht mehr als nötig steift, bemerkt man leicht, wenn man unerwartet unter das Handgelenk stößt oder auch von oben auf dasselbe drückt: giebt es nicht sofort ohne Widerstand nach, so war es fehlerhaft gesteuert. Auch muß der Lehrer wissen, durch energischen Griff die richtige Haltung des Gelenkes zu erzwingen; zweierlei Arten des Griffes sind etwa gleichgut: entweder faßt der Lehrer mit dem Daumen (der rechten oder linken Hand, beides ist gleich gut) direkt unter das Handgelenk und mit dem Ballen des zweiten und vierten Fingers (die natürlich ziemlich gespreizt sein müssen) auf die Mitte des Handrückens und hinter das Handgelenk, oder aber er faßt mit Fingerspitzen 2—5 unters Handgelenk, sodas die Spitze des zweiten Fingers das Gelenk berührt und die anderen dahinter stehen und mit dem Daumen oben auf die Handdeckenmitte: beide Manipulationen gewähren ihm die Möglichkeit, das Handgelenk des Schülers nach Belieben federn zu lassen d. h. hinauf und hinabzudrücken und sich von dem Grade des Widerstands zu überzeugen, den er dabei leistet. Dies Verfahren ist dem einfachen Stoßen unters Handgelenk darum vorzuziehen, weil man es bei weitergehendem Spiel jederzeit anwenden kann, während jenes das Spiel immer unterbricht und dem Schüler noch die Möglichkeit offen läßt, bei plötzlicher Berührung nachzugeben, während er beim Spiel selbst steift.

#### 18. Welche Stellung nehmen die einzelnen Finger an?

Die vier dreigliedrigen Finger sind leicht gerundet, sodas die ersten (Knöchel-) Gelenke noch beinahe wagerecht, die letzten (die Nagelglieder) aber senkrecht stehen und mit den äußersten Spitzen die Tasten berühren; der Daumen liegt mit ganz wenig nach innen gebogenen Gelenken, sodas die beiden Knöchel stumpfe Ecken bilden neben dem zweiten Finger, sodas der Nagel in der Richtung der Tasten steht, und berührt mit der äußeren Seite der Fingerspitze die Taste. Seine ganze Stellung ist eine leicht abwärts geneigte. Die verschiedene Länge der fünf Finger macht es unmöglich, das dieselben die Tasten an denselben Punkten treffen; ihre Ruhelage neben einander auf den Tasten ist etwa die folgende (rechte Hand):

Fig. 2.



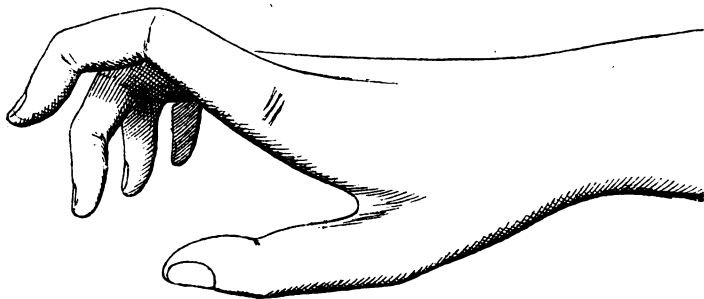
Der schlimmste Fehler, den der Daumen machen kann, ist sein Umknicken nach außen im Wurzelgelenk; wo dieser Fehler veraltet ist, kann er nur mit vieler Mühe und eiserner Konsequenz wieder ausgerottet werden. Nicht zu loben aber häufig die selbstverständliche

Folge einer von der oben vorgeschriebenen etwas abweichenden (tieferen) Handstellung ist, daß der Daumen mit der ganzen Schneide des Nagelgliedes in der Taste liegt und als ein ungegliedertes kompaktes Stück spielt. Auch das obere Gelenk des Daumens darf nicht nach außen geknickt werden, sowenig bei den andern vier Fingern ein Einknicken der letzten Gelenke zu dulden ist. Alle Gelenke werden schnell erstarren, wenn man darauf hält, daß sie unter keinen Umständen nach der Außenseite umknicken.

### 19. Welche Bewegungen haben die einzelnen Glieder beim Anschlag auszuführen?

Wie wir wissen, sollen die Tasten senkrecht herabgedrückt werden. Da nur ein geringfügiges Gewicht zu überwinden ist, so ist für gewöhnlich der Anschlag durch Aufheben und Niederfallen eines Fingers ausreichend. Daß die Bewegung einigermaßen energisch, wenigstens schnell sein muß, wenn die Tasten ansprechen sollen, sahen wir bereits oben; sie wird am sichersten ihren Zweck erreichen, wenn sie sich nicht auf die drei (resp. zwei) Gelenke des Fingers verteilt, sondern auf das Knöchelgelenk beschränkt, sodaß der ganze Finger seine hammerförmige Gestalt behält. Wird nun bei der oben als normal beschriebenen Haltung des Armes und der Hand einer der Finger 2—5 im Knöchelgelenk angehoben, ohne seine hammerförmige Gestalt zu verändern, so wird sich das Mittelgelenk über die vom Unterarm über Handgelenk und Handrücken verlaufende Linie erheben:

Fig. 3.



Der dabei hauptsächlich zu meidende Fehler ist das Bewegen (Strecken) der beiden ersten Gelenke (Vordergelenk und Mittelgelenk) durch welches der Finger mehr oder weniger aus der gekrümmten (hammerförmigen) in die gerade Stellung übergeht und in Gefahr kommt beim Anschlag anstatt die Taste sicher und senkrecht zu fassen vielmehr schwächlich über dieselbe nach rückwärts zu gleiten, oder aber im Vordergelenk einzuknicken. Die Stellung eines anschlagen-



den Fingers ist nach Möglichkeit immer innerhalb der oben (7) charakterisierten durch Taste und Hammermechanik gelegt zu denkenden senkrecht stehenden Fläche, d. h. der Finger darf nicht seitlich geneigt stehen; auch achte man darauf, daß er nicht zu feiner auf der Handdecke sichtbaren Hauptsehne einen Winkel bilde, vielmehr in deren Richtung fortlaufend geradeaus stehe. Der Daumen macht beim Aufheben eine leicht nach dem zweiten Finger zu drehende Bewegung, bei welcher der Nagel mehr und mehr nach oben sichtbar wird; hat er seine höchste Stellung erreicht, so darf nicht seine Kuppe zu oberst stehen, auch nicht der Nagel, sondern vielmehr das erste Gelenk, der Knöchel des Vordergliedes. Der Anschlag erfolgt auf demselben Wege rückwärts. Jede Anschlagsbewegung muß blitzartig schnell geschehen, weil sonst leicht die Mechanik versagt oder der Ton zufolge der langsamen Berührung des besitzten Hammerskopfes heiser und stumpf anpricht; aber auch der Rückgang von der Taste muß blitzschnell geschehen, weil nur dann das Resultat erzielt werden kann, daß der Ton genau im gewollten Momente erlischt und sich mit einem ihm direkt folgenden präzise ablöst. Die hier gekennzeichnete Art des Anschlages, der sogenannte Knöchelgelenksanschlag (mit elastisch festgestelltem Handgelenk und ebenfalls unbeweglichen Vordergliedern) ist der bei weitem am meisten zur Verwendung kommende, der sogenannte Normal-Anschlag. Neben ihm kommen aber zur Erzielung besonderer Wirkungen oder zur Ermöglichung der Ausführung sonst unmöglicher Spielarten eine Reihe anderer Anschlagsarten zur Anwendung, von welchen die wichtigsten der Staccato-Anschlag, der Seitenschlag und der Abzug sind.

#### 20. Worin besteht das Wesen des Staccato-Anschlages?

Der Effekt der kurzen Tongebung — das ist doch schließlich das Staccato — ist zwar auch durch Normalanschlag zu erzielen, indem das Verweilen auf der niedergedrückten Taste so kurz wie möglich gemacht wird, und Anschlag und Rückgang direkt aneinander gehängt werden, so daß sie eine Bewegung zu sein scheinen (Fingerstaccato). Der eigentlich sogenannte Staccato-Anschlag ist aber eine viel kompliziertere, wenn auch keineswegs schwer zu erlernende Bewegung. Während die Bewegungen beim Knöchelgelenksanschlag durch Muskelkontraktionen im Unterarm bewirkt werden, wie man sich durch Befühlen des Unterarmes, wie auch durch Beobachten der durch die Handdecke laufenden Sehnen, leicht überzeugen kann, gehen die Bewegungen beim Staccatoanschlag von der Muskulatur des Oberarmes aus, und zwar wird durch Muskelkontraktion im Oberarm der Unterarm im Ellbogengelenk unbedeutend auf und niederbewegt. Das Handgelenk wird aber nicht wie beim Normalanschlag festgestellt, sondern vollständig frei gegeben (los gelassen), so daß die Hand leicht beweglich am Handgelenk hängt. Die Bewegungen sind beim Staccatoanschlag ebenso wie beim Normalanschlag blitzartig schnelle; wird nun der Unterarm plötzlich schnell gehoben, so hängt zufolge des nicht festgestellten Handgelenks die Hand während der Hebung

des Unterarmes schlaff herab, wird aber alsbald wie in einem Charnier (dem Handgelenk) federnd emporgeschleubert, während der Arm schon wieder in der Abwärtsbewegung ist: während nun die Hand wieder herabfällt, giebt der wieder schnell emporgehobene Unterarm einen neuen Anstoß u. s. f. Da es sich natürlich niemals nur um diese Schleuderung der ganzen Hand, sondern vielmehr um das Bespiel bestimmter Tasten mittels bestimmter Finger handelt, so verbinden sich beim Staccato-Anschlag mit den Muskelkontraktionen im Oberarm noch solche im Unterarm, welche die Fingerbewegungen im Knöchelgelenk in derselben Weise bewirken, wie beim Normalanschlag, nur daß das Handgelenk nicht festgestellt ist. Auf diese absolute Freiheit des Handgelenkes ist der allgrößte Nachdruck zu legen. Der Staccato-Anschlag wird vielfach ganz falsch gelehrt, nämlich als sogenannter Handgelenksanschlag mittels Muskelkontraktionen im Unterarm, d. h. mit absolut still liegendem Unterarm und Emporziehung der Hand mittels der die Finger regierenden Bänder. Das Resultat ist natürlich eine Steifheit des Handgelenkes, welche dasselbe sehr bald ermüdet. Nicht aktiv sondern passiv ist das Handgelenk beim Staccato-Anschlag beteiligt. Wird die Anschlagsbewegung genau in der charakterisierten Weise (aus dem Ellbogengelenk mit loser Hand) ausgeführt, so wird man bemerken, wie die Auf- und Niederbewegungen des Armes und der Hand einander so merkwürdig kompensieren, daß die resultierende Gesamtbewegung eigentlich nur ein unbedeutendes Beben der Hand ist, das sich dem Auge dadurch verrät, daß die Umrisse derselben verschwimmen und man die Finger nicht zählen kann. Nur wo man diese Beobachtung machen kann, findet der eigentliche Staccato-Anschlag statt. Daß derselbe nichts Er künsteltes und widernatürlich Konstruiertes ist, geht zur Evidenz daraus hervor, daß jedes Kind ihn ohne weiteres korrekt ausführt, während ihm der „Handgelenksanschlag“ der anderen Art (mit aktiv beteiligtem Handgelenk) nur mühsam anzugewöhnen ist. Daß ein leichtes Oktavenspiel mit dem „Handgelenksanschlag“ niemals zu erlernen ist, während es sich beim richtigen Staccato-Anschlag mühelos ergibt, sei nebenbei angemerkt. Die ganz in der gewohnten Weise auszuführenden Fingerbewegungen kollidieren in keiner Weise mit der Hauptbewegung. Die praktische Bedeutung dieser Anschlagsart ist eine so große, daß es ganz verkehrt ist, mit der Erlernung lange zurückzuhalten; es ist vielmehr rationell, von Anfang an alle Fingerübungen, Skalen, Arpeggien zc. nebeneinander in den beiden Hauptanschlagsarten zu üben, nämlich a) mit Knöchelgelenksanschlag bei leicht fixiertem Handgelenk (legato); b) mit Ellbogengelenksanschlag bei freigegebenem Handgelenk (staccato).

### 21. Was versteht man unter Seitenschlag?

Eine schnelle seitliche Fortbewegung des Schmerzpunktes der Hand vermittelt einer Drehung des Unterarmes im Ellbogengelenk. Bedenken wir, daß die Natur des Klaviermechanismus (7) senkrechten Angriff der Taste fordert, so erscheint ein solches seitliches Fort-

schleudern des Handgewichtes als eine Abweichung von dieser Generalregel. Bei näherer Betrachtung erweist sich aber, daß der Angriff der Taste bei diesem Seitenschlag doch schließlich ein senkrechter ist, denn die durch das Handgewicht beschriebene Kurve ist eine Parabel d. h. in ihrem letzten Moment senkrecht. Am auffallendsten stellt sich die Natur des Seitenschlags bei weiten Sprüngen dar, z. B.



Ohne Beihilfe des Seitenschlages ist ein solcher Sprung nur schwer, steif und nicht sehr schnell ausführbar, indem der Unterarm (ohne Drehung) seitwärts fortgeschoben wird und so der greifende Finger über seine Taste gebracht wird; mit Seitenschlag ist er leicht und scheint kaum halb so weit. Die genauere Ausführung ist die, daß das Handgewicht zunächst durch leichte Drehung des Unterarmes nach links nach  $g^1$  geworfen und sodann plötzlich durch Drehung nach rechts hinauf nach  $e^3$  geschleudert wird; natürlich wählt man für die beiden Anschläge die Grenzfinger 1 und 5, in deren Spitzen gleichsam das Gewicht der ganzen Hand geworfen wird. Das Handgelenk ist beim Seitenschlag wie beim Normalanschlag leicht fixiert; würde es frei gegeben, so könnte die Drehung des Unterarmes sich nicht vollständig auf die Hand mit erstrecken, d. h. der Zweck würde notwendig verfehlt werden. Am ungezwungensten ergibt sich der Seitenschlag bei tremolierenden Figuren mäßiger Spannweite (innerhalb einer Oktave); hier wird er von allen Spielern ohne weiteres korrekt angewandt



Daß auch spannungslose Tremolos wie d) zweckmäßig mit Hilfe des Seitenschlages ausgeführt werden, ist vielleicht den Klavierspielpraktikern bekannter als den Theoretikern. Man wird zum Seitenschlag besonders dann gern seine Zuflucht nehmen, wenn das damit für den Anschlag gewonnene Handgewicht eine erwünschte Verstärkung der Anschlagskraft giebt. Zu warnen ist vor vollständigem Verzicht auf den Knöchelgelenksanschlag, wo der Seitenschlag eintritt: nur das Zusammenwirken beider giebt hier wie beim Staccato die erforderliche souveräne Herrschaft über die Tonbildung. Ganz zu verwerfen ist die Anwendung des Seitenschlages für den Triller, wie er Manier der Dilettanten ist; der Triller hüßt dadurch seine volle Klarheit ein und wird zu einem widerlichen Gezappel. Eine hervor-

ragende Bedeutung hat der Seitenschlag für die richtige Ausführung des Arpeggio; die meisten Schüler haben mit dem Arpeggio ihre liebe Not, weil sie es zuwege zu bringen suchen mittels Knöchelgelenksanschlag bei seitlicher Fortschiebung des Unterarmes oder gar selbst ohne diese. Ein klangvolles Arpeggio (selbst im piano, obgleich da allenfalls mit Normalanschlag bei seitlicher Fortziehung des Unterarmes auszukommen ist), erfordert aber vielmehr ein unterschiedenes Hinwerfen des Handgewichtes (je nach der zu erzielenden Tonstärke des ganzen oder eines Teiles) nach dem das Arpeggio beginnenden Finger und sodann ein sofortiges Hinwegschleudern desselben von dem ersten nach dem letzten Tone, währenddessen der Anschlag der zwischenliegenden Töne derart akkurat zu erfolgen hat, daß jeder Finger anschlägt in dem Moment, wo ihn das Handgewicht passiert. Man könnte das Dynamische des Arpeggio vielleicht so ausdrücken:



Der Seitenschlag kommt vielmehr zur Anwendung, als man wohl meinen möchte; eine wichtige Rolle spielt er auch für das Spiel stimmiger Brechungen, d. h. wo es gilt, aus einer figurierten Stimme durch Hervorhebung einzelner Töne mehrere zu machen: da wird das stärkere Spiel fast immer durch Hinschnellen des Handgewichtes, also durch Seitenschlag hervorgebracht, während dieses beim Zurückwerfen nach der Seite der leichter zu spielenden Töne aufgefangen und durch das leicht gespannte Handgelenk in suspenso erhalten wird. Es ist erstaunlich und darf ja nicht unbeachtet bleiben, wie tausendfältig abgestuft die Fähigkeit einer pianistisch geschulten Hand ist, den Fingeranschlag zu verstärken durch Handgewicht oder selbst Armdruck, oder aber ihn sich selbst zu überlassen, ja ihm entgegenzuwirken!

## 22. Was versteht man unter dem Abzug?

Den Anschlag mit erschlaffenden Gelenken und bei von den Tasten zurückgehender Hand. Man begreift das Wesen des Abzuges am schnellsten an der korrekten Ausführung vom Vorhalten. Diese Stelle (Mozart):



erfordert an den drei mit dem agogischen Accent (^) versehenen Stellen für die zweite Note den Abzug. Früher schrieb man solche Stellen als lange Vorschläge, und für diese galt der Abzug als selbst-

verständliche Spielmanier. Die genauere Ausführung des Abzuges nun ist Anfaß mit Normalanschlag mit nachfolgendem Erschlaffen des Handgelenks und der Fingergelenke und Zurückziehen der Hand mittels Emporheben im Ellbogengelenk, so daß die Finger über die Tasten nach rückwärts gleiten und die Tasten nur halb niedergedrückt bleiben. Der Abzug kommt für alle dem Portament des Gesanges nachgebildeten Stellen (Nachschläge) zur Anwendung, ferner für Figuren, wie sie Chopin so oft mit kleinen Noten und der Beischrift *dolcissimo* verlangt, manchmal auch fortgesetzt, so in Cramers 29. Etüde (in Doppelgriffen) oder in Beethovens Sonate Op. 31 II:



Wir haben bei dieser Anschlagsart die stärksten Abweichungen vom Normalanschlag, die Hämmerchenform der Finger wird ausgegeben, die Tasten werden nicht senkrecht geschlagen, sondern zurückweichend gestreift und das Handgelenk hebt sich hoch übers Niveau.

23. Kommt nicht auch das Gegenteil des Abzuges, ein plötzliches Strammen, mit Kraft Erfüllen der Anschlagsglieder, zu künstlerischer Verwertung?

Gewiß. Für gewisse Accente, wie z. B. den Einfaß-Akkord der Sonate *pathétique* ist diese plötzliche Innervation, diese fast explosive Willensäußerung (man könnte sie vielleicht *attacca*-Anfaß nennen) das allein Richtige und durch keinen noch so kräftigen Schlag zu ersetzen. Man bringt dabei die Hände und Finger in schlaffer Haltung in unmittelbare Nähe der anzuschlagenden Tasten, ohne eigentliche Vorbereitung des Griffes, schafft aber dann mit einem plötzlichen mehr innerlichen als äußerlichen Rucke nicht nur die richtige Fingerhaltung, sondern zugleich den kraftvollen, markigen Anschlag. Der Impuls der Bewegung geht dabei wie beim *Staccato*-anschlag von der Muskulatur des Oberarmes aus, d. h. der Unterarm wird, wenn auch nur ganz unbedeutend, im Ellbogengelenk gehoben und das frei gelassene (nicht fixierte) Handgelenk vermittelt der Hand den plötzlichen Stoß, den diese für den Anschlag ausnützt, indem sie im selben Moment die für den Anschlag erforderlichen Fingerstellungen annimmt.

24. Ist über die Spielweise von Doppelgriffen und Akkordgriffen noch etwas Besonderes zu sagen?

Dieselben werden nur dann exakt gleichzeitig herauskommen, wenn die Hand vorm Anschlag, d. h. also während der Anschlagsbewegung bereits genau diejenige Fingerstellung hat, welche sich durch erfolgten Niederdruck der Tasten ergeben muß, d. h. daß nicht nur die Finger in die richtige Entfernung voneinander gestellt sind (z. B. in der rechten Hand für den Griff *c e g c'* so, daß der zweite und dritte Finger genau eine Terz spannen), sondern auch mit

höherer und tieferer Stellung der Finger nach den Niveauverschiedenheiten der Ober- und Untertasten, also mit geringer Emporziehung des zweiten Fingers, wenn rechts *c es g c'* gegriffen werden soll, oder mit Vorstreckung des zweiten, wenn rechts *cis e gis cis* gegriffen werden soll. Alle Finger, welche beim Griff nicht beteiligt sind (also in den angeführten drei Fällen der vierte Finger), sind erheblich emporzuziehen und zwar in etwas gestreckter, nicht ganz hammerförmiger Haltung. Soll ein und derselbe Griff schnell wiederholt nacheinander abgegeben werden, so verändert die Hand die Fingerstellung nicht, bleibt also fest geformt und der Anschlag erfolgt bei möglichst freiem Handgelenk durch geringe Hebung des Unterarmes. Kleine Doppelgriffe (Terzen, Dreiklänge, Sektakkorde) werden mit vollständigem Staccatoanschlag repetiert, also mit passiv beteiligtem, federndem Handgelenk, weitere Griffe wie Oktaven und Akkorde mit Oktavenspannung behindern dagegen für Hände mäßiger Größe die Beweglichkeit des Handgelenkes und verlegen die Bewegung fast ausschließlich ins Ellbogengelenk. Eine vollendete Oktaventechnik, der Glanz des modernen Pianofortevirtuosen, ist nur denjenigen Händen erreichbar, bei denen die Beweglichkeit des Handgelenkes trotz der Oktavenspannung bleibt, d. h. also Händen von mehr als Durchschnittsspannvermögen.

25. Was ist von den in älteren Büchern abgehandelten, bisher von uns nicht berücksichtigten Anschlagarten, wie reiner Handgelenksanschlag (mit still stehendem Arm), reiner Ellbogengelenksanschlag (mit gesteihtem Handgelenk) u. s. w. zu halten?

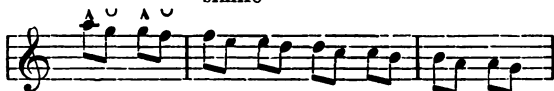
Dieselben werden besser gar nicht ins Bereich der Übungen gezogen; eine praktische Bedeutung haben sie nicht und könnten höchstens zur schärferen Charakterisierung und Unterscheidung der aufgewiesenen Grundgattungen des Anschlages (Normalanschlag und Staccatoanschlag) gezeigt und erklärt werden.

26. Welche Wege wählt die heutige Klavierpädagogik, um dem Schüler alle Anschlagarten in ihren verschiedenen möglichen Nuancierungen und Mischungen durchaus geläufig zu machen?

Zunächst muß natürlich die Entwicklung des Ortsgeföhles als leitender Gesichtspunkt für die Folge der Übungen ins Auge gefaßt werden; denn ehe der Schüler den Ton so oder so nuancieren kann, muß er vor allem die Taste mit Sicherheit zu treffen wissen, welche ihn hervorbringt. Dabei muß sehr vorsichtig und rationell zu Werke gegangen werden; der Schüler hat ein für allemal einen bestimmten Sitz vor der Klaviatur einzunehmen (vor  $c^1-g^1$ ) und muß erst im engsten Umkreise der Mittellage ( $c-g^2$ ) sicher Bescheid lernen und allmählich seine Blicke erweitern. Dabei gewöhne er sich, nicht auf die Tasten zu sehen oder doch (wenn es nicht gerade einen ganz ausnahmweisen Sprung mit einer Hand gilt) stets den Blick auf die Mitte der Tastatur zu richten. Wird das Ortsgeföhle rationell entwickelt, so schrumpft die zuerst endlos weit erscheinende Klaviatur für das Gesicht des Spielers mehr und mehr zusammen und erscheint schließlich nur klein und eng. Man muß aber wie gesagt gleich von

vornherein ihre Länge auf die Hälfte reduzieren, indem man in der Mitte fest Posto faßt. Wollte man gleich zu Anfang der Studien durch Sprungübungen das Treffvermögen und den Ortsinn entwickeln, so würde man das Gegenteil erreichen; diese äußersten Proben der Treffsicherheit sind vielmehr weit hinauszuschieben: man muß sie erst dann üben, wenn das Ortsgefühl bereits so weit entwickelt ist, daß auch weite Sprünge beim ersten Versuch gleich glücken. Bekanntlich tritt bei solchen Dingen die Unsicherheit erst im Verlauf der Übungen deutlicher hervor, d. h. man macht den Sprung zehnmal richtig und dann verunglückt er ein paarmal. Erst auf solcher Grundlage läßt sich weiter bauen. Anstatt also einseitig und unnatürlich die Treffsicherheit zuerst weiter entwickeln zu wollen, muß man vielmehr im Anfang den Grund zur Ausbildung einer ganzen Reihe anderer Fähigkeiten legen, d. h. man muß die Muskeln üben, bei den einfachsten Bewegungen (Normalanschlag) korrekt und sicher zu funktionieren, so daß die Anschläge einerseits in immer gesteigerter Geschwindigkeit der Folge, andererseits in immer mehr abgestufter Tonstärke gefordert werden können. Auch der Staccatoanschlag ist gleich anfangs, wenn auch zunächst durchaus nur im nächsten Umkreise zu üben (Tonrepetitionen und Fünffingerübungen); auch liegt kein Grund vor, den Seitenanschlag ängstlich zu vermeiden und etwa gebrochene Oktaven mit Normalanschlag ohne Armdrehung ausführen zu lassen und endlich wird auch der Abzug zweckmäßig beizeiten, d. h. noch im ersten Klavierjahre an Figuren wie der folgenden zu erklären und zu üben sein.

simile



(Das Zeichen  $\wedge$  bedeutet s. v. w. schwer mit Niederbewegung des Unterarmes und Normalanschlag,  $\cap$  leicht mit schlaffem Handgelenk und schlaffen Fingern während der Aufwärtsbewegung des Armes).

Jedes ängstliche Vermeiden einer für das Klavierspiel letzten Endes doch nötigen Bewegung der Anschlagsglieder (z. B. auch des Unterarmes) hat notwendig eine einseitige Entwicklung im Gefolge und muß die spätere Erlernung des Gemiedenen erschweren. Man lasse sich z. B. nicht durch die Präzision irre führen, mit der die kleinen Finger die Anschlagsbewegungen ausführen lernen, wenn sie im ersten Jahre die ruhige Lage der fünf Finger über fünf Tasten nicht verlassen (wohl gar noch mit eingebrückten Knöchelgelenken!) oder doch wenigstens sich alles Unterarmes und Überschlagens durchaus enthalten und sich ausschließlich auf den Normalanschlag beschränken, wie das z. B. der mindestens für ein Jahr durchzuführende erste Teil der Klavierschule von Lebert und Stark durchführt: der scheinbare größere Erfolg wird durch eine ganz er-

hebliche Einbuße an natürlicher freier Beweglichkeit des Handgelenks sowohl in horizontaler als vertikaler Richtung, desgleichen auch des Ellbogengelenkes wieder paralytiert. Dauert es auf dem oben angeedeuteten rationelleren Wege vielleicht etwas länger, bis jede Bewegung den Anforderungen der Methodik entsprechend jederzeit knapp und regelrecht ausgeführt wird, so ist doch eben zu bedenken, daß dieses erfreuliche Resultat dann gleichzeitig für alle in Betracht kommenden Bewegungsarten erlangt wird und nicht natürlich ungezwungen sich ergebende, leichte Bewegungen einer doktrinären Methode zu Liebe wohl gar stellvertretend durch später wieder zu verlernende, schwerer auszuführende und auch wirklich falsche ersetzt zu werden brauchen.

27. Ist denn aber nicht eine ruhige Hand das höchste Ideal der methodischen Ausbildung der Technik?

Vielfach wird sie freilich als Ideal aufgestellt, aber ob mit Recht? Das Ziel des Klavierspiels ist doch schließlich nichts anderes als eine technisch korrekte und im Ausdrucke wahre und lebendige Wiedergabe des Kunstwerkes; ob dabei die Hand im wesentlichen still stehen oder in fortwährendem Lagenwechsel begriffen sein soll, kann nur insofern in Frage kommen, als festzustellen ist, ob durch das eine oder das andere die Treffsicherheit vermehrt oder vermindert, ob die Geläufigkeit so oder so schneller entwickelt, ob die Ausdrucksfähigkeit hier oder dort beeinträchtigt wird (indem nämlich die eine oder die andere Spielweise eine deutlichere Widerspiegelung des geistigen Inhaltes in den technischen Formen bewirkt) und endlich, ob die eine oder die andere Manier die Spannkraft schneller lähmt, die Nerven und Muskeln schneller ermüdet. Eine vorurteilslose Erwägung dieser verschiedenen Bedenken muß aber vielmehr zu der Überzeugung führen, daß das längere Festbannen der Hand in dieselbe Stellung, das ja nichts anderes ist als das Fixieren gewisser Muskeln in einem bestimmten Grade von Kontraktion, notwendig diese Muskel bald ermüden muß, während die Schonung anderer Muskeln, die dadurch bewirkt wird, für den vorgeetzten Zweck nichts nützt; daß solche einseitige Ermüdung nicht viel positiven Nutzen schaffen kann, liegt wohl auf der Hand. Man kann daher sehr ernstlich im Zweifel sein, ob man nicht durch längeres Spiel in derselben Handlage und mit derselben Anschlagsart mehr schadet als nützt; nur der Gedanke an die Notwendigkeit der Ausbildung des Drisgefühlens wird besonders im Anfang eine reichlichere Beschäftigung der Hand an demselben Orte zur Gewöhnung an die Entfernung der nächsten Tasten von einander als dienlich erscheinen lassen. Aber selbst bei den Fünffingerübungen im Bereiche fünf nebeneinander liegender Untertasten ist nicht ein starres Festliegen der Hand und des Unterarmes unvermeidlich und erstrebenswert, vielmehr wird besser der Unterarm sich ganz unbedeutend seitlich hin und herschieben, je nachdem die Daumen- oder Kleinfingerseite der Hand beschäftigt ist. Die für den Normalanschlag oben (19) aufgestellte leichte Fixierung des Handgelenkes wird gerade durch diese horizontale Bewegung,



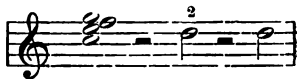
welche bald den Daumen, bald den kleinen Finger, bald den Mittelfinger in die Richtung der Axt des Armes bringt und daher die Hand gegen den Arm bald nach innen bald nach außen einen stumpfen Winkel bilden läßt, auf das rechte Maß reduziert bleiben und vor Steifheit bewahrt werden. Diese Verschiebungen der Handlage sind so geringe, daß sie kaum bemerkt werden; und doch ist ihre Wirkung die, daß immer der jedesmal spielende Finger möglichst geradeaus steht und daher seine Taste um so sicherer und akkurater senkrecht trifft; einer einseitigen Ermüdung irgend welches Muskels aber, einer krampfhaften Erstarrung in einer Lage ist damit ein für allemal vorgebeugt.

28. Mit was für Übungen mühte man demnach die technische Schulung der Hand beginnen?

Zunächst mit solchen, welche die Stellung der Hand und die Bewegung jedes einzelnen Fingers beim Normalanschlag geläufig machen, usuell und sehr mit Recht für die linke Hand auf den Tasten c—g, für die rechte auf c<sup>2</sup>—g<sup>2</sup> geübt. Jedes technische Studienwert enthält diese erste und wichtigste Vorübung (in des Verfassers Klavierschule III, 2. Heft Nr. 1 ff.):



(links)



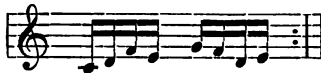
(rechts)

Die richtige Lage der Hand und die richtige Bewegung des anschlagenden Fingers (hier des zweiten) ist bei diesen Übungen alles, worauf es ankommt; Anschlag und Rückgang müssen schnell geschehen, dazwischen aber ist sowohl auf der Taste als in gehobener Stellung länger zu verharren. Nach Anschlag der Taste hat der Finger dieselbe mit gelindem Druck festzuhalten und aus dem Druck mit Blitzesschnelle zum Zurückspringen umzusetzen. Diese Übungen sind hauptsächlich in sehr langsamer Anschlagfolge und (wie fast alle technischen Vorübungen) stets mit jeder Hand einzeln zu üben. Diesen Übungen der korrekten Bewegung eines Fingers schließen sich die Übungen des gleichzeitigen Anschlages zweier Finger bei festliegender Hand an, bei denen besonders auf die wirkliche Gleichzeitigkeit des Anschlages wie des Zurückgehens geachtet werden muß. Bei dem sodann anzuschließenden wechselnden Anschlag zweier Finger ist zunächst noch jede Veränderung der Handlage zu vermeiden, die Hand vielmehr so zu stellen, daß die beiden anschlagenden Finger möglichst geradeaus stehen, d. h. wenn der Daumen und Zeigefinger spielen, ist die Hand etwas auswärts zu stellen, wenn der 4. und 5. spielen, dagegen etwas einwärts, und wenn zwei in der Mitte liegende oder zwei voneinander entferntere wie 1—4, 2—5 oder 1—5 spielen, mehr oder weniger genau geradeaus. Da diese Übungen zunächst, so lange sie nur langsam geübt werden, dem Zwecke dienen, den

Fingern die Entfernungen der Tasten geläufig zu machen, so ist jedes Schaukeln der Hand streng zu vermeiden. Erst wenn dazu übergegangen wird, die Geläufigkeit durch schnellen Wechsel der beiden Töne zu entwickeln, ist für die Intervalle von der Terz ab (vgl. 21) der Seitenschlag zu Hilfe zu nehmen. Für die Übungen in Sekundfolge mit mehr als drei Tönen:



ist auch schon bei langsamer Bewegung die horizontale Seitenbewegung des Unterarmes, also die horizontale Bewegung der Hand im Handgelenk heranzuziehen, die bei schneller Ausführung äußerst leicht und unmerklich vor sich gehen muß. Dasselbe gilt für gemischte Figuren wie:



Grundsätzlich ist bei allen solchen Übungen irgendwelches Umkippen der Hand nach der Kleinfinger- oder Daumenseite: der Seitenschlag ist hier also ganz und gar nicht am Plage. Das Tonleiterspiel hat sich direkt aus den Fünffingerübungen zu entwickeln, was um so mehr ohne Schwierigkeit geschehen kann, als das schon fürs Spiel der obenangeführten Figuren unentbehrliche seitliche Fortschieben des Armes hier nur im höheren Maße zur Geltung kommt. Man führe die Hand stets so, daß der gerade spielende Finger mit der Axt des Armes parallel steht, und lasse den Daumen jederzeit, sobald er angeschlagen hat, seine Stellung unter der Hand nehmen: sobald der zweite Finger die Anschlagbewegung ausführt, gleitet der Daumen, anstatt neben dem zweiten Finger sich nach oben zu drehen, vielmehr Pfeilschnell unter den zweiten und dritten Finger, so daß seine Nagelspitze noch über den dritten Finger hinausreicht. Dabei muß er immer noch ein Stück von den Tasten abbleiben, um im Moment, wo er (nach dem dritten oder vierten Finger) anschlagen soll, noch einige Fallhöhe zu haben. Sowie der Daumen auf seiner Taste festen Fuß faßt, hebt sich die Hand leicht über ihn hinüber nach der anderen Seite. Man übe Skalen langsam in der Art, daß jeder Anschlag zugleich die Vorbereitung des folgenden Anschlages wird, d. h. z. B. der zweite Finger schlägt d an und der dritte stellt sich in demselben Moment schlagfertig genau über e. Sobald übrigens von der langsamen Ausführung dieser Bewegungen zum schnelleren Skalenpiel übergegangen wird, hat jeder Ruck, jede stückweise Seitwärtschiebung aufzuhören und die Bewegung des Unterarmes wie die der Hand eine konstante zu werden. Das wird vielfach nicht genug beachtet, wie man überhaupt die Bedeutung der Bewegungen des Unterarmes für das Klavierspiel gewöhnlich unterschätzt. Der

Lehrer bringt dem Schüler dieses konstante Fortgleiten oder Fortschieben des Armes und das dadurch bewirkte Fortziehen der Hand am sichersten bei, wenn er den Unterarm hinterm Handgelenk faßt und ihn mit der erforderlichen Geschwindigkeit seitlich bewegt, während der Schüler weiter spielt. Auch die aus zwei-, drei- oder vier- und mehrtönigen Motiven gebildeten Gänge wie:



sind mit stetig seitwärts weitergeschobenem Arm ohne jeden Ruck zu spielen, was anfangs noch mehr Schwierigkeiten machen wird als das ruhige Tonleiterspiel. Alle die bisher erwähnten Spielfiguren (natürlich ausgenommen die mit festliegender Hand) sind, sobald sie mit Normalanschlag einigermaßen korrekt ausgeführt werden, auch mit Staccato-Anschlag zu üben, nicht zu langsam, weil sonst die Natur dieser Anschlagsweise nicht recht zur Geltung kommen kann; denn wenn auch ein Staccato-Anschlag eines einzigen Tones oder Akkordes möglich ist, so besteht doch der eigenartige Reiz, die besondere Grazie des Staccato gerade darin, daß der Rückgang von dem einen Anschlage gleich wieder für den nächsten Anschlag benutzt wird, d. h. es ist falsch, zwischen den einzelnen Anschlägen mit der Handbewegung Erden zu bilden, inne zu halten, vielmehr muß die Bewegung konstant weitergehen, so daß nur der Anschlag selbst gleichsam eine Ecke bildet, aber, wie wir wissen (20), ohne jeden Aufenthalt, gleichsam auf einem Punkte endend. Man beginne die Staccatoübungen mit Tonrepetitionen mit der Reihe nach wechselnden Fingern:



bei denen das Handgewicht jedesmal nach einem anderen Finger, aber stets nach derselben Taste dirigiert wird; es ist das leichter, als wenn es gleichzeitig nach einem anderen Finger und einer anderen Taste dirigiert werden soll, weshalb man Übungen wie



richtiger nach den Tonrepetitionen in Angriff nimmt. Übrigens ist ein peinliches Abwägen der Reihenfolge solcher Übungen ganz und gar nicht geboten. Man muß eine ungefähre Reihenfolge nach der Schwierigkeit allerdings einhalten, und eine Ordnung auch im Detail empfiehlt sich, damit man nicht gewisse Zweige der technischen Ausbildung vergißt — im übrigen aber ist vieles Pedanterie. Natürlich

wird man Staccatoübungen zunächst nur im engsten Umkreise der Intervalle machen, deren Griffgröße für den Normalanschlag bereits einigermaßen geläufig sind. Sobald aber zu Entfernungen übergegangen wird, welche für den Normalanschlag Spannung bedingen, erweist sich ein Vorzug des Staccatoanschlages, nämlich daß (abgesehen natürlich vom doppelgriffigen Spiele) für ihn mäßige Entfernungen (besonders solche innerhalb der Oktave) leichter überwindbar werden, weil der Staccatoanschlag Spannung überhaupt nicht kennt. Man braucht deshalb Intervalle wie die Sexte, Septime, Oktave beim Staccatoanschlag keineswegs mit den Grenz fingern 1:5 oder auch nur 1:4 oder 2:5 zu bespielen, sondern kann dieselben ohne erhebliche Vergrößerung der Schwierigkeit mit näher liegenden Fingerpaaren wie 1:3, 2:4, 3:5, ja mit Nachbarfingern (1:2, 2:3, 3:4, 4:5) oder gar beide Töne mit demselben Finger nehmen (a); selbst ein Kreuzen der Figur (b) ist nicht ausgeschlossen:

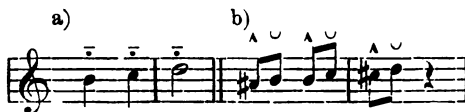


Es erklärt sich das zur Genüge daraus, daß stets das Handgewicht nach dem betreffenden Finger hin zu dirigieren ist. Wenn man auch niemals eine Figur in folgender Weise fortgesetzt spielen wird:



so muß doch eine solche Übung im höchsten Grade nützlich sein, weil sie den Spieler befähigt, nach Bedarf plötzlich (ohne Pause) in eine andere Handlage überzugehen. Daß die Entfernung auch weit über eine Oktave betragen kann, versteht sich, nur ist natürlich für weitere Sprünge bereits eine erhebliche Ausbildung des Ortsgefühles vorauszusetzen. In schnellerem Tempo tritt eine nahe Verwandtschaft des Staccatoanschlages mit dem Seitenschlage hervor, in langsamerem erweist er sich dem Abzug verwandt. Beides ist sehr leicht begreiflich; denn der Bogen des in eins verschmolzenen Rückganges und Wiederhinschlages beim Staccatoanschlag wird zum direkten Hinwerfen des Handgewichtes von einer Taste auf die andere in nächster Nähe der Tasten, wenn das Tempo einen längeren Zeitverbrauch verbietet und ist schließlich ohne eine geringe Drehung des Unterarmes nicht wohl ausführbar, d. h. muß zum Seitenschlage als Helfer seine Zuflucht nehmen; andererseits wird jedes gedehntere Staccato, d. h. nicht die langsamere Folge scharf abgestoßener Töne,

sondern vielmehr die Folge minder kurz gestoßener Töne, also das Halb-staccato, Portato (worüber weiter unten mehr), dadurch, daß das scharfe Zurückprallen von den Tasten wegfällt, das Pendeln der Hand im Handgelenk aber bleibt, dem Abzug so ähnlich werden, daß als einziger Unterschied schließlich der übrig bleibt, daß beim Portato nur je eine Tongebung, beim Abzug aber deren zwei auf eine Armhebung kommen. Man spiele die folgende Stelle (bei a) portato, die bei b mit Abzug jeder zwei Töne und man wird die innige Verwandtschaft beider Spielweisen verstehen:



Mit zu den ersten Übungen gehören auch die mäßig schnellen Akkordbrechungen. Für das absolut schnelle Arpeggio erkannten wir Seitenschlag als unerlässlich (21). Für mäßig geschwinde Akkordbrechungen im Legato ist dagegen mit Normalanschlag recht wohl auszukommen, wenn man die Seitwärtschiebung des Unterarmes in der Richtung der Akkordbrechung zu Hilfe nimmt, wobei in der oben beschriebenen Weise die Hand sich horizontal im Handgelenk zu bewegen hat, so daß immer der spielende Finger geradeaus steht. Figuren wie:



sind nur ja nicht mit Oktavenspannung der ganzen Hand zu spielen, sondern stets nur mit der für das jedesmalige Intervall erforderlichen Spannung der einander folgenden Finger, die sofort wieder zurückgeht, sobald der nächste Finger anschlägt. Nur so gelingt es, die Hand vor schneller Ermüdung und Steifheit zu schützen. Man denke auch nur ja nicht, daß man die Hand vergrößern, ihr Spannermögen erweitern könne, wenn man dieselbe lange in solch gespreizter Stellung beschäftigt; was dabei zu erreichen ist, wird erreicht durch die Einzelspannung der Nachbarfinger, die ja bleibt (aber in stetem Wiedezurückgehen in spannungslose Lage), im übrigen aber kann durch die krampfhaft einhaltende Spannlage nur die Geläufigkeit geschädigt werden. Noch mehr als bei den mit der Oktave endenden kommt natürlich bei den mittels Untersegen und Überschlagen verlängerten oder auch den gangartig ein Motiv fortschiebenden großen Arpeggien das seitliche Weiterschieben des Armes und die horizontale Bewegung der Hand im Handgelenk zur Geltung:



Diese wie jene sind auch mit Staccatoanschlag zu üben und zwar im Interesse der bequemerer Auffassung der Motive mit einem Fingersatz, wie ihn die Ausführung mit Normalanschlag erfordert. Natürlich können wir hier nicht eine vollständige Entwicklung der Figuren geben, welche der Klavierspieler zu üben hat, um gegenüber allen Anforderungen, die die Praxis an ihn stellen kann, wohl vorbereitet zu sein. Vielmehr muß diesbezüglich auf des Verfassers „Vergleichende Klavierschule“ (Hamburg, bei D. Nahter, 1884) verwiesen werden.

29. Versteht man nicht auch unter Anschlagsarten die lange und kurze Tongebung, also das Legato, Staccato, Portato u. s. w.?

Gewiß, und wie aus unseren obigen Untersuchungen hervorgeht, nicht mit Unrecht, da gewisse Anschlagsweisen sich für die längere oder die kürzere Tongebung geeigneter erweisen. Haben wir doch selbst eine der wichtigsten Anschlagsarten den Staccato-Anschlag benannt. Ubrigens bedient man sich jetzt zur Bezeichnung der engeren oder loferen Verbindung der Töne resp. ihrer schärferen Trennung des besser gewählten Terminus „Artikulation“. Die vollständige Tonverbindung ist dem Klavier überhaupt versagt (8), da die Stärke des Tones direkt nach dem Anschlage sofort schnell abnimmt; gewissermaßen artikuliert also das Klavier immer, da es jeden neuen Ton sozusagen mit forciertem Einsatz beginnen läßt, eine Eigenschaft, die übrigens auch den Saiteninstrumenten des Altertumes (Cithara, Lyra) eigen war und doch nicht verhinderte, daß diese Instrumente viel höher geachtet wurden als die Blasinstrumente. Gerade darin, daß das Klavier (wie jene Instrumente) die Töne mehr andeutet als giebt, also die Phantasie in starke Mitthätigkeit zieht, liegt ein eigenartiger Reiz desselben. Zufolge der durch unsere Phantasie vermittelten Illusion sind wir also im Stande, auch die ruckweisen Einsätze der Klaviertöne als ein gleichmäßiges Forttönen, als Legato zu verstehen, ja wir sind im Stande, ein crescendo zu hören, wo nur die stärkeren Anfänge der Töne gegen einander verstärkt sind (durch stärkeren Anschlag), während jedem einzelnen Tone immer wieder sein unvermeidliches diminuendo folgt. Das Mittel, den Klavierton so gut wie möglich gleichstark forttönend zu gestalten, lernten wir oben kennen, es besteht in der Entfernung des Dämpfers von den Saiten der betreffenden Töne (8), sowie weiterhin auch von denen verwandter Töne (9), d. h. wenn wir von dem den Füßen zufallenden Regieren des Dämpfungspedals absehen, im durchgeführten Druck auf die Tasten, solange der Ton klingen soll. Dieser Druck, dieses energische Niederhalten der Taste ist das Charakteristische des Legato; derselbe ist nun beim Staccato-Anschlag nicht möglich, weil dessen

Wesen gerade im Gegenteil beruht, wohl aber ist das Legato mittels Seitenschlages zu erzielen und beim Abzug ist es für die erste (die lange) Note selbstverständlich. Aber das, was wir oben Normalanschlag nannten, ist darum nicht etwa identisch mit dem, was andere Klavierpädagogen Legato-Anschlag nennen, begreift vielmehr die Möglichkeit, sämtlicher anderen Artikulationsarten, d. h. man kann mit Normalanschlag (Knöchelgelenksanschlag) nicht nur Legato, sondern auch Staccato (das sogenannte Fingerstaccato) oder Portato spielen, je nachdem man die Tasten durch den ganzen Notenwert fest niedergedrückt erhält, oder aber nur ganz kurz die Taste berührt, um sofort zurückzugehen, oder endlich für einen Teil des Notenwerts die Taste niedergedrückt erhält, dann aber (vor Beginn des nächsten Tones) los läßt. Das Klavierspiel kennt aber noch andere mittlere Artikulationsarten, die ebenfalls mit Normalanschlag ausführbar sind, aber ohne Druck; spielt man nämlich eine ziemlich schnelle Tonfolge ohne Druck, vielmehr nur mit nervigem Schlag jedes einzelnen Fingers, so entsteht eine fast staccato-artige Wirkung, ein Blitzen, Prideln der einzelnen Töne, ähnlich etwa dem Spiel der Streichinstrumente mit von Note zu Note wechselndem Bogenstrich. Man nennt diese fortgesetzte Artikulation durch die schlagartigen Tonansätze mezzolegato, auch wohl mezzostaccato (brillante, quasi staccato). Legt man umgekehrt nicht auf den Hinschlag sondern auf den Rückgang von der Taste den Hauptwert (wobei naturgemäß, da weder gedrückt noch nervig geschlagen werden soll, die Tonstärke nur gering ausfallen kann), so daß also (bei schnellem Spiel) die Finger in fortwährendem Zurückspringen begriffen sind, so entsteht die als „perlenbes Spiel“ oder *leggiero*, *leggiermente* bekannte Artikulationsweise. Dem Staccato-Anschlag ist wie gesagt das Legato an sich unmöglich, wenigstens schließen sich das reine Legato (mit durchgehendem gleichmäßigem, von Taste zu Taste übertragenem Druck) und der reine Staccato-Anschlag (mit durch Armhebung von den Tasten gehobener und wieder gegen dieselben geworfener Hand) einander aus. Wohl aber ist es möglich, während ein Finger eine Taste niederhält, den Unterarm nach Art des Staccatoanschlages leicht zu heben und einem anderen Finger den Impuls zum Staccatoanschlag zu geben. Solches Abstoßen eines Tones von einem gehaltenen aus ist nicht mit dem Abzug zu verwechseln, da bei letzterem nicht ein Hinwerfen der Hand nach dem anzuschlagenden Tone, sondern im Gegenteil ein Fortgehen während des Anschlages charakteristisch ist. In anderen Fällen wird man statt dieses halbgefesselten Staccato-Anschlages das Abstoßen mittels Normalanschlag vorziehen, das ebenfalls mit dem Abzuge nichts gemein hat. Eigenartige Mischungen der Anschlagsarten zur Erzielung einer besonderen Art der Artikulation bedingt auch das sogenannte *Cantabile*-Spiel, bei welchem die Hand in allen Teilen ziemlich lose zu halten ist, d. h. weder das Handgelenk fixiert, noch die Finger fest geformt. Die einzelnen Melodienanschläge erfolgen mittels einer Art Staccato-Anschlag, d. h. mittels Impulses vom Unterarm, aber der Finger, welcher den Anschlag auszuführen hat,

verhindert den Rückprall durch festes Anschmiegen an die Taste, mit anderen Worten: der Staccatoschlag wird stets in Fingerdruck umgefest, währenddessen, da das Handgelenk nicht fixiert ist, ein neuer Staccato-Anschlag sich vorbereitet. Die innere Verwandtschaft dieser Art von Artikulationen mit dem oben (23) gekennzeichneten Attaca-Ansatz ist einleuchtend. Es ist auch möglich, mit einer und derselben Hand zweierlei Artikulationsweisen gleichzeitig auszuführen (natürlich mit verschiedenen Fingern und auf verschiedenen Tasten), jedoch innerhalb eng gezogener Grenzen. Das Spiel polyphoner Sätze stellt zur deutlichen Darlegung der thematischen Arbeit so mancherlei Anforderungen, daß wir es hier nicht unternehmen können, dieselben auch nur annähernd klarzulegen. Ist sich aber der Spieler über die Natur der einzelnen Anschlagsarten und ihre Beziehungen zur Artikulation der Töne klar geworden, so wird ihn die mit der Übung wachsende Routine in stand setzen, jederzeit das rechte Mittel zur Anwendung zu bringen.

30. Welche Grundsätze müssen für die Wahl des Fingersatzes bestimmend sein?

Es stehen da einander zwei gegensätzliche Anschauungsweisen feindlich gegenüber, entsprechend den oben charakterisierten Divergenzen der Meinungen über die größere Vorzüglichkeit der ruhigen oder der beweglichen Handhaltung. Man kann dieselben als alte und neue Schule des Fingersatzes unterscheiden. Repräsentanten der neuen Schule sind Liszt, Taubig, Bülow sowie von Redakteuren von Ausgaben besonders noch Lebert und Faßl, Hermann Scholz und Klindworth, während die alte Schule in Louis Köhler vielleicht ihren letzten extremen Vertreter hatte. Die alte Schule geht von der Ansicht aus, daß jede Verrückung der Hand aus ihrer Lage Unruhe ins Spiel bringen und die Treffsicherheit vermindern müsse, während die neue Schule meint, daß eine durchgeführte Richtung der Handstellung nach der jeweilig anzuschlagenden Taste, also eine fortwährende nicht plötzliche ruckweise Lagenveränderung die sicherste Garantie nicht nur für ein gleichmäßiges glattes Spiel, sondern auch für erhöhte Treffsicherheit geben. Wir haben bereits oben unseren Standpunkt umschrieben und uns zur neuen Schule bekannt. Zur Motivierung gerade in bezug auf Fingersatz sei noch darauf hingewiesen, daß das Spiel notwendig unangenehme Rucke aufweisen muß, wenn das angestrebte Verharren in einer Lage nicht mehr möglich ist und in eine andere gegangen werden muß; dem Prinzip der alten Schule entspricht weder das seitliche Fortschieben der Hand beim Tonleiter- und großen Arpeggienspiel, noch der Fingerwechsel bei Tonrepetitionen, noch auch die Anwendung des Seitenschlages und des Abzuges, ja selbst vor dem Staccato-Anschlag hat die alte Schule eine gewisse Angst und sucht, wo nur immer denkbar, mit dem Normalanschlag allein durchzukommen. Die ganze Spielweise ist daher nach der alten Schule eine zwar ruhigere, d. h. äußerlich weniger verschiedenartige Bewegungen aufweisende (dafür aber gelegentlich plötzliche eckige Änderungen bedingende) aber auch steifere



und weniger lebenswahre, weniger ausdrucksvolle als die der neuen Schule. Es ist aber nicht nur die Beweglichkeit à tout prix, was die neue Schule im Gegensatz zur alten anstrebt, sie wechselt die Handstellung nicht möglichst oft, um sie eben zu wechseln, sondern sie hat dabei zwei unterscheidende leitende Grundsätze im Auge:

I. denselben Finger nicht in allzuschneider Folge für dieselbe Taste wieder zu benutzen, weil sonst die Taste resp. der Finger leicht versagt, wenigstens nicht hinreichend den Ausdruck beherrscht.

II. die Handlagenwechsel nach Möglichkeit in Einklang zu bringen mit den natürlichen Gliederungen der musikalischen Gedanken (d. h. mit der Phrasierung).

Daß neben diesen unterscheidenden die nächstliegenden für die alte Schule bestimmenden Regeln ihre Gültigkeit behalten, versteht sich von selbst, d. h.

a) man bespielt neben einander liegende Tasten im allgemeinen mit neben einander liegenden Fingern und überspringt, wo man keinen größeren Spannraum als den einer Quinte (Fünffingerlage) zu begehren hat, so viele Finger als Untertasten zu überspringen sind,

b) man sucht bei Tonleitern und Arpeggien, die sich über mehrere Oktaven erstrecken, für die gleichnamigen Töne dieselben Finger zu gewinnen,

c) man bevorzugt für das Bespielen der Obertasten die drei langen Mittelfinger und beschränkt die beiden kurzen (1, 5) im allgemeinen auf das Spiel der Untertasten.

Für die Tonleitern und Harpeggien ergeben sich die Fingerfäße einfach genug aus dem Prinzip, womöglich immer unterzusetzen auf eine Untertaste, die einer Obertaste folgt und überzuschlagen auf eine Obertaste, die einer Untertaste folgt (weil nämlich in beiden Fällen der Weg kürzer ist, als wenn das Untersetzen und Überschlagen von Untertaste zu Untertaste oder von Obertaste zu Obertaste geschähe; sehr schwer ist das Untersetzen von Untertaste zu Obertaste).

Der Fingersatz der Tonleitern mit nur wenigen Obertasten, der sogenannte C-dur- oder Hauptfingersatz ist an sich verständlich, wenn man ihn zunächst nur bis zur Oktave ins Auge faßt:

5 4 3 2 1 3 2 1 (links) und 1 2 3 1 2 3 4 5 (rechts)

denn es sind acht Tasten zu bespielen, d. h. außer den fünf Fingern, welche die Hand hat, brauchen wir drei; da nach dem fünften Finger nicht wohl untergesetzt werden kann, so werden erst die drei Hilfsfinger vorausgeschickt und dann untergesetzt, sodaß die anderen fünf folgen. Dieser Fingersatz ist natürlich nicht nur für die C-dur-tonleiter, sondern überall da am Plage, wo nicht die Obertastenerhältnisse gebieterisch einen anderen fordern. Viele Klavierpädagogen halten an dem Grundsatz fest, daß jede Tonart einen ihr speziell eigenen Fingersatz bekommen müsse, der nach Möglichkeit gewählt wird, gleichviel wo eine Tonleiterpassage ansetzt und endet z. B. \*)

\*) Wir geben alle Beispiele für die rechte Hand; die Konsequenzen für die linke sind stets aus der einfachen Umkehrung jedes Beispiels zu ziehen.



Es ist das eine pädagogische Verirrung, die von dem nicht ungereimt scheinenden Sage ausgeht, daß man den Spieler etwas Positives an die Hand geben müsse, damit er nicht im gegebenen Moment in Zweifel gerät, welchen Fingersatz er nehmen soll und darüber ins Stocken gerät. Das ist aber ein Fehlschluß; nicht die Tonart ist das positive, woran er sich zu halten hat, sondern vielmehr sind das die Terrainverhältnisse der Tastatur; durch die Jahre langen Übungen kommt der Klavierspieler dahin, einer Passage beim schnellen Überfliegen ihrer Kontouren sofort ihre Terrainverhältnisse, d. h. die Anforderungen anzusehen, welche sie bezüglich des Fingersatzes an die Hand stellt. Das *fis* und *cis* einer D-dur-Tonleiter sind nicht sowohl Merkzeichen, den Fingersatz von D-dur zu nehmen, als vielmehr direkt selbst Orientierungspunkte für die Finger, wenn auch nicht gerade Zeichen, daß bei diesem Ton übergeschlagen, resp. nach ihm untergesetzt werden muß, so doch jedenfalls Warnungen, daß Daumen und kleiner Finger auf diese Töne nicht kommen können. Von diesem freien Gesichtspunkte aus sind die Fingersätze sowohl der Tonleitertabellen in der Klavierschule des Verfassers (III. 1. Heft, Anhang) als auch der Tonleiterstudien desselben (Op. 41, Berlin bei N. Simrock) gewählt.

Sehen wir nun ein wenig nach, welche Abweichungen von den alten Fingersätzen die beiden oben aufgestellten Prinzipien mit sich führen, so sind die auffälligsten der aus dem ersten resultierenden etwa die folgenden:

1. Wo derselbe Ton zwei- oder mehrmal nach einander vorkommt, wendet die neue Schule Fingerwechsel, oder wie man sagt, Wechselfinger an, z. B. (Clementi):



2. Figuren, die einen Ton oft wiederholen mit Zwischenschiebung nur eines anderen, werden womöglich mit zweierlei Fingern für denselben Ton gespielt:



Natürlich treten oft genug wichtige Hinderungsgründe der Durchführung dieses Prinzips in den Weg, so z. B. zu große Spannungen überhaupt allzugroße Lagenveränderungen in zu schneller Folge:

besser: 1 5 4 5      5 1 2 1      nur: 5 1 2 1

aber: 1 5 2 3      5 4 3 5      und: 5 1 4 3      1 2 3 1

oder: 3 4

Der Triller würde ebenfalls hierher gehören und sogar für beide Töne Wechselfinger fordern, bezgleichen jedes zweitonige Tremolo:

unmöglich:

Allein gerade diese Figuren, die nichts Bleibendes behalten, sondern jede Taste jedesmal mit einem anderen Finger anschlagen, sind gar nicht beliebt und in der That nicht sehr zu empfehlen. Anders steht es mit Figuren, die ein Motiv im bescheidenen Umkreise hin und her schieben, z. B.:

alt: 1 2 3 2 1 2 3 2 3 5

alt: 1 3 2 4 3 5 2 4

alt: 1 5 4 3 2 5 1 2 3 4

3\*

alt: 

5 1 3 2 2 5 2 4 3 1 2 3 5 1 2 3 5

5 1 4 2 3 1 5 1 4 2 3 1 1 3 2 4 1 5 1 3 2 4 1 5

3. Doppelgriff-Folgen, bei denen Tonrepetitionen durch Nachrücken der einen Stimme in die Tonhöhe der anderen vorkommen, bedingen, wenn es die Spannungsverhältnisse erlauben, für dieselben Wechselfinger, z. B.:

alt: 

neu: 

[3 5] [1 2] [1 2] [1 2] [1 2] [1 2]

alt: 

neu: 

2 3 3 5 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

4. Im Staccato werden natürlich für jeden Doppelgriff oder Akkord die bequemsten Finger genommen, mit steter Berücksichtigung des Fingerwechsels für Tonrepetitionen, also:

alt: 

oder: 

oder gar: 

5 3 3 2 2 3 2 3 5 3 3 2 2 3 2 3

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Frappant ist auch der Unterschied der Spielweise stufenweise sich erweiternder oder verengender Doppelgriffe:

alt: 

3 1 4 5 3 4 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

3 1 4 5 3 4 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

3 1 4 5 3 4 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

5. Wie der Fingerwechsel auf der repetierten Taste das sichere Ansprechen verbürgt, so zwingt die Benutzung desselben Fingers für verschiedene Tasten zur Ausführung des Staccato, verhindert also eine nicht gewünschte Bindung. Ähnlich dient eine scheinbar unnütz komplizierte Fingerfolge wie diese:

statt:  $\overset{A}{5} \overset{A}{4} \overset{A}{3} \overset{A}{2}$      $2 \ 1 \ 4 \ 3$      $4 \ 5 \ 3 \ 1$

besser:  $3 \ 2 \ 3 \ 2$      $3 \ 2 \ 3 \ 2$     ja:  $3 \ 4 \ 4 \ 4$

einer akkuraten Ausführung der vorgeschriebenen Artikulation.

6. Das bei der hier entwickelten beweglichen Spielweise so bequeme Heranziehen des Daumens zum Spiel nach jedem der Mittelfinger ermöglicht ebenfalls eine größere Anzahl sehr förderlicher und zuverlässiger neuer Fingerfänge wie:

alt:

7. Ein geringfügigerer Unterschied zwischen alter und neuer Methode ist die vermehrte Benutzung des Daumens und kleinen Fingers fürs Obertastenspiel; denn dasselbe ist kaum wirklich etwas Neues, wenn man statt an Hummel und Clementi vielmehr an F. S. Bach denkt, dessen Musik in ausgedehntestem Maße das Spiel des Daumes auf den Obertasten bedingt. Im homphonen Stil in einstimmigen Passagen ist dagegen allerdings der Unterschied ziemlich stark hervortretend, sofern man es heute vorzieht, Gänge, die ein Motiv festhalten, womöglich mit Beibehaltung des gleichen Fingerfanges für das Motiv zu spielen, z. B.

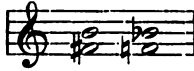
alt:

### 31. Welche Regel giebt es für den Fingerfaß von Harpeggien?

Dieselben sind sehr einfach und selbstverständlich. Dreiklangs-Arpeggien im Umfang der Oktave erfordern vier Finger und zwar stets den Daumen, zweiten und kleinen Finger; für die Wahl des dritten oder vierten Fingers für den dritten Ton gelten die Bestimmungen: die Terz wird mit 4 5, die Quarte mit 3 5 gegriffen, z. B.:

Diese Bestimmung ist aber nicht genügend; es giebt nämlich Terzen, deren Spannweite von der zwischen Quartan (nämlich der Quartan *h* *a* und *f* *b*) sich kaum merklich unterscheidet und für welche daher unter Umständen der Griff 3 5 notwendig wird. Diese Terzen sind alle aus einer Ober- und einer Untertaste bestehenden großen Terzen:

Diese überweiten Terzen werden sowohl im Akkordgriff als im Arpeggio mit 3 5 statt 4 5 gegriffen, sobald sie neben einer kleinen Terz liegen; liegen sie neben einer Quarte, so werden sie mit 4 5 gegriffen, da die Quarte für 2 3 noch unbequemer wäre als die überweiten Terzen für 4 5. Nur die beiden engsten Quartan



geben zu erneutem Zweifel Veranlassung, d. h. es erscheint, wenn sie neben der überweiten Terz liegen, ungefähr gleich, ob man 1 2 3 5 oder 1 2 4 5 für den Griff nimmt:

a) rechte Hand.



b) linke Hand.



Diese Regel gilt ebenso für durchgehende große Sarpeggien z. B.



Im Afford fortrückende Harpeggien mit Oktavenumfang werden heute durchweg mit den Daumen beginnend gespielt:



Das gleiche gilt für die geknickten Formen derselben:



Die großen (fortlaufenden) geknickten Harpeggien spielt man am besten je nach der Taktart verschieden; die beiden Fingersatzmöglichkeiten sind:



Man wird sich instinktiv so einzurichten suchen, daß man für die gleichnamigen Töne dieselben Finger gewinnt, sobald sie unter gleichen rhythmischen Verhältnissen wiederkehren, also:







### 32. Welche Fingerlagregeln gelten für das doppelgriffige Spiel?

Beim doppelgriffigen Spiel ist nicht mehr wie beim einstimmigen mit dem Unterseßen des Daumens unter den zweiten, dritten oder vierten Finger resp. mit dem Überschlagen des zweiten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen auszukommen. Zwar bleibt daselbe auch hier die Grundlage für jede stärkere Lagenveränderung der Hand im Legato; aber natürlich kann der Fingerlag 3 1 oder 4 1 immer nur einer Stimme zugute kommen, während eine zweite das Überschlagen oder Überdrängen des vierten oder dritten Fingers über den fünften oder auch das des dritten über den vierten resp. umgekehrt das Unterseßen des fünften unter den vierten oder dritten, oder des vierten unter den dritten zu Hilfe nehmen muß. Bezüglich des Fingerlages am einfachsten ist von allen doppelgriffigen Spielarten das Oktavenspiel. Oktavenspannung ist normalen Händen nur mit den Fingern 1:5, 1:4 und 1:3 möglich; deshalb kommen fürs Oktavenspiel tatsächlich nur diese in Betracht. Da man mit 1:4 und 1:3 bequemer als mit 1:5 und mit 1:3 bequemer als mit 1:4 die Obertaste erreichen kann, so ist die Regel einfach genug: die Folge Obertaste Untertaste wird nie mit 5—4 oder 4—3, sondern stets mit 4—5 oder gelegentlich 3—4 bespielt, also z. B.:



Hier ist in all den Fällen, wo der fünfte unter den vierten oder der vierte unter den dritten zu greifen hat, dies darum ziemlich leicht, weil der Finger, unter den gegriffen werden soll, ganz flach gestreckt ist, der andere also sich nur einigermaßen zusammenziehen braucht. Der Daumen hat dabei eine Bewegung auszuführen, der wir bisher noch keine spezielle Beachtung geschenkt haben, nämlich ein schnelleres Gleiten von einer herabgedrückten Taste auf eine nicht herabgedrückte hinüber. Das ist leicht auszuführen von Obertaste zu Untertaste (da die herabgedrückte Obertaste einerlei Niveau mit der nicht herabgedrückten Untertaste hat), aber schwer von Untertaste zu Obertaste, da der Lagenunterschied zwischen Ober-

und Untertaste durch das Herabdrücken der letzteren noch vergrößert ist: von einem eigentlichen Gleiten kann daher in solchen Fällen (ob bei NB.) nicht die Rede sein, vielmehr wird der Daumen möglichst schnell empor- und hinübergehoben, wobei die gewöhnliche Rückgangs- und Anschlagsbewegung des Daumens mit seitlicher Fortschiebung der Hand durch den Arm zusammenwirken. Beim wirklichen Gleiten fällt die Anschlagsbewegung des Daumens ganz fort, derselbe bleibt festgeformt mit fortdauerndem Druck bei fixiertem Handgelenk auf der Taste und wird unter Fortdauer seines Druckes durch den Arm auf die neue Taste gezogen. Dieses Gleiten kommt in ausgedehnterem Maße auch für den ganzen Griff 1 5, 1 4 oder 1 3 zur Anwendung, wo dann das über den Daumen Gesagte auch für den anderen Finger gilt. Gewöhnlich gleitet man nur von Ober- zu Untertaste, oft aber auch von Unter- zu Unter- oder von Ober- zu Obertaste, nur nicht von Unter- zu Obertaste:



Für Sextengänge, verminderte Quintengänge und Quartengänge kommt zu den für Oktavengänge anwendbaren Fingerfüßen nur ein neuer hinzu, nämlich 2 : 5; dieser ist für mittlere Hände schon ziemlich anstrengend, besonders wenn es gilt mit 1 : 4 über 2 : 5 hinauszugreifen, also mit dem Daumen unter den zweiten unterzusetzen und mit dem vierten über den fünften überzuschlagen. Beim Oktavenspiel ist das Übersetzen des vierten und selbst des dritten über den fünften leicht



weil gleichzeitig damit der Daumen gleitet, also das Einziehen des fünften Fingers möglich wird. Bei Sexten dagegen, wo die Finger 1 und 2 mit einander wechseln und nur dann der Daumen gleitet, wenn auch 1 : 3 mit angewandt werden soll, muß sich der fünfte ganz flach umlegen, um dem vierten ein gebundenes Übergreifen zu gestatten:



Ebenso schwer ist der Rückweg des fünften unter den vierten Finger. Wie bei den Oktavengängen so wird auch bei den Sextengängen das Sezen des fünften Fingers auf Obertaste nach Möglichkeit gemieden; da indes hier durch die Mitthilfe des zweiten Fingers die Möglichkeit vorliegt, auch den Daumen auf Obertasten zu meiden, so stellt sich die Praxis schließlich so, daß nur nicht Daumen und fünfter Finger gleichzeitig auf Obertaste gebracht werden, wohl aber der Daumen allein oder der fünfte allein. Nur bei wenigen Tonarten ist es möglich, die Obertaste jedesmal mit dem vierten oder zweiten Finger zu nehmen.



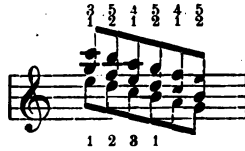
Allein auch für diese erachtet man es mit Recht nicht für fehlerhaft, den fünften oder den Daumen auf die Obertaste zu bringen:



und bei Tonarten mit mehr Vorzeichen ist es selbstverständlich:



Im allgemeinen gilt als Regel, daß man bei allen doppelgriffigen diatonischen Skalen einmal innerhalb der Oktave den dritten Griff (für Oktaven, Sexten und Quartan 1:3, für Terzen 3:5) heranzieht, im übrigen aber mit den beiden Hauptgriffen wechselt. Natürlich sucht man sich für die Folge der drei Griffe die günstigste Stelle aus, d. h. die wo weder der fünfte noch der Daumen eine Obertaste zu spielen haben, was aber auch nicht überall durchführbar ist (vgl. das letzte Beispiel). Wir können die Mitteilungen von Beispielen der Skalen in verminderten Quinten und in Quartan sparen, da sie nichts neues bringen. Nur zur Erinnerung sei ein Anfang gegeben.

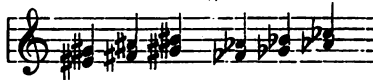


Für alle grammatischen Skalen, sowohl die einer Oktave oder die einer Sexte, verminderte Quinten [untermischt mit übermäßigen Quartern], reine Quartern und kleine Terzen, wird der dritte Griff zweimal genommen und zwar bei denjenigen, wo er ein Gleiten des Daumens bedingt, immer an den Stellen, wo zwei Untertasten einander folgen:



Für die Terzenskalen fällt das Gleiten weg, da alle drei Griffe gegen ihre Nachbarn mit frischen Fingern auftreten. Der Hauptfingersatz der Terzenskalen ist  $\frac{3}{4}$ ; nur an einer Stelle fordert die diatonische und an zwei Stellen die chromatische Skala auch den dritten Griff  $\frac{3}{5}$ . Bei den diatonischen Skalen richtet man sich so ein, daß die vollständige Folge  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{5}$  so fällt, daß sowohl 5 als 1 Untertasten treffen, d. h. bei Tonarten mit vielen Vorzeichen bringt man sie an die Stelle:

resp.



also den Daumen der rechten Hand auf e, eis, f oder fis und den fünften Finger auf h, his, c oder ces; bei Tonarten mit nur wenigen Vorzeichen nimmt man den dritten Finger auf b resp. fis:



Die chromatische Terzenskala nimmt an denselben Stellen 3 2 1, an welchen die einstimmige chromatische Skala es nimmt, d. h. an den Stellen, wo die beiden Untertasten einander direkt folgen:



Noch sei auf eine zwar minder gebräuchliche, aber sehr empfehlenswerte Applikatur der Terzentonleiter hingewiesen, nämlich mit zweimaliger Folge der drei Griffe und einmaliger Einschaltung von 2:4

NB.

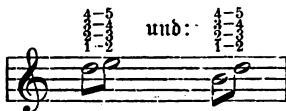


und ebenso zurück. Für Tonleitern mit viel Vorzeichen ist dieser Fingersatz so zu legen:



### 33. Wie entwickelt man am sichersten die Geläufigkeit, die Kraft und Nuancierungsfähigkeit der Finger?

Wenn auch die Entwicklung des Ortsfinnes und der Treffsicherheit bei allen Anschlagmodifikationen und Artikulationsarten einen wesentlichen Bestandteil der Geläufigkeit im weitestem Sinne bildet, so giebt es doch noch besondere Mittel die im engeren Sinne sogenannte Geläufigkeit zu entwickeln, d. h. die Fähigkeit, Anschlagbewegungen einander in großer Schnelligkeit folgen zu lassen. Diese eigentlichen Geläufigkeitsübungen bestehen nicht im Üben sehr schneller Passagen, wenigstens tritt dies erst auf einer höheren Stufe ein, wenn der Zweck schon zum Teil erreicht ist, sondern vielmehr in den allmählich im Tempo gesteigerten Übungen der Urelemente, aus denen sich Passagen zusammensetzen. Bereits oben (28) wiesen wir auf die Wichtigkeit der Übung des wechselnden Anschlages der Nachbarfinger hin; dort handelte es sich zunächst um die Entwicklung des Ortsfinnes: dieselben Übungen bilden aber auch die Grundlage der Geläufigkeit, und zwar in ihren beiden Hauptformen als Tonleiterspiel und Arpeggienspiel. Man übe daher mit ganz besonderem Fleiße folgende Anschläge:



und zwar alle Nachbarfinger-Paare in ganzer Untertastentlage (wie hier), in halber Obertastentlage (dis : e, und d : es auch ces : des und es : f, b : d, h : dis, auch his : dis und cis : es), und ganzer Obertastentlage (des : es, b : des). Die Übungen macht man mit jedem Fingerpaare bis zur Ermüdung, zuerst in halben Noten, dann in Vierteln, Viertel-Triolen, Achteln, Sechzehnteln u. s. f., soweit sie ganz klar und deutlich hergestimmt; die schnellen Anschlagfolgen sind dabei aber nicht als Übung, sondern nur als Probe aufs Exempel anzusehen, d. h. man erprobt damit, was man schon kann, was man gelernt hat. Der Hauptnachdruck ist aber dauernd auf die langsamen Anschläge (2 und 3 auf jede Zählzeit von 80 M. M.) zu legen:

(1) (2)

(3)

(4)

(6) (8)

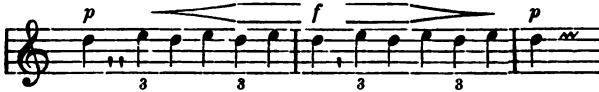
Mit diesen Übungen sind nun aber dynamische Übungen zu verbinden, d. h. die Anschläge sind gegen einander abzustufen, vom ganz schwachen bis zum möglichst starken, zunächst die langsamsten zu zwei und zwei, sodann die schnelleren zu vier und vier, und sechs und sechs:

*f p f p f*

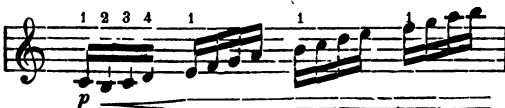
*f p f p p*



sodann ein Takt gesteigert, der zweite zurückgebildet (diminuendo):



Bei allen diesen Übungen, auch denen mit Terzenspannung der Nachbarfinger, ist Seitenschlag durchaus ausgeschlossen (welcher für das schnelle Tremolo der Fingerpaare 1:3, 2:4, 3:5 dagegen eintritt, auch wenn dieselben nur Terzenspannung haben); gestattet nicht nur, sondern erforderlich und daher besonders zu üben ist dabei die Hilfe des Armdrucks (ohne ernstlichere Steifung des Handgelenkes) zur Erzielung des forte. In dieser Beihilfe des Armdrucks liegt keinerlei Gefahr für die Geläufigkeit; das Anwachsen und Abnehmen dieses Drucks, je nach Bedarf, ist ja weit entfernt von irgend welcher Steifheit und Starrheit, es ist auch eine Bewegungsform die sehr geübt sein will, um jederzeit zu Gebote zu stehen. Wie Triller und Tremolo der Nachbarfinger, sind sodann auch die aus ihnen entwickelten Stafen und Arpeggien crescendo und decrescendo zu üben:



*f*

*p* *f* u. dgl.

Ganz besonders instruktiv zur Ausbildung der dynamischen Abstufungen ist das Üben kurzer Motive oder auch fortlaufender Figuren mit Veränderung der Stellung im Takt. Man beginne mit einfachen Akkordbrechungen und Gängen, deren Motiv nur wenige Töne hat:

1. a) b) c)

2. a) b) c) d)



sobald gehe man dazu über, Fünffingerübungen in ähnlicher Weise im Takt zu verschieben, z. B.:



So trocken die Übungen sind, so große Wunder wirken sie; denn sie befähigen den Schüler, den Ausdruck, den er einem musikalischen Gedanken geben möchte, wirklich zu geben; besonders wenn unter Aufsicht eines befähigten Lehrers der Schüler dem *crescendo* ein ganz geringes *stringendo* und dem *diminuendo* ein gelindes *calando* gesellt. Durch diesen Wechsel zwischen positiver (*crescendo-stringendo*) und negativer (*diminuendo-calando*) Entwicklung treten die Motive plastisch heraus, gewinnen Leben und packende Wahrheit.

Aber nicht die Übungen allein vermögen die Geläufigkeit, Treffsicherheit und Kraft zu entwickeln; vorausgesetzt natürlich, daß überhaupt musikalische Naturanlage vorhanden ist, gehört vor allem eines zur Erlangung pianistischer Qualitäten: eine vernünftige Lebensweise. Wer nicht gesunde Nerven und Muskeln hat, und wer nicht das seine thut, sie sich zu erhalten, der muß den Mühen des Studiums erliegen. Zu einer solchen rationellen Lebensweise gehört außer guter Ernährung, fleißiger Bewegung in freier Luft, kalten Bädern, Turnen (und wäre es nur Schreiberische Zimmergymnastik), vor allem eine richtige Einteilung der Übungszeit.

#### 34. Wie sind die Übungen am besten einzuteilen?

Erstens darf nicht zu lange aber auch nicht zu kurze Zeit auf einmal geübt werden;

zweitens muß die Reihenfolge der Übungen so eingerichtet werden, daß das Interesse bis zuletzt wach bleibt;

drittens muß jede Übung hinreichend lange geübt werden, daß sie etwas nützt, und

viertens müssen die Übungen sich derart ergänzen, daß jederzeit die Technik nach allen Richtungen gleichmäßig fortentwickelt wird.

Riemann, Katechismus des Klavierspiels.

Bezüglich der ersten Vorschrift ist zu bemerken, daß ein Anfänger, der täglich nur eine Stunde übt, diese nur in zwei gleiche Teile zerlegen darf, d. h. er darf die eine halbe Stunde des Morgens und die andere halbe Stunde des Abends üben; stehen ihm  $1\frac{1}{2}$  Stunde zur Verfügung, so zerreiße er dieselben nicht in drei halbe Stunden, sondern am besten in zweimal dreiviertel Stunden: eine ganze Stunde auf einmal ist für anfangende Kinder auch bei rationeller Reihenfolge der Übungen viel, die Aufmerksamkeit wird in der letzten Viertelstunde stark nachlassen. Entsprechend dem wachsenden Interesse wird sich die Übungszeit aber dann auf zwei und mehr Stunden ausdehnen lassen. Über vier Stunden täglich hinauszugehen, dürfen nur eiserne Naturen wagen und auch sie nur, wenn sie auf der anderen Seite alles thun, die Spannkraft wiederherzustellen (turnen, baden, spazieren gehen). Wer drei Stunden übt, teilt immer noch besser seine Zeit in zwei und eine Stunde als in drei einzelne oder gar noch kleinere Stücke. Zweimal  $1\frac{1}{2}$  ist darum nicht so praktisch, weil bei der zweiten Übung am selben Tage die Spannkraft eher erschlaffen wird. Vier Stunden werden zweckmäßig in zwei und eine und eine zerlegt, oder auch je nach Möglichkeit in eine und zwei und eine (nicht eine und eine und zwei).

Den zweiten Punkt anlangend, beginnt man am besten stets mit technischen Vorübungen: Einzelanschläge bei gefesselter Hand, Wechselanschlag zweier Finger in gesteigerter Geschwindigkeit und mit dynamischen und agogischen Schattierungen, sodann aber größere Kombinationen in Form von Fünffingerübungen, Stalen, Arpeggien, Gängen, von denen natürlich an ein und demselben Tage nur das eine oder das andere zu üben möglich ist und am besten an der Hand eines technischen Studienwerks (wie des Plaidyschen oder des Verfassers Klavierschule, III. Teil 2. Heft) in verschiedenen Abteilungen gleichzeitig Schritt für Schritt vorgegangen wird. Ist so reichlich ein Drittel der Gesamtübungszeit für die technischen Studien aufgebraucht, so ist das zweite Drittel dem bereits mehr das geistige Interesse anregenden Etüdenpiel zu widmen, und endlich das dritte Drittel dem Spielen eigentlicher Kunstwerke (Sonaten, Rondos u. s. w.).

Was den dritten der oben aufgestellten Punkte anlangt, so ist wie bereits bemerkt jede technische Vorübung (d. h. auch z. B. der abwechselnde Anschlag des zweiten und dritten Fingers auf d und e) so lange zu üben, bis eine effektive ziemlich starke Ermüdung (das Gefühl des Nichtmehrkönnens, doch kein Schmerzgefühl und Krampf) eintritt. Etüden sind in kleinere Bruchstücke von wenigen Takten zu zerlegen (wie Czernys tägliche Studien, Schule des Virtuosen u. a.), diese konsequent zu üben, erst jede Hand einzeln, dann beide zusammen, erst langsam, dann schneller, bis keine Note mehr fehlt; wird dann zum zweiten Bruchstück weiter gegangen, so ist dies erst gleichermaßen vorzubereiten, dann aber im Zusammenhange mit dem ersten zu üben, bis auch dies größere Stück ohne Stocken durchgeführt wird; dann wird das dritte erst für sich und dann im Zusammenhange mit den beiden ersten geübt u. s. w. bis zu Ende.

Beim Üben der Stücke braucht nicht so pedantisch verfahren zu werden, vielmehr empfiehlt es sich, dasselbe zugleich immer als eine Art *a vista*-Übung zu benutzen, d. h. den Versuch zu machen, gleich glatt durchzukommen; dabei werden sich dann schnell genug die Klippen herausstellen, die es zu umschiffen gilt. Diese besonders schwierigen Stellen müssen dann aber in systematischer Weise (erst mit jeder Hand, dann zusammen, erst langsam, dann schneller) geübt werden; gehen sie, so stellt sich heraus, daß andere, die zu gehen schienen, doch nicht ganz glatt gehen und man schreitet nun dazu, sie auszufeilen. Geht man in dieser Weise vor, so wird das Interesse, der Eifer, die Lust während des Übens immer mehr wachsen, anstatt nachzulassen, und auch die letzte Viertelstunde wird noch ihren Nutzen bringen. Ernstlich zu warnen ist davor, irgendwelche Klavier-Übungen nur mit halber Aufmerksamkeit zu machen und etwa gar bei den — wie sich gar nicht leugnen läßt — viel Geduld beanspruchenden technischen Vorübungen einen Roman zu lesen; jede so verübte Zeit ist thatsächlich verloren!

Was endlich den vierten Punkt anlangt, so ist es unmöglich mit kurzen Worten zu sagen, wie die Übungen geordnet werden müssen, um sich wechselseitig zu ergänzen; es ist natürlich Sache eines guten Lehrers oder aber eines ausführlichen Schulwerks (s. des Verfassers „Vergleichende Klavierschule“, 2. Teil: „Methode“), die einzelne Branchen aufzuweisen, welche gleichzeitig im Auge behalten werden müssen. Hier sei nur so viel angemerkt, daß

a) neben dem reinmechanischen das Geistige keinen Tag aus dem Auge gelassen werden darf, also keinesfalls wochenlang die Übungen auf technische Vorstudien zu beschränken sind. Vielmehr ist sogar Sorge zu tragen, daß, sobald das Stadium der Übung Czernyscher Geläufigkeits-Stüben erreicht ist, daneben Stüben gespielt werden, die mehr Geschmack bildend sind (Seller, Op. 47, 46, 45, 18). Auch vor Erreichung dieses Standpunktes spiele man lieber Stüben von Bertini (Op. 100, 29, 32) als etwa nur Köhlersche und leichte Czernysche Übungen. Es werde auch bei Zeiten daran gedacht, durch theoretische Studien und Lektüre historischer und ästhetischer Schriften über Musik den Gesichtskreis zu erweitern.

b) was speziell den gleichmäßigen inneren Ausbau der Technik angeht, so behalte man stets die Anschlagarten (Normalanschlag, Staccato-Anschlag, Seitenschlag, Abzug) im Auge, übe die verschiedenen Arten der Artikulation und bilde Geläufigkeit, Kraft und Nuancierungs-fähigkeit aus, indem man immer neben einander spannungsfreie (Fünffingerübungen, Skalen) und mäßig spannende (Arpeggien, Doppelgriffe) Figuren übt. Stellt sich auf irgend einem Gebiete ein besonderes Defizit heraus, so giebt das Anstoß und Gelegenheit, die betreffende Seite der Technik spezieller zu kultivieren, was besonders dann notwendig sein wird, wenn es gilt, eine mangelhafte Vorbildung zu korrigieren.

### III. Das Kunstwerk.

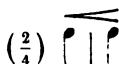
35. Ist der Pianist fertig ausgebildet, wenn seine Technik nach allen Richtungen ausgefeilt ist, sodas er alle Anschlagsarten und Artikulationsweisen beherrscht und nach Belieben die Tonstärke nuancieren und allen Anforderungen an seine Geläufigkeit und Trefflichkeit genügen kann?

Nein; denn alle diese Fertigkeiten sind nur Mittel, denen erst der rechte Gebrauch ihren wahren Wert verleiht. Der Klavierspieler, welcher nur technischen Anforderungen genügt, ist nichts als ein Handlanger; Künstler darf nur der heißen, der, wenn auch nicht selbst neue Werke zu schaffen, so doch die Werke der großen Meister durch verständnisvolle Interpretation zu vermitteln weiß. Nicht herz- und teilnahmslos die Notenzeichen in Griffe umzusetzen, sondern ein musikalisches Kunstwerk ganz in sich aufnehmen, es mit allen Fibern durchfühlen und zum klingenden Leben zu bringen, heißt Klavier spielen! Es liegt auf der Hand, daß die Befähigung hierzu nicht ganz und gar anerzogen werden kann; aber wenn auch erste Vorbildung die bereits oben (14) betonte musikalische Begabung ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß auch das Verständnis der Kunstwerke, ja die Empfänglichkeit, die Fähigkeit des Mitempfindens durch vernünftige Anleitung wesentlich gefördert werden kann, daß der Musiksinn weiterer Ausbildung, Bervollkommnung fähig ist. Diese höhere geistige Ausbildung hat auszugehen von allgemeinen Gesetzen des musikalischen Vortrags, d. h. sie hat zunächst sich darüber klar zu werden, welche Winke die Notenschrift für die beiden Hauptausdrucksmittel, die dynamische und agogische Schattierung ohne besondere Vorschrift implicite enthält, welche weiteren Bestimmungen sich aus den harmonischen und rhythmischen Kombinationen ergeben, sowie endlich, welche besondere Berücksichtigung der spezifische Charakter eines Tonstückes, sein Stil resp. die Individualität seines Schöpfers erfordert. Beginnen wir mit den selbstverständlichen Vortragsbestimmungen, welche sich aus der Notenschrift ergeben, so betreten wir das Gebiet der sogenannten Phrasierung, das bekanntlich nicht in jeder Beziehung selbstverständlich, vielmehr in gar manchen Punkten strittig ist, d. h. es herrscht einerseits über die Bedeutung mancher für den Vortrag maßgebenden Zeichen Zweifel und Unklarheit, andererseits werden dieselben wenigstens nicht konsequent und korrekt angewendet, können daher aus diesem Grunde nicht als untrügliche Wegweiser gelten.

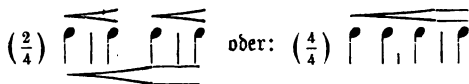
36. Welche Bestimmungen kann die Notenschrift für die Abstufung der Tonstärke (Dynamik) und des Tempo (Agogik) implicite enthalten?

Wie bereits im vorigen Kapitel durch beige-schriebene Zeichen angedeutet wurde, hat die Notenschrift Mittel, die wichtigste Note eines kleineren oder kleinsten Tonbildes für das Auge kenntlich zu machen, also anzuzeigen, auf welche Note das Hauptgewicht zu legen ist, bis zu welcher zu steigern und nach welcher nachzulassen ist. Diese Mittel sind: der Taktstrich und die gemeinsamen Querstriche der Achtel, Sechzehntel u. s. w. Wie die Note, vor der der Taktstrich steht, relativ schwer ist, so auch die, welche eine durch gemeinsame Querstriche verbundene Reihe kurzer Noten beginnt. Dazu muß aber gleich auf einen sehr verbreiteten schweren Irrtum hingewiesen werden:

jeder solche schwere Wert ist nicht schwerer gegenüber den folgenden, sondern gegenüber den vorausgehenden. Das müssen wir näher erläutern: Schwer ist soviel wie antwortend, zu etwas vorher aufgestelltem in Symmetrie tretend. Also ist zunächst von zwei Zählzeiten naturgemäß die erste leicht und die zweite (antwortende) schwer:



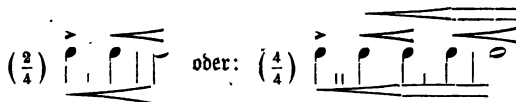
Antwortet einem solchen aus zwei Zählzeiten bestehenden einfachen Takt ein zweiter, so ist dieser gegenüber jenem schwer, d. h. wir gewinnen den Begriff des schweren Taktes:



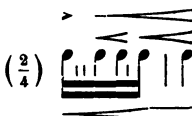
Umgekehrt wird, wenn wir eine Zählzeit in zwei kleinere Werte zerlegen, der zweite sich als neuer Anstoß bemerklich machen, d. h. zur Auffassung symmetrischer Bildungen von noch kleineren Dimensionen als der Takt (zunächst von der Dauer einer Zählzeit, Unterteilungsmotive) hinleiten:



Diese Bildung aber lehrt uns wieder Takte verstehen, welche ohne Auftakt, also mit der schweren Zählzeit beginnen, oder gar größere Bildungen, die mit dem schweren Takt beginnen:



Oder wir gehen zu Unterteilungen zweiten Grades weiter, die wir ebenfalls verstehen:

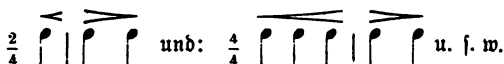


Das erste Gesetz für den Vortrag läßt sich daher kurz bezeichnen als das der obligatorischen Auftaktsbedeutung der figurativen Werte und der Hervorhebung der schweren Werte durch Gipfelung der Dynamik und der Agogik in ihnen. In seiner hier entwickelten Urgestalt ergiebt dies Gesetz freilich weiter nichts als ein fortgesetztes crescendo aus jedem kleineren in den nächsten größeren Wert hinein, vom leichten Takt zum schweren, vom schweren zweiten zum noch schwereren vierten u. s. w., also in der That ein fortwährendes Weiterwachsen. Ganz abgesehen davon, daß das crescendo in der praktischen Ausführung bald genug an der Grenze der Möglichkeit angelangt sein würde, wäre mit einem solchen unterschiedslosen Weiterzunehmen auch gewiß nicht der Zweck der plastischen Herausbildung der einzelnen kleinen Tonbilder zu erreichen. Vielmehr müssen die kleineren Bildungen kenntlich bleiben und zwar vermittelt der dynamischen und agogischen Nuancierung. Anstatt daher alle Werte aneinander schießen zu lassen zu einem großen Gebilde mit durchgehendem crescendo, wird vielmehr jedes Gebilde selbständig schattiert, das zum Vorausgegangenen in Symmetrie tritt (also nicht weiter steigend, sondern unter den erreichten Stärkegrad zurückgreifend):



und selbst hierbei wird bald genug mit dem durchgehenden crescendo aufgehört, und entweder wieder in kleineren Symmetrien schattiert, oder aber nach erfolgter Hinleitung der Auffassung zum Verständnis der schweren Werte, die Dynamik nicht weiter vom Metrum (Takt), sondern vielmehr von der Tonalität (Harmonik) abhängig gemacht. Doch damit nicht genug. Die Harmonie kann ihren Einfluß auch weiter darin geltend machen, daß sie die Auftaktsbeziehung figurativer Werte unmöglich macht und vielmehr zwingt, leichte Werte als zum

vorausgehenden schwereren gehörig zu verstehen. Lassen wir zunächst auf sich beruhen, wann diese Auffassung eintreten muß, so ergibt sich für die Dynamik der solchergestalt nach dem Schwerpunkt noch weitergehenden Motive eine neue Form, die der sogenannten weiblichen Endungen (mit diminuendo vom Schwerpunkt aus):



Wir nannten oben neben der Dynamik die Agogik, d. h. die Nuancierung des Tempo als Mittel des Ausdrucks der musikalischen Formen. Im engsten Rahmen der Taktmotive ist die Agogik so zu gestalten, daß der leichten Zeit (d. h. der im Auftakt stehenden) etwas von ihrer Dauer abgezogen und der schweren etwas zugelegt wird; auch weibliche Endungen, d. h. leichte Werte die auf schweren als noch zu diesen gehörigen folgen, werden etwas gedehnt. Mit anderen Worten, die für die Dynamik üblichen Zeichen



sind zugleich für die Agogik mit gültig und zwar trifft die Hauptverlängerung (der agogische Accent) die schwerste Note, d. h. innerhalb des Taktes die direkt auf Taktstrich folgende, mag sie eine Halbe oder ein Viertel, Achtel oder Sechzehntel sein. Es ist also der Moment der Erreichung des Gipfels, der die Dehnung erfordert, dieselbe wird deshalb stets desto auffälliger sein, je kleinere Werte sie trifft, also



Eine nicht zu unterschätzende Wichtigkeit für den ausdrucksvollen Vortrag einer Melodie erlangt in den Fällen, wo es gilt, eine weibliche Endung (besonders eine Vorhaltslösung) durch den agogischen Accent zu verdeutlichen, eine etwa vorhandene Begleitung in kürzeren Notenwerten:



Hier muß thatsächlich das Sechzehntel *e* der linken Hand den Ausdruck vermitteln, den man dem Viertel *d*<sup>2</sup> der rechten geben will; ohne ein gelindes Verweilen auf diesem *e* wird es niemandem gelingen, dem Vortrag Wärme zu geben. Es muß eben der Anfang der Note verlängert werden, welche den Schwerpunkt bildet und diese Verlängerung des Anfangs wird erst besonders deutlich an der figurirten Begleitung. Wie stark diese Verlängerungen sein dürfen, kann nicht allgemeingiltig festgestellt werden; man kann sagen: jede Verlängerung, die als solche auffällt, ist zu stark, sie darf nur als lebenswahrer Ausdruck ins Bewußtsein fallen. Doch giebt es Fälle wo die Verlängerungen sehr groß werden müssen, wenn der rhythmische Sachverhalt deutlich bleiben soll, z. B. in Beethovens Sonate Op. 10, Nr. 3 im Adagio:

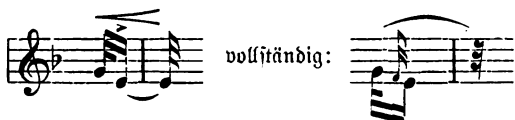


Läßt man hier nicht von Motiv zu Motiv die Verlängerung des zweiten Sechzehntels wachsen, so ist es unvermeidlich und tausendmal erfahren, daß man hört:





Die Motivierung der Hervorhebung eines so leichten Taktteiles ist einfach genug; die Motive sind in schlichterer Darstellung so zu verstehen:



d. h. wenn schon die einfache Syntopierung der Hauptnote die Voraussetzung der größeren Tonstärke erzwingt, so noch mehr die Pausensyntopierung; von der letzten Note vorm Taktstrich rückt aber dieselbe auf den zu ihr gemachten Vorhalt, der dazu noch wie überall agogischen Accent verlangt. Aber der Ausdruck wird immer noch verkehrt herauskommen, wenn nicht die Pause sehr vollkommen ausgehalten wird, d. h. der Schwerpunkt verlangt doch selbst hier, wo er durch Ton gar nicht vertreten ist, den agogischen Accent. Man wird sich überzeugen daß die vier Zweieunddreißigstel des Motivs sehr ungleiche Dauer haben müssen, besonders gegen Ende der Stelle



Hier ist *f* vielleicht im Verhältnis von 3:2 länger als *g* und ebenso die Pause  $\frac{3}{2}$  so lang wie *e*, doch ist *e* selbst nicht so kurz wie *g* (die ganze Stelle ist ritardierend). Dieses hochwichtige Mittel der Verdeutlichung der rhythmischen Natur des Motivs (eben durch die agogischen Nuancen) hat man früher allzuwenig beachtet. Wenn auch vielleicht die genialen Spieler dasselbe jederzeit gefannt und geübt haben werden, so blieb das wie und wann der Anwendung der Dehnungen und Beschleunigungen mehr oder minder Sache des Instinkts und die Theorie hatte für dieselbe keine Normen. Jetzt wissen wir, daß, soweit eine Phrase reicht, eine einheitliche dynamische und agogische Nuance (sei es ein crescendo oder ein diminuendo oder — das gewöhnliche — ein crescendo und wieder zurückbildendes diminuendo) anzuwenden ist; zum wenigsten ist das die gesunde Grundlage des Ausdrucks. Um freilich in der Anwendung dieses Satzes sicher zu gehen, muß man entweder eine Ausgabe mit durchgeführter Phrasierungsbezeichnung (wie des Verfassers Phrasierungsausgaben) vor sich haben, oder in der Lage sein, selbst jederzeit schnell zu erkennen, wie die Phrasen abzugrenzen sind.

37. Was versteht man unter einer „Phrase“? Welcher Unterschied ist zwischen „Phrase“ und „Motiv“?

Phrase nennt man jedes selbständige Glied rhythmischer Symmetrie, also in dem stereotypen Aufbau der Themen aus einem und einem und zwei und vier Taktten, ebensowohl die eintaktigen Glieder als das zweiertaktige und viertaktige Glied z. B.



oder (ganz gleich gebaut):

dim.

Ein eigentlicher Unterschied zwischen Motiv und Phrase existiert also nicht, nur wird Phrase im allgemeinen als der weitere, Motiv als der engere Begriff angesehen. Man unterscheidet Taktmotive, d. h. Motive von der Dauer mindestens zweier Zählzeiten oder die doch wenigstens die schwere von zwei oder drei Zählzeiten enthalten, also diejenige Zählzeit, welche den Takt repräsentiert: ja, wenn nur die Zeit des Taktanfanges durch eine ganz kurze Note ( $\overset{1}{\underset{1}{\text{v}}}$ ) vertreten ist, so kann unter Umständen dieses als Taktmotiv zu gelten haben, z. B.:



Unterteilungsmotive heißen dagegen diejenigen, deren Schwerpunkt nur eine Zählzeit (nicht gerade die schwere) ist:



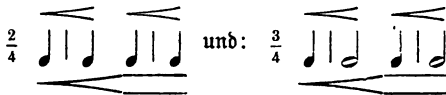
Unterteilungsmotive

Hier setzt sich das zweite Taktmotiv aus zwei Untertheilungsmotiven der Rhythmus  $\text{♩} \mid \text{♩}$  zusammen (die Halben sind Zählzeiten); das erste Taktmotiv hat nur Untertheilungsaufstakt zur schweren Zählzeit (die Zeit des Einsazes der leichten Halben ist nicht vertreten, da nur drei und nicht vier Achtel Aufstakt sind); will man aber das erste Taktmotiv auch noch in zwei zerlegen ( $\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$ ) so sind das Untertheilungsmotive zweiten Grades (deren Schwerpunkte nur die Hälften der Zählzeiten bilden). Und so läßt sich die Motivbildung noch weiter ins kleine verfolgen, so weit überhaupt die Figuration vordringt und die Werte weiter spaltet, z. B. (Beethoven Op. 110):





Hier ist **a** ein Taktmotiv, **b** Unterteilungsmotiv ersten, **c** ein solches zweiten und **d** eines dritten Grades. Umgekehrt können aber auch mehrere Taktmotive zu höherer Einheit zusammentreten, werden dann aber (wenigstens in der rhythmischen Theorie) gewöhnlich nicht mehr Motiv, sondern Phrase oder weiterhin Sätzchen (Vordersatz, Nachsatz) und Periode und endlich Thema genannt. Bereits oben wurde darauf hingedeutet, daß das crescendo zwar die Urform aller musikalischen Bildung ist (crescere heißt ja „wachsen“), daß aber für größere Bildungen unmöglich das Wachsen fortgehend durchgeführt werden kann. In der That wird die natürliche dynamische Nuancierung (nach der metrischen Lage) gewöhnlich nicht weiter als bis zur Aufweisung des schweren Taktes geführt, also:



allenfalls noch bis zum vierten Takte, d. h. sodasß der vierte wieder gegenüber dem dritten gesteigert erscheint; jedenfalls wird aber eine viertaktige Phrase, welche auf einen und einen und zwei antwortet, regulär nicht mit crescendo bis zum letzten Takt gegeben, sondern vielmehr gewöhnlich mit crescendo für die beiden ersten und diminuendo für die beiden letzten Takte. Es kommen da die natürlichen Verbindungsformen des Dynamischen mit dem Melodischen und Harmonischen ins Spiel und veranlassen, von der schlichten Dynamik des Metrums abzugehen.

### 38. Wie erkennt man die Grenzen einer Phrase resp. eines Motivs?

In Ausgaben mit Phrasierungsbezeichnung einfach genug an den Phrasenbögen und Lesenzeichen, welche keinem anderen Zwecke dienen, als der Darlegung der Motiv- und Phrasengrenzen. Schwerer ist es dagegen in gewöhnlichen Ausgaben (solchen mit der herkömmlichen Bezeichnung) schnell die Phrasierung zu erkennen. Die einzigen alten hier eine Unterstützung gewährenden Zeichen: der Taktstrich, welcher die Schwerpunkte andeutet, die Brechung gemeinsamer Querbalken am Ende der Phrase und die Einschaltung von Pausen zur Sonderung der Glieder des musikalischen Gedankens, werden teils oft unkorrekt gehandhabt (besonders die Taktstriche oft verkehrt gestellt), teils gar nicht benutzt (die Balkenbrechung), teils sind sie zweideutig und darum nicht sicher leitend (Pausen fallen nicht immer ans Ende der Phrasen). Die erste Frage beim Herantreten an

ein Musikstück, das korrekt ausgearbeitet werden soll, ist immer: stehen die Taktstriche korrekt? steht wirklich immer der Taktstrich vorm Schwerpunkte des Taktmotivs? sind die durch die Taktstriche abgetheilten Takte wirkliche Takte (von zwei oder drei reellen Zählzeiten, d. h. solchen der Dauer 60—120 M. M.), oder vielmehr nur Zählzeiten, oder sind umgekehrt je zwei oder gar drei Takte zu einem Takte höherer Ordnung zusammengezogen? Diese Fragen sind jederzeit mit Bestimmtheit zu beantworten, da schwer und schlussfähig identisch ist, jeder nicht ganz unmusikalische Mensch aber schnell schlussfähige Zeiten von nicht schlussfähigen unterscheiden lernt. Ein paar Beispiele falsch gestellter Taktstriche mögen dies erklären. Zunächst vergleiche man Chopins Nocturne Op. 9, Nr. II, Es-dur, in welcher bis auf die letzten drei Takte, in denen durch ein Kadenz das Metrum gestört wird, durchweg die Taktstriche verkehrt stehen. Ich greife ein paar beliebige Symmetrien heraus:



statt:



Zählzeiten sind hier die  $\frac{1}{2}$  also sind die von Chopin vorgeschriebenen Takte zusammengefasst; leider hat aber Chopin den Taktstrich nicht so gesetzt, daß er den Schwerpunkt des schweren (antwortenden) Taktes anzeigt, vielmehr steht der Taktstrich durchweg beim Schwerpunkt des leichten Taktes, wie daraus hervorgeht, daß alle Schlüsse effektiv auf die Taktmitte fallen. Die natürliche Schattierung des zweiten Taktmotivs (oben geklammert) verbietet Chopin durch ein beigeschriebenes *pp*, d. h. die metrisch natürliche Dynamik

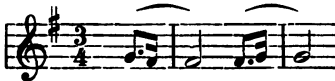
wird durch die melodisch natürliche (s. unten) ersetzt. Solche Fälle verkehrt gestellter Taktstriche sind recht häufig, merkwürdig selten nur bei Beethoven; durchweg falsch stehen sie z. B. auch in Schumanns Lied: „Helst mir, ihr Schwestern“:



statt:



Hat man überhaupt erst einmal den Begriff des Schweren als des Antwortenden, die Symmetrie Abschließenden, Schlußfähigen verstanden, so wird man jederzeit im Moment erkennen, wie die Taktstriche stehen oder wie sie von Rechts wegen stehen müßten. Man sucht nämlich durch schnelleres Überfliegen der melodisch-rhythmischen Konturen zu erkennen, welche Melodieglieder einer für den ersten Aufbau geeigneten Größe (zwei bis vier Zählzeiten) zu einander im Verhältnis der Aufstellung und Antwort (Motiv und Nachbildung) stehen. Häufig ist das zweite Motiv die getreue Wiederholung des ersten, so z. B. bei Beethovens Sonaten Op. 14, II, Op. 22 und Op. 54 zu Anfang der ersten Sätze; in anderen Fällen ist es die Umkehrung, z. B. in Op. 49, II im zweiten Satze:



In den meisten Fällen aber ist das erste Taktmotiv dem zweiten darum minder ähnlich, weil es des Auftaktes entbehrt oder doch nur wenig Auftakt hat; man sieht dann schnell deutlicher, wenn man die nächst größere Symmetrie berücksichtigt. Sehr häufig stellt die erste Symmetrie einen kleinen Aufschwung und Rückgang dar, den die zweite nachbildet, entweder auf anderer Stufe oder von derselben Stufe aus aber mit einzelnen weiter ausholenden Intervallen (vgl. oben das Schumannsche Lied und die Chopinsche Nokturne); in anderen Fällen aber baut die zweite Symmetrie im Sinne der ersten weiter auf z. B.:



viertaktiger  
Rückgang:



Die Hauptglieder wird man kaum richtig zu bestimmen verfehlen, besonders wenn man das Ohr zu Hilfe ruft, das mit richtigem Instinkt oft schneller die Wahrheit herausfindet als der Verstand. Anders steht es dagegen um die genauere Bestimmung der Grenzen der Phrasen und Motive. Da treibt ein gar arger Schlandrian und eine unglückliche Halbheit ihr Wesen. Wir wollen von dem schlimmsten Falle, dem Lesen von Taktstrich zu Taktstrich oder in halbtaktigen Broden ganz absehen: hoffentlich giebt es bald keinen Orchestermusiker, geschweige einen fürs Solospiel geschulten Künstler mehr, der so das Grundwesen aller Musik verkennt, daß er eine fortgesetzte Folge: schwer-leicht in höherer und niederer Potenz zu denken vermag oder vermeint (denn wirklich kann er's nicht). Sehen wir also vom Lesen von Taktstrich zu Taktstrich selbst trotz eines etwaigen Auftaktes ab, so finden wir einen anderen Irrtum kaum weniger eingewurzelt, nämlich den, daß ein und dieselbe Form des Auftaktes sich durch ein ganzes Stück oder doch durch ein ganzes Thema gleichmäßig fortsetze, z. B.:

nicht:

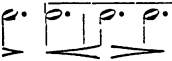


sondern:

Ganz abgesehen von der Einförmigkeit, welche diese unterschiedslose Weiterführung desselben Motivs bedingt, liegt gewiß zu Anfang keinerlei Grund vor, dasselbe sogleich als weiblich endend zu verstehen, um so mehr als Beethoven nur die beiden ersten Noten durch den Legatobogen enger an einander geschlossen hat. Wir werden daher nach dem kurzen Auftakt bei der schweren Note Halt machen und die nächsten Viertel als Auftakt zur folgenden schweren verstehen; so erhält das zweite Taktmotiv einen Auftakt von drei Vierteln, der durch die weibliche Endung von drei Vierteln wieder aufgewogen wird, und diese beiden Motive treiben vorläufig ein ergötzliches Wechselspiel, abwechselnd ein Taktmotiv von  $\frac{2}{4}$  und eins von  $\frac{3}{4}$ , die doch als symmetrisch erscheinen, weil eben jedes nur einen Taktsschwerpunkt enthält. Entsprechend gliedert sich der Dreivierteltakt gern in Motive von  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{4}{4}$  der Form:



bei Anfängen mit dem schweren Takte sogar gelegentlich  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{10}{4}$  (in Wirklichkeit freilich meist wie in folgendem Beispiel eigentlich =

$\frac{6}{4}$   d. h. nach punktierten Halben zählend):



Die innere Gliederung des längeren Stückes stellt aber den zwei Vierteln Auftakt die weibliche Endung von  $\frac{2}{4}$  Vierteln entgegen, wie im großen dem Auftakt von fünf Vierteln die weibliche Endung von fünf Vierteln entspricht.

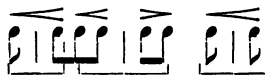
Dies Balancement zwischen der crescendo-Hälfte und der diminuendo-Hälfte der Phrasen und Motive spielt eine sehr bedeutende Rolle und untermischt die der Vorzeichnung entsprechenden Taktmotive wie man sieht in ungezwungener Weise mit solchen, die kürzer und länger sind. Wo Pausen der Auffassung zu Hilfe kommen, ist es leicht den Wechsel solcher Formen zu erkennen:



Auch auffällige Sprünge der Melodie wie hier bei NB. erleichtern das Auffinden der Motivgrenzen; ja die geraden Linien der Melodie erzwingen oft genug allein die Auffassung im Sinne von Motiven, die der Taktgröße nicht entsprechen:



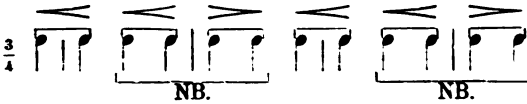
was soviel ist wie:





Sobald ein Motiv sich mit der Taktgröße nicht deckt, verschiebt es sich bei jeder Wiederholung in seiner Lage zum Schwerpunkt: fällt der Schwerpunkt gar nicht in dasselbe hinein, so verwachsen jedesmal zwei Motive. Typen sind:

a) Takt dreizählig, Motiv zweizählig:



b) Takt zweizählig, Motiv 1½ Zählzeit:



c) die Form a im Achtel aufgelöst, aufstaktig:



d) Takt zweimal-dreizählig, Motiv vierzählig:



Weibliche Endungen sind nur selbstverständlich, wenn die auf den Schwerpunkt fallende Note einen Vorhalt vor einem Akkordtone bildet:



sie sind aber auch da nicht zu verkennen, wo ein bereits dagewesenes Motiv in gleicher Gestalt wieder einsetzt und daher das vorausgehende weiblich endend erscheinen läßt:



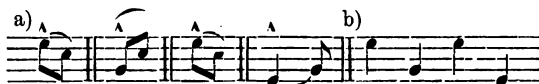
Daß ein langer Auftakt (besonders im zweiten Taktmotiv, überhaupt noch Vorauszgang eines ersten Motivs mit kurzem Auftakt) weibliche Endungen nahe legt, wurde schon betont, desgleichen daß durch Pausen markierte Enden keiner weiteren Erklärung bedürfen. Oftmals nötigt aber der Mangel an intimeren Beziehungen der Motive, solche in der weiblichen Endung zu suchen, z. B. (Beethoven Op. 78):



statt der fahlen und interesselosen:



Denn dort antworten sich die Endungen wie bei a), hier aber wie bei b):



Oft genug sind weibliche Endungen mittels nachschlagender Akkordtöne darum zu verstehen, weil sie in Nachahmung vorausgängiger Vorhaltendungen auftreten:

(Sonata pastorale)



Vgl. übrigens des Verfassers „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Hamburg, D. Rahter, 1884) sowie die „Praktische Anleitung zum Phrasieren“ von H. Riemann und C. Fuchs (Leipzig, W. Giese, 1886).

### 39. Welche Bestimmungen ergeben sich aus der Richtung der melodischen Bewegung für die Dynamik und Agogik?

Die verbreitetste von allen Vortragsregeln ist die, daß steigende Melodie crescendo, und fallende diminuendo gespielt wird. Das ist zwar eine Bauernregel, doch keine schlechte. In der That verbinden sich gewöhnlich die sämtlichen der Musik zu Gebote stehenden Steigerungsmittel: anwachsende Tonstärke (*crescendo*), Zunahme der Lebendigkeit (*stringendo*) und Aufschwung der Melodie, und desgleichen gehen auch die negativen Bildungen meist Hand in Hand: *decrescendo*, *ritardando* und fallende Melodie. Allein diese Kombination der Faktoren ist doch nicht die allein mögliche oder allein gerechtfertigte. Das *stringendo* kann häufig genug nicht parallel mit dem *crescendo* fortgeführt werden, sondern die Agogik beschränkt sich lieber fortgesetzt auf die plastische Herausarbeitung der kleinen Motive (besonders mittels Belebung der Auftakte und gelinder Dehnung der Schwerpunkte), ja wo eine gewaltige Steigerung auf eine Krisis hindrängt, z. B. in Durchführungstheilen von Sonaten- oder Symphoniesätzen vor der Wiederkehr der Themen, stemmt sich gern mit großartiger Wirkung gegen lang andauerndes *crescendo*, besonders gegen das Ende, eine entgegenwirkende agogische Nuance: die agogische Stauung, dem immer gewaltigeren Anstrome statt vermehrte Geschwindigkeit größere Wucht, gleichsam verhaltene Kraft gebend, die imposant und schrecklich drohend wirken kann. Eine ähnliche Wirkung eignet dem *crescendo* bei fallender Tonhöhe. Da bekanntlich zur Hervorbringung tiefer Töne größere schwingende Massen erforderlich sind (längere und schwerere Saiten, größere Luftsäulen), so erscheint ein *crescendo* nach der Tiefe als eine gewaltige Verbreiterung des Tonstromes, die eine Fülle mächtiger Wirkungen in sich schließt. So würde denn die Befolgung der Hausregel des *diminuendo* der fallenden Melodie z. B. sehr schlecht am Platze sein bei der Stelle im ersten Satz von Beethovens Sonate Op. 2. II, wo eine tonale Terzensequenz mit stufenweise fortschreitender Unterstimme das *fortissimo* um zwei ganze Oktaven nach der Tiefe verlegt:



Dies ein Beispiel mag genügen, um zu erweisen, daß ein *crescendo* nach der Tiefe, weit entfernt, etwas falsches, naturwidriges zu sein, vielmehr als zwar minder häufige, doch der gegenteiligen gleichberechtigte Kombination anerkannt werden muß. Die uns hier

treffende Frage ist nur: wo ist bei fallender Melodie das *crescendo* statt des *diminuendo* am Platze? Darauf kann man zunächst nur halb antworten, nämlich daß außer den metrischen Verhältnissen, deren natürliche Dynamik wir erkannten (Steigerung nach dem Schwerpunkt hin), die harmonischen hier ein entscheidendes Gewicht bekommen. Wenn wir gelegentlich der Erläuterung der natürlichen Dynamik der metrischen Formen bemerken mußten, daß oft auch durch die Richtung der Melodiebewegung eine Abweichung von der Grundregel veranlaßt wird, so sollte das bejagen, daß eine Gipfelung der Melodie vor dem metrischen Schwerpunkt öfters ein bereits vom Schwerpunkt beginnendes *diminuendo* veranlaßt:



oder daß umgekehrt ein stufenweises Weitersteigen über den Schwerpunkt hinaus auch das *crescendo* noch weiterzuführen zwingt:



Außer solchen Verschiebungen der Gipfelung nach rückwärts oder vorwärts, bei denen die Gesamtlinie der dynamischen Nuance indes gewahrt bleibt, bedingt nun aber die Bewegungsrichtung der Melodie oft Hervorhebungen einzelner Töne, wenn diese nämlich sich nicht in dem glatten Fluß der Melodie natürlich ergeben, sondern scharfsantig abweichend herauspringen; solche weiter ausgreifende Ecktöne müssen stets etwas verstärkt, gleichsam in etwas hellere Beleuchtung gerückt werden, gleichviel ob sie nach oben oder nach unten aus der glatten Linie her austreten. Es ist überhaupt ein nicht genug einzuschärfender Grundsatz, daß das angestrebte Ziel der Deutlichkeit des Ausdrucks die Hervorhebung des Besonderen erfordert (z. B. auch das stärkere Spiel besonders kurzer Töne) — ein Gesetz, dessen Verletzung sich stets empfindlich rächt. Solche Accente für einzelne Ecktöne sind möglich ohne Störung der im übrigen den metrischen Verhältnissen entsprechenden dynamischen und agogischen Nuancierung. Gefährlicher ist die agogische Accentuierung aller solchen Ecktöne; man halte sich die Möglichkeit der Hervorhebung der melodischen Ecken durch gelinde Dehnung immer im Bewußtsein, mache aber einen äußerst sparsamen Gebrauch davon. Da solche Ecken fast nur im *crescendo*-Teile der Phrasen auftreten, so wird die natürliche Nuance des *stringendo* für das Anstreben dadurch zerstört und es entsteht die Wirkung der Koketterie, die ja lieb-reizend sein kann, durch Mißbrauch aber abstoßend wird. Viel

schlimmer als das kostete Zögern im crescendo-Zeil der Phrase ist aber das geringschöpige Eilen im diminuendo-Zeil, das nichtachtende leichtfertige Hinweggehen über das Erreichte, Errungene. Leider wird von Pianisten und Pianistinnen, die viel Technik und wenig Herz haben, aber auf ihre sogenannte „Auffassung“, d. h. die gelegentliche Abweichung von allem Herkömmlichen sich nicht wenig einbilden, in solcher Verdrehung der Natur oft genug das unglaublichste geleistet. Das freilich ist klar: wem nicht wirkliche starke Begabung als Göttergeschenk in die Wiege gelegt ward, der hat viel zu thun, um sich in die natürliche Geismäßigkeit eines gesunden musikalischen Ausdrucks hineinzudenken und hineinzufühlen, und er wird dieses Ziel nie erreichen können, ohne ein ziemlich umfassendes theoretisches Wissen. Deshalb wird ein mächtig begabter Dilettant leicht einen technisch hoch entwickelten Berufspianisten in der Richtigkeit des Ausdrucks überreffen können, weil jener spielt wie er muß, dieser aber wie er zu müssen glaubt. Das Ideal ist: stets so spielen zu können, wie man muß — dazu gehört außer der Begabung die kunstgemäße (technische) Ausbildung.

#### 10. Welche Gesichtspunkte ergeben sich aus den harmonischen Verhältnissen für die dynamische und agogische Nuancierung?

Was in der Melodie Stillstehen auf derselben Tonhöhe, ist in der Harmonie Stillstehen in derselben Harmonie: mit anderen Worten das Leben auf harmonischem Gebiete ist das Bewegen von einer Harmonie zu anderen und die Wiederkehr zur Hauptharmonie. Da wir für den Klavierspieler theoretische Schulung voraussetzen (wir können unmöglich hier auch noch einen Extrait der Harmonielehre einschalten), so dürfen wir gleich kurzweg aussprechen, daß auf dem Gebiet der Harmonie die Bewegung von der Tonika als positive Entwidlung, als Steigerung erscheint und die Rückwendung zu ihr als negative Entwidlung als Schlußbildung; weiterhin erscheint auch die Begwendung von der Haupttonart, also die Modulation als positive und die Rückkehr, der Rückgang zur Haupttonart, die Rückmodulation als negative Bildung. Es ist nach allem vorausgegangenem nur natürlich, daß den positiven Harmonieentwidlungen sich das crescendo und auch eine lebendige, frische Nuancierung des Tempo geißelt, den Rückbildungen der Harmonie dagegen das diminuendo und ritardando. Nun erst verstehen wir vollständig, weshalb gewöhnlich die durch das Metrum bedingte Dynamik nur für die ersten kleinen Glieder des symmetrischen Aufbaues schlicht zur Geltung kommt. Bei den größeren, oft genug aber sogar auch schon bei den kleineren, macht die Harmonie gebieterisch ihre Ansprüche geltend. Selbst schon den einfachen Anfang des Menuett der kleinen G-dur-Sonate von Beethoven wird man lieber so



als:

nüancieren, d. h. man wird lieber zur Dominante crescendo und von ihr zurück diminuendo machen (in ersterem Falle sogar gegen die Hausregel der melodischen Dynamik), als durchweg bis zum Schwerepunkte steigern. Da auf Schwerepunkte höherer Ordnung (4., 8., 16. Takt) gewöhnlich Schlüsse fallen, so verstehen wir nun, weshalb die Dynamik vor solchen Takten fast immer negative Bildungen aufweist; denn selbst in den Fällen, wo eine Modulation in eine andere Tonart gemacht wird, ist doch das crescendo nur erforderlich bis zur Entscheidung der Modulation, d. h. bis zur Umdeutung der Harmonien, dann aber tritt das diminuendo als natürliche Form der Schlußbildung von der nunmehrigen Dominante zur nunmehrigen Tonika in seine Rechte. Wie in der Melodie besonders auffallende Schritte (Ecken), so erfordern in der Harmonie alle auffälligen Akkorde, komplizierteren Dissonanzen oder weiter ausholenden Harmonieschritte Accentuation; nichts ist verkehrter als etwa einen schrill dissonierenden Akkord durch leichtes darüber Hinwegspielen vertuschen zu wollen: der dadurch entstehende unschöne Effekt ist dem Querstande verwandt und erklärt sich durch die Erschwerung des Verstehens. Treten solche auffällige oder für die Modulation entscheidende Akkorde in unmittelbarer Nachbarschaft des Schwerepunktes auf, so veranlassen sie eine Verschiebung des Gipfels der Dynamik, für kleine Motive stellen sie die natürliche Dynamik auch wohl ganz auf den Kopf:



Ein gelindes Verweilen (agogischer Accent) wird der Verdeutlichung der Dissonanzen in der Regel zu statten kommen; doch ist natürlich ein Mißbrauch und Übermaß hier wie überall vom Übel.

Unerwartete harmonische Wendungen, also besonders Trugfortschreitungen vertragen durchaus kein diminuendo, sondern sind wenigstens unmittelbar vor ihrem Eintritt durch ein kleines crescendo vorzubereiten. Eine Ausnahme machen natürlich jene Fälle, wo eine Schlußbildung in einem Einsatze von etwas ganz fremdem untergeht; in solchen Fällen wendet sich aber auch nichts, sondern es schlägt etwas außer Zusammenhangstehendes hinein.

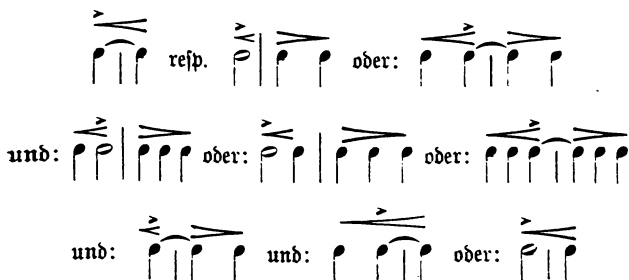
**41. Hat auch das eigentlich Rhythmische (im engeren Sinne, unterschieden vom Metrischen) besonderen Einfluß auf die Dynamik und Agogik?**

Es hat ihn schon insofern, als die genauere Begrenzung der Motive und Phrasen ja wesentlich mit durch die rhythmischen Ver-

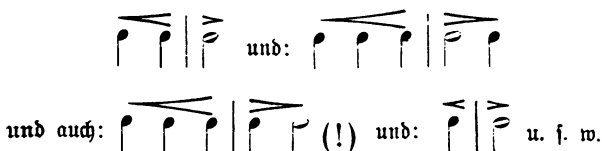
hältnisse bedingt wird (vgl. oben 38). Aber abgesehen von dieser Mitwirkung zur Bestimmung der Grenzen des Verlaufs der schlichten dynamischen und agogischen Nuancierung bedingt der Rhythmus nicht selten mehr oder minder starke Abweichungen, Verschiebungen des Schwerpunkts und Extraverstärkungen einzelner Werte. Um sich summarisch über die Verhältnisse klar zu werden, unter denen solche Accente nötig werden, halte man sich vor allem immer die schlichte Dynamik gegenwärtig:



Werden zwei Maßzeiten zu einer einzigen Note zusammengezogen, so muß dieselbe Accent (Extraverstärkung) erhalten, wenn ihre Einsatzzeit vor den Schwerpunkt fällt, nicht aber, wenn sie auf oder hinter denselben fällt; also mit Accent:

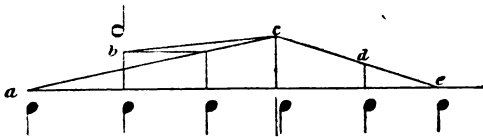


dagegen aber ohne Accent:

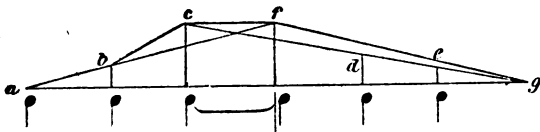


Man begreift das Gesetzmäßige dieser Unterscheidungen (wogegen aber leider genug gefehlt wird, da man alles, was wie eine Synkope ausfällt, accentuiert), indem man sich den regulären Verlauf

der dynamischen Entwicklung vorstellt als ein Erheben über das Niveau des dynamischen Nullpunktes und nach Erreichung des Gipfelpunktes als wieder Zurücksinken:



Hier ist bei c der Schwerpunkt (Taktstrich) und Gipfelpunkt der Dynamik; ziehe ich nun die beiden letzten Viertel vorm Taktstrich zu einer Halben zusammen, so hat diese Halbe sogleich mit der Tonstärke einzusetzen, mit welcher das letzte Viertel einsetzen müßte, also der Einfaß der Halben erhält eine plötzliche Extraverstärkung, einen Accent. Wird das den dynamischen Höhepunkt bildende Viertel selbst mit dem vorausgehenden zusammengezogen, so rückt die Gipfelung vor den Taktstrich:



b. h. die Tonstärke verläuft wie die Linie a b c d e g anstatt wie a f g. Auch Synkopierungen von Unterteilungswerten wie:



bedingen nur im crescendo-Teil Accente, nicht aber im diminuendo-Teil; eher ließe sich im Gegenteil für die diminuendo-Hälfte ein ruckweises Abnehmen der Stärke, also Anticipation der geringeren Tonstärke der nächsten schwereren Zeit demonstrieren. Die Agogik wird durch die Synkopation nicht beeinflusst; im Gegenteil bleibt die gleichmäßige Durchführung der natürlichen Agogik (stringendo mit dem crescendo, ritardando mit dem diminuendo und gelindes Verweilen auf dem Gipfel) das beste ja einzige Mittel bei längere Zeit fortgesetzter Synkopierung das Bewußtsein des Metrums lebendig zu erhalten. Hiernach ist also z. B. der Vortrag der as-Roll-Variation aus Beethovens Op. 26 klar:

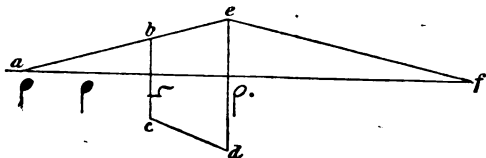




d. h. die Note nach dem Taktstrich wird ziemlich stark verlängert (A), die nachfolgende nicht als Synkope accentuiert, sondern vielmehr mit Abzug (V) leichter gespielt, während die im Auftakt stehenden Synkopen Accent erhalten:



Auch der verschiedene ästhetische Wert und die verschiedene Dauer (Dehnung oder Verkürzung) der Pausen, je nach ihrer Stellung in der Phrase, ist hiernach leicht ersichtlich. Die Pause wirkt als negatives Äquivalent eines an gleicher Stelle stehenden Tones, d. h. eine Pause, die an Stelle eines Tones tritt, der crescendo auf die Hauptnote hinleitet, wird als wachsend an Tiefe der Pausenwirkung empfunden:



Die Empfindung entspricht hier der Linie a b c d e f, d. h. bei b stürzt sie, da kein Toneinsatz erfolgt, in die Tiefe, nimmt an Tiefe zu und schwingt sich so aus der tiefsten Tiefe auf den Gipfelpunkt bei c hinauf. Noch klaffender aber schnell an Tiefe abnehmend erscheinen Pausen auf die Zeit des Taktchwerpunkts. Vgl. des Verfassers „Musikalische Dynamik und Agogik“ Kap. VI.

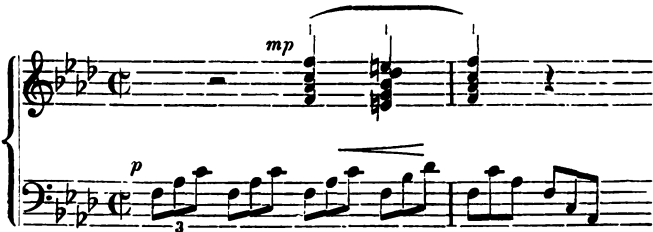
42. Fast alle in den letzten Paragraphen gemachten Beobachtungen und aufgestellten Normen bezogen sich auf das Erkennen und die richtige Interpretation des metrischen Inhaltes einer einzelnen Stimme; wie hat sich nun aber der Klavierspieler gegenüber den mancherlei komplizierten Anforderungen unserer doch thatsächlich stets mehrstimmigen Musik zu verhalten?

Er hat vor allem immer das Wesentliche vom Unwesentlichen oder doch die Hauptsache von der Nebensache zu unterscheiden, d. h. zu erkennen und nach erfolgter Erkenntnis auch im Spiel deutlich

zu machen, dem Hörer zu vermitteln, welche Stimmen die eigentlichen Träger des thematischen Gehaltes sind und welche nur figuratives Beiwerk, harmonische Begleitung bringen, eventuell mehrere Stimmen als um den Vorrang rivalisierend vorzuführen, unter Umständen eine eigentliche thematische Stimme erst aus allerlei Umrandungen förmlich herauszufächeln und das überwuchernde Beiwerk so durchsichtig wie möglich zu gestalten. Das Mittel, diese schwere Aufgabe zu lösen, ist die Unterscheidung der Stimmen durch die Anschlagsqualität. Das ist freilich eine schwere Kunst, die nicht nur allgemeine musikalische Begabung und fleißige technische Übung, sondern dazu auch noch ein hochentwickeltes Unterscheidungsvermögen, einen angeborenen feinen Taftinn erfordert. Die Beherrschung einer größeren Anzahl verschiedener Grade der Anschlagsstärke ist dem Pianisten unerlässlich; er muß nicht nur vermögen, drei Stimmen gleichzeitig mit verschiedener Stärke zu Gehör zu bringen, sondern er muß auch noch jede derselben in sich korrekt nuancieren können, ohne ihre Unterscheidung aufzugeben. Die einfachsten Aufgaben für die Anschlagsunterscheidung sind die, wo entweder nur eine Stimme als thematisch und melodieführend auftritt und die anderen gemeinschaftlich eine Begleitung in Akkorden ausführen, z. B.:



Oder aber es treten eine Anzahl Stimmen mit gleichem Rhythmus zur Ausführung des Themas zusammen, während andere lebhafter begleiten:



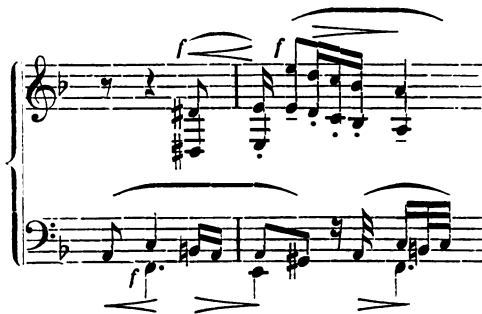
In solchen Fällen genügt es, wenn die thematische Stimme resp. im zweiten Falle der Komplex der das Thema bringenden

Stimmen etwas stärker gegeben wird als die Begleitstimmen, d. h. hier bedarf es vorläufig nur zweier Anschlagfarben. Bei getrageneren Melodien tritt dagegen in der Regel außer den ganz unterzuordnenden Begleitstimmen noch eine die Melodie stützende Bassstimme hervor, die zwar gegen die Melodie zurücktreten muß, doch aber stärker zu geben ist als die übrigen Begleitstimmen, z. B.:

Die Durchführung der Unterscheidung dieser drei Stimmen ist schon schwerer (z. B. im zweiten Takt zu verhindern, daß *b* in die Melodie gehört wird). Verhältnismäßig leicht ist das Herauslösen einer Melodie aus der Figuration in Fällen wie (Sonata appassionata):

Taucht die Melodie unter eine Begleitstimme hinab, so versteht es sich, daß die oberste Stimme nicht mehr am stärksten gespielt wird:

Aber mehrere Stimmen können sich auch zu gleicher Bedeutung erheben, sei es daß der Melodie eine andere Gegenmelodie gegenüber tritt wie hier:



Hier wäre es verkehrt, die obere Stimme schwächer zu geben als die untere; ihre Unterscheidung wird vielmehr aufs beste durch die verschiedene dynamische Schattierung bewirkt ( $\text{≡}$ ). Ähnliche Anforderungen treten in Stücken des streng polyphonen Stils jederzeit an den Spieler heran. In Fugen ist natürlich die erste Regel, daß diejenige Stimme, welche das Thema hat, hervortritt und die Führung übernimmt (die Phrasierung bestimmt), eventuell wiederholt mit Umdeutung schwerer Takte zu leichten z. B.:



Das hört jedoch auf, wenn die Engführungen sich drängen:

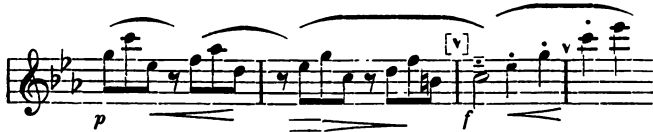


Hier behält die oberste Stimme die Führung und die unteren haben sich ihr unterzuordnen, obgleich sie ebenfalls das Thema bringen; der Ausdruck wird das berücksichtigen, indem nur die Einsätze etwas markiert werden (Anfangsaccent), übrigens aber sich die Dynamik der Oberstimme anschmiegt.

Eine ausführliche Besprechung des polyphonen Spiels würde allein mehr Raum in Anspruch nehmen als dieser ganze Katechismus, wir müssen daher ein weiteres Eingehen auf das Thema aufgeben und verweisen auf das Studium der Werke Bachs, besonders das wohltemperierte Klavier, das hoffentlich auch bald in analytischer Ausgabe vorliegen wird. Dagegen müssen wir zum Schluß noch einen Moment dabei verweilen, wie die Störungen des glatten Verlaufs der Symmetrie, welche die Phrasierungsbezeichnung aufdeckt, im Spiel wiederzugeben und dem Hörer zu verdeutlichen sind. Da ist denn zunächst zu bemerken, daß jede Doppelphrasierung durch Heraustreten aus dem Rahmen der natürlichen Schattierung bemerklich gemacht werden muß, z. B. (Mozart):



Hier darf das *p* nicht das Ergebnis des diminuendo sein, das vielmehr sich noch innerhalb der Farbe *mf* zu halten hat, sodaß das *p* als völlig abstechend wirkt. Meist setzt übrigens umgekehrt bei solchen Doppelphrasierungen *p* in *f* um, z. B. (Mozart):



Das Überspringen eines leichten Taktes nach einem Schluß mittels direkten Weitergangs mit dem schweren, wird hinreichend deutlich, wenn man dem Einsatz die nötige Breite (gelindes Verweilen auf dem Schwerpunkt) giebt, z. B. (daselbst)



Umgekehrt erfordert die Takttriole (Einschaltung zweier leichten Takte zwischen zwei schwere) ein gelindes Treiben, wenn auch nicht in dem Maße, daß die drei Takte wirklich nur der Dauer von zweien entsprechen. Überbietung eines schweren Taktes durch einen gleichsam noch darauf gepfropften (vgl. die Phrasierungsausgabe von J. S. Bachs Inventionen, in der viele solche Fälle nachgewiesen sind) erfordert zur Verdeutlichung *crescendo* und *allargando*. Es wird aber eben immer wieder darauf ankommen, erst die Phrasierung richtig zu bestimmen; sind erst die vorkommenden Verschränkungen, Dehnungen und Umdeutungen aller Art erkannt, so wird es auch nicht schwer fallen, die rechten Mittel ihres Ausdrucks zu finden. Ausdrucksvoll spielen ist ja nichts anderes als sinngemäß sprechen; versteht man erst den Sinn eines Satzes, so braucht man kaum für die Betonung weitere Anweisungen, die *Sinnaccente* fallen dann wie von selbst auf die rechten Worte: gerade so ist es in der Musik; kennt man nur erst die Schwerpunkte niederer und höherer Ordnung und die Grenzen der Phrasen und Motive, so findet sich das Übrige wie von selbst. Aber freilich — wie viele von denen, welche Klavier spielen, empfinden überhaupt das Bedürfnis, mehr zu verstehen, als daß die geforderten Töne mit der geforderten Artikulation im richtigen Tempo hübsch im Takt herauskommen?

---

## Anhang: Studien-Litteratur.

Die im Katechismus dargelegten und durchgeführten Klavier-technischen Grundriße stehen zum Teil in scharfem Gegensatz zu den in weiterbreiteten Schulen, Studienwerken und Ausgaben festgehaltenen; insbesondere lassen das Prinzip der beweglichen Hand mit seiner Gefolgschaft der einen stetigen Wechsel der Handlage bedingenden Fingerriße und die mehr oder minder neuen Bedürfnisse des phrasirten Spiels es nicht gleichgültig erscheinen, welche neuen Werke und welche Ausgaben älterer Werke dem Schüler in die Hand gegeben werden. Darüber kann man sich ja nicht täuschen: wer nicht die natürliche Begründung, die logische Macht dieser neuen Gesetze begriffen hat, wenn bei seiner klaviertechnischen Ausbildung die ruhige Hand und der stets unbeteiligte Arm (?) als höchstes Ideal vorgehalten worden sind, der wird durch die Fingerriße der auf dem Boden dieser neuen Ideen erwachsenen Ausgaben und neuen Schulwerke zunächst abgeschreckt werden; ja es wird ihm auch bei ehrlichem guten Willen nicht ohne weiteres gelingen, sich so in die veränderten Voraussetzungen hineinzuleben, daß er im Stande ist, die neuen Applikaturen auch nur annähernd mit gleicher Leichtigkeit anzuwenden, geschweige sie bequemer zu finden: er wird aber mit Bewunderung bemerken, mit welcher Leichtigkeit Kinder die scheinbar verzwickten, in der That aber nur streng logischen Fingerriße ausführen und durchführen, wenn sie von Anfang an nach den zu denselben führenden Prinzipien unterrichtet worden sind.

Für den Elementarunterricht vermag ich bisher kein anderes Werk zu empfehlen als das erste Heft „Elementarschule“ des dritten Teils meiner „Vergleichenden Klavierschule“ (Hamburg, bei D. Rahter), welches bei begabten Schülern für das erste Halbjahr ausreicht und sie soweit bringt, daß sie Clementis Sonatinen Op. 36 in Angriff nehmen können; minder begabte Schüler brauchen  $\frac{3}{4}$  Jahre bis 1 Jahr zur Absolvierung des Heftes. Dies immerhin erfreuliche Resultat wird erzielt durch gleichzeitige Erlernung der Bassnoten mit den Violinnoten nach einer Verwechslungen ausschließenden Methode, durch längere ausschließliche Beschränkung auf einhändiges Spiel und gänzliches Ausschließen des vierhändigen Spiels. Durch solche Beschränkungen ist die Möglichkeit gewonnen,

das rhythmische Verständniß verhältnismäßig schnell vorwärts zu bringen und auch für das harmonische bereits eine solide Basis zu geben. Letztere wird insbesondere durch die Erweiterung der Skalenlehre gewonnen; die Tonika-, Oberdominant- und Unterdominantleitern des Anhangs werden wohl manchen Lehrer zunächst stußig gemacht haben, weil er meint, solange ein Kind nicht wisse, was eine Unterdominante sei, könne es doch keine in deren Sinne gedachten Tonleitern begreifen. Das ist aber ein Fehlschluß: gerade durch das Spielen dieser Skalen, die den Kindern schnell und leicht ins Ohr eingehen, kommen sie schnell dahin, zunächst nur halb ahnend, die Begriffe der Tonika und der Dominanten, um die sich in der musikalischen Logik alles dreht, in sich aufzunehmen. Da ihnen zugleich der Anhang alle konsonanten Harmonien (Dur- und Mollakkorde) geläufig macht, so ist der Übergang zur wirklichen Harmonielehre dann ein überraschend leichter. Vorläufig bedarf es aber keinerlei theoretischer Erläuterungen zu diesen Dingen; gerade so wie ein Kind die Durtonleiter und Molltonleiter unterscheiden lernt ohne irgend welche begrifflichen Deduktionen, unterscheidet es auch weiter ohne solche die Dominantstalen. Wer das für Theoreme halten sollte, dem kann ich erwidern, daß ich seit einer Reihe von Jahren eine große Zahl von absoluten Anfängern (die noch keine Note kannten) nach solcher Methode unterrichtet und sie sehr schnell vorwärts gebracht habe (die von mir inspizierte Elementarabteilung des Hamburger Konservatoriums umfaßt 40 Kinder, die zu zwei und zwei von Unterlehrern unterwiesen werden). Es ist nicht einmal erforderlich, gleich den Bau der Tonleitern (nach Halb- und Ganztonschritten) zu erklären; das sicherste Erlernen erfolgt vielmehr durch das sinnliche Begreifen, das Hören. Natürlich werden zuerst die sämtlichen Dur-Tonikaftalen, sodann sämtliche Moll-Tonikaftalen geübt und erst dann die Dominantstalen angefügt. Gerade durch die Dominantstalen lernt aber der Schüler schnell für jeden Skalengang den rechten Fingersatz nehmen, wie er dem jedesmaligen Umfange angemessen ist. Auch die Urelemente der Phrasierungslehre macht meine Elementarschule den Kindern geläufig, so daß sie gar nicht Gefahr laufen, den Taktstrich für ein Interpunktionszeichen halten zu lernen.

Von allen mir bekannten Klavierschulen steht die Lebert-Stark'sche (Verlag von Cotta in Stuttgart) dem von mir vertretenen Standpunkte am nächsten, sofern sie wie auch die Klassiker-Ausgaben des Cotta'schen Verlags (redigiert von Lebert, Fraitz und Bülow) Fingersätze durchführt, welche eine leicht bewegliche Hand voraussetzen (Wechselfinger) und ausgesprochenermaßen neben der Artikulation die Sinngliederung (Phrasierung) besonders ins Auge faßt. Indessen beschränkt sich der erste Teil dieser Schule, der wohl reichlich für ein Jahr bemessen ist, durchaus auf Übungen, welche das Unterjetzen und Überichlagen ausschließen (erst der zweite Teil bringt die Tonleitern nebst den Vorübungen), eine Angstlichkeit, für welche ich einen Grund nicht einzusehen vermag; auch der gänzliche Ausschluß



des staccato von den Spielübungen des ersten (und eventuell des zweiten) Jahres erscheint mir durch nichts geboten. Jedenfalls könnte man aber zweifeln, ob nicht mit der Einführung von Spannungen wie 2 5 für die Sexte (sogar b g), wie deren in dem ersten Teile genug vorkommen, besser länger gewartet würde. Der Erfolg lehrt überhaupt, daß Kinder sowohl das Untersetzen und Überschlagen als das Staccatospiele ohne Mühe korrekt erlernen, und es ist Grund genug zu der Befürchtung vorhanden, daß solches penible Vermeiden dieser die Leichtbeweglichkeit der Hand ganz besonders fördernden Übungen eine künftige Ausbildung derselben erschwert. Daß aber diese Leichtbeweglichkeit der Hand doch auch den Verfassern der Stuttgarter Klavierschule als Endziel vorschwebte, beweisen ihre Fingersätze, und das ist der Grund, weshalb ich die folgenden Teile der Schule, besonders die zum Teil ganz ausgezeichneten Spezialübungen zur gelegentlichen Benutzung in Auswahl angelegentlichst empfehle; manche derselben sind freilich nur Nachbildungen bekannter Czernyscher, Camerscher und Clementischer Etüden, welche ich vorzuziehen originaliter üben zu lassen, zumal die Nachbildungen an musikalischem Gehalt keineswegs höher stehen.

Nach Absolvierung meiner Elementarschule lasse ich mit dem Spiel von Sonatinen (Clementi Op. 36, Kuhlau Op. 55, Clementi Op. 37 und 38, Kuhlau Op. 20, 59 und 88), zugleich aber auch mit dem Etüden-spiel und geregelten technischen Vorstudien beginnen. Als erstes Etüdenwerk empfahl ich im zweiten Teil meiner Vergleichenden Klavierschule („Methode“ [Anweisung für den Unterricht, Auswahl und Stufenfolge des Materiales, Spezialbetrachtungen über das Studium einzelner Schulwerke]) L. Köhlers „Die ersten Etüden“ Op. 50, habe aber im Laufe der Jahre die Erfahrung gemacht, daß dieselben zu einfürmig und einander zu ähnlich sind, als daß sie das Interesse des Schülers hinlänglich lebendig zu halten vermöchten; dazu kommt, daß für die Übungen im Tonleiter- und Arpeggienspiel, das sie einseitig kultivieren, durch die gesonderten technischen Studien hinlänglich gesorgt ist. Aus diesem Grunde habe ich neuerdings selbst ein Heft Etüden (Op. 50, bei Kistner in Leipzig) herausgegeben, welche in umfassender Weise die in meiner Elementarschule vorgebildeten Kenntnisse und Fertigkeiten weiter fördern, d. h. vor allem dieselben Fingersatzprinzipien festhalten und neben dem Legato-Anschlag auch Staccato verlangen. Zum Anschluß an diese empfehle ich ganz besonders Bertini Op. 100, Etüden, welche nicht nur die Geläufigkeit fördern, sondern zugleich durch ihren musikalischen Gehalt anziehend und Geschmack bildend sind. Auch desselben Komponisten Etüden Op. 29 und 32 sind für später im Auge zu behalten. Eine Auswahl von 50 Bertinischen Etüden mit modernem (d. h. unseren Prinzipien entsprechendem) Fingersatz und sorgfältiger Vortragsbezeichnung hat G. Buonamici herausgegeben (als „Vorbereitung für Bülow's Ausgabe 50 Camerscher Etüden“); leider existiert neben der teuern italienischen keine billige deutsche Ausgabe, doch ist auf alle Fälle den Lehrern zu empfehlen, sich Buonamicis Ausgabe zu ver-

Riemann, Katechismus des Klavierspiels.

schaffen, um die wünschenswerten Verfeinerungen der Applikatur in die in Händen der Schüler befindlichen Ausgaben eintragen zu können. Nun wird es auch Zeit, mit dem Bach-Spiel den Anfang zu machen und zwar mit den zweistimmigen und dreistimmigen Inventionen (Phrasierungsausgabe bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig). So kommt der Schüler allmählich so weit, mit Czernys Op. 636 „Vorschule der Fingerfertigkeit“ und Op. 299 „Schule der Geläufigkeit“ einen großen Schritt vorwärts zu thun; sobald aber zu dieser ausgesprochenen Pflege des virtuosen Elements übergegangen wird, ist durch gleichzeitige Inangriffnahme von Stephen Hellers feinsinnigen und gehaltvollen Etüden Op. 47, 46, 45 (in dieser Reihenfolge zu spielen) ein Gegengewicht zu schaffen, und auch weiterhin ist neben dem rein Technischen das musikalisch Bedeutsamere auch im Etüdenspiel fortlaufend zu berücksichtigen. Der zweite Teil meiner Vergleichenden Klavierschule weist die weiteren Wege durch die Etüdenlitteratur, zum Teil mit eingehenden Erörterungen über die einzelnen Werke (Czerny Op. 299 und 834, Cramers 84 Etüden, Clementis Gradus ad Parnassum, Czerny Op. 335, 355, 337 u. s. w.). Zur weiteren Schulung in dem durch die Elementarschule und meine „Allerersten Etüden“ Op. 50 vorgebildeten modernen Fingerfaß wie in der Erkenntnis der Prinzipien der Phrasierung dienen noch meine „Vorschule der Phrasierung“ (Op. 40, Berlin bei Simrod, 2 Hefte, das erste nach Bertini Op. 100 rangierend) sowie die erheblich schwereren „Tonleiterstudien“ (Op. 41, 2 Hefte, daselbst; nicht vor Czerny Op. 299 zu spielen). Für das Ende des ersten Klavierjahres geeignet, d. h. etwa zur Einschaltung in das Studium von Clementi Op. 37 und Kuhlau Op. 55, wenn dieselben zu schnell schwerer werden sollten, eignen sich meine „Kinderstücke“ betitelten kleinen 16 Etüden Op. 48.

Die Sonatinen werden, soweit sie nicht in Phrasierungsausgabe vorliegen (Clementis Sonatinen Op. 36, 37 und 38 habe ich streng nach den im Katechismus entwickelten Prinzipien bezeichnet bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig herausgegeben) am besten in der Cottaschen Ausgabe studiert, da deren Bezeichnungsweise auf dem moderneren Standpunkte steht; doch rate ich nicht, die einzelnen derselben beigegebenen „Umarbeitungen für kleine Hände“ zu spielen. Clementi mußte selbst, wie groß Kinderhände sind und schrieb die Sonatinen nicht für Erwachsene; besser ist es daher, die Kinder bereits bei diesen leichtesten Werken zu gewöhnen, bei vorkommenden Spannungen lieber zu springen als etwa eine ungenügende Bindung zu erzwingen. Der Lehrer hat ihnen Oktavengriffe und Oktavenspannungen streng zu untersagen, solange sie dieselben nicht gut bewältigen können; wo also dergleichen vorkommen, lernt der Schüler sich zu helfen: bei Akkordgriffen läßt er in der rechten den tiefsten, in der linken den höchsten Ton aus und greift den Rest auf die natürlichste, bequemste Weise, bei Tonfolgen in zu weitem Abstand springt er, ohne den Versuch der Bindung zu machen. Wird diese Maßregel veräußert, so entsteht die große Gefahr, daß der Schüler

sich seinen Daumen verdirbt (vgl. Katechismus, Fr. 18), d. h. ihn im Mittelgelenk nach außen einknickt. Leider scheinen aber auch die Herausgeber der Stuttgarter Ausgabe selbst da, wo das Fehlen des Bogens oder gar Staccatopunkte oder Pausen das Absetzen fordern, den Fingersatz für Bindung eingerichtet zu haben; sonst könnten sie manche der gemachten Änderungen überhaupt nicht motivieren. Behält der Lehrer solchen Dispens vom Binden (aus Not) und solches Vereinfachen von Akkordgriffen im Auge, so braucht er nicht allzu ängstlich zu sein wegen der Auswahl der zu spielenden Werke.

Eine erwünschte Ergänzung erfährt das Sonatenspiel durch meine Neuherausgabe von 6 Sonatinen Joh. B. Häßlers (Braunschweig, bei Vitolff), da dieselben sich zwischen die schwereren Kuhlau'schen Sonatinen und die leichteren Mozartschen Sonaten zweckmäßig als Übergangsglied einschließen. Auch meine eigenen 6 Sonatinen Op. 42 (Berlin, bei Simrock) darf ich hier noch nennen; dieselben können an Häßler angeschlossen werden. Für die höheren Stufen sind in Phrasierungsausgabe noch vorhanden: Mozarts und Beethovens Klavierfonaten (Berlin, bei Simrock) und die Impromptus und Moments musicaux von Schubert (bei Vitolff). Für die übrigen Werke der Klassiker halte man sich besonders an die Cottasche Ausgabe, wenn diese nicht zu teuer ist (es versteht sich, daß solche Werke gekauft und nicht geliehen werden); andernfalls muß natürlich zu einer der Konkurrenzausgaben gegriffen werden, und ist dann derjenigen der Vorzug zu geben, welche dem modernen Standpunkte am nächsten steht. Dazu sei besonders auf die von Blindworth und Hermann Scholz revidierten Ausgaben hingewiesen. Sogleich nach Abschluß der Elementarstufe ist mit ernsthaften technischen Studien der Anfang zu machen; dafür sind die vielen existierenden Zusammenstellungen der zu machenden gymnastischen Evolutionen der Finger alle ungefähr gleich zu empfehlen (Plaidy, Mertke, Breslau u. a.). Wenn ich auch dafür auf meine eigenen Technischen Vorstudien (das zweite Heft des dritten Teils der Vergleichenden Klavierschule) hinweise, so geschieht das nur, um zu ermahnen, daß nicht die dort mehr als anderswo betonte Berücksichtigung der verschiedenen Artikulationsweisen (legato, staccato, mezzologato, leggiero) verabsäumt wird und daß in der dort angedeuteten Art alle Übungen mit verschiedener Dynamik gemacht werden (crescendo und diminuendo, auch verschoben im Takt). Nocheingehend als meine Schule beschäftigt sich damit meine „Anweisung zum Studium der technischen Übungen (Leipzig, Steingräber). Die hohe Bedeutung der technischen Vorübungen für die heutige Ausbildung im Klavierspiel habe ich oben genugsam hervorgehoben; heute kommt keiner mehr weit, der dieselbe nicht voll anerkennt und dem entsprechend seine Studienzzeit einteilt. Aber nochmals sei auch auf die große Gefahr hingewiesen, die in einer einseitigen Ausbildung des Technischen liegt. Wer ein guter Klavierspieler werden will, muß vor allem ein guter Musiker werden, d. h. sich auch geistig zu einer Höhe hinaufarbeiten, die ihm erlaubt, mitzureden,

wo gute Musiker reden. Dazu gehört aber gar viel: Schulung des Gehörs, theoretische Ausbildung, Kenntnis der Litteratur. Beschränkt der Schüler sich aufs Einstudieren seiner Vorspielstücke, so wird seine Kenntnis eine sehr lückenhafte bleiben; vielmehr gilt als selbstverständlich, daß er, was ihm von guter Musik erreichbar ist, durchspielt oder durchliest: damit gewinnt er nicht nur die ihm unerläßliche Routine im a vista-Spiel (vom Blatt-Lesen), sondern sein gesamtes Wissen und Können erfährt dadurch unschätzbare Bereicherungen. Aber er darf es auch nicht dem Zufall überlassen, was dieser ihm in die Hand spielen will; er muß systematisch vorgehen, sich darum kümmern, welche Schätze unsere Litteratur birgt, und muß trachten, sie nach und nach möglichst alle kennen zu lernen. Dazu gehören vor allem einige historische Kenntnisse. Zur vorläufigen allgemeinen Orientierung dient etwa mein „Katechismus der Musikgeschichte“ in Verbindung mit meinem „Musiklexikon“ (beide bei Max Hesse in Leipzig); das Lexikon weist dann die weiteren Wege in die Litteratur. Von ausgeführteren Geschichtswerken seien besonders empfohlen Arren von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte“ (Leipzig, bei Grunow) und A. W. Ambros' „Geschichte der Musik“ (5 Bände, Leipzig, bei Leuckart), sowie deren Fortsetzung, die „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts“ von W. Langhans (daselbst). Die bedeutendsten Biographien der großen Klaviermeister sind: „J. S. Bach“ von Ph. Spitta (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 2 Bde.), „G. Fr. Händel“ von Fr. Chrysander (das., 3 Bde.), „Josef Haydn“ von E. F. Pohl (das., 2 Halbbände), „W. A. Mozart“ von Otto Jahn (das.), „L. van Beethoven“ von A. W. Thayer (deutsch von G. Deiters, das.), auch (mehr die Künstlernatur Beethovens ins Auge fassend) von W. v. Lenz, besgl. von A. B. Marx und „Franz Liszt“ von Lina Ramann (2 Bde.) Über die meisten neueren Meister existieren umfassende Biographien noch nicht, wohl aber zahlreiche Lebensbilder (vgl. die Biographien im Musiklexikon, wo die Litteratur nachgewiesen ist). Speziell über die Entwicklung des Klavierspiels unterrichtet man sich am besten aus C. F. Weizmanns „Geschichte des Klavierspiels“ (Stuttgart, bei Cotta) oder Ad. Ruthardts „Das Klavier“ (Leipzig, Gebrüder Hug). Von den zahlreichen „Führern durch die Klavierlitteratur“ seien die von Louis Köhler (Leipzig, J. Schuberth und Comp.) und J. Karl Eschmann (Leipzig, Gebrüder Hug; 3. Aufl. bearbeitet von Ad. Ruthardt) besonders empfohlen; dieselben enthalten einen ziemlich ausführlichen Nachweis des Besten in progressiver Folge. Von sonstigen speziell das Klavierspiel behandelnden Schriften sind noch hervorzuheben: L. Köhlers „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Adolf Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels“ (Berlin, bei Guttentag; 2. Aufl. von Hans Bischoff, ein ganz ausgezeichnetes Buch), A. J. Christianis „Das Verständnis im Klavierspiel“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Matthijs Luyhs „Expression musicale“ (Paris, bei Sandoz und Fischbacher), sowie zum Schluß auch der erste Teil

meiner „Vergleichenden Klavierschule („System“ [Mechanisches, Technisches, Ästhetisches]), meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Lehrbuch der Phrasierung, Hamburg, bei D. Richter), und „Praktische Anleitung zum Phrasieren“ (mit Dr. Karl Fuchs, Leipzig, bei Max Hesse) und Dr. Karl Fuchs' „Zukunft des musikalischen Vortrags“ und „Freiheit des musikalischen Vortrags“ (beide in Danzig, bei Rasemann). Dr. Fuchs vertritt in jeder Weise die von mir aufgestellten Gesichtspunkte. Es war leider nicht zu umgehen, daß ich hier wiederholt Schriften oder Ausgaben von mir anführte; denn es handelte sich eben darum, die mit voller Schärfe eben gerade erst von mir zur Geltung gebrachten Grundzüge der Phrasierung mit allen ihren Konsequenzen für die Technik beim Studium und Unterricht nach Möglichkeit fortgesetzt durchzuführen.

---

## Alphabetisches Inhaltsregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Fragen.)

- Absoletes Ohr 14.  
Abzug 22.  
Accent, agogischer 36.  
Accentuierende Tonverbindung 29.  
Agogik 36.  
Agogische Stauung 39.  
Ambros, M. W., Anhang S. 84.  
Arpeggio s. Harpeggio.  
Artikulation 29.  
attacca-Ansatz 23.  
Aufsatz 36.  
Bach, J. S. 42, Anhang S. 82.  
Bassstimme 42.  
Begleitstimme 42.  
Bertini, G., Anhang S. 81.  
Bewegliche Hand 27. 30.  
Bildende Lektüre, Anhang S. 84.  
Bülow, F. v., 30.  
Christiani, A. J., Anhang S. 48.  
Christofori 2.  
Clavi— s. Klavi—  
Clementi, M., Anhang S. 81  
und 82.  
con sordino s. v. m. unacorda s. 10.  
corda, una 10.  
corda, due, tutte 10.  
crescendo, durch gesteigerte Ac-  
centuation ersetzt 29; bei fallen-  
der Melodie 39; bei Modula-  
tionen 40.  
Czerny, R., Anhang S. 82.  
Dämpfungs pedal 8.  
Daumen 18. 19; verdorbener, An-  
hang S. 83.  
Debains Prolongement 11.  
Diktat, musikalisches 3.  
diminuendo durch verminderte  
Accentuation ersetzt 29; bei  
steigender Melodie 39; bei Rück-  
gängen 40.  
Doppelgriffe 24. 32.  
Doppelgriffige Tonleiter 32.  
Doppelphrasierung 42.  
Drehende Bewegung des Daumen-  
anschlags 19.  
due corde 10.  
Dynamische Studien 33.  
Dynamik der Pausen 41.  
Einzelfingeranschläge 28.  
Elementarunterricht, Anhang S.  
79.  
Ellenbogen 16.  
Ellenbogengelenksanschlag 20. 25.  
Enharmonische Doppelbedeutung  
der Tasten 6.  
Eschmann, Anhang S. 84.  
Faßt 30.  
Figurative Werte aufsatzig 36.  
Fingersatz 30.  
Fingerstellung 18.  
Fortepedal 8.  
Fuchs, Dr. R., Anhang S. 85.  
Fünffingerübungen 28.  
Gebrochene Akkorde 21.  
Gedächtnis 14.  
Gehörbildung 3.  
Geläufigkeitsübungen 33.  
Geringschätziges Spiel 39.

- Gleiten 32.  
 Grenzbestimmungen der Phrasen  
 und Motive 38.  
 Gute und schlechte Instrumente 12.  
 Hammerklavier 2.  
 Hände, gute und schlechte 14.  
 Handgelenk 17.  
 Handgelenksanschlag 20. 25.  
 Harmonische Dynamik 40.  
 Harpeggio 21. 31.  
 Hervorhebung des Besonderen 39.  
 Horizontale Bewegung der Hand  
 im Gelenk 27. 28.  
 Kammerton 12.  
 Kinderklaviere 13.  
 Klaviatur 6.  
 Klavicimbal 2.  
 Klavierchord 2.  
 Klavierauszug 3.  
 Klavierhand 14.  
 Klaviertechnische Begabung 14.  
 Lindwirth, K., Anhang S. 83.  
 Knöchelgelenksanschlag 19.  
 Köhler, L., 30., Anhang S. 81.  
 Kofettes Spiel 39.  
 Kontrolle der Handhaltung 17.  
 Kuhlau, Anhang S. 81.  
 Kullak, Ad., Anhang S. 84.  
 Langhans, W., Anhang S. 84.  
 Langsamer Triller als Urübung  
 28.  
 Lebensweise, vernünftige 33.  
 Lebert 30. Anhang S. 82.  
 Lebert und Stark 26. Anhang S. 80.  
 legato 29.  
 leggiero 29.  
 Leichte Zeiten 36.  
 Liszt, Anhang S. 84.  
 Lussy, M., Anhang S. 84.  
 Mechanik 7.  
 Melodiespiel 42.  
 Melodische Dynamik 39.  
 Mezzolegato 29.  
 Mittönen 9.  
 Motiv 37.  
 Motivarbildung im Widerstreit mit  
 dem Takt 38.  
 Motivischer Fingersatz 30.  
 Motivischer Aufbau 38.  
 Musikalische Begabung 14.  
 Musikdiktat 3.  
 Normalschlag 19.  
 Oberarm 16. 17.  
 Obertöne 9.  
 Oktavenspiel 32.  
 Ortsgefühl 15. 26.  
 Passive Bewegung des Handge-  
 lenks beim Staccatoanschlag 20.  
 Pausen 41.  
 Pedal 8. 9.  
 Phrase 37.  
 Plaidsy 16.  
 Polphones Spiel 29. 42.  
 portato 28. 29.  
 Relatives Ohr 14.  
 Reparaturen am Klavier 4.  
 Rhythmische Accente 41.  
 Ruhige Hand 27. 30.  
 Rutherford, Ad., Anhang S. 84.  
 Schlechte Instrumente 12.  
 Schmitt, A., 16.  
 Schnelligkeit der Anschlagsbewe-  
 gungen 7. 19.  
 Scholz, H., 30. Anhang S. 83.  
 Schwere Zeiten 36.  
 Seitenschlag 21.  
 senza sordino (s. v. w. mit Pe-  
 dal) 9.  
 Sertergänge 32.  
 Sitz vorm Klaviere 16.  
 Spannung ausgeschlossen bei ein-  
 stimmigem Staccato 28.  
 Spannung zurückzubilden 28.  
 Sprünge 21.  
 Staccato-Anschlag 20. 28. 29.  
 Stimmen der Klaviere 12.  
 Symmetrischer Aufbau 36.  
 Synkope 41.  
 Taktstriche, verkehrt gestellte 38.  
 Talent 14.  
 Taufsig 30.  
 Technische Studien, Anhang S. 83.

Teilung der Übungszeit 34.	Unterteilungsmotive 37.
Tonleiterfingersätze 30.	Untertöne 9.
Tonrepetition 28.	Vertikale Richtung des Anschlags 7. 19.
Tonverlängerung 8.	Virtuosität, Anhang C. 82.
Tonverstärkung durch Mittönen 9.	Vorbereitung der Akkordgriffe 24.
Tragen der Hand im Gelenk 17.	Vorschläge (lange) 22.
Trefffähigkeit 26.	Wechselsfinger 30.
Tremolo 21.	Weibliche Endungen 38.
tutte le corde 10.	Zachariäs Kunstpedal 11.
Umdeutungen 42.	Zeitverwendung 34.
una corda 10.	Zusammenschrumpfen der Klaviatur 26.
Unterarm 17.	
Unterlegen und Überschlagen der Finger 2—5 unter einander 32.	

## Inhalt.

Einleitung. . . . .	Fragen: 1—5
<b>I. Das Instrument.</b> . . . . .	6—13
Verhältnis der Klaviatur zum Tonsystem 6. Anschlagsmechanik 7. Dämpfungspedal 8. Tonverstärkung durch Mittönen 9. Dämpfung und Verschiebung 10. Zachariäs Kunstpedal und Debains Prolongement 11. Gute und schlechte Instrumente 12. Kinder-Klaviere 13.	
<b>II. Der Spieler.</b> . . . . .	14—34
Begabung fürs Klavierspiel 14. Weg der Ausbildung 15. Sitz 16. Arm- und Handhaltung 17. Fingerstellung 18. Normalanschlag (Knöchelgelenkanschlag) 19. Staccato-Anschlag 20. Seitenschlag 21. Abzug 22. Attacca-Ansatz 23. Doppelgriffige Reperkussionen. Oktaventechnik 24. Doctrinäre Anschlagarten 25. Reihenfolge der Übungen 26. Ruhige Hand und bewegliche Hand 27. Elemente der technischen Übungen 28. Artikulation 29. Fingerfaß 30—34. Übungen zur Förderung der Geläufigkeit, Kraft und Nuancierungsfähigkeit 33. Einteilung der Übungszeit 34.	
<b>III. Das Kunstwerk.</b> . . . . .	35—42
Unausgesprochener Inhalt der Notenschrift 35. Grundlagen der dynamischen und agogischen Nuancierung der Motive 36. Phrasen und Motive 37. Motiv- und Phrasengrenzen 38. Melodische Dynamik und Agogik 39. Harmonische Dynamik und Agogik 40. Rhythmische Dynamik und Agogik 41. Dynamische Unterscheidung von Haupt- und Nebenstimmen. Doppelphrasierung und andere Störungen der Symmetrien 42.	



Léon de Burbure  
de Weseembek

Dersea, 15 Sept.  
1893.

Max Hesse's  
illustrierte Katechismen  
Band 8.

---

Katechismus

der

Compositionslehre

(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

I. Teil.

---

Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1889.

Katechismus

der

# Kompositionslehre

(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

I. Teil.



Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1889.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Dem Meister

**Dr. Johannes Brahms**

gewidmet.



## Vorwort.

---

Der Katechismus der Formenlehre ist als anschließend an des Verfassers Schulwerke (Handbuch der „Harmonielehre“, „Neue Schule der Melodik“, „Systematische Modulationslehre“, „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes“, „Musikalische Dynamik und Agogik“) gedacht, tritt daher mehr oder weniger aus dem Rahmen der übrigen Katechismen heraus, sofern er nicht ein Nachschlage- oder Merkbüchlein sondern ein Schulbuch sein soll. Hoffentlich wird man das nicht für einen Fehler halten. Der billige Preis wird, denke ich, kein Hinderungsgrund für seine gute Aufnahme sein. Natürlich sind mit dem Studium der Formenlehre Versuche in der praktischen Komposition zu verbinden, zunächst solche in der einstimmigen Melodiebildung, sodann zunächst im schlichten Satz Note gegen Note oder mit einfacher Begleitung, und zwar stets unter Berücksichtigung verschiedener Tempi, Taktarten und Rhythmen, d. h. der Schüler arbeitet auf jeder Stufe der Lehre selbständige Sätze resp. ausgeführtere Melodien mit Zwischengliedern, später mit kontrastierenden Themen, im Andante-, Adagio-, Allegro-Charakter, wobei ihn der Lehrer auf gute Vorbilder hinweist; später werden künstlichere Stimmführungen, Figurationen,

Imitationen und die wirkliche fugierte Schreibweise mit in Betracht gezogen. Besonders leicht werden dem Anfänger kleine Übungen in der Liedkomposition, weil ihm da der Dichter schon gut vorgearbeitet hat. Ehe aber der Lehrer eine geschickte Begleitung zu Liedern vom Schüler erwarten kann, muß er denselben im Satz kleiner Klavierstücke sich üben lassen. Die Lieder werden also vorher entweder ohne Begleitung oder mehrstimmig schlicht Note gegen Note (allmählich mit Einflechtung freier Einsätze einzelner Stimmen) als Chorlieder gesetzt. Mit wachsender Entwicklung der Beweglichkeit gehe man dazu über, statt für Singstimmen für Instrumente (Streichquartett, Klavier und Violine 2c.) schreiben zu lassen. Der zweite Teil des Katechismus giebt die erforderlichen Anweisungen für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken.

Möge das Büchlein Gutes stiften!

Hamburg, im Januar 1889.

**Dr. Hugo Riemann.**



## Inhaltsverzeichnis.

---

	Fragen:
<b>I. Teil: Die allgemeine Formenlehre . . . .</b>	<b>1—17</b>
Begriffsbestimmung 1. Aufgabe der allgemeinen Formenlehre 2. Elemente der musikalischen Formgebung 3. Merkmale der Motive 4. Verbindung von Takt-Motiven zu Gruppen, Halbsätzen und Sätzen 5. Anschlußmotive und Anfänge mit der schweren Zeit 6. Harmonische Bedingungen der Formgebung (Schluß, Halbschluß, Trugschluß etc.) 7. Modulation im metrischen Schema 8. Störungen der Symmetrie (Einschaltungen, Auslassungen, Umdeutungen) 9. Die großen Formen (Übersicht) 10. Die erste Form (nur ein Thema) 11. Die zweite Form (mit zwei Themen) 12. Die dritte Form (3 Themen) 13. Durchführung 14. Fuge und Fugato 15. Cyclische Formen 16. Psychologische Form 17.	

Der zweite Teil enthält die angewandte Formenlehre (Erklärung der Eigentümlichkeiten der einzelnen historisch gewordenen Formen).

---



## 1. Teil.

### Die allgemeine Formenlehre.

#### 1. Was versteht man unter der Bezeichnung: Musikalische Kompositionslehre?

Zunächst im weitesten Sinne die Lehre vom Tonsatz in ihrem ganzen Umfange von der Elementarmusiklehre bis zur Anleitung, Symphonien, Opern und Oratorien zu schreiben; dann aber im engeren Sinne die Lehre von den musikalischen Formen und zwar sowohl die allgemeine Lehre vom logischen Aufbau der Tonstücke als die spezielle von den charakteristischen Merkmalen der verschiedenen im Laufe der Zeiten entstandenen und mit besonderen Namen belegten Arten von Tonstücken. Die Kompositionslehre im engeren Sinne gliedert sich also ohne weiteres in zwei Hauptteile:

- a) die abstrakte (allgemeine) Formenlehre, und
- b) die angewandte (spezielle) Formenlehre.

Die Gesetze der allgemeinen Formenlehre stehen über denen der angewandten, sind allgemein gültig, nicht nur für die bereits gewordenen, sondern (sofern sie richtig gefaßt sind) auch für alle etwa noch weiterhin entstehenden Formen; sie sind Theorie im eminenten Sinne des Wortes. Die Spezialanweisungen zur Verfertigung eines Menuetts oder einer Fuge, eines Sonatensatzes, einer Arie sind dagegen mehr direkt in die Praxis überführende und enthalten vieles, was das Wesen der Kunst selbst direkt nicht angeht. Die angewandte Formenlehre setzt aber die allgemeine Formenlehre voraus; was ein Menuett oder eine Fuge sein soll, muß vor allem an sich vernünftige Musik sein: es ist daher sehr wohl möglich, daß ein Tonstück nur mit dem ihm beigelegten Namen in Widerspruch steht, sodaß es vom Standpunkt der angewandten Formenlehre aus verfehlt ist, während die allgemeine Formenlehre daran nichts auszusetzen findet. In den meisten Fällen ist dann leicht Rat zu schaffen, indem man dem Stücke den ihm von Rechts wegen zukommenden Namen giebt; überall geht das aber freilich nicht an, vor allem dann nicht, wenn eine Musik einem bestimmten Zwecke dienen soll: wollte man z. B. statt

eines festlichen Marsches eine Gigue oder statt eines Choralvorspiels einen Walzer spielen, so dürfte doch mit der bloßen Umnennung nichts gebient sein, sondern der Fehler bliebe derselbe. Hiernach ist es wohl klar, daß der angehende Tonsetzer nicht nur logisch richtig sondern auch charakteristisch und einem vorgestellten Zwecke entsprechend schreiben lernen muß. Entbehrlich ist weder das Studium der allgemeinen noch das der angewandten Formenlehre; dem gebornen Künstler wird die erstere kaum etwas neues sagen und auch das wesentlichste der letzteren wird er ohne Lehre den Meistern absehen können: daß aber die Lehre ihm diesen Assimilationsprozeß erleichtern und daß sie ihm auch auf dem Gebiete der freien Erfindung ein weiser Berater und Führer sein kann, wird niemand in Abrede stellen!

## 2. Wie läßt sich die Aufgabe der allgemeinen Formenlehre näher umschreiben?

Das Erfinden bedeutender musikalischen Ideen kann nicht gelehrt werden: dieselben sind eine Gabe des Himmels und fallen dem Genie ohne Arbeit und Mühe zu, während der minderbegabte vergebens nach ihnen ringt. Worin die Wunderkraft so mancher Stellen von wenigen Taktten, ja wenigen Noten liegt, wer wollte es ganz ergründen? Der möglichen Kombinationen der Töne in ihrer Verschiedenheit nach Höhe, Stärke, Klangfarbe, wie der möglichen rhythmischen und agogischen Verknüpfungen sind so zahllose, daß die Lehre anstatt anregend nur durch nüchternen Schematismus abschreckend wirken müßte, wollte sie dieselben ordnen und ihrem Werte nach sichten. Da kann ihre Aufgabe nur sein, den Zögling auf den direktesten Wegen ins musikalische Leben selbst, in die praktische Musikübung einzuführen, daß er sein Herz an den Ideen der großen Meister entzünde, daß er begeistert und gerührt werde, um endlich, wenn er lange genug zugehört hat, selbst mitzureden! Nur der durchs Hören geweckte und geförderte lebendige Ton Sinn kann bedeutsame Ideen erzeugen; alles Wissen und Können, alle Gelehrsamkeit und Routine wird nur blutlose Schemen schaffen. Wem nicht ein einzelner, langhallender Horn-ton oder der silberhelle Triller einer hohen Sopranstimme das Herz bewegen kann, der ist kein Musiker, und verstünde er noch soviel vom Kontrapunkt!

Dagegen vermag aber die Lehre großes zu wirken, sobald es sich nicht ums Erfinden sondern um die Bewertung von Ideen handelt. Hier dem Schüler die Fülle möglicher Wege zu zeigen, ihn bald den einen bald den andern wandeln zu lassen, damit er nicht in Einseitigkeiten und stereotype Manieren verfallt — das ist so recht eigentlich die Aufgabe der allgemeinen Formenlehre. Die Idee eines musikalischen Satzes kommt dem Musiker in der Regel nur in der Gestalt eines kurzen Themas, ja eines Motivs von wenigen Tönen; die melodische, harmonische und metrisch-rhythmische Physiognomie eines solchen „Einfalls“ ist scharf gezeichnet und charakteristisch; aber gerade darin liegt die Schwierigkeit seiner weiteren Fortentwicklung: die Gefahr, in Monotonie zu verfallen, ist um

so größer, je individuell ausgeprägter das Ausgangsmotiv ist. Vor allem wird also die allgemeine Formenlehre von Betrachtungen über die kunstgerechte Fortspinnung der Motive auszugehen haben. Sie wird ihre Kreise zunächst eng, allmählich aber weiter und weiter ziehen, d. h. sie wird mit dem Aufweise beginnen, wie ein ganz kurzes Musikstück (etwa ein Albumblatt, Lied, ein Tanzteil) sich normal aufbaut, und damit enden, daß sie für die Anlage von Werken größter Ausdehnung (Sonatensatz) die allgemeinen Hinweise giebt. Vieles von dem, was ins Gebiet der Kompositionslehre im weiteren Sinne gehört, ist als in der Elementarmusiklehre, der Harmonielehre und dem Kontrapunkt absolviert vorauszusetzen; als selbstverständlich gilt uns, daß nur derjenige versuchen wird, sich schöpferisch zu bethätigen oder Ordnung und Methode in seine freien Übungen zu bringen, welcher durch jahrelanges reproduktives Musizieren (sei es als Spieler irgend welches Instruments oder als Sänger), nicht nur das Notenschriftwesen, sondern auch die Anfänge eigentlicher Theorie, die Lehre von den Tonarten, den Tonleitern und Akkorden, gründlich kennen gelernt hat. In wie bedeutsamer Weise durch diese Kenntnisse der eigentlichen Formenlehre vorgearbeitet ist, wird sofort einleuchten, wenn man Analoges aus dem Gebieten anderer Künste sucht, und z. B. auf dem der bildenden Kunst im Studium der Elemente der Mathematik und Mechanik ebensolche vorbildende Disziplinen findet.

3. Welches sind zunächst ganz allgemein die konstitutiven Elemente der musikalischen Form, d. h. welche Anhaltspunkte bieten sich in dem wechselnden Spiel der Töne dem auffassenden Geiste zur Gewinnung ähnlicher höherer Einheitsbeziehungen, wie sie z. B. in der Architektur und Skulptur durch die Symmetrie und Parallelität der Grenzlinien der Körper sich leicht ergeben?

Es ist klar, daß der Begriff Form von den sichtbaren und greifbaren Gestalten der Erscheinungswelt auf die in stetem Flusse, steter Bewegung befindliche Welt des Hörbaren erst übertragen worden ist. Die sichtbare oder greifbare Gestalt steht vor uns und wird auf analytischem Wege verstanden, zunächst im Großen, in den allgemeinen Umrissen und sodann mehr und mehr ins Kleine, Einzelne gehend, das Ganze in seine Glieder zerlegend — wenigstens ist das der selbstverständliche Prozeß fürs Anschauen; das Betasten, Begreifen freilich, dem man aber als der untergeordnetsten und nur dem Blinden einen schwachen Ersatz fürs Sehen bietenden Art des Erkennens der Formen keine eingehende Betrachtung widmen, ist auf ein mehr synthetisches Verfahren angewiesen und muß sich ein Bild von der Form durch Hingleiten über die Grenzlinien und Grenzflächen der Körper verschaffen, also es sich allmählich zusammensetzen. Ganz ohne ein solches zeitlich verlaufendes Hingleiten über die Grenzlinien geht es nun aber doch auch beim Anschauen nicht ab und darauf beruht gerade wesentlich die verschiedenartige Wirkung des Erkigen, Zactigen und des Gerundeten,

Welligen der Körperformen; die Zeit, welche für das Zustandekommen einer Gesichtswahrnehmung erforderlich ist, wird nicht nur durch passives Verhalten, durch Erleiden der chemischen Wirkungen des Lichts auf die Netzhaut ausgefüllt, vielmehr versteht sich der wahrnehmende Geist in den angeschauten Körper und sucht ihn ganz zu verstehen, scheinbar und eingebildeter Maßen von innen heraus, in Wirklichkeit aber natürlich von außen hinein.

Beim Tonbild ist nun der zeitliche Verlauf in viel hervorspringenderer Weise die Grundlage der geschehenden Wahrnehmung. Die sichtbare Gestalt existiert doch bereits in ihrer Ganzheit und wird nur zufolge der Beschränktheit unseres Auffassungsvermögens erst allmählich verstanden; dagegen setzt sich das Tongebilde erst allmählich zusammen und zwar nur in unserem Geiste — außerhalb desselben besteht es nur als ein Prozeß, als eine Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt, das Werk besteht also eigentlich niemals in seiner Ganzheit, denn wenn das Ende herankommt, ist der Anfang, ja alles andere bereits wieder vergangen! Welch hohes Wunder vollzieht sich da, wenn diese wechselnden Schwingungsformen der Luft in unserer Erinnerung bleibende Eindrücke hinterlassen, sodaß schließlich vor unserem Geiste ein Bild vollendet steht, das hinter dem erhabensten Bauwerke an Großartigkeit nicht zurückbleibt! Dieses Wunder wird dadurch möglich, daß die zeitlich geschehenden Veränderungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden; gerade umgekehrt wie der Geist das ruhend existierende Körperliche sich in Bewegungsformen umsetzt durch Verfolgen der Grenzlinien, so verdrängt er sich hier gleichsam das nur als Bewegung, nur als verlaufende Linien Existierende zu ruhenden Formen.

In dreierlei Qualitäten setzt sich dem Geiste die Schwingungsbewegung um: in Tonhöhe, Tonstärke und Bewegung im engeren Sinne. Jede dieser drei Qualitäten giebt die Möglichkeit des Verfolgs von Umrisslinien der angeedeuteten Art, ist also mitthelfend zum Zustandekommen einer Form: am auffallendsten zunächst das „Steigen“ und „Fallen“, d. h. die Melodie, sowie das „Oben“ und „Unten“, d. h. die Harmonie (beides Formelemente, die aus der Tonhöhe abzuleiten sind); die Tonstärke hebt — da sie ja ohne Tonhöhe nicht denkbar ist — nur die durch die melodische Zeichnung schon gegebenen Linien mehr oder minder hervor, ist also vergleichbar verschiedener Helligkeit der Beleuchtung, giebt Licht und Schatten; das Maß der Bewegung endlich, die größere oder geringere Geschwindigkeit der Folge verschieden hoher oder verschieden starker Töne bestimmt sodazusagen die Größenverhältnisse, die Proportionen der Linienformen.

Aber Musik hat nicht den Zweck, irgend welche Formen der sichtbaren Welt durch Illusion hörbar nachzubilden; Musik ist vielmehr Ausdruck der Empfindung, Offenbarung des Seelenlebens in direkt verständlicher Art. Während wir den Erscheinungen der sichtbaren Welt erst einen Wert für unser Empfinden einhauchen, indem

wir ihre Formen durchdringen, dieselben sozusagen in Bewegung umsetzen, verfahren wir umgekehrt mit den Erscheinungen der hörbaren Welt, wir suchen ihnen, die zunächst nur Empfindungsausdruck sind, einen Körper zu geben, indem wir die Linien der Bewegungen in der Erinnerung festhalten und mit einander vergleichen. So entsteht für den Komponisten die Möglichkeit, ein Stück seines Seelenlebens hinzustellen, das gleichsam einen eigenen Körper hat (nämlich eben seine Form).

Nach diesem Ausblick auf das Gebiet der musikalischen Ästhetik (Philosophie der Musik) ziehen wir uns mehr auf das eigentlich Technische zurück und sehen zu, was für Winke wir dem angehenden Tonkünstler und Komponisten für den Aufbau musikalischer Werke zu geben vermögen.

4. Wenn sonach nicht nur der genießende Hörer sondern auch der schaffende Komponist nur durch Aneinanderfügung kleiner vom Geist unterschiedenen Bruchstücke zum Aufbau größerer und immer größerer Gebilde vordringen kann, so muß die erste Frage der Kompositionslehre die nach den Merkmalen dieser kleinsten selbständigen Teile, der sogenannten Motive sein. Worin gleichen, entsprechen resp. unterscheiden, widersprechen sich Motive, welche zu größeren Bildungen zusammentreten?

Sehen wir vorläufig von der Mehrstimmigkeit ganz ab und untersuchen nur, wie eine Melodie sich aus Motiven aufbaut, so ist zunächst festzustellen, daß nicht ein einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, sondern vielmehr erst durch Zusammenfassung mehrerer einander folgenden Töne zu höherer Einheit der Ausgangspunkt für den Aufbau musikalischer Formen zu gewinnen ist. Der einzelne Ton hat zwar eine bestimmte Tonhöhe, Tonstärke, ja Tondauer, doch kann der Eindruck einer Bewegung, eines Geschehens, in welchem doch das Wesen der Musik beruht, erst durch Veränderungen der einen oder der anderen, oder aller dieser Eigenschaften entstehen. Mit anderen Worten die Merkmale eines Motivs sind:

- a) melodisch: die absolute und relative Tonhöhe,
- b) rhythmisch: die absolute und relative Tondauer,
- c) dynamisch: die absolute und relative Tonstärke.




Selbst die einfache Tonrepetition, die Einschaltung von Pausen zwischen Tönen gleicher Höhe, Dauer und Stärke, bei der scheinbar wirklich ein einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, erweist sich bei näherer Betrachtung zusammengesetzt aus Ton und Pause: Die Pause aber ist als absolute Negation der Tonhöhe und Tonstärke ohne Frage auch eine Veränderung dieser beiden Eigenschaften des Tones; daß sie die Tondauer bestimmt, ist ohnehin klar: sie bringt durch den Gegensatz von Dauer des Tönens und Dauer des Nichttönens jederzeit ein rhythmisches Element.

Die Möglichkeit des Zustandekommens einer Kunstwirkung, des Aufbaues größerer Bildungen aus kleinen, wird bedingt durch die Meßbarkeit der Verhältnisse der Tonhöhe und Tondauer, während für die Tonstärke eine solche Meßbarkeit nicht erforderlich erscheint.

Die Meßbarkeit der Tonhöhenveränderungen beruht in der Abstufung derselben im Anschluß an gewisse dem Ohr von der Natur gebotene Verhältnisse: Tonhöhen erscheinen nur dann meßbar, wenn sie gewisse harmonische Verhältnisse repräsentieren; die Meßbarkeit der Tondauer beruht auf der Einhaltung gewisser wiederkehrenden Einheiten, d. h. die Toneinsätze dürfen nicht in willkürlich schwankenden Abständen erfolgen, sondern müssen sich zu Zeitteilen von gleicher Dauer verbinden, resp. in solche zerlegen lassen. Die hier zur Geltung kommenden Prinzipien der Harmonie, der Tonart und Modulation einerseits und der Metrik, des Taktes andererseits setzen wir als bekannt voraus; nicht ihre theoretische Begründung sondern nur ihre praktische Verwertung geht uns hier an. Fassen wir, um kurz und gut zur Sache zu kommen, ein beliebiges Motiv ins Auge, aus dem ein Meister ein Thema entwickelt hat, nämlich das Anfangsmotiv des Menuetts von Beethovens kleiner G-dur Sonate Op. 49. II:

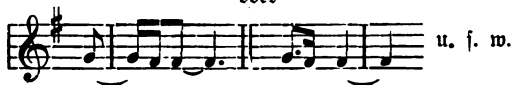


so sind dessen Merkmale die folgenden:

- a) melodisch: das Fallen um eine Stufe,
- b) rhythmisch: die Folge der Werte   und 
- c) dynamisch: die Steigerung auf die dritte Note hin.

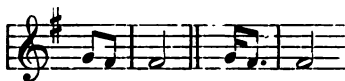
Ist das alles? nein und ja. Nein, sofern wir nicht aus der Kombination von b) und c) den Schluß ziehen, daß die dritte Note den Schwerpunkt, den Kern des Motivs bildet, mit anderen Worten: die vornehmste Eigenschaft eines Motivs ist seine Stellung im Takt. Die Begründung dieses Satzes gehört nicht hierher, sondern in die Lehre der Metrik; es sei nur darauf hingewiesen, daß eine Veränderung der Stellung des Motivs im Takte desselben zum mindesten ebenso sehr verändert wie etwa eine Veränderung der Richtung und der Intervalle der Tonhöhenveränderung oder eine Veränderung der Tondauerverhältnisse:

oder



Ja, man kann sagen, daß diese Veränderung die schwerste und daher die letzte ist, die der Komponist wagen kann ohne die Gefahr, daß sein Motiv nicht wieder erkannt wird. Auch eine Veränderung des Rhythmus bei Wahrung seiner Lage im Takt trifft das Motiv schwer:





besonders wenn man die Antizipation des *fis* für ein rhythmisches Element nimmt, das nicht konserviert werden muß:

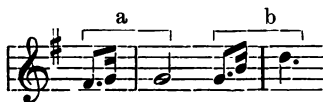


Zimmerhin wird aber z. B. bei Variationen auf ein Wiedererkennen des Motivs gerechnet werden können, da sein harmonisch-melodischer Gehalt und sogar auch die Taktart gewahrt ist.

Die gewöhnlichste, weil die Wiedererkennbarkeit am wenigsten schädigende Umgestaltung eines Motivs ist aber die des Melodischen treffende; dieselbe ist in mannigfacher Weise möglich, denn sie kann

- 1) von anderer Tonstufe aus das Intervall der Tonhöhenveränderung beibehalten.
- 2) von derselben oder einer andern Stufe aus das Intervall vergrößern oder verkleinern.
- 3) denselben oder auch einen größeren oder kleineren Schritt in entgegengesetzter Richtung ausführen.

Solche Umgestaltungen bringt Beethoven gleich in den ersten 3 Takt des Menuetts:



bei a) kehrt er das Motiv um, bei b) erweitert er außerdem die Intervalle (zwei Terzen statt Sekunde und Einklang).

Die melodische Umkehrung ist wohl zu unterscheiden von sonstigen möglichen Veränderungen der melodischen Zeichnung; bei nur zweitonigen Motiven ist sie allerdings damit identisch; bei solchen von mehr Tönen tritt deutlich hervor, daß die Umkehrung geradezu eine Form der Nachahmung ist, z. B. verwertet Beethoven im letzten Satz der Sonate Op. 10. III das Hauptmotiv (a), sowohl in der geraden als der verkehrten Nachahmung (b) und auch mit wirklicher Veränderung der Zeichnung (c):



Bei teilweiser Konservierung der melodischen Zeichnung sind zwei Fälle auseinanderzuhalten, nämlich

- 1) der Auftakt wird genau (gerade oder verkehrt) nachgeahmt.
- 2) eine vorhandene weibliche Endung wird genau (ev. in Gegenbewegung) nachgeahmt.

Weitere Abarten entstehen, je nachdem der Schritt zur Schwerpunktsnote genau beibehalten wird oder nicht. Natürlich sind alle diese Fälle nur unterscheidbar bei noch tonreicheren Motiven z. B. (Beethoven Op. 7, letzter Satz):

The image displays eight variations of a melodic motif, labeled a through h, arranged in three staves. The first staff contains variations a, b, and c. The second staff contains variations d, e, and f. The third staff contains variations g and h. Each variation is shown with its original melodic line and a set of brackets and arrows below it indicating the specific structural changes or conservations. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Den Auftakt des Musters (a) konserviert Beethoven nur, wo er das ganze Motiv genau wiederbringt (h, mit Verzierung der Schwerpunktsnote); bei b und c) wahrt er die Tonrepetition über den Taktstrich, die weibliche Endung behält er außer bei e) durchweg bei (nur bei c) verkürzt, bei g) durch die chromatischen Synkopen etwas verschoben), wendet sie aber bei d) nach oben statt nach unten. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit des Motivs ist unzweifelhaft seine weibliche Endung und zwar als Sekundvorhalt; sie giebt Beethoven daher nur auf, wo er eine vorher festgestellte Umbildung des Motivs im übrigen ganz getreu fortführt:

The image shows a short musical phrase in 2/4 time, consisting of six notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, and F4. A fermata is placed over the final note (F4), which is the 'weibliche Endung' (feminine ending) mentioned in the text.

vgl. dazu c) und b).

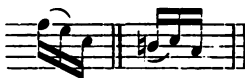
Das Beispiel lehrt uns, daß von rhythmischen Umgestaltungen diejenigen das Motiv am besten kenntlich lassen, welche den rhythmischen Kern d. h. die Stellung des Motivs im Takt, die Größe seines Auftakts und seiner etwaigen weiblichen Endung unverändert lassen und nur figurativ daselbe bereichern oder auch wohl umgekehrt figurative Elemente abstreifen. Das obige Motiv Beethovens in Op. 7 hat eigentlich  $\frac{3}{16}$  Auftakt und eine weibliche Endung von  $\frac{5}{16}$



Das erste Auftreten desselben wie spätere analoge Wiederansätze wirken daher eigentlich als:



Man beachte, wie getreu die Figuration die Synkope durch einen Sekundschritt wiedergiebt:



Von ganz anderer Bedeutung sind dagegen die Umgestaltungen der Dauernwerte, welche das Motiv mehr oder weniger streng nachahmen aber in doppelt so langen oder halb so kurzen Noten oder auch in anderen Multiplikations- als Divisionsverhältnissen. Halten wir zunächst fest (wofür wir die Begründung weiterhin finden werden), daß nur Motive gleicher Dauer (d. h. solche, die höhere Einheiten gleicher Dauer repräsentieren) zu einander in direkte Beziehung treten können, um zu größeren Bildungen zusammenzuschließen, so erscheinen die Verlängerung und Verkürzung zunächst entweder als Veränderungen des Tempo, des Charakters (Ethos) des Motivs, wie sie wohl gelegentlich verschiedenen Hauptpartien eines Satzes zukommen, z. B. wenn ein Motiv in einer Einleitung zuerst in langsamer Bewegung auftritt, im Hauptteil aber in schnellerer, z. B. in Schumanns Bdur-Symphonie:



und:

Allegro molto vivace ( $\text{♩} = 120$ ).

oder umgekehrt, wenn eine Schluß-Stretta das Motiv verkürzt, wie in Beethovens Cdur-Sonate Op. 53 im letzten Satz:

Allegro moderato.



und:

Prestissimo.



Wenn auch ausnahmsweise dergleichen Dehnungen oder Überstürzungen desselben Gedankens dicht neben einander zu stehen kommen können, so wird das doch gewöhnlich nicht in Thementeilen sondern in Übergangspartien oder Durchführungen geschehen. Jedenfalls sind wir berechtigt solche Fälle aus Ausnahmen, als für den Themenaufbau nicht typische anzusehen.

### 5. In welcher Weise treten Motive zu größeren Bildungen zusammen?

Die mancherlei Umgestaltungen, welche ein Motiv erfahren kann, ohne geradezu ein anderes zu werden, haben wir im vorigen kurz betrachtet. Wir sahen, daß insbesondere die melodische Zeichnung große Abweichungen erleiden durfte; die absolute Umkehrung erschien sogar als eine strenge Form der Nachahmung. Nun kommen wir dazu, einzusehen, wie auch das rhythmisch Verschiedene — von melodischer Übereinstimmung ganz abgesehen — doch als eine Art Nachahmung, wenigstens als eine Parallelbildung, als Gegensatz, Gegenstück zur Geltung kommen kann. Nur eins muß dabei gewahrt bleiben: das Grundmaß der Bewegung, der Takt.

Beruhet das Verstehen eines Musikwerkes darauf, daß zunächst gewisse kleinste Glieder vom auffassenden (oder produzierenden) Geiste miteinander verglichen (aus einander entwickelt), als einander entsprechend (oder widersprechend) erkannt und folchergestalt einander gegenübergestellt werden, so ist einleuchtend, daß dieser Akt der

Gegenüberstellung selbst bereits ein Formen, ein Zusammensetzen, Komponieren ist. Jede hergestellte kleine Symmetrie ist der Abschluß eines solchen kleinen Aktes der Formgebung.

Die einfachste Art der Gegenüberstellung ist die Wiederholung. Der erste Typus für die Vereinigung zweier Takt-Motive zu einer Gruppe von zwei Takten ist also:

## Gruppentypus A. \*)

$\overbrace{\quad}^{\text{a}}$      $\overbrace{\quad}^{\text{ja}}$   
 (leicht)    (schwer)

Wird ein und dasselbe Motiv ganz getreu (auch in derselben Tonlage) repetiert, so versteht es sich, daß die Gleichheit beider erkannt wird z. B.

Beethoven Op. 22.                      Op. 14. II.

Auch die Repetition in der höheren oder tieferen Oktave ist gleich einleuchtend:

Op. 54.

Der wirklichen Wiederholung steht ziemlich nahe die Verschiebung des Motivs auf eine andere Stufe (mit oder ohne Zuwachs an Aufstaktigkeit):

Op. 14. I.

\*) Der Strich vor dem das zweite Motiv bezeichnenden Buchstaben zeigt an, daß es das antwortende, schwere ist, d. h. er ist ein Taktstrich höherer Ordnung.

Op. 7.



Aber auch die Umkehrung ist als eine Form desselben Motivs sehr wohl verständlich:



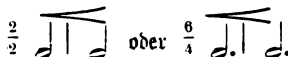
Alle diese Fälle haben das Gemeinsame, daß sie den metrisch korrespondierenden Teil, d. h. zunächst den schweren Takt, mit demselben motivischen Gehalt füllen wie die erste Aufstellung. Um für weitere Unterscheidungen eine zuverlässige Basis zu gewinnen stellen wir zuerst fest, daß wir unter Takt stets nur den Zeitraum von zwei oder drei Zählzeiten verstehen. Wirkliche Zählzeiten sind die ungefähr dem Pulsschlag entsprechenden (zwischen 60 und 120 in der Minute). Von zwei Zählzeiten ist die eine leicht die andere schwer, d. h. die zweite antwortet der ersten, tritt in Symmetrie zu ihr, so daß wir hier ebenso wie bei den Motiven den Unterschied von Aufstellung und Antwort haben. Im dreizähligen Takt ist die schwere Zählzeit gedehnt (aufs doppelte verlängert), d. h. der dreizählige Takt ist eigentlich nur eine Abart des zweizähligen. Wenn solche Verlängerung des abschließenden Wertes aufs doppelte seltsam scheinen sollte, dem sei zum Voraus bemerkt, daß auch auf dem Gebiete größerer Formen dieselbe Erscheinung wiederkehrt (ritardando bei Schlüssen, Fermate auf der Schlußnote, Wiederholung der abschließenden Takte), worauf wir ausführlicher zurückzukommen haben. Der Urtypus aller Form ist also



Überall, wo die leichte Zeit zu Anfang fehlt (kein Auftakt ist), ist die schwere Zeit leicht im Verhältnis zur nächsten schweren, d. h.



sind eigentlich in doppelt so großen Werten sich bewegende Motive:



mit von der leichten Note sich ablösendem Auftakt zur schweren, sodaß erst mit diesem Ablösen eine Motivbildung in Vierteln eintritt. Aber dieses Ablösen von Auftaktswerten ist auch noch weiter nach der Seite der Verkleinerung hin möglich, d. h. es können sowohl zur schweren wie auch zur beginnenden leichten Zählzeit kürzere Werte als Auftakte treten, sodaß eine Motivbildung in kleinerem Maßstabe entsteht, sogenannte Unterteilungsmotive:



Diese Erörterung ist notwendig für das Verständnis aller Anfänge mit einer schweren Zeit, nach welchen die Bewegung in leichten Werten weitergeht, z. B.

Beethoven Op. 2. I.



Taktmotive sind hier nicht die aus einem leichten und einem schweren Viertel, sondern die aus einer leichten und einer schweren Halben sich zusammensetzenden; das erste Taktmotiv gliedert sich daher in die auf die leichte Zählzeit fallende Anfangsnote *f* und das Unterteilungsmotiv *e f*; als ein Motiv kann man nach unseren oben aufgestellten Grundsätzen das erste *f* nicht ansehen, weil zu einem Motiv wenigstens zwei Töne gehören. Die erste Symmetrie ist daher erst durch Gegenüberstellung des zweiten ebenso gebauten Taktmotivs gebildet. Die Betrachtung dieses Falles lehrt uns aber andere verstehen, bei denen ein Thema mit der schweren Zählzeit beginnt (ohne Auftakt), an welche sich ein reicher entwickeltes zum schweren Takt hinüberführendes Motiv ansetzt z. B.

Beethoven Op. 7.



Hier kann von einer motivischen Verwandtschaft des ersten und zweiten Taktes nicht gesprochen werden. Der erste Takt ist nur durch Markierung des Schwerpunkts vertreten (*es*); ein eigentliches Motiv ist daher erst der Fortgang des ersten (leichten) Taktes zum zweiten

(schweren). Der Gehalt der vier Takte ist in solchen in Takteinheiten überschreitenden Motiven dieser:

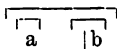


Allein mit Beginn der Bewegung in eigentlichen Zählzeiten (Viertelnoten) treten natürlich die Taktmotive in den Vordergrund; da aber das erste wirkliche Taktmotiv (b) nur die zweite Hälfte des zweitaktigen ersten, von es nach g hinaufgehenden Motivs ist, so kann nun nicht das dritte (c) zu ihm in Korrespondenz treten (das vielmehr als erste Hälfte des zweiten zweitaktigen Motivs der ersten Hälfte des ersten zweitaktigen entsprechen muß) sondern das vierte. Wir erhalten also hier die erste kreuzweise Beziehung der Motive, entsprechend der kreuzweisen Reimstellung in der Poesie (daß gereimte Verse eine entwickelte musikalische Form haben, werden wir bei der Betrachtung der Vokalcomposition sehen):



Da nun aber doch der zweite Takt gegenüber dem ersten als schwerer, d. h. eine (wenn auch nur metrische) Symmetrie herstellender empfunden wird, so stehen wir hier vor der Erkenntnis, daß es möglich ist, verschiedene Motive (d. h. nicht nur unvollkommen nachgeahmte, sondern überhaupt nicht nachgeahmte, absichtlich unterschiedene) einander direkt gegenüber zu stellen. Der zweite Typus für die Verbindung zweier Taktmotive zu einer Zweitakt-Gruppe ist also:

#### Gruppentypus B.

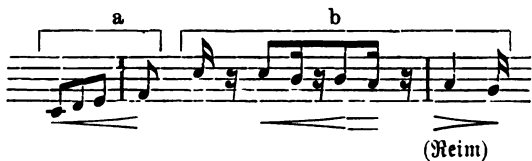


Erst damit erschließt sich uns das Verständnis des ersten Aufbaues einer großen Zahl klassischer Themen z. B.

#### Beethoven Op. II. 1.







oder:


Beethoven Op. 13.




und:

Beethoven Op. 49. II.



Was nun hier sich als Möglichkeit für den Aufbau der ersten Symmetrie erwies (die Verbindung verschiedener Motive zu höherer Einheit), das erweist sich fast als Notwendigkeit für den Aufbau größerer Symmetrien, nachdem mit einander entsprechenden Motiven der erste Anfang gemacht worden ist; denn die fortgesetzte Imitation desselben Motivs muß nicht nur ermüden, sondern läßt auch eigentliche große Züge nicht wohl zu stande kommen. Man verweise nicht auf Beethovens C-moll- und A-dur-Symphonie, um das Gegenteil zu demonstrieren; die vermeinte konsequente Fortführung eines und desselben Motivs, nämlich in der C-moll-Symphonie  erweist sich bei näherer Betrachtung nur

als Festhaltung einer bestimmten Form der Figuration: Da die ganzen Taktwerte () Zählzeiten sind, so ist das aus vier Achteln bestehende Motiv tatsächlich nur ein Unterteilungsmotiv. Daß die Figuration die Physiognomie eines Themas wesentlich mitbestimmt, ist ja klar; der thematische Aufbau aber, in dem Sinne, wie wir ihn hier zu verfolgen haben, wird erst klar erkannt, wenn wir gerade

diese Achtelfiguratur ja selbst die Viertelfiguratur zunächst ignorieren, damit die aus wirklichen Zählzeiten gebildeten Motive deutlich heraus-  
treten. Dann finden wir aber folgende erste Symmetrien:



in Viertelfbewegung:

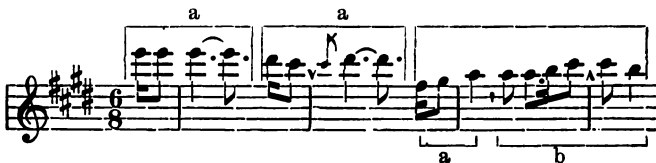


und endlich in Achtelbewegung:



(Reim).

d. h. die Form entspricht genau der der oben (S. 15) aufgewiesenen Beispiele, insofern aus dem Einsatz mit der schweren Zählzeit sich zunächst ein Taktmotiv heraushebt, und die aus zwei (wirklichen) Taktten gebildete Gruppe in ihrer Ganzheit nachgeahmt wird; daß der Unterteilungsauftakt daran nichts ändert, ja daß selbst dann die Form dieselbe sein würde, wenn der erste Takt einen Auftakt von einer vollen Zählzeit erhielte, erkannten wir ebenfalls bereits (S. 12). In der A dur-Symphonie ist nichts anderes, nur daß der Aufbau noch einfacher ist:



d. h. hier ist der beginnende Takt der leichte, und der zweite ist die Nachbildung des ersten, wir haben also die einfachste Form des ersten Aufbaues, die oben (S. 11) an mehreren Themenanfängen Beethovens aufgewiesene, welche erst in der zweiten Symmetrie von der strengen Nachbildung abgeht.

So haben wir also bis jetzt zwei Typen für den ersten Aufbau bis zum vierten Takt — wir wollen für dieses Formbruchstück den Namen Halbsatz annehmen — einen durch Nachahmung eines einfachen Taktmotivs und einen durch Nachahmung einer zweitaktigen Gruppe entstehenden:

## Halbsatz-Typus A:

$$1 + 1 + 2$$

Der erste und zweite Takt korrespondieren, bringen dasselbe Motiv; das ihnen beiden antwortend gegenüberstehende zweitaktige Stück repräsentiert eine fester geschlossene Einheit, d. h. seine beiden Taktmotive sind fester verwachsen, auch in der Regel nicht gleich gebildet.

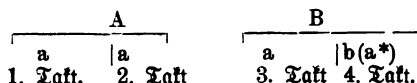
## Halbsatz-Typus B:

$$2 + 2$$

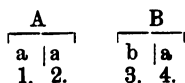
Die ersten zwei Takte korrespondieren mit den zweiten zwei Taktten; der zweite Takt erscheint nicht als Nachbildung des ersten, unterscheidet sich vielmehr wesentlich (durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung oder beides zc.) von ihm, dagegen erscheint der dritte Takt als mit dem ersten, der vierte mit dem zweiten korrespondierend (kreuzweise Reimstellung).

Die Fälle des Typus A sind nun aber wieder auseinanderzuhalten in solche, bei denen die antwortende zweitaktige Gruppe mit dem Motiv der ersten Gruppe ansetzt oder endet, und solche, bei denen der motivische Gehalt des zweitaktigen Gliedes überhaupt ein neuer ist, also

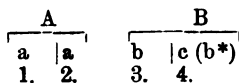
## Halbsatz-Typus AB1:



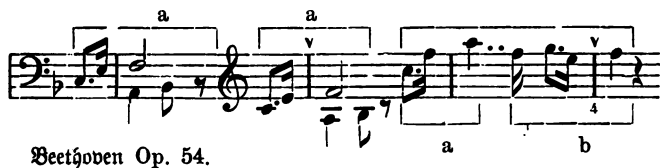
## Halbsatz-Typus AB2:



## Halbsatz-Typus AB3:



3. B. (AB1):



ferner (AB2):



und (AB3):



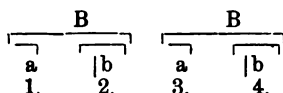
Dazu ist zu bemerken, daß AB3 in reiner Anwendung selten ist, wenigstens beim ersten Themenaufbau; seine rechte Stelle ist erst in der dritten Symmetrie, als Gliederung eines viertaktigen Nachsatzes. AB1 konserviert meist vom Motiv der ersten beiden Takte im dritten nur den Auftakt, gestaltet wenigstens zumeist die Endung vollständig um und bringt ein neues Motiv im abschließenden vierten Takt; umgekehrt konserviert AB2 häufig nur die Endung, ändert aber den Auftakt. Da häufig bereits der zweite Takt das Motiv bereichert oder es umkehrt, während der dritte es gern wieder dem ersten ähnlich macht, so nähert sich der Typus AB1 leicht gewissen Formen des Typus B, wie etwa hier:



Wird der Gruppen-Typus B zum Ausgang genommen, so erscheint derselbe zunächst entweder als getreue oder aber um einen Auftakt bereicherte Reproduktion einer aus einem markierten Takt-

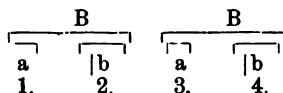
Schwerpunkt und einem daraus herauswachsenden vollständigen Taktmotiv bestehenden Gruppe, oder aber er verbindet in jeder Gruppe zwei ausgebildete verschiedene Motive, oder auch: er stellt in der zweiten Gruppe zweimal dasselbe Motiv auf (wenn auch durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung unterschieden); ist das Motiv der zweiten Gruppe dann einem der ersten Gruppe gleich oder verwandt, so kann der Typus dem von AB1 sehr ähnlich werden. Wir haben also:

## Halbsatz-Typus BB1.



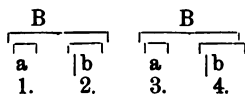
a ist nicht ein Motiv sondern nur ein markierter Schwerpunkt. Dazu ist zu bemerken, daß das Übergangs-Intervall, überhaupt die ganze Art der Verbindung von a mit b keineswegs gleichgültig ist, vielmehr einen Hauptbestandteil des Themas bildet, der eventuell für die weitere Bewertung desselben hervorragende Bedeutung gewinnen kann.

## Halbsatz-Typus BB2.



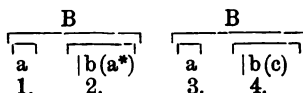
a erscheint das zweite Mal (im 3. Takt) mit Auftakt, also als wirkliches Motiv, das weiterhin von Bedeutung werden kann.

## Halbsatz-Typus BB3.



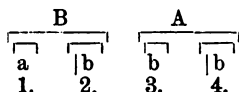
Ist b nur eine Bereicherung von a, so erscheint häufig seine Wiederkehr im 4. Takte in der Regel erheblich verändert, sodaß der neue Typus entsteht (der AB1 ähnlich ist):

## Halbsatz-Typus BB4.



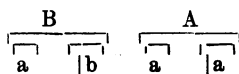
Bringt die zweite Gruppe zweimal eine Nachbildung des zweiten Motivs der ersten Gruppe, so entsteht der Typus (ebenfalls AB1 ähnlich):

### Halbsatz-Typus BA1.



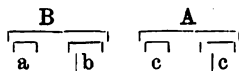
Bringt die zweite Gruppe zweimal das erste Motiv der ersten Gruppe, so entsteht der (ebenfalls AB1 ähnliche) Typus:

### Halbsatz-Typus BA2.



Bringt die zweite Gruppe ein neues Motiv zweimal, so ist eine thematische Beziehung der Gruppen auf einander freilich gar nicht vorhanden, aber durch die rhythmische Struktur immerhin die Symmetrie verständlich:

### Halbsatz-Typus BA3.



Beispiele mögen auch diese Unterscheidungen besser illustrieren:

#### Halbsatz-Typus BB 1.

Beethoven Op. 2. II.

#### Halbsatz-Typus BB 2.

Beethoven Op. 10. III.

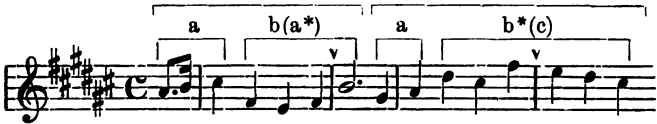
Hier erscheint die Wiederkehr von b (4. Takt) durch Verzierung (wozu auch der Vorhalt *fis* g gehört) bereichert.

Halbsatz-Typus BB 3.  
Beethoven Op. 13.



Hier ist das Motiv a bei der Wiederkehr (3. Takt) reicher gestaltet (3 Viertel Auftakt).

Halbsatz-Typus BB 4.  
Beethoven Op. 78.



Halbsatz-Typus BA 1.



(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Halbsatz-Typus BA 2.



(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Halbsatz-Typus BA 3.



Nicht selten weist aber gleich der erste Thema-Aufbau noch längere Glieder auf, sofern die direkt in die Augen springende Nachahmung gleich viertaktige Halbsätze begreift z. B.

(Mozart.)

Hier haben wir außer dem markierten Schwerpunkt ( $\downarrow$ ) zu Anfang des Halbsatzes noch drei verschiedene Motive, nämlich die auch abgesehen von der Melodie sich scharf gegen einander abhebenden:

Der dynamische Kontrast (*f* und *p*) sondert die vier zweitaktigen Gruppen scharf und hilft ihre aber ohnehin deutliche kreuzweise Korrespondenz erkennen. Es ist klar, daß wir hier den letzten möglichen Typus (BB5.) für den ersten viertaktigen Aufbau haben, nämlich eine Verbindung von zwei Gruppen des Typus B, die nichts mit einander gemein haben, sondern erst durch Nachahmung des ganzen Halbsatzes zu höherer Einheit verschmelzen:

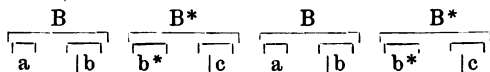


Ohne intime Beziehungen der vier Motive (a, b, c, d) ist diese Form indes kaum zu empfehlen; bei Mozart tritt eine gewisse Verwandtschaft des Inhalts von a mit b, wie von c mit d hervor (schon durch die gleiche Dynamik) d. h. wir haben vielleicht den Typus AB3 oder BA3 vor uns; einen anderen Weg findet Beethoven in Op. 2. III im letzten Satz, wo er ähnlich baut:



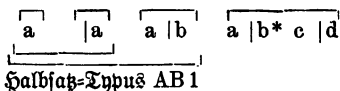
The image contains four musical staves. The first staff shows two motifs, 'a' and 'b', with a bracket connecting them. The second staff shows motifs 'c' and 'd', with a bracket connecting them. The third staff shows motifs 'a', 'b', and 'c', with brackets connecting 'a' to 'b' and 'b' to 'c'. The fourth staff shows motif 'd' with a bracket. Brackets and arrows indicate relationships between motifs across staves, showing that 'b' and 'c' are related motifs appearing at different positions.

d. h. hier sind die Motive b und c verwandt, treten aber natürlich nicht in Symmetrie zu einander, vielmehr erscheint diese Verwendung desselben Motivs an zwei nicht korrespondierenden Stellen nur als Mittel zur Verhütung zu großer Buntschедigkeit. Das Schema ist also:



Je mehr Beziehungen zwischen den korrespondierenden Motiven der Halbsätze sich konstatieren lassen, desto mehr wird der Satz sich in eine zweimalige Wiederholung eines der früher betrachteten Halbsatz-Typen auflösen. Der Typus BB5 lehrt uns aber vor allem, wie eine über die Viertaktigkeit hinausgehende größere Bildung zu gewinnen ist, wie einem Halbsatz von schlichterem, nur zwei oder drei Motive aufweisendem Typus ein viertaktiger Halbsatz gegenüber treten kann, der nicht so scharf gegliedert ist wie der erst aufgestellte sondern in höherem Maße einheitlich erscheint. Die eigentliche Stelle der Verbindung

mehrerer einander nicht nachgebildeten Motive ist und muß sein nicht zu Anfang sondern im letzten (größten Gliede) des symmetrischen Aufbaues, d. h. Urtypus des achttaktigen Aufbaues ist eigentlich:



Doch ist solcher Aufbau des Nachsatzes aus vier verschiedenen Motiven immerhin selten; meist ist auch der Nachsatz nach dem Halbsatz-Typus AB1 gegliedert, nur mit Verdeckung der Cäsuren. Soviel ist wohl aus den bisherigen Aufweisungen klar geworden:

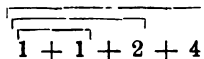
Ähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Unterscheidung, gliedert,

Unähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Verschmelzung, verbindet.

Die Bedeutung dieser Erkenntnis ist eine sehr große, allgemeine. Weitere Nutzenwendungen für die Formenlehre werden wir gleich und noch oft zu machen haben; sie giebt aber zugleich wertvolle Aufschlüsse über das Wesen gewisser Stilgattungen: der große Stil (der seriöse) wird die Ähnlichkeit der Motive meiden und wo sie immanent die Themenbildung bedingt, zu verbergen wissen, der kleine Stil (der graziöse, kapriciöse) wird sie im Gegenteil aufsuchen und hervorkehren; denn jener braucht große Linien, langen Atem, dieser will im Gegenteil durch Miniaturarbeit interessieren. Daß der seriöse Stil die motivische Konsequenz nicht entbehren kann, ergibt sich aus dem für alle Kunst maßgebenden Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit; umgekehrt muß das kleine Detail, das Scherzo (Kapricen und Miniaturen aller Art) doch wieder sich großen Zügen einordnen, wenn es nicht wertloser Tand sein soll. Immerhin aber vermögen wir aus der Einprägung obigen Satzes großen Vorteil für unser allgemeines Wissen und Können zu ziehen.

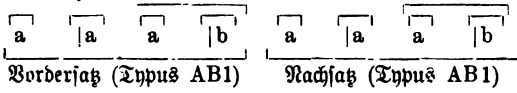
Kehren wir nun zu unseren ersten Versuchen der Themenbildung zurück, so ergibt sich zunächst für die Weiterentwicklung des Typus A der allgemeine Gesichtspunkt, daß der Themenaufbau naturgemäß unter stetiger Festhaltung des Prinzips strenger Symmetrie zuerst die folgende achttaktige Bildung treiben muß:

#### Satz-Typus I.

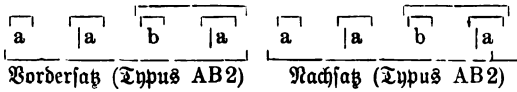


die sich je nach dem Bau der Halbsätze (des Vorderatzes und des Nachsatzes) weiter spezialisiert in die Typen:

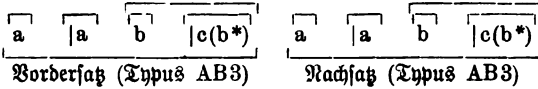
Satz-Typus Ia.



Satz-Typus IIb.



Satz-Typus Ic.



Bei diesen ist der Nachfuß ebenso scharf gegliedert wie der Vorderfuß; da aber die Wiederkehr des Motivs a keineswegs (genaue Wiederholung zu sein braucht (sie wird es nur selten sein), so wird die Einheitsbedeutung des Nachfußes sich darin offenbaren, daß er nicht nur dieselben Motive aufweist wie der Vorderfuß, sondern auch die Art ihrer Verknüpfung nachbildet, d. h. die Gesamtkonturen des Vorderfußes nachzeichnet. Diese Nachzeichnung braucht aber ebenso wenig wie die Imitation des einzelnen Motivs eine notengetreue Wiederholung zu sein, sie kann weiter aussholen, kann teilweise oder gar ganz die Form der Umkehrung annehmen, einzelnes figurieren u. s. w. So erweist sich das Schema dieser beiden Typen als keineswegs so trocken, wie der erste Anschein meinen macht. Man sehe z. B. in Beethovens Op. 49. Nr. II den Anfang des Menuett, im Op. 54 den Anfang des ersten Satzes (ebenfalls Menuett; vergl. damit die späteren Wiederholungen des Hauptthemas, welche die vier Takte im Nachfuß reicher verzieren).

Ein Beispiel mit Transposition der vier Takte im Nachfuß diene zur Illustration des ersten Typus:

Satz-Typus Ia.



(Beethoven Op. 2. III.)



Der zweite Typus würde sich so ausnehmen:

Satz-Typus Ib.

The first staff shows a sequence of four phrases: 'a' (two measures), 'a' (two measures), 'b' (four measures), and 'a' (two measures). The second staff shows a similar sequence: 'a' (two measures), 'a' (two measures), 'b' (four measures), and 'a' (two measures). The number 4 is written below the end of the first staff, and the number 8 is written below the end of the second staff.

(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Der dritte erscheint im folgenden, nur zum Teil transponierenden:

Satz-Typus Ic.

(Mozart, Sonate C-dur).

The first staff shows a sequence of four phrases: 'a' (two measures), 'a' (two measures), 'b' (four measures), and 'c (b\*)' (four measures). The second staff shows a sequence of four phrases: 'a' (two measures), 'a' (two measures), 'b\*' (four measures), and 'd (c\*)' (four measures).

Hier beachte man, wie b und c trotz ihrer scharfen rhythmischen Unterschiedenheit von a doch aus diesen herausgewachsen sind, nämlich etwa statt:

im Vorderatz:

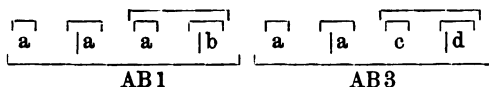
A short musical phrase consisting of four measures, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

im Nachatz:

A short musical phrase consisting of four measures, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, similar to the antecedent phrase but with different phrasing.

Wir erinnern uns dabei dessen, was wir über die Notwendigkeit einer inneren Verwandtschaft der Motive bei äußerlicher Unterschiedenheit in Sätzen mit vielerlei Motiven oben sagen mußten.

Ein weiter möglicher Typus (I d) ist der im Vorderatz AB1, im Nachatz AB3 entsprechende:



also z. B.



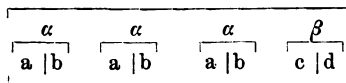
Anders gestaltet sich dagegen das Verhältnis von Vorderatz und Nachatz, wenn ersterer vom Gruppen-Typus B seinen Ausgang nimmt. Zweierlei Möglichkeiten kommen dann als die wichtigsten in Betracht, nämlich:

a) entweder wird der Gruppen-Typus B als Einheit, als Motiv genommen und nach dem Halbatz-Typus AB fortgebildet:

### Satz-Typus IIa.

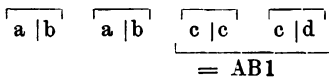
(= Halbatz-Typus AB1 im Großen)

AB1



b) Der Nachatz gliedert sich schärfer als der Vorderatz, d. h. er entwickelt sich (gleichviel ob mit ganz neuen Motiven oder mit teilweiser Benutzung des motivischen Materials des Vorderatzes) nach dem Typus AB oder auch AB2:

### Satz-Typus IIb.



Zwei Beispiele mögen die Bedeutung beider Typen darthun:

Satz-Typus IIa: (= Halbsatz-Typus AB1 im Großen).  
(Beethoven Op. 2. I.)

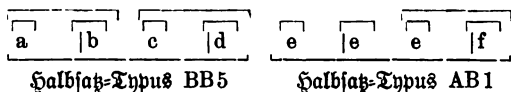
und:

Satz-Typus IIb: (Vordersatz-Typus BB1, Nachsatz-Typus AB.)

Seltener Periodentypen sind die, bei denen sich der Vordersatz nach dem Halbsatztypus AB1 aufbaut und der Nachsatz nach dem Halbsatztypus BB1, oder diejenigen, bei welchen der Vordersatz sich nach dem Halbsatztypus BB5 (d. h. ohne innere Imitation) aufbaut und der Nachsatz nach dem Typus AB1 oder BB1, also:

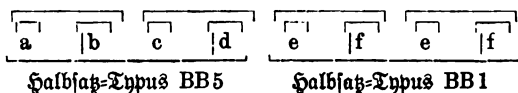
Satz-Typus Ie.

## Satz-Typus IIIa:



Hier können die Motive e des Nachsatzes irgend einem der vier des Vorderatzes verwandt sein.

## Satz-Typus IIIb:



Auch hier sind engere Beziehungen zwischen Motiven des Nachsatzes mit solchen des Vorderatzes fast Notwendigkeit.

Beispiele der drei Typen sind:

## Satz-Typus Ie.

(Beethoven, Op. 22, 1. Satz.)

Halbsatz-Typus AB1.

Halbsatz-Typus BB1.

Satz-Typus IIIa.  
Beethoven, Op. 49. II.

Halbsatz-Typus BB 5.

Halbsatz-Typus AB 1.

Das Beispiel ist insofern nicht ganz getreu mitgeteilt, als es den Vorderfuß in der höheren Oktave wiederholt, ehe es den Nachfuß bringt, wird aber besser als ein selbsterfundenes die Brauchbarkeit des Typus erweisen.

Satz-Typus IIIb.  
Mozart, Sonate F-dur.  
*Andante.*

Halbsatz-Typus BB 5.


Halbsatz-Typus BB 1.



Zu letzterem Beispiel ist zu bemerken, daß durch die ganz getreue und tonale (sequenzartige) Nachbildung des 5.—6. Taktes durch den 7.—8., in der höheren Terz die Schlußwirkung des Nachsatzes geschwächt wird, was Mozart benützt, um einen weiteren Zweitakter darauf zu pflöpfen, der in die Dominante moduliert; uns geht hier zunächst nur die immerhin, wenn auch nicht ganz befriedigend geschlossene 8 taktige Periode an.

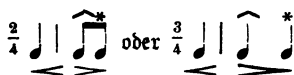
6. Ist die Folge leicht-schwer d. h. die abschließende, Symmetrie herstellende Form, die einzige für die Zusammenfassung der Motive zu höherer Einheit mögliche, oder giebt es auch eine Möglichkeit, ein Motiv an ein vorausgehendes anzuschließen, derart, daß dieses das schwerere bleibt?

Uebrigens ist die bisher allein betrachtete Art der Motivverknüpfung, welche einem ersten ein zweites, ihm antwortendes, in Symmetrie zu ihm tretendes gegenüberstellt, die einfachste, natürlichste und am leichtesten verständliche, denn sie ist nur die Potenzie-

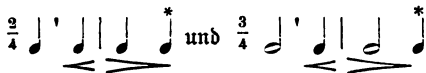
rung des Urmotivs  Aber wie auftaktlose Taktmotive mit weib-

licher Endung jederzeit möglich sind, so sind auch Motivverbindungen möglich, welche in höherer Ordnung die Natur der weiblichen Endung repräsentieren. Vergewärtigen wir uns, wie die weibliche Endung ins Große überföhrt zum Anschlußmotiv werden kann.

Die gewöhnlichsten weiblichen Endungen sind die die schwere Zeit nur teilenden (in kleinere Werte auflösenden), z. B.



Auffälliger sind bereits die bis zur nächsten schweren Zeit reichenden:



Allein damit ist die Grenze ihrer Ausdehnbarkeit nicht erreicht; ein Motiv, dessen Schwerpunkt den schweren Takt repräsentirt, kann mit einer weiblichen Endung bis in den leichten Takt hineinreichen



wodurch natürlich der Fortgang mit dem schweren Takt bedingt wird. Ein Beispiel ist der Anfang von Beethovens Bdur-Trio Op. 97:



Fortgang:



d. h. der Nachsatz beginnt mit Nachbildung der Endung des Vorder=satzes und bewirkt somit, daß sein erster Takt als sechster verstanden wird, sodaß das Übertreten der weiblichen Endung in das Bereich des Nachsatzes hinein doch keine Störung des Rhythmus mit sich bringt.

Die weibliche Endung wird nun aber ohne weiteres zum An=schlußmotiv, sobald sie tonreicher wird z. B. (Clementi Op. 36 III):



Hier schließen sich an sämtliche Interpunktionsstellen, d. h. sowohl im Vorder=satz als in dem gleichgebauten Nachsatz im 1., 2. und 4. Takt der Schwerpunkt=note kleine Motive an, deren Schwerpunkt

die nächstfolgende (leichte) Zählzeit bildet, die also dem folgenden Motiv (wenigstens in derselben Stimme) keinen (oder doch nur Unterteilungs-) Auftakt übrig lassen (vgl. die unten geklammerten Anschlußmotive). Von einfachen weiblichen Endungen unterscheiden sich solche Anschlußmotive um so mehr, je tonreicher sie sind und je mehr sie selbst noch weitere Untergliederungen erkennen lassen, je mehr sie der Endlinie der Melodiebildung beim Schluß widersprechen, je mehr sie die Harmonie fortbewegen. So sind die beiden ersten der obigen Anschlußmotive kaum als solche zu verstehen, werden vielmehr noch ganz analog wie etwa die folgende weibliche Endung verstanden:

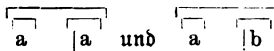


Das dritte ist bereits viel selbständiger, weil es nach der bereits völlig genügenden weiblichen Endung (fis g) mit dreifacher Wiederholung desselben Tones fortfährt. Ganz selbständig treten aber die Anschlußmotive des Nachsatzes heraus, so daß man versucht ist, das erste derselben gar nicht als Anschlußmotiv, sondern vielmehr als weiterführendes, als Ansatz neuen Auftakts anzusehen. Das zweite ist nun aber ohne allen Zweifel Anschlußmotiv, da seine beruhigende Tendenz unverkennbar ist; das letzte endlich hebt sich gar noch einmal wie zu neuer Weiterbildung (zu der es aber nicht führt) aus dem abschließenden Tonartgrundton zur Terz empor.

Ein anderes frappantes Beispiel von Anschlußmotiven ist der letzte Satz von Clementis Sonatine Op. 38. II:

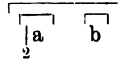


Fast der ganze Satz ist in dieser Weise aufgebaut. Das sind nun aber nicht mehr Unterteilungsmotive, sondern wirkliche Taktmotive; das an den vierten Takt sich anschließende strebt energisch aus dem Banne des Vordersatzes heraus, kann aber doch nicht zum Nachsatz gerechnet werden. Man kann sich daher der Einsicht nicht verschließen, daß es außer den beiden oben der Konstruktion der Halbsätze und Sätze zu Grunde gelegten Gruppentypen



noch einen dritten Gruppentypus giebt, bei welchem das leichte Motiv sich an das vorausgehende schwere anlehnt; wir bezeichnen auch in solchen Fällen den schweren Takt als den zweiten, auch wenn er thatsächlich der erste ist:

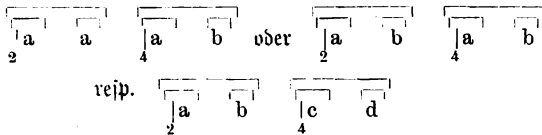
## Gruppentypus C:



wo b auch Nachahmung von a sein kann.

Je nachdem dieser Typus rein durchgeführt oder mit dem ersten oder zweiten kombiniert wird, ergiebt er neue Halbsatztypen, vor allem also die reinen:

## Halbsatztypus C:



Durch Kombination zweier solcher Halbsätze des Typus c entsteht ein neuer IV. Satztypus:

Beispiel (Kuhlau, Sonatine Op. 59, III, letzter Satz):

## Satztypus IV:

(Gruppentypus C durchgeführt.)

NB.

Hier ist auch der Nachsatz ganz gleicher Konstruktion (Halbsatztypus C), nur daß die Nachahmung des Motivs c, das eigentlich identisch mit a und b ist, noch strenger ist. Man könnte glauben,

daß der Typus der gewöhnliche (A B<sup>1</sup>) wäre, wenn nicht Ruhlau durch die Takte 9—16 die hier gegebene Auslegung bestätigte; dieselben lauten nämlich:



Oben an der mit NB. bezeichneten Stelle ist das g wohl als doppelt bezogen zu verstehen, gleichzeitig Schlußnote des Motivs b, aber auch (antizipiert) Anfang des Motivs c, so daß es Accent verlangt.

Ein anderes vortreffliches Beispiel desselben Typus giebt Ruhlaus Op. 55, III, 1. Satz:



Auch das Trio des Menuett in Beethovens Op. 10, III ist ein Beweis für die Existenz des Typus:



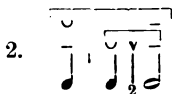
Daß diese reine Form verhältnismäßig selten ist, kann uns nicht wundern; denn da wir die Folge zweier gleichen oder verwandten Motive der Ordnung leicht-schwer als die leichtest verständliche Form der Gruppenbildung erkannten (Gruppentypus A: =  $\overbrace{a} \overbrace{a}$ ) und auch die Verbindung zweier verschiedenen Motive zu einer Gruppe in derselben Ordnung noch leicht verständlich und häufig vorkommend

fanden (Gruppentypus B: =  $\overbrace{a} \overbrace{b}$ ), so unterliegen alle Themenanfänge mit dem Gruppentypus C leicht der Verwechslung mit einem der andern Typen. Leicht verständlich und häufig angewandt sind dagegen gemischte Typen, welche die Gruppenbildung schwer-leicht nicht zu Anfang, sondern erst im Laufe des Aufbaues, besonders im Anschluß an die Hauptschlusswerte (2., 4. und 8. Takt) bringen. Da aber ein Anschlußmotiv dem weiteren Fortgang den leichten Takt wegnimmt (vgl. oben sämtliche Beispiele des Satztypus IV), die Halbsätze aber gewöhnlich gleiche Anfänge haben, so bedingt nicht nur die strenge Durchführung des Gruppentypus C, sondern auch seine teilweise Benutzung meist den Beginn mit dem schweren Takt. Wir müssen daher dieser bisher von uns beiseite gelassenen, in der That aber sehr wichtigen und sehr häufigen Art des Themenanfangs nun zusammenhängend eine ausführlichere Berücksichtigung widmen, nicht nur sofern sie den Gruppentypus C einführt, sondern auch, soweit sie nur prototalektische (am Anfang unvollständige) Formen der einfacheren Halbsatz- und Satztypen AB und BB ergiebt.

Erinnern wir uns der zunächst an kleineren Bildungen (§. 12) gewonnenen Einsicht, daß überall, wo zu Anfang die leichte Zeit fehlt, die schwere leicht ist im Verhältnis zur nächsten schweren, so erschließt uns die Reihenfolge der folgenden Bildungen die Bedeutung des Anfangs mit dem schweren (zweiten) Takte, ja die von Anfängen mit noch schwereren Werten:



(das erste Achtel ist zwar schwer gegenüber dem zweiten Achtel, die erste Zählzeit aber leicht gegenüber der zweiten)



(die erste Zählzeit ist zwar schwer gegenüber der zweiten Zählzeit, der erste Takt aber leicht gegenüber dem zweiten Takt)



(der erste Takt ist zwar schwer gegenüber dem zweiten, der erste Gruppen-schwerpunkt aber leicht gegenüber dem zweiten).

Da leichte Werte zunächst — rein rhythmisch betrachtet an und für sich — Auftakt sind, sofern nur etwas folgt, zu dem sie Auftakt sein können, so bedingt der Beginn mit einer schweren Zeit, also das Fehlen des ersten Auftakts, stets eine Ungleichheit der effektiven Ausdehnung der zur höheren Einheit zusammengeschlossenen Glieder, die so groß sein kann, daß man dem ersten Gliede der Symmetrie den Namen eines Motivs resp. in vergrößertem Maßstabe den einer Gruppe, ja eines Halbsatzes absprechen muß. Beispiele mögen das klarer machen:

Mozart, Sonate facile.



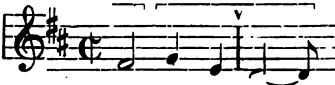
Hier sind die mit  $\alpha$  bezeichneten Glieder Taktmotive, die mit  $b$  bezeichneten Unterteilungsmotive, während die mit  $a$  bezeichneten Einzeltöne nicht wohl Unterteilungsmotive genannt werden können, da für sie die Unterteilung gar nicht in Betracht kommt; daß von dem Viertel  $g$  im ersten Takt sich die zweite Hälfte ablöst, um ein Unterteilungsmotiv herzustellen, dessen Schwerpunkt das zweite Viertel bildet, ändert nichts an der Thatsache, daß es nur Auftakt zu  $o$  ist; von einem Unterteilungsmotive zu reden, dessen Schwerpunkt dieses beginnende  $g$  wäre, hat daher keinen Sinn. Wir ahnen hier bereits,

was es mit allen Profatalexen (Anfängen mit einem Ende!) auf sich hat.

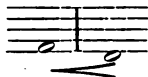
## Haydn, D-dur-Symphonie.

$\alpha$

a                      b

zu 2. 

Hier ist  $\alpha$  eine Gruppe von zwei Takten der Ordnung leicht-schwer, b ist ein vollständiges Taktmotiv, a kann aber nicht als Taktmotiv bezeichnet werden, ist vielmehr nur in höherem Sinne Auftakt zu b, etwa als wenn einfach da stände



Und nun sehen wir, daß der Anfang mit dem schweren Takt ganz ebenso zu verstehen ist; es steht aber nichts im Wege, daß dieser schwere Takt gemeinen Auftakt hat: die Bildung wird so lange eine analoge sein, wie der Auftakt nicht so groß wird, daß er den Schwerpunkt eines leichten Taktes mit enthält.

## Beethoven, A-dur-Symphonie.

$\alpha$                                        $\beta$

a                      b                      c

zu 3. 

weibliche Endung.

$\alpha$                                        $\beta$

a                      b                      b                      NB.



Anschlußmotiv.

Hier ist  $\beta$  nur eine Gruppe des Typus II, aber mit in den leichten (5.) Takt überragender weiblichen Endung, b und c sind die dieselbe konstituierenden Taktmotive, a dagegen ist ebenfalls nur ein Taktmotiv, muß aber in dem viertaktigen Halbsatz zugleich die erste



Gruppe vertreten ( $\alpha$ ); den Namen Gruppe müssen wir ihm aber wiederum versagen, da ihm das Merkmal einer solchen, das Vertretensein zweier Taktsschwerpunkte fehlt. Es ist also nur die Markierung einer Gruppe durch ihren schweren Takt. Der die Symmetrie herstellende zweite Halbsatz (Nachsatz) ist ganz ebenso gebaut, nur wächst die weibliche Endung zu einem wirklichen Anschlußmotiv aus.

Wir unterlassen es nachzuweisen, wie auch ein Halbsatz nur markiert, d. h. durch die schwere Gruppe vertreten sein kann; natürlich ist da noch mehr als im letztbetrachteten Falle die Einführung weiblicher Endungen und ausgebildeter Anschlußmotive nahe gelegt. Alle sogenannten Anfänge ex abrupto, d. h. solche, die uns gleich mitten in einen Satz hinein versetzen (der schnell zu Ende kommt, um einem neuen Aufbau Platz zu machen), sind hierauf zurückzuführen. So sind z. B. die vier Einleitungstakte von Bebers C-dur-Sonate gleichsam nur Nachsatz:

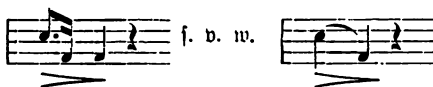


denn die Anfangsharmonie ist für einen schlichten Themenanfang viel zu kompliziert ( $a^9$  als Dominante des D-moll-Akkords, der selbst nur eine scheinconsonante Form der Unterdominanzharmonie  $f^6$  ist). Ähnlich, aber komplizierter, ist die Erklärung des Anfangs von Beethovens Op. 31, III. Die beginnenden beiden die Unterdominanzharmonie ausprägenden Motive wirken etwa als Schluß des Vordersatzes; unter Zuhilfenahme des Rückganges vor der Reprise läßt sich der Satz etwa so ergänzen:



d. h. der Einsatz erfolgt mit dem vierten Takt (ohne Auftakt: Markierung des Vordersatzes nur durch seine Schlußnote — also reine Form der Erweiterung der oben betrachteten 3 Fälle des Beginns

mit dem schwereren Wert), aber dieser Takt wird wiederholt. Will man lieber die Endung für weiblich halten



so ändert das nichts an der Erklärung des Aufbaus; die erste Gruppe des Nachsatzes (5.—6. Takt) ist sodann verdoppelt (sie könnte so folgen, wie sie ohne die geklammerten 2 Takte aussieht). Solcher Mittel der Verlängerung der Dauer der Sätze werden wir weiterhin mehr zu konstatieren haben.

Auch der Anfang von Beethovens Op. 31, II ist wohl ähnlich zu erklären, entweder:

worauf der Fortgang ebenso mit dem zweiten Takte ansetzt. Vielleicht ist aber der Anfang sogar nicht als zweiter, sondern als vierter Takt zu verstehen, d. h. als



also wirklich ebenfalls nur als Markierung des Vordersatzes durch seinen schwersten Wert. Die Mittel, durch welche die dieser ersten ähnliche zweite Periode auf 15 Takte und die erste Periode des eigentlichen ersten Themas sogar auf 20 Takte erweitert wird, werden wir weiterhin zu erörtern haben. Ehe wir aber Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau erklären und deren Handhabung lehren können, müssen wir durch Betrachtung der harmonischen Bedingungen

der Formgebung eine sicherere Basis für die Erzielung resp. Vermeidung von Schlußwirkungen gewonnen haben.

7. Ist der Aufbau der Halbsätze und Sätze, wie er im vorigen zunächst in seinen regelmächtigsten Formen dargestellt wurde, an bestimmte Harmoniefolgen gebunden? Welche Bedeutung hat ganz allgemein der harmonische Gehalt für den formalen Aufbau? Worauf beruhen speziell die Wirkungen des Schlußes, Halbschlusses und Trugschlusses?

Zunächst ist allgemein zu konstatieren, daß, je schwerer ein Wert ist, desto mehr er einen Wechsel der Harmonie erwarten läßt; mit andern Worten: die Zeitmomente, auf welche vorzugsweise neue Harmonien eintreten, sind die Schwerpunkte der Motive, Gruppen und Halbsätze; je größer das Glied, desto mehr wirkt der Eintritt der für die schwere Zeit gedachten Harmonie auf die leichte synkopisch (als Antizipation). Die Bedeutung dieses für die harmonische Formgebung grundlegenden Satzes müssen wir durch ein paar Beispiele erhärten:

Beethoven, Op. 90.

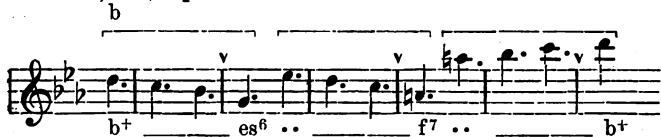
The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the same texture. Dynamics markings like 'p' and 'f' are visible.

Beethoven, Op. 111, Schluß.

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. The treble clef staff has a melodic line, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. Chord symbols  $c^+$ ,  $g^7$ , and  $c^+$  are written below the bass staff.

Das Gewöhnliche ist also für die Glieder des musikalischen Aufbaues nicht Einheit der Harmonie, d. h. wenn von Takt zu Takt die Harmonie wechselt, so hält sich doch gewöhnlich nicht das ganze Taktmotiv in derselben Harmonie, sondern der Auftakt setzt in der Harmonie des vorausgehenden Schwerpunktes an, und der Schwerpunkt bringt eine neue Harmonie.

Beethoven, Op. 7.



Erst seit Schumann ist die Hineinziehung des Auftaktes in die neue Harmonie häufiger geworden; man erinnere sich z. B. an Brahms' F-dur-Symphonie:

Man begreift derartige Stellen, die seltsam aufregend wirken, erst vollständig, wenn man sich klar macht, daß die Harmonie erst auf die schwere Zeit wirklich voll gilt und auf die leichte (den Auftakt) gleichsam nur voraus einsetzt (antizipiert wird).

Ob nun aber die Harmonie von Zähigkeit zu Zähigkeit oder von Takt zu Takt oder von Gruppe zu Gruppe wechselt (gleichviel ob regulär auf die schweren Zeiten oder aber irregulär auf die Einsätze der Gliedanfänge), das ist für den formalen Aufbau zunächst nicht von Einfluß, d. h. es ist ebensowohl möglich, die im vorigen aufgewiesenen Halbakttypen ganz innerhalb einer und derselben Harmonie, oder aber mit reichen Harmoniewechseln selbst schon innerhalb der einzelnen Taktmotive zu bilden.

Von allerhöchster Bedeutung ist aber der kürzere oder längere Abstand der Harmoniewechsel für den Charakter des Themas. Allgemein kann man dafür etwa folgende Gesichtspunkte aufstellen:

a) Häufige Harmoniewechsel in kurzen Abständen bedeuten schnelle Entwicklung, rasches Fortschreiten, sind daher besonders dem Allegro eigen, während größere Abstände der Harmoniesätze eines der den Charakter des Adagio konstituierenden Elemente sind.

b) Häufige Harmoniewechsel ermöglichen gehäufte Kadenzgen, d. h. gliedern stark, begünstigen daher die Miniaturarbeit, eignen Sätzen des kleinen Stils (Allegretto, Andantino), während die durch längere Reihen von Takten festgehaltenen Harmonien einen Zug ins Große geben, langatmige Entwicklungen begünstigen, wie sie die ersten und die langsamen Sätze der Sonaten und Symphonien erstreben.

Beide Definitionen widersprechen scheinbar einander; denn zunächst scheint es unmöglich, einen langatmigen Allegrosatz zu schreiben, wenn der Allegrocharakter durch gehäufte Harmoniewechsel, die Langatmigkeit aber durch seltene begründet werden soll. In der That wäre die Kombination unmöglich, wenn nicht außer den gedrängteren oder weiter auseinandergerückten Harmoniewechseln noch andere Mittel die bezeichneten Charaktere zum Ausdruck brächten. Von solchen anderweiten Hilfsmitteln zur Konstituierung des Charakters sind die wichtigsten:

1) Das Tempo, d. h. die effektive Dauer der Zählzeiten, welche bekanntlich etwa zwischen 60 und 120 in der Minute schwankt.

2) Die melodische Zeichnung, d. h. die allgemeinen Konturen der Motive, Gruppen und Halbsätze, welche bei Sätzen des großen Stils (gleichviel ob langsamen oder schnellen!) große Linien aufweisen und zwar nur weite Strecken des Tongebietes durchlaufende, sondern — und das ist das wichtigste — für solches Durchlaufen längere Zeiträume beanspruchende.

Rhythmik und Dynamik sind nur sekundäre Hilfsmittel, jedenfalls ist ihre Charakteristik keine unzweideutige, sowenig wie die effektive Geschwindigkeit der Tonfolgen entscheidend für den Charakter ist. Die Figuration eines Adagio kann sich fortgesetzt in schnelleren Werten bewegen als das ausgesprochenste Allegro oder Presto, kann auch die hüpfendsten Rhythmen durchführen, ohne den Charakter des Adagio zu verwischen; umgekehrt kann ein Allegrosatz an Stelle der allerdings meist für ihn charakteristischen heftiger fluktuierenden Dynamik, langsame Schwellungen und Minderungen annehmen (welche anschließend an die großen Linien der Melodik dann den großen Zug in die Entwicklung bringen) und ein Adagio kann schnellen Wechsel der Dynamik und plötzliche kurze Umläufe bringen, ohne daß es aufhört, ein Adagio zu sein.

Um die wechselseitige Verstärkung, Stellvertretung resp. den Widerstreit und die Kompensation der hier zusammenwirkenden Faktoren zu begreifen und festere Anhaltspunkte für die Lehre zu gewinnen, vergleichen wir ein lebhaft figurirtes Adagio mit einem große Linien aufweisenden Allegro und zwar wählen wir dazu die

am lebhaftesten figurirte Form des ersten Thema des Adagio der B-dur-Symphonie von Beethoven

Adagio.

Bläser:

pp

2.

Streicher:

pp

The image displays a musical score for the first theme of the Adagio in B-flat major, Op. 21, by Beethoven. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the woodwind and string parts. The woodwinds (flute, oboe, and bassoon) play a melodic line starting with a grace note and a dynamic marking of pp. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the woodwind and string parts, with the woodwinds playing a more complex melodic line and the strings continuing their accompaniment. The dynamic marking pp is also present in the second system.

und den Anfang der Finale des C-moll-Symphonie desselben Meisters:

Allegro. (c 8ve)

Tutti. *ff*

Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, daß nicht die Dynamik (*pp*) es ist, was diesem Adagio seine feierliche Weihe giebt; denn letztere bleibt ebenso unverändert beim fortissimo, das der Satz mehrmals erreicht (Takt 40 und 50). Vielmehr macht in erster Linie die effektive Dauer der Zählzeiten ihre Macht geltend. In der mir vorliegenden Partitur ist für das Adagio  $\text{♩} = 84$ , für das Allegro  $\text{♩} = 84$  vorgeschrieben; wäre diese Bezeichnung völlig zutreffend, so würden die Zählzeiten beider Sätze von gleicher Dauer sein, d. h. das Tempo hätte gar keinen Anteil an der Wirkung. Nun versteht es sich aber eigentlich von selbst, daß wir in dem Adagio nicht nach Achteln, sondern nach Vierteln zählen müssen, da sich die Melodie in Vierteln bewegt; dann ist aber der Zählwert 42 M. M., was fast die doppelte Dauer der normalen Pulsgeschwindigkeit beträgt. Vielleicht ist diese Metronomisierung sogar zu langsam, während das Tempo des Allegro der normalen Pulsgeschwindigkeit so nahe steht, daß es vielmehr als Andante (normales Tempo) wirken müßte, wenn nicht gleich vom dritten Takte ab sich die halbtaktige Motivbildung einstellte, d. h. je zwei Viertel (ein leichtes und ein schweres) selbständige Motive bildeten; bedenkt man dies, so ist man versucht, die Dauer der halben noch zu vergrößern, so daß es möglich wird, die Viertel noch als Zählzeiten zu verstehen. Die Takte 13 zuerst auftretenden Motive:

treten mit ihren scharfen Wechsellern von Tonika und Dominante viel zu selbständig heraus, als daß man sie nur als leichte Kräuflungen über dem Hauptwogenschlag der Bewegung in Halben empfinden

könnte. Vergleichen wir damit die Bewegung in Sechzehnteltriosen, welche die obige Figuration des Adagio in den begleitenden Streichinstrumenten gleich zu Anfang, vom dritten Viertel des ersten Taktes an aber auch in der Melodie aufweist, und fragen wir uns, ob sie uns nicht den Verfolg von Akten als Zählzeiten nahe legen:

Da jehen wir allerdings die harmonischen Vorbedingungen insofern günstig, als thatsächlich fast durchweg auf die Einsatzzeit jedes Viertels die Auffassung einer neuen Harmonie möglich ist. Aber — ist sie notwendig? Diese Frage, welche wir für die letztnotierten Motive des Allegro bejahen mußten, müssen wir für das Adagio entschieden verneinen. Der stationäre Baß mit seinem festgehaltenen es und b, zwischen welche sich ein einziges Achtel as einschleibt, ferner die streng sekundweise Führung der Stimmen sind Veranlassung genug, die Harmoniebewegung in größeren Abständen zu suchen und den sich ergebenden Zwischenharmonien nur Durchgangsbedeutung beizumessen, nämlich:

Baß: Es ————— As B  
 Harmonie: es<sup>+</sup> — as<sup>6</sup> es<sup>+</sup> ————— as b<sup>7</sup> — es<sup>+</sup> b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> — b<sup>+</sup>

d. h. wir haben (der ursprünglichen Fassung des Themas entsprechend) Harmoniewechsel vom Auftakt zum Schwerpunkt jedes Taktmotivs, nur das letzte Taktmotiv giebt zwei Unterteilungsmotive an die Hand. Von besonders bedeutsamer Wirkung ist die lange weibliche Endung des zweiten Taktmotivs. Die weichen Linien der Figu-




ration des Themas verdienen noch besondere Beachtung; es ist nur ein leicht gewelltes Hingleiten über die Hauptlinien der eigentlichen Melodie, die man auch selbst bei den Staccatoschätzeln nicht einen Augenblick aus dem Bewußtsein verliert.

Auch die Mittelcharaktere des kurzgegliederten Langsamen oder doch mäßig Bewegten (Andantino, Allegretto, Andante con moto, Adagietto u. s. w.) wollen wir an einem Beispiel kurz auf die Beteiligung der verschiedenen Faktoren der Wirkung prüfen. Ich wähle das Andante con moto der C-moll-Symphonie:

as<sup>+</sup> .. des<sup>6</sup> .. .. (=fVII) <sup>4</sup>

c<sup>7</sup> .. f<sup>7</sup> of (= des<sup>6</sup>) es<sup>7</sup> as .. es<sup>7</sup> <sup>8</sup> as<sup>+</sup>

Hier haben wir Harmonie genug, mit Ausnahme des ersten und dritten in allen Taktmotiven Harmoniewechsel, in der zweiten Gruppe durch Umdeutung von des<sup>6</sup> in fVII eine Wendung zur Paralleltonart F-moll (Halbschluß auf c<sup>7</sup>), im Nachsatz die Rückwendung über B-moll (of wird wieder in des<sup>6</sup> zurückgedeutet). Die scharf markierten Unter-

teilungsmotive () die häufige Wendung der Melodiebewegung im großen wie im kleinen übersehe man nicht:

Melodik der Gruppen:

Melodik in Taktmotiven:

Wie die Unterteilungsmotive weiteren Bickzack in diese Bewegung bringen, sehen wir an der obigen vollständigen Notierung. Die Dynamik hat sich natürlich der kurzen Gliederung anzuschließen.

Daß das Tempo, die weder sehr langsame noch schnelle Bewegung der Zählzeiten, wesentlich den Charakter vervollständigt, bedarf nicht mehr des Hinweises.

Wie der Wechsel der Harmonie zur schärferen Gliederung wesentliche Hilfe leistet, haben wir gesehen; man übersehe aber nicht, daß scharfe Gliederung nicht nur von Gruppe zu Gruppe, sondern auch von Takt zu Takt, ja noch weiter ins Kleine gehend ohne Beihilfe der Harmonik, d. h. innerhalb derselben Harmonie möglich ist. Die Mittel der Gliederung sind dann:

- a) Pausen (resp. scharfes Absetzen der Endnoten),
- b) längere Endnoten,
- c) Änderung der Richtung der Melodiebewegung.

Weiterer Beispiele hierfür bedarf es nicht, die Litteratur bietet solche auf jeder Seite; wohl aber müssen wir uns nun fragen, wenn, wie wir oben sahen, der Eintritt der für die schwere Zeit bestimmten Harmonie auf die leichte syntopisch wirkt, ob dann nicht auch solchem längeren Aufbau innerhalb derselben Harmonie, der doch naturgemäß von leicht zu schwer in immer höheren Potenzen fortschreiten muß, eine ähnliche Wirkung eigen ist?

Das ist nun aber ganz und gar nicht der Fall. Solange ein Harmoniewechsel überhaupt noch nicht stattgefunden hat, hat gleichsam die Harmonie auch noch keinen Anspruch auf Fortschreitung in bestimmten Zeitmomenten. So baut Beethoven im Hauptthema der großen Leonorenouvertüre zwei viertaktige Halbsätze innerhalb der tonischen Harmonie (C-dur) auf:



Es ist dies zugleich ein schönes Beispiel für den Anfang mit dem schweren (2. Takt), d. h. die erste Gruppe ist nur durch ihre Schwerpunktsnote markiert, wodurch die zweite einen überaus reichen Auftakt ( $\frac{7}{4}$ ) erhält und, da der zweite Halbsatz ebenso ansetzen soll, auch eine weibliche Endung mit ausgebildetem Anschlußmotiv. Durch dieses Beharren in der Harmonie gewinnt Beethoven das Fundament für einen gigantischen Aufbau (er hält die folgenden 24 Takte hindurch über dem Baßton c die Dominantharmonie g<sup>7</sup> fest, sie gewaltig steigend, so daß endlich der Hauptgedanke ff wieder beginnt).

Sobald aber der erste Harmoniewechsel innerhalb eines Themaglieses stattgefunden hat, erwarten wir an korrespondierender Stelle wiederum Harmoniewechsel, gleichviel ob dies Themaglies ein Taktmotiv, eine Gruppe oder sein Halbsatz, ja ob es nur ein Unterteilungsmotiv ist. Man sehe in der 3. Leonorenouvertüre nach, wie Beethoven allmählich eine Kette enger zieht, wie er zuerst auf die Schwerpunkte der viertaktigen Halbsätze die Harmonie wechselt:

Two musical staves illustrating harmonic changes. The first staff shows a C major chord (c<sup>+</sup>) in the first half and a G7 chord (g<sup>7</sup>) in the second half. The second staff shows a G7 chord (g<sup>7</sup>) in the first half and a C major chord (c<sup>+</sup>) in the second half. The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4.

sodann zum Harmoniewechsel von Takt zu Takt überspringt:

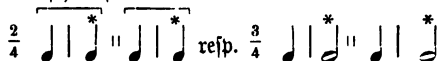
A musical staff showing harmonic changes from one measure to the next. The chords are C major (c<sup>+</sup>), F major 6th (f<sup>6</sup>), a double bar line, and C major (c<sup>+</sup>). The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4.

und endlich selbst innerhalb der halbtaktigen Unterteilungsmotive die Harmonie regelmäßig wechselt:

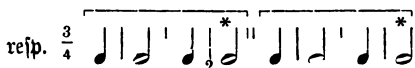
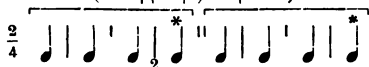
A musical staff showing harmonic changes within a half-measure. The chords are C major (c<sup>+</sup>), F major 6th (f<sup>6</sup>), a double bar line, G major 6th (g<sup>6</sup>), a double bar line, G7 (g<sup>7</sup>), a double bar line, and C major (c<sup>+</sup>). The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4.

Man brachte wohl in obigem Satze die Beifügung „innerhalb eines Themaglieses“; denn der Neuanfang eines Themaglieses in einer anderen Harmonie stellt solche Anforderung nicht. Die in Frage kommenden Stellen sind also:

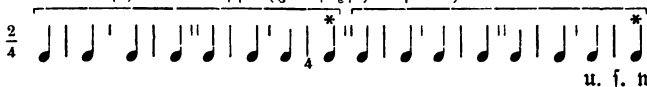
der Taktsschwerpunkt:



der schwere Takt (Gruppenschwerpunkt):

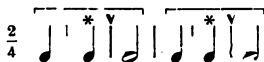


die schwere Gruppe (Halbjaßschwerpunkt):



wobei wir natürlich von der Möglichkeit weiblicher Endungen oder Anschlußmotive, die daran nichts ändern, absehen. Die eigentliche Einfazzeit ist auch bei diesen größten Bildungen der Taktanfang (die schwere Zählfzeit des schweren Taktes der schweren Gruppe).

Es leuchtet ein, daß der Harmoniewechsel auf eine leichte Zeit nur dann für diesen Grundsatz in Betracht kommen kann, wenn diese leichte Zeit schwer ist in Beziehung zu noch leichteren, d. h. wenn sie nicht die leichteste überhaupt im Aufbau vertretene ist. Mit andern Worten: Harmoniewechsel auf die leichte Zeit nach der schweren verlangt nur Nachbildung, wenn die leichte Zeit zum zweiten (antwortenden, schweren) Glied einer Symmetrie gehört, also in



z. B. (Mozart, Sonate D-dur)



Hier ist die mit \* bezeichnete Zählzeit Auftakt des schweren Taktes. Dagegen kommen Harmoniewechsel, die nach Abschluß einer Symmetrie zu Anfang eines neuen Gliedes stattfinden, nur in Betracht, sofern damit das zweite Glied einer noch größeren Einheit begonnen wird, die in ihrer Gesamtheit ebenfalls wieder nachgebildet wird. Andernfalls findet ja der Harmoniewechsel nicht innerhalb eines Themagliedes statt, sondern zwischen Ende der einen und Anfang des andern. Harmoniewechsel bei weiblichen Endungen oder Anschlußmotiven bedingt die Nachbildung nicht.

Wenn nun auch nach allem, was wir gesehen, eine unendliche Mannigfaltigkeit des harmonischen Inhalts der betrachteten Formenansätze möglich ist, so giebt es doch auch in dieser Hinsicht gewisse einfachste Typen, auf welche die komplizierten zurückzuführen sind, resp. denen gegenüber letztere als Abweichungen erscheinen. Betrachten wir dieselben zunächst ohne Rücksicht auf ihre räumliche Ausdehnung im metrischen Schema, so haben wir zwei Harmoniemotive als die ursprünglich einfachsten zu unterscheiden, nämlich

a) das positive, entwickelnde, das Heraustreten aus der tonischen Harmonie in eine andere, gegen sie verständliche.

b) das negative, rückbildende, die Wiederkehr von einer fremden Harmonie zur tonischen.

Innerhalb des Bereiches der leitereigenen Harmonik ergeben sich weiter hieraus vor allen zwei positive Motive:

I. Tonika-Oberdominante (in C-dur:  $c^+ - g^?$ ),

II. Tonika-Unterdominante (in C-dur:  $c^+ - f^6$ )

und zwei negative:

III. Oberdominante-Tonika (in C-dur:  $g^? - c^+$ ),

IV. Unterdominante-Tonika (in C-dur:  $f^6 - c^+$ ).







Die weiter kombinierbaren:

Unterdominante-Oberdominante (in C-dur:  $f^6 - g^?$ )







Oberdominante-Unterdominante (in C-dur:  $g^? - f^6$ )

wüßten wir weder unter den positiven noch unter den negativen unterzubringen, da beide nur von einer Seite der Tonika zur andern umspringen und sich weder von ihr weg noch zu ihr zurückwenden. Wir lassen dieselben zunächst beiseite; ihr Verständnis wird sich uns weiterhin erschließen.

Suchen wir nun die natürlichen Beziehungen zwischen den harmonischen Motiven und den metrischen Elementen der Formgebung auf, so ergibt sich als die einfachste und selbstverständliche, daß ein positives und ein negatives Harmoniemotiv zu einander in Symmetrie treten, d. h. daß ein erstes Glied die Wendung von der Tonika und ein zweites die Rückkehr zu ihr bringt; ja wir können weiter gehen und selbst innerhalb der tonischen Harmonie die Bewegung vom Hauptton zur Oktave, Quinte oder Terz als natürlichen Inhalt einer ersten Aufstellung ansehen und die Rückkehr zum Haupttone als den natürlichen Inhalt des die erste Symmetrie abschließenden Gliedes. So erhielten wir als harmonische Urelemente der Formgebung:

Aufstellung:		Antwort:	
"		"	
"		"	

oder im Mollfinne:

Aufstellung:		Antwort:	
"		"	
"		"	

Dieselben geben uns zugleich Aufschluß darüber, wie die melodische Umkehrung auch eine Form der Nachahmung sein kann. Umkehrung ist von Hause aus harmonische Rückbildung. Wie es möglich ist, bereits ein Stück Form mittels Bewegung innerhalb der tonischen Harmonie zu füllen, verstehen wir nun auch.

Schreiten wir nun aber zur Veränderung der Harmonie fort, so finden wir die Harmoniemotive:

a) im reinen Durfinne:

Aufstellung:  $\overline{c^+ - | g^+}$  Antwort:  $\overline{g^+ - | c^+}$

b) von Dur aus nach der Mollseite sich wendend:

Aufstellung:  $\overline{c^+ - | f^+}$  Antwort:  $\overline{f^+ - | c^+}$

oder: "  $\overline{c^+ - | ^0c}$  "  $\overline{^0c - | c^+}$

c) im reinen Mollsinne:

Aufstellung:  $\overline{0e - |0a}$  Antwort:  $\overline{0a - |0e}$ 

d) von Moll nach der Durseite sich wendend:

Aufstellung:  $\overline{0e - |0h}$  Antwort:  $\overline{0h - |0e}$ oder: "  $\overline{0e - |e^+}$  "  $\overline{e^+ - |0e}$ 

Werden die hier aufgestellten Antworten symmetrisch zu den zugehörigen Aufstellungen gruppiert, so haben sie Anspruch auf den Namen Schluß. Die vollkommenste Schlußwirkung erzielen natürlich in Dur wie in Moll die reinen Formen (a und c), bei denen nicht durch die Richtung des Schrittes nach der gegensätzlichen Seite (von Dur nach unten, von Moll nach oben) ein Moment des Widerspruchs gegeben ist, das sich durch den Widerruf nicht ganz rückgängig machen läßt. Doch stehen dem Schritte von der Durtonika zur Durüberdominante und von der Molltonika zur Mollunterdominante am nächsten die beiden Schritte, welche bei der Wendung nach der Gegenseite nicht zu einem anderen Haupttone fortschreiten, sondern gleichsam sich nur auf dem tonischen Hauptton umbreihen, die beiden Seitenwechsel  $c^+ - c^0$  und  $e^0 - e^+$ , die auch als Rückwendungen vollkommene Schlußkraft haben. Wir haben also die Stufenfolge:

schlichter Quintschluß:  $g^+ - c^+$   
 " " " :  $0a - 0e$   
 Seitenwechselschluß :  $0c - c^+$   
 " " " :  $e^+ - 0e$   
 Gegenquintschluß :  $f^+ - c^+$   
 " " " :  $0h - 0e$

Es stellt sich daher begreiflicherweise heraus, daß bei einer Kombination von nicht zusammengehörigen Harmoniemotiven zu einer Kadenz wohl die Aufstellungen von b) und d) mit den Antworten von a) und c) einen befriedigenden Rundlauf geben, nicht aber die Aufstellungen von a) und c) mit den Antworten von b) und d).

Wir haben nämlich als dem Gruppentypus B (Verbindung verschiedener Motive  $\overline{a | b}$ ) entsprechende harmonische Bildungen:

1) Gegenquintschritt + schlichter Quintschluß:

$$\overline{c^+ - |f^+} \quad \overline{g^+ - |c^+}$$

$$\overline{e^0 - |0h} \quad \overline{0a - |0e}$$

2) Seitenwechsel + schlichter Quintschluß:

$$\overline{c^+ - |0c} \quad \overline{g^+ - |c^+}$$

$$\overline{0e - |e^+} \quad \overline{0a - |0e}$$

3) Schlichter Quintschritt + Seitenwechselschluß:

$$\begin{array}{c} \overline{c^+ \quad - \quad | \quad g^+} \quad \overline{^0c \quad - \quad | \quad c^+} \\ \overline{^0e \quad - \quad | \quad ^0a} \quad \overline{e^+ \quad - \quad | \quad ^0e} \end{array}$$

4) Schlichter Quintschritt + Gegenquintschluß:

$$\begin{array}{c} \overline{c^+ \quad - \quad | \quad g^+} \quad \overline{f^+ \quad - \quad | \quad c^+} \\ \overline{^0e \quad - \quad | \quad ^0a} \quad \overline{^0h \quad - \quad | \quad ^0e} \end{array}$$

von denen offenbar die letzte Kombination die am wenigsten ansprechende ist. Wohlverständlich aber einseitig sind die Kombinationen von Gegenquintschritt mit Seitenwechselschluß resp. von Seitenwechsel mit Gegenquintschluß:

$$5) \begin{array}{c} \overline{c^+ \quad - \quad | \quad f^+} \quad \overline{^0c \quad - \quad | \quad c^+} \\ \overline{^0e \quad - \quad | \quad ^0h} \quad \overline{e^+ \quad - \quad | \quad ^0e} \end{array}$$

$$6) \begin{array}{c} \overline{c^+ \quad - \quad | \quad ^0c} \quad \overline{f^+ \quad - \quad | \quad c^+} \\ \overline{^0e \quad - \quad | \quad e^+} \quad \overline{^0h \quad - \quad | \quad ^0e} \end{array}$$

Die gegenwärtige Praxis der Komponisten behandelt Moll nicht ganz so als Gegensatz von Dur, wie die natürliche Gegensätzlichkeit des Dur- und Mollprinzips es nahe legt; wir wollen nicht versuchen, hier ändernd auf die Praxis einzuwirken, konstatieren vielmehr, daß für Moll der Seitenwechselklang neuerdings (in den letzten 200 Jahren) hervorragende Bedeutung gewonnen hat, so daß der Gegenquintklang neben ihm durchaus zurücktritt; umgekehrt bevorzugt unsere Durharmonik entschieden den Gegenquintklang gegenüber dem Seitenwechselklange. Die Bevorzugung des Seitenwechselklanges in Moll geht so weit, daß der Seitenwechselschluß dem schlichten Quintschluß meist vorgezogen wird, so daß in der Kombination

$$\overline{^0e \quad - \quad | \quad ^0a} \quad \overline{e^+ \quad - \quad | \quad ^0e}$$

welche als beliebteste der reinen, dem Dur eigenen

$$\overline{c^+ \quad - \quad | \quad f^+} \quad \overline{g^+ \quad - \quad | \quad c^+},$$

gegenübersteht, der schlichte Quintklang in der Mollharmonik die Rolle zu spielen hat, welche in Dur die Unterdominante (der Gegenquintklang) spielt.

Wie unsere Schemata ausweisen (in denen wir absichtlich die charakteristischen Dissonanzen — die ja nicht erforderlich, sondern



nur möglich sind — die 7 für die Duroberdominante, die 6 für die Durunterdominante, die VII für die Mollunterdominante und, uns kaum verständlich, die VI für die Molloberdominante —), können dieselben Harmoniefolgen Schlüsse sein, welche (natürlich von einer andern Tonika aus) Aufstellung sein können; z. B. ist  $g^+ - | c^+$  in G-dur Gegenquintschritt, während es in C-dur schlichter Quintschluß ist. Es leuchtet daher ein, daß maßgebend für die Wirkung der (konsonanten) Harmoniefolgen deren Stellung im formalen Aufbau ist, d. h. Schlußwirkung ist selbst der Folge  $g^+ - c^+$  nur eigen, wenn sie wirklich als Antwort, als Rückbildung verständlich ist; das ist sie aber nur unter zwei Voraussetzungen:

- wenn sie an metrisch schlußfähiger Stelle auftritt,
- wenn die Tonart so ausgeprägt ist, daß ein Mißverstehen unmöglich ist.

Zum wirklichen Schluß gehört also außer der Symmetrie der harmonische Rückgang; beide Faktoren setzen einander voraus und heben sich gegenseitig. Doch ist, wie wir sehen werden, auch die Möglichkeit da, mit Hilfe der Harmonie die Symmetrie zu durchbrechen und Schlüsse zu erzwingen, wo die metrischen Vorbedingungen dafür fehlen: in solchen Fällen muß dann natürlich die Tonart besonders scharf ausgeprägt sein, und auch die motivische Imitation ist kaum zu entbehren.

Eins noch mache man sich völlig klar, nämlich, daß die Schlußwirkung unter allen Umständen an dem Einsatzmoment der schweren Zeit haftet. Das Wesen der sogenannten weiblichen Schlüsse besteht darin, daß die melodische Bewegung d. h. die Tonhöhenveränderung oder doch wenigstens die Wiederholung desselben Tones noch über den Einsatz der schlußfähigen Zeit hinüberreicht:

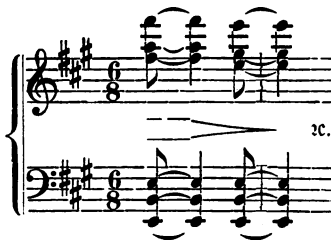


Manchmal findet man auch einen weiblichen Schluß, der der Tonika auf die schwere Zeit die vollständige Dominante voraussetzt, z. B.



(Beethoven Op. 2. I, 2. Satz); das ist dann nichts anderes als ein Vorhalt der ganzen Dominantharmonie vor der tonischen,

d. h. die Schlußwirkung haftet an dem Zeitmoment, wo hier der Akkord  $c^7$  erscheint, den man daher, weil die Tonart hinlänglich ausgeprägt ist, als zukünftigen F-dur-Akkord hört. Daß das zu frühe Erscheinen des Schlußakkords (vor der schweren Zeit) als Antizipation ausgefaßt wird, ist nach dem oben über Harmoniewechsel auf die leichte Zeit überhaupt Gesagten klar; man leugnet gleichsam in der Vorstellung die Existenz des Akkordes, bis seine Zeit gekommen ist. Man erinnere sich nur der merkwürdig heranschwebenden Schlüsse in Beethovens Op. 101:



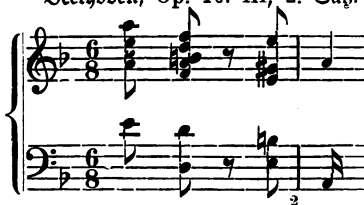
Wir betrachteten oben die harmonischen Motive ganz ohne Rücksicht auf die effektive Größe der Symmetrien, als deren Inhalt sie auftreten. In der That ändern die Dimensionen kaum irgend etwas an ihrer Wirkung. Ob ich die harmonische Bildung

$$\text{Typus: } \overline{c^+} \text{ — } | f^b \overline{g^7} \text{ — } | c^+$$

die sogenannte „vollkommene Kadenz“ oder auch irgend eine den einfachen Schritt und Rückgang derselben Seite verbindende (z. B.  $c^+ - | g^+, g^+ - | c^+$ ) in schneller Abwicklung etwa mit einer Zählzeit für jede Harmonie bringe, oder aber für jede einen, ja zwei Takte brauche, ihre Schlußkraft wird dieselbe sein:

a) 2 Takte:

Beethoven, Op. 10. III, 2. Satz.



## b) 4 Takte:

Beethoven, D-dur-Symphonie (durchweg mit Anschlußmotiven,  
d. h. Satztypus IV).

(♩. = 100.)

The first staff of music is in treble clef, 3/4 time, D major. It begins with a forte (f) dynamic and a dotted quarter note on D. The melody continues with quarter notes on E, F#, G, and A. A piano (p) dynamic is marked under the G. The staff concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a dotted quarter note on D. Chord symbols d+, p, g6, and p are indicated below the staff. A fermata is placed over the final D note.

The second staff of music is also in treble clef, 3/4 time, D major. It begins with a piano (p) dynamic and a dotted quarter note on A. The melody continues with quarter notes on G, F#, E, and D. A piano (p) dynamic is marked under the E. The staff concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a dotted quarter note on D. Chord symbols a7, p, d+, and ff are indicated below the staff. A fermata is placed over the final D note.

Weber, C-dur-Sonate Op. 24. (vgl. auch Beethoven Op. 14. I,  
1. Satz Anfang; Mozart, Sonate B-dur Op. 7. II.)

The first staff of music is in treble clef, 3/4 time, C major. It begins with a piano (p) dynamic and a dotted quarter note on C. The melody continues with quarter notes on D, E, F, and G. A piano (p) dynamic is marked under the F. The staff concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a dotted quarter note on C. Chord symbols c+ and ff are indicated below the staff. A fermata is placed over the final C note.

The second staff of music is also in treble clef, 3/4 time, C major. It begins with a piano (p) dynamic and a dotted quarter note on G. The melody continues with quarter notes on A, B, C, and D. A piano (p) dynamic is marked under the C. The staff concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a dotted quarter note on G. Chord symbols f6, g7, and c+ are indicated below the staff. A fermata is placed over the final G note.

c) 8 Takte.

Beethoven, Op. 79.

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains the first four measures, with annotations  $g^+$  under the first measure,  $..$  under the second,  $..$  under the third, and  $c^6$  under the fourth. The second staff contains the next four measures, with annotations  $..$  under the first,  $d^7$  under the second,  $..$  under the third, and  $g^+$  under the fourth. A circled '8' is placed below the end of the second staff.

Für den ersten Anfang thematischen Aufbaues ist indes dieser energische Kundgang durch das Bereich der Tonart keineswegs das gewöhnliche. Es ist vielmehr nur logisch, daß gewöhnlich erst die tonische Harmonie sich mehr oder minder ausbreitet, weiterhin (oder auch gleich zu Anfang) zunächst zu einer Dominante (meist der Oberdominante) fortgeschritten und wieder zur Tonika zurückgegangen und erst in einem größeren Gliede eine vollständige Kadenz (mit oder ohne Quartsextakkord zwischen Unterdominante und Oberdominante) gebracht wird. Zu den einfachen Hinstellungen der Tonika dürfen wir auch jene besonders häufigen Bildungen rechnen, welche zu einer Dominante nicht eigentlich fortschreiten, sondern nur einen Rückgang von einer solchen zur Tonika machen, so daß zwischen zwei auf relativ schwere Zeiten gebrachte Toniken sich eine gleichsam nur durchgehende Dominante auf die leichte Zeit einschleibt:

Typus:  $\overline{[c^+]} | c^+ \quad \overline{g^+} | c^+$

Beethoven, Fidelio-Duvertüre.

The image shows a single staff of musical notation in G major, 3/4 time. It contains four measures with annotations  $e^+$  under the first,  $..$  under the second,  $..$  under the third, and  $h^7$  under the fourth. A circled '8' is placed below the end of the staff.

Ruhlauf, Op. 20. II.

The image shows a single staff of musical notation in G major, 6/8 time. It contains four measures with annotations  $b^+$  under the first,  $..$  under the second,  $..$  under the third, and  $f^{\sharp}$  under the fourth. A circled '8' is placed below the end of the staff. Below the staff, the text "(weiblicher Schluß.)" is written.

Beethoven, Op. 10. I.

as<sup>+</sup> es<sup>7</sup> as<sup>+</sup>

Beethoven, Op. 7.

c<sup>+</sup> g<sup>7</sup> g<sup>7</sup> c<sup>+</sup>  
(weiblicher Schluß.)

Typus: c<sup>+</sup> | g<sup>+</sup> g<sup>+</sup> | c<sup>+</sup>

<sup>0</sup>g .. .. <sup>0</sup>g g<sup>7</sup>  
(weiblicher HalbSchluß.)

Beethoven, Op. 10. I,

g<sup>7</sup> .. .. <sup>8</sup>g<sup>7</sup> <sup>0</sup>g  
(weiblicher Schluß.)

es<sup>+</sup> b<sup>7</sup> b<sup>7</sup> es<sup>+</sup>

Vgl. auch Op. 10. II, 1 Satz, Takt 19 ff. (8 taktig). Op. 2. II Scherzo (8 taktig.) Op. 49. II Menuett (4 taktig) 2c.

Typus:  $\overbrace{c^+ | g^+ | g^+ | c^+} \overbrace{c^+ | f^6 | g^7 | c^+}$

Beethoven, Op. 78.

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff contains four measures with harmonic labels  $fis^+$ ,  $cis^7$ ,  $cis^7$ , and  $fis^+$  underneath. The second staff contains four measures with harmonic labels  $fis$ ,  $h^6$ ,  $cis^7$ , and  $fis^+$  underneath.

damit fast identisch: (Beethoven, Op. 2. III):

Two staves of musical notation in D major, 2/4 time. The first staff contains four measures with harmonic labels  $a^+$ ,  $e^7$ ,  $e^7$ , and  $a^+$  underneath. The second staff contains four measures with harmonic labels  $a^+$ ,  $d^6$ ,  $e^7$ , and  $a^+$  underneath.

Vgl. auch Mozart, Sonate D-dur Op. 50 Takt 7 ff.

Alle bisher mitgeteilten Beispiele harmonischer Entwicklung haben das gemeinsam, daß sie mit der Tonika beginnen und mit dem Schluß zur Tonika enden. Es versteht sich, daß ein solcher Umlauf (von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück) die normale Grundlage alles musikalischen Formenwesens ist. Beispiele thematischen Aufbaues, der mit einer Dominante beginnt und erst auf dem Wege des Schlusses zur Tonika führt, sind nicht gerade häufig; immerhin hatten wir aber schon in früheren Paragraphen Gelegenheit, eine Anzahl solcher anzuführen (vgl. S. 28: Beethoven Op. 2. I, S. 39: Webers C-dur-Sonate und Beethovens Op. 31. III). Der Anfang mit einer Harmonie, die nicht Tonika ist, das harmonische Äquivalent des rhythmischen Anfangs ex abrupto, wird sich daher glücklich mit diesem verbinden (so bei Weber und in Beethovens Op.

31. III), kann aber auch den Ausgangspunkt für einen streng symmetrischen Aufbau bilden:

Beethoven Op. 81a. Vgl. auch Op. 111, 1. Satz, Anhang.



Viel häufiger als das Nicht-anfangen mit der Tonika ist für thematische Bildungen das Nicht-enden mit der Tonika. Von der Möglichkeit, ein ganzes Tonstück ohne Schluß, wie mit einer Frage verflingend enden zu lassen, sehen wir ab; auch von Modulationen wollen wir hier noch nicht reden — übrigens ist bei modulierenden Sätzen das scheinbare Nicht-enden mit der Tonika meist insofern eine Täuschung, als der Schluß zwar nicht zur Tonika der Haupttonart, wohl aber zu einer neuen Tonika geschieht, also wirklich Schluß ist: vielmehr wollen wir jetzt unser Augenmerk auf die Bildungen richten, welche auf metrisch schlußfähige Werte Harmonien bringen, die zufolge ihrer Stellung in der Tonart nicht schließen können, also wenn wir von andern möglichen Harmonien zunächst absehen, eine der Dominanten. Wir haben bereits bei der Mitteilung von Beispielen der Erweiterung der Typen des Weggangs von und des Rückgangs zur Tonika auf vier und acht Takte, gesehen, daß ein metrisch schlußfähiger Wert zum Gegenteil eines Schlusses werden kann, nämlich zum eigentlichen Repräsentanten der positiven Entwicklung, sofern auf ihn gerade die fremde Harmonie (Oberdominante, Unterdominante) einsetzt, zu welcher von der Tonika fortgeschritten wird (vgl. S. 59: die beiden Beispiele aus Beethoven Op. 10. I, S. 58: das Beispiel aus Beethoven Op. 79). Solche Paralyse der Schlußfähigkeit (die übrigens selbst schon stattfindet, wenn das erste Taktmotiv von der Tonika [leicht] zur Dominante [schwer] fortschreitet) kann nun aber nicht nur dann geschehen, wenn auf den schlußfähigen Wert zuerst aus der Tonika herausgetreten wird, sondern sie kann auch dadurch herbeigeführt werden, daß

- a) nach bereits vorausgegangener positiven Entwicklung von der Tonika weg zu einer anderen Harmonie noch einmal oder noch mehrere Male wiederum ähnlich von der Tonika aus fortgeschritten wird, anstatt daß die Rückkehr zu ihr erfolgt; oder so, daß
- b) der Rückgang zur Tonika zwar erfolgt, aber so gelegt wird, daß er auf einen metrisch nicht schlußfähigen Wert trifft und daher Gelegenheit giebt, auf den schlußfähigen Wert hin nochmals von der Tonika aus positiv vorzubringen.

In beiden Fällen ist die Wirkung die, daß die Form offen bleibt, d. h. daß zu weiterem Bilden, zum Aufbau einer weiteren Symmetrie ein Ausstoß gegeben wird.

Dabei ist es aber keineswegs gleichgültig, welche fremde Harmonie auf den schlußfähigen Wert trifft, vielmehr entstehen charakteristisch unterschiedene Wirkungen, je nachdem die Oberdominante oder Unterdominante auf die Schlußzeit einsetzt. Nach dem, was wir oben über die verschiedene Bedeutung der beiden Dominanten erkundeten, kann uns das nicht wunder nehmen. Das Treffen der Oberdominante auf den vierten oder achten Takt macht nämlich zwar keinen Schluß, hat aber doch eine stark gliedernde, vorläufig abschließende Wirkung, die man mit dem Namen Halbschluß belegt; die Oberdominante schließt zwar nicht definitiv ab, stört aber auch die Symmetrie nicht, sondern bedingt nur den Fortgang zu weiterem symmetrischen Aufbau von der ihr naturgemäß folgenden Tonika aus. Dagegen wirkt die Unterdominante auf einen in höherem Grade schlußfähigen Wert entschieden befremdend, verwirrt die Auffassung im Verfolg der Symmetrie, suspendiert den Schluß und zwingt zur Zugabe einer Zweitaktgruppe, welche zum wirklichen Schluß führt; man kann sagen: die Unterdominante macht den achten Takt zum sechsten (oder auch den vierten zum zweiten). Das dadurch veränderte metrische Schema ist so zu verstehen:

$$\overbrace{1 + 1} + 2 + \overbrace{2 + 2} + 2 \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_{(8.=6.)}$$

d. h. die vierte Gruppe (7.—8. Takt) ist eigentlich Antwort auf die vorausgehende, da sie aber durch die Unterdominante ihre Schlußkraft einbüßt, so wird sie erstes Glied eines neuen Halbsatzes, erscheint also doppelt bezogen: nach rückwärts und nach vorwärts. Eine ähnliche Störung der Schlußwirkung entsteht durch die unter dem Namen Trugschluß bekannte Führung der Stimmen. Ein Trugschluß ist aber ein wirklicher Schluß zur Tonika, den nur nicht alle Stimmen mitmachen, also ein durch einen oder mehrere dissonante Töne gestörter Schluß. Die regelmäßige Form des Trugschlusses ist die Störung durch stufenweises Steigen des Dominantgrundtones:

#### A. Trugschluß in Dur:

oder auch vorbereitet:

$g^7 \quad c^5(=0e)$

$g^7 \quad \sharp c \quad 0e$   
(=  $\phi^9$ )



## B. Trugschluß in Moll:

oder auch rein Moll:

$e^7 \quad 0e (=f^{\#})$   
VII $\triangleright$

$a^{VII} \quad 0e \quad VI \quad a^{VII} \quad I^{\triangleright}$   
(=c<sup>+</sup>) (=g<sup>9></sup>)

## C. Von Moll entlehnter Trugschluß in Dur:

$g^7 \quad as^+ (=c \frac{2}{6} \triangleright)$

## D. Von Dur entlehnter Trugschluß in Moll:

$e^7 \quad 0cis (=e^{III} \leftarrow)$   
VII ♯

Der Trugschluß steht in der Wirkung etwa in der Mitte zwischen dem Halbschluß und dem durch die Unterdominante suspendierten Schluß, d. h. er stört nicht gerade die Symmetrie, hebt aber die Schlußwirkung auf und fordert daher die Rekapitulation des letzten Gliedes (wenn er auf den achten Takt trifft: des letzten Halbsatzes von vier Takten) behufs Rettifizierung der Schlußwirkung. Manche rechnen auch das Erscheinen der Unterdominante nach der Oberdominante auf einen schlußfähigen Wert zu den Trugschlüssen; ob mit Recht, mag dahin stehen. Jedenfalls wird auch durch solche uneigentliche Fortschreitung (verkehrte Folge der beiden Dominanten; vgl. oben S. 54 das zu 4 bemerkte) der Schluß paralytisiert;

da derselbe aber meist schon nach zwei weiteren Taktten erfolgt, so scheint es korrekter, die dadurch bewirkte Störung der Symmetrie einfach darauf zu schieben, daß die Unterdominante auf den schlußfähigen Wert trifft (Zurückversetzung in die erste Hälfte der Kadenz).

Die gewöhnliche Ordnung der Harmonien der Tonart für den Rundlauf von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück ist, wie wir oben sahen:

Tonika — Unterdominante — Oberdominante — Tonika.

Übergangsharmonien, die sich zwischen diese vier Hauptstationen ungezwungen einschleiben, wo eine weitere Ausspinnung es erwünscht macht, sind zunächst die leitereigenen scheinbar konsonanten:

#### I. In Dur:

die Obermediante (in C-dur  $^0h = \phi^7<$ ), gleich nach der Tonika vor der Unterdominante.

die Mediante (in C-dur  $^0e = c\sharp$ ), dicht vor der Unterdominante.

die Untermediante (in C-dur  $^0a = f\sharp$ ), gleich nach der Unterdominante (oder statt dieser).

#### II. In Moll:

die Untermediante (in A-moll  $f^+ = \phi^{VII>}$ ), gleich nach der Tonika.

die Mediante (in A-moll  $c^+ = e^{\frac{VI}{\times}}$ ), vor der Molloberdominante (oder statt dieser).

die Untermediante (in A-moll  $g^+ = h^{VI}$ ) vor der Unterdominante, nach der Molloberdominante,

ferner die dissonanten dreitönigen:

#### I. In Dur:

der große Quartsextakkord auf dem Oberdominantgrundtone (in C-dur  $g\sharp$ ) dicht vor der Oberdominante.

der Sextakkord der Oberdominante (ohne Quint, in C-dur  $g\sharp$ ) dicht vor der letzten Tonika.

#### II. In Moll:

der kleine Quartsextakkord auf dem Grundton der Duroberdominante (in A-moll  $e\sharp$ ) dicht vor der Oberdominante.

(Vgl. des Verfassers „Systematische Modulationslehre“ S. 20 ff.)

Ferner können aber zu allen konsonanten Harmonien der Tonart (auch zu den scheinkonsonanten, oben unter I. und II. aufgeführten) ohne eigentliche Modulation diejenigen Durakkorde oder Durseptimenakkorde eingeführt werden, welche zu ihnen im Verhältnis der Duroberdominante stehen (in C-dur:  $c^2, d^2, h^2, e^2, a^2$ , in A-moll:  $a^2, h^2, c^2, g^2, d^2$ ) u. s. w. Es ist Sache der Harmonie- und Modulationslehre, den Gebrauch der vielen dadurch möglichen Harmonieverbindungen geläufig zu machen. Hier sei nur soviel noch angemerkt, daß man zu den leitereigenen wie den alterierten Zwischenharmonien greift, wenn man einen Auftaktswert braucht, der eine auf die schwere Zeit

treffende Hauptharmonie der Tonart nachdrücklich einführen soll. Wir gehen nun nur noch einige Beispiele ausgeführter nicht modulirenden Kadenzen von regelmäßigem symmetrischen Aufbau durch, an denen wir am besten den Sinn der obigen Erläuterung verstehen. Die Störungen der Symmetrie betrachten wir weiterhin im Zusammenhange.

Typus: Halbsehluß auf den vierten Takt, vollständige Kadenz im Nachsaß.

Beethoven, 8. Symphonie, Menuett.

f<sup>+</sup> c<sup>7</sup> .. f<sup>+</sup> .. b<sup>6</sup> (g<sup>7</sup>)<sup>4</sup> c<sup>7</sup>

f<sup>+</sup> c<sup>7</sup> .. f<sup>+</sup> .. b<sup>6</sup> c<sup>7</sup> c<sup>7</sup> f<sup>+</sup>  
(weiblicher Sehluß)

Beethoven, D-dur-Symphonie, Finale.

tr  
g<sup>6</sup> a<sup>7</sup> d<sup>+</sup> a<sup>7</sup>  
(Anfang ex abrupto.)

d<sup>+</sup> g<sup>6</sup> a<sup>6</sup> .7 8 d<sup>+</sup>

Vgl. Beethoven, Sonate 2. II, Largo, auch Rondo; Op. 7, Largo. Quartett, Op. 18. 2. Scherzo u. s. w.

Riemann, Kompositionslchre.

5

Typus: Halbſchluß auf den vierten, Ganzſchluß auf den achten Takt; ein zweiter mit demſelben Motiv anſeßender Satz [Halbſaßtypus AB] erweitert] eine einzige ausgeführte Kadenz darſtellend:



.. f7 b+ of ft g<sup>9></sup> c<sup>6</sup> a<sup>9></sup>

<sup>0</sup>a (= f<sup>6</sup>) b<sup>6</sup> c<sup>6</sup> c<sup>7</sup> ft

Ruhlau, Op. 20. III. Vgl. Beethoven, Quartett Op. 18. 2. 1. Satz.

Typus: Schluß auf den vierten, Halbschluß auf den achten Takt; ein zweiter gleich gebauter Satz die Periode abschließend (Clementi, Op. 37, III.):

c<sup>+</sup> .. g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> c<sup>+</sup> .. g<sup>7</sup> c<sup>+</sup>

(weiblicher Schluß) (weiblich)

I.

f<sup>6</sup> .. c<sup>+</sup> .. f<sup>6</sup> d<sup>7</sup> g<sup>+</sup> ..

(Halbschluß)

II.

c<sup>6</sup> .. f<sup>6</sup> .. g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> f<sup>6</sup> g<sup>6</sup> 7 c<sup>+</sup>

Vgl. auch Clementi Op. 38. III Allegretto (32 Takte, da die notierten Takte [<sup>3</sup>/<sub>8</sub>] nur je eine Zählzeit enthalten).

Wir unterlassen es, die Beispiele noch weiter zu vermehren und Typen, die sich schließlich doch nur in untergeordneten Teilen unter-

scheiden, einzeln aufzuführen, gehen vielmehr nun dazu über, die Modulation für die Themenbildung mit in Betracht zu ziehen.

8. Auf welche metrischen Werte pflegt die Modulation einzutreten, wenn sie entweder (als vorübergehende Ausweichung) innerhalb des Themas auftritt, oder aber als definitive Wendung von der Haupttonart (um in einer andern Tonart ein neues Thema zu bringen) am Schluß des Themas?

Modulation ist nichts anderes als ein Harmoniewechsel im großen. Es versteht sich daher von selbst, daß der Tonartwechsel ebenso (oder noch mehr) für sein Perfektwerden eine schwere Zeit verlangt wie der Harmoniewechsel innerhalb derselben Tonart. Die eigentlichen Stellen der Modulation sind daher naturgemäß:

- a) der vierte Takt, wenn auf den achten wieder nach der Haupttonart geschlossen werden soll;
- b) der achte Takt, wenn ein zweiter Satz wieder zurückführt;
- c) sind mehrere achttaktige Sätze zu einem Thema verbunden, so kann die Modulation auch zum Schluß des letzten Satzes (16., 24. Takt) eintreten;
- d) es kann auch in der Mitte eines Halbsatzes (im 2. oder 6. Takt) eine schnelle Modulation (Ausweichung) gemacht werden, der dann aber schon am Ende des Halbsatzes die Rückbildung folgt;
- e) schließt das Thema ohne Modulation ab und wendet sich ein neuer symmetrischer Aufbau nach einer neuen Tonart, so ist das vergleichbar dem Harmoniewechsel von Motiv zu Motiv, von Gruppe zu Gruppe oder von Halbsatz zu Halbsatz, anstatt innerhalb eines Gliedes, d. h. es entsteht dadurch losere Fügung, mehr Aneinanderhängung als Auseinanderentwicklung.

Die Bestimmung des vierten, achten, sechsten oder zweiten Taktes für die Modulation ist nun aber nicht so zu verstehen, daß auf diese Takte die Modulation begonnen würde, vielmehr muß sie auf dieselben perfekt werden; also nicht die Wendung zur neuen Tonart, sondern der Eintritt der neuen Tonart, die Feststellung der neuen Tonika gehört auf diese schweren Zeitwerte. Zwar nicht auf eine so schwere, immerhin aber auf eine relativ schwere Zeit gehört auch derjenige Akkord, welcher umgedeutet wird (denn bekanntlich geht der Prozeß der Übertragung der Tonikabedeutung auf einen andern Klang dadurch vor sich, daß die Doppeldeutigkeit gewisser Tonkombinationen durch Wahl eines andern Fortgangs ausgenutzt, eventuell mit Hülfe von Zusatztönen oder chromatischen Veränderungen; vgl. darüber des Verfassers „Systematische Modulationslehre“, Hamburg, F. F. Richter 1887). Wir gehen einige Typen durch und zwar zunächst nur solche, die nach der Oberdominante modulieren:

Typus: im vierten Takt Modulation zur Oberdominante, im Nachsatz Rückgang zur Haupttonart:

Beethoven, Op. 13.

as<sup>+</sup> es<sup>7</sup> as<sup>+</sup> es<sup>7</sup> as b<sup>7</sup> es<sup>+</sup> .. ..7 ..

as f<sup>7</sup> of es<sup>7</sup> as<sup>+</sup>  
(= des<sup>6</sup>)

Hier ist die erste zweitaktige Gruppe Aufstellung der Haupttonart; die zweite Gruppe bringt auf den ersten Taktsschwerpunkt die umzudeutende Harmonie (die Tonika as<sup>+</sup>, welche durch Hinzutritt der Sexte f zur Unterdominante von Es-dur umgedeutet wird) und vollzieht auf den zweiten Taktsschwerpunkt den Schluß zur neuen Tonika (as<sup>6</sup>—b<sup>7</sup>—es<sup>+</sup>). Der Nachsatz (5.—8. Takt) deutet zunächst auf dem ersten Taktsschwerpunkt den Es-dur-Akkord, der ja Tonika geworden, wieder zur Oberdominante um (durch Hinzutritt der Septime des) und schließt auf den sechsten Takt unvollkommen zur Tonika (mit der Terz als Baßton), geht auf den siebenten in die Unterdominante (des<sup>6</sup> in der Form des B-moll-Akkords, mit Voraussscheidung seiner Dominante als Zwischenharmonie) und schließt endlich über es<sup>7</sup> befriedigend zurück zur Tonika. Eine wesentliche Unterstützung erhält die Auffassung der Form durch den Reim des sechsten Taktmotivs auf das zweite (b—es), durch welchen die kreuzweise Beziehung der Gruppen offenbar wird. Vgl. auch Beethoven Op. 27, 1. letzter Satz, ein Beispiel, das durch merkwürdige weibliche Endungen interessant ist; die halbtaktigen Anschlußmotive des 2., 4., 6. und 8. Takttes führen nämlich sämtlich erst die Kadenz zu Ende:

es<sup>+</sup> as<sup>6</sup> b<sup>7</sup> es b<sup>7</sup> es<sup>+</sup> b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> b<sup>+</sup>

es<sup>+</sup> as<sup>6</sup> b<sup>7</sup> es b<sup>7</sup> es<sup>+</sup> b<sup>4</sup> 7. es<sup>+</sup>

Typus: Auf den vierten Takt Halbschluß, auf den achten Modulation zur Oberdominante; im zweiten Satz: 1. Halbsatz in der Dominanttonart (zurückstrebend) 2. Halbsatz in der Haupttonart.

a b  
c<sup>+</sup> g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> .. .. g<sup>7</sup>

a c  
c<sup>+</sup> g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> g<sup>VII</sup> d<sup>6</sup> 7. g<sup>+</sup>

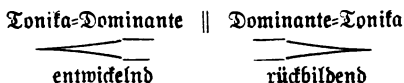
d e  
.. g<sup>+</sup> 7. c<sup>+</sup> g<sup>7</sup> .. c<sup>+</sup> d<sup>7</sup>

a e  
g<sup>+</sup> .. g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> g<sup>7</sup> c<sup>+</sup> ..

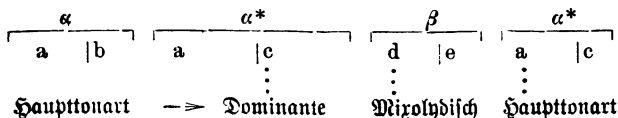
g<sup>4</sup> 7. 16 c<sup>+</sup>



Ruhlau Op. 55, II. Vgl. auch z. B. Beethoven Op. 2, II. Rondo, auch Op. 27, I. 1. Satz des Allegro. Mozart, Sonate D-dur, das Thema der Variationen. Mit dieser Bildung thun wir einen großen Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Aufbaus geschlossener Themen; dieselbe stellt am reinsten die Erweiterung des einfachsten harmonischen Typus der Satzbildung



dar, sofern der erste Halbsatz in der Haupttonart steht, der zweite in die Dominanttonart führt, der dritte in der Dominanttonart steht, doch mit deutlichem Bestreben zur Rückkehr (sozusagen mixolydisch, mit starker Heranziehung der Dominantseptime), der vierte endlich wieder in der Haupttonart. Dabei ist die Ordnung des motivischen Materials durchaus typisch, nämlich der Beginn des ersten, zweiten und vierten Halbsatzes mit der gleichen Gruppe a und der Schluß des zweiten und vierten Halbsatzes mit derselben Gruppe c. Dieses Schema



weist zuerst von allen bisher betrachteten ein „Zwischenglied“ auf und bedingt eben dadurch zuerst die Wirkung der „Wiederkehr“ eines Hauptgedankens; bedenken wir, daß der 2. Halbsatz a | c nur eine modifizierte Wiederholung von a | b ist, so ist der Typus selbst für die entwickeltste Kunstform, die „Sonatenform“, vorbildlich. Wir werden darauf zurückzukommen haben.

Nun ist aber die Modulation zur Oberdominanttonart nicht die einzige, die man als natürlich sich ergebend oder nahe liegend bezeichnen muß; für Moll ist sie nicht einmal die gewöhnlichste, sondern bekanntlich wendet sich die Modulation der Molltonart vielmehr lieber zunächst zur Paralleltonart. Wir können daher den Typus verallgemeinern, indem wir für den 2. Halbsatz (a | c) die Modulation in eine nah verwandte Tonart, gleichviel welche, als Norm aufstellen; dem 3. Halbsatz (d | e) bleibt die Aufgabe der Rückwendung und der vierte verlegt den im zweiten nach einer fremden Tonika gelenkten Schluß wieder in die Haupttonart. Wir verstehen dann auch den folgenden Fall:

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It contains two phrases labeled 'a' and 'b'. Below the staff are chord symbols:  $f^+$  under the first measure,  $c^7$  under the fifth measure, and  $f^+$  under the eighth measure. The second staff contains two phrases labeled 'a' and 'c'. Below it are chord symbols:  $d^+$  under the first measure,  $a^7$  under the fifth measure, and  $d^+$  under the eighth measure. The third staff contains two phrases labeled 'd'. Below it is the text 'Zwischengruppe (mizolydisch,  $c^7$ )' under the first phrase and 'NB.' under the second phrase. The fourth staff contains two phrases labeled 'a' and 'c'. Below it are chord symbols:  $f^+$  under the first measure,  $c^6$  under the fifth measure,  $7$  under the sixth measure,  $8$  under the seventh measure, and  $f^+$  under the eighth measure.

Beethoven Op. 33. 3. vgl. auch Op. 33. 1 (mit erweiterter mizolydischer Zwischenpartie).

Das Beispiel hat bei NB. einen „General-Auftakt“ (d. h. einen Auftakt, der nicht zum nächsten Taktmotiv gehört, sondern das Ganze angeht); derselbe besteht nur aus zwei Unterteilungsmotiven, deren letztes aber bereits in den Themaefinsatz mündet. Hier haben wir allerdings keine eigentliche Modulation, sondern der zweite Halbsatz tritt direkt in fremder Tonart kontrastierend dem ersten gegenüber:

Typus: 

a	b	a	c	d	e	a	c
Haupttonart		fremde Tonart		zurückleitend (mizolydisch)		Haupttonart	

Und so kommen wir rückschließend zu einer gar nicht modulierenden Form, welche auch den 2. Halbsatz (a | c) in der Haupttonart hält:

Typus: a | b a | b\* c | d a | b\*  
 Hauptgebante Hauptgebante Zwischenhalbsatz Hauptgebante  
 (mizolydisch)

a b

a+ e7 a+ e7  
 weiblicher Schluß

a b\*

a+ a+ e7 a+ e7 a+  
 (weiblich)

Gen.-Auftakt

c d

a+ e7 a+ e7 a+ e7 a+ e7 a+ e7 ..  
 (mizolydischer Zwischenhalbsatz) (Gen.-Aufst.)

a b\*

a+ e7 a+ .. e7 a+  
 (weiblich)

Dieser Typus ist einer der bedeutsamsten und allerhäufigsten, besonders wenn wir für ihn kleine Modifikationen des harmonischen Inhalts des Zwischengliedes (Anfang in einer fremden Tonart und erst Ende auf dem Dominantseptimenakkord) mit in Betracht ziehen. Durch Verdoppelung der Ausdehnung des Zwischengliedes, d. h. durch seine Erweiterung auf 8 Takte, wird auch die Verdoppelung der Dauer des wiederkehrenden thematischen Stücks nahe gelegt, d. h. wir erhalten einen Typus von 3 achttaktigen Sätzen:

- Dreisätziges Thema.  $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Satz: } 1. \text{ Halbsatz in die Haupttonart, } 2. \text{ Halbsatz in die Dominanttonart modulierend,} \\ 2. \text{ Satz: } \text{mixolydisch, von der Oberdominante zur Haupttonart zurückstrebend,} \\ 3. \text{ Satz} = 1. \text{ Satz, aber beide Halbsätze in der Haupttonart.} \end{array} \right.$

Hauptsatz:

$\alpha$   $\beta$

a b c

$g^+$   $(d^7)$   $g^+$  ..

$\gamma$

d  $a^*$  c

$d^7$   $(g^+)$   $d^7$   $h^7-^0h$  ..  
 $= g^6$   
 (weiblich)

$\delta$

c e

$a^7-d^+$   $a^4$   $7$   $d^+$   
 (weiblich)

Zwischenfaß (mizolydisch).

$\varepsilon$  ( $\alpha^*$ )  $\zeta$

(Generalaufstakt)  $d^7$   $(g^+)$   $d^7$   $(g^+)$   $d^7$

$(g^+)$   $d^7$   $g^+$   $d^7$   $g^+$   $d^7$

$g^+$   $c^6$

Hauptfaß.

$\alpha$   $\beta$   $\gamma$

$a$   $a^*$   $c$

2c. wie 1—4 oben

$d^7_{\frac{3}{8}}$  (Generalaufstakt)

$e^7$   $0e$   
 $= c^6$   
 (weiblich)

$d^7$   $g^+$   $d^6$   $7$   $g^+$

(weiblich)

Beethoven Op. 51. 2. Vgl. auch Beethoven Op. 126. 3.

Ein Beispiel in Moll, das in der zweiten Hälfte des Hauptsatzes zur Molloberd dominante moduliert, den Zwischensatz in der Paralleltartart beginnt und über die Unterdominanttonart zum Halbsehluß auf der Oberdominante führt, so den miolydischen Charakter des Zwischengliedes wenigstens andeutet und endlich die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart beläßt, ist das Trio des Scherzo von Beethovens Sonate Op. 2. II.:

(Nur Baß mitgeteilt.) (wiederholt)

(Zwischensatz.)

0e e7 0e e7 0e h<sup>4</sup> h<sup>7</sup> 0h

c<sup>+</sup> g<sup>+</sup> a<sup>7</sup> 0a 0a 0e h<sup>7</sup> e<sup>+</sup> (= e<sup>7</sup>)

0e e7 0e e7 0e aVII e<sup>4</sup> 0e

Es ist nicht leicht, aus der Litteratur Beispiele in größerer Zahl für mehrsäßige Themenbildungen zusammenzubringen, ohne dieselben zu entstellen, d. h. durch Auslassungen zu verstümmeln; denn nur selten gehen die Komponisten im schlichten thematischen Aufbau über den 16., ja auch nur über den achten Takt hinaus, ohne die schlichte Symmetrie durch Mittel zu unterbrechen, welche wir bisher noch keiner Betrachtung unterworfen haben. Auf dem aufgewiesenen Wege der schlichten Vergrößerung der Proportionen des Aufbaues kommen wir aber nun überhaupt nicht mehr weiter; denn wenn ein Zwischensatz noch über die Ausdehnung von acht Takten hinauswächst, so wird er bereits mehr oder weniger den Charakter eines zweiten Themas annehmen — in solchem Falle aber wieder gern das Auswachsen des Generalaufsatzes zu einem Überleitungsmitglied bedingen u. s. w., Dinge, über welche wir erst reden können, wenn wir im Zusammenhange die Mittel der Durchbrechung der strengen Symmetrie erläutern.

### 9. Welche sind ganz allgemein die Mittel der Durchbrechung der strengen Symmetrie des Themenaufbaues?

Zuerst müssen wir unterscheiden zwischen

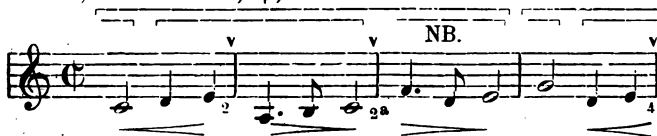
- solchen, welche das Schema erweitern (Einschaltungen, Dehnungen und Umdeutungen schwerer Werte zu leichten), und
- solchen, welche es verengen (Auslassungen und Umdeutungen leichter Werte zu schweren).

Von den das Schema erweiternden Abweichungen von der strengen Symmetrie sind die einfachsten und häufigsten die Schlußbeträchtigungen d. h. Wiederholungen des eine Symmetrie abschließenden Gliedes (Taktmotiv, Gruppe, Halbpaar). Es liegt auf der Hand, daß, je größer die Proportionen sind, desto mehr die Einschaltung von Schlußbeträchtigungen nahe liegt; denn in der zweiten Symmetrie ist die Schlußkraft größer als in der ersten, in der dritten ist sie wieder größer als in der zweiten: je größer aber die Schlußkraft, desto weniger liegt das Bedürfnis sofortigen Weitergehens vor, d. h. desto mehr wird man dazu neigen, in dem Vollgefühl des Abschlusses zu verweilen. Erinnern wir uns, daß das Wesen des dreizähligen Taktes eigentlich nur in der Dehnung der schweren von zwei einander gegenübergestellten Zeiten besteht, bedenken wir ferner, daß auch die Fermate ihren gewöhnlichen Sitz auf der schweren Schlußnote einer größeren Bildung hat (wenigstens ist die Fermate auf der Penultima, die Hinausschiebung des eigentlichen Schlußwertes seltener — sie ist wohl zu erklären als übermäßige Ausdehnung des den Schluß größerer Formen gern einleitenden ritardando, das schließlich auch nur eine Dehnung des Schlußgliedes statt des Schlußwertes ist): so kann es uns kaum wundern, daß wir selbst schon am Ende von zweitaktigen Gruppen im Themenaufbau Schlußbeträchtigungen finden:

Typus:  $\overline{a} \mid \overline{b} \mid \overline{b}$  (dreitaktig:  $\overline{1} + \overline{1} + \overline{1}$ )

3. B.

Shubert: C-dur-Symphonie.



Hier haben wir zugleich ein schönes Beispiel für Schlußwiederholung am Ende des Halbsatzes mit dem Schema:

Typus (sechstaktig):  $\overbrace{2 + 2} + \overbrace{2}$

Doch sind solche Schlußwiederholungen am Gruppen- oder Halbsatzende ziemlich selten und nur bei Brahms häufiger; dieser freilich geht sogar soweit, die schwere Zählzeit, resp. die weibliche Endung eines Taktmotivs zu wiederholen, wodurch scheinbar Taktwechsel ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ) resp. eine abnorme Taktart ( $\frac{2}{4}$  Takt) entsteht:

Brahms, Trio Op. 101.

d. h. hier haben wir  $\frac{3}{4}$  Takt, der wohl selbst schon durch Dehnung der Auftaktszählzeit zu erklären ist ( $\frac{3}{4}$  anstatt eine Triole) als zögerndes Beginnen; oder aber, wenn wir die Sekundanschlässe als maßgebend ansehen, so wäre auch die Auslegung möglich:

d. h. das zweite Motiv setzt (bei NB.) unbekümmert um die weibliche Endung des Anschlußmotivs wieder mit  $\frac{3}{4}$  Auftakt ein; ein solches Konseruieren langen Auftakts trotz einer ihn ausschließenden weiblichen Endung ist keineswegs etwas Unerhörtes, findet sich aber in der neueren Litteratur meist nur dann, wenn die Trennung der korrespondierenden Glieder noch weiter durch eine unrythmische Pause verstärkt ist (vgl. übrigens, was im Katechismus der Musikgeschichte I. S. 69 über die antiken Metra bemerkt wurde).

Daß für Brahms die Dehnung des leichten Wertes nichts Fremdes oder gar Undenkbares ist, beweist sein Doppelkonzert Op. 102, wo er die ursprüngliche Form des Hauptthemas des Andante:





so erweitert:



zu verstehen als:



d. h. nicht die Antwort, sondern die Aufstellung (der erste Takt) ist wiederholt. Etwas Ähnliches findet sich übrigens bereits in der letzten Zweitaktgruppe der ursprünglichen Fassung des Themas, das sonst streng nach dem Schema des S. 71 erläuterten Typus

Hauptgedanke	—	Hauptgedanke	—	Zwischengedanke	—	Hauptgedanke
4 Takte		4 Takte		4 Takte		4 Takte
Haupttonart	nach der Ober-	zurücklenkend		Haupttonart		
	dominante	(mixolydisch)				

aufgebaut ist, nämlich (letztes Halbsäbchen):



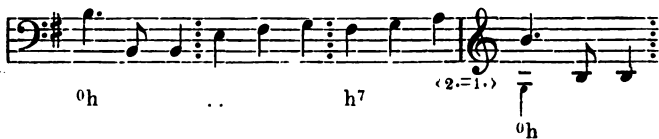
Vergleichen ist etwas ganz Besonderes, das auch der Meister nur selten bringen darf; der Schüler aber, der das Wesen der Form durch verfrühtes Nachbilden solcher äußersten Wagnisse zu ergründen und sich geküßig zu machen suchte, würde auf arge Abwege geraten. Noch einmal sei daher der Hauptsatz eingeschärft: nicht die Wiederholung eines leichten Gliedes, sondern die eines schweren ist die einfachste Form der Einschaltung. Schlichter ist daher die folgende von Brahms bei der Wiederholung des zweiten Themas desselben Satzes durchgeführte Form der Einschaltung:



Hiermit sehen wir bereits eine Reihe scheinbarer Dreitaktigkeiten sich verflüchtigen; es sei gleich hier gesagt: einen wirklichen Dreitakttrhythmus giebt es überhaupt nicht. Welche dreitaktigen Formglieder durch Elision (eines leichten Wertes) entstehen, werden wir weiter unten bald sehen. Was außerdem von Dreitaktigkeiten übrig bleibt, erweist sich zum großen Teil als nur in der Notierung existierend; d. h. die Takte der im Ritmo di tre battute gehaltenen Bildungen sind gar nicht Takte, da jeder nur eine einzige Zählzeit enthält, so z. B. in der berühmten Stelle im Scherzo der IX. Symphonie (Zählzeiten = ♩):



welche durch wiederholten Einsatz der gleichen Bildung, derart, daß auf den die Symmetrie schließenden zweiten (wirklichen) Takt immer wieder eine neue Stimme dieselbe beginnt, d. h. den zweiten Takt wieder zum ersten macht, das Zustandekommen einer klaren Gliederung in größeren Werten sehr erschwert, übrigens aber, da zunächst dreimal von h, dann aber dreimal von e aus begonnen wird, in der That zwei dreitaktige Glieder darstellt, welche aber Beethoven gar nicht meinte und welche auch andere nicht meinen, wenn sie von dem Ritmo di tre battute der Stelle sprechen:



The first staff shows a melodic line in G major with harmonic labels: .., h7, (2), 0h, .., h7, 2. An accent is placed over the second measure.

The second staff continues the melody with labels: e7, 0e, e7, 0e, .. and an 8va marking above the fourth measure.

The third staff shows the bass line with labels: e7, (2), 8va, 0e, .., e7, 2, (Pause!). An accent is placed over the second measure.

Nach unseren oben gemachten Erfahrungen über die Bedeutung und Wirkung des Harmoniewechsels und Tonartwechsels in ihrem Verhältnis zum metrischen Schema müssen wir den ersten der drei in gleicher Tonart stehenden Takte für den schweren halten, d. h. zweimal wird der zweite Takt zum ersten umgedeutet, das dritte Mal aber wirkt er als zweiter (schwerer):

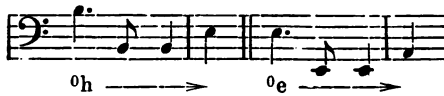
The staff contains a sequence of notes with harmonic labels: 0h, h7, 0h, h7, 0h, h7, e7, 0e, e7, 0e, e7, 0e, e7, f+. A 'Trugschluß' (false ending) is indicated at the end.

Wem diese Erklärung zu kompliziert ist, der kommt eben so weit mit einer andern, die ursprüngliche Bedeutung des Hauptgedankens

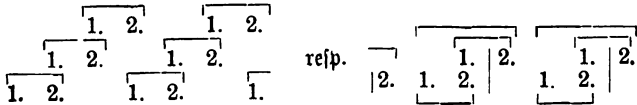
The staff shows two measures of music, numbered 1 and 2, illustrating the concept of re-interpretation.

währenden, d. h. mit fortgesetzter Umdeutung des schweren Taktes zum leichten durch Wiederanfaß des Anfangs zum Ende, findet dann aber die neue große Schwierigkeit für die Auffassung, daß immer wieder der Auftakt mit der neuen Harmonie ansetzt:

und:



Es giebt aber Fälle, wo nicht solche zweimalige Nachbildung einer Zweitaktgruppe die Dreitaktigkeit auf das Schema



zurückzuführen gestattet, sondern thatsächlich zwei leichte Takte sich zwischen zwei schwere einschleiben, ohne daß einer derselben auch nur vorübergehend für schwer gehalten und erst umgebeutet würde. Solche Bildungen treten dann aber stets vereinzelt und zwar meist nur in Durchführung= oder Übergangspartien auf und sind nichts anderes als eine Übertragung des Begriffes der Triole auf größere Werte (Takttriolen), z. B. (im Thema selbst):

Beethoven Op. 14. 1.



und:

Beethoven Op. 14. 2.



Es wird korrekt sein, solche Takttriolen als wirkliche Triolen zu spielen, wenn auch meist ihr Auftreten vor schweren Werten höherer Ordnung eine Dehnung gestattet, so daß es nicht nötig ist, die drei Takte wirklich nur in die Dauer von zweien zu zwingen. Viele Fälle des Vorkommens von dreitaktigen Bildungen lassen aber eine mehrfache Auslegung zu, nämlich entweder als wirkliche Triolen oder aber als Wiederholungen und eventuell als Überbietungen des vorhergehenden schweren Wertes. Die Überbietung ist eine be-

sondere Form der Wiederholung, nämlich die emphatische (nachdrückliche) Wiederholung; dieselbe ist entweder notengetreue Repetition des letzten Taktmotivs, nur verstärkt und etwas breiter, oder aber zugleich eine Verschiebung der Tonlage, nicht selten sogar eine Modulation erzwingend, z. B. (4b):

## Emphatische Wiederholung:

Beethoven Op. 111. poco

ritenente cresc.  
a tempo.

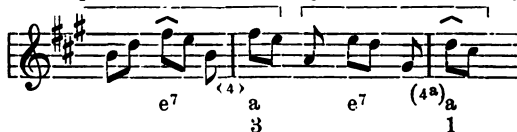
Hier haben wir zwar keine dreitaktige Bildung, da das nachdrücklich wiederholte Glied zweitaktig ist; dafür haben wir aber den interessanten Fall zweimaliger Wiederholung, das erste Mal wie eine Art Echo, ganz getreu aber viel schwächer und zögernd, das zweite Mal wieder stärker und verziert: das geklammerte gleichlange Stück tritt also nicht in Symmetrie zu dem anfangenden Halbsätzchen, sondern ist wirklich nur Einschaltung, d. h. wir sind am Schluß derselben noch immer beim vierten Takt (4b).

Selten ist die Wiederholung des Anfangstaktes (zweimaliges Ansetzen):

## Bach, 7. zweistimmige Invention.

Hier wird der erstmalige Ansat des leichten Tactes durch den nochmaligen in der tieferen Tonlage gleichsam ausgelöscht.

Überbietung durch vervollständigte Schlußwirkung:



Bach, 12. zweistimmige Invention.

Überbietung durch Wendung des wiederholten Schlußes in eine andere Tonart:



Bach, 13. zweistimmige Invention.

Scharf von diesen zu unterscheiden, freilich manchmal nur gar zu leicht mit ihnen zu verwechseln, sind die Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau, welche durch Beschneidungen des regulären Schemas, durch Elisionen entstehen. Es giebt deren hauptsächlich zwei Arten:

1) Elision des leichten Taktes mit direktem Überspringen zum nächsten schweren.

2) Elision des schweren Taktes durch Umdeutung zum leichten, richtiger: Untergehen des Endes im gleichzeitig einsetzenden neuen Anfang (Zusammenschiebung, Verschränkung).

Beide Arten sind sehr häufig; die erste kommt sogar in einer Weise fortgesetzt vor, welche scheinbar einen Dreitakt rhythmus entstehen läßt. Einige Fälle mögen das klarstellen:

Beethoven Op. 26, Schlußrondo.



(5. fehlt)

Bach, 15. dreistimmige Invention.

(5. fehlt) Generalaufsatz.

u. f. w.

Beethoven Op. 79.

u. f. f.

Beethoven, Lied „Sehnsucht“ (Die stille Nacht umdunkelt).

u. f. f.

In den beiden letzten Fällen handelt es sich sogar eigentlich nicht einmal um die Elision eines leichten Taktes, sondern nur um die einer leichten Zählzeit; wir haben eine mehrmalige Folge mit der schweren Zeit beginnender Zweitaktgruppen, deren zweites Motiv nicht wie üblich übertaklet ist:

Es ist das die denkbar dichteste Aneinanderdrängung von Gruppen, die sich nicht zu engerer Einheit zusammenschließen, sondern schärfer getrennt nebeneinander stehen; also statt



So konsequent fortgesetzt ist aber die Elision des leichten Taktes am Ende des Halbsatzes oder gar die der leichten Zählzeit am Ende der Zweitaktgruppe eine rhythmische Klarität; daß die damit hergestellte Dreitaktigkeit eine nur scheinbare ist, d. h. daß sie nicht dem Schema



entspricht, sondern vielmehr zwei Schwerpunkte enthält, also nicht erweiterte Zweitaktigkeit (oder Zweizähligkeit), sondern beschnittene Viertaktigkeit (Zweimalzweitaktigkeit resp. =Zähligkeit) ist, dürfte aus dem Erörterten klar geworden sein. Trotz des Vorgangs großer Meister (vgl. Adagio und Menuett von Mozarts G-moll Quintett) ist diese Art des Aufbaues dem Schüler nicht zur Nachahmung zu empfehlen, da sie das erst groß zu ziehende Verständnis einfacher Formen zu verwirren geeignet ist. Ihre Erläuterung, wie die aller andern Störungen der Symmetrie an dieser Stelle ist vielmehr so aufzufassen, daß sie nur zum Erweis der Richtigkeit des Hauptgrundsatzes beigebracht ist: daß die strenge Symmetrie, die Zweiteiligkeit in allen Potenzen, die eigentliche Grundlage alles musikalischen Formenwesens ist.

Häufiger ist die Elision des leichten Taktes am Ende eines größeren Formgliedes, besonders eines achttaktigen Satzes, derart, daß direkt nach dem abschließenden schweren Werte ein neuer Satz mit einem schweren Werte ansetzt. So bringt z. B. Mozart in der C-moll-Sonate nach der mit Ganzschluß endenden regulären achttaktigen ersten Periode einen in höherer Ordnung schweren Wert, den man nicht wohl als Schlußwiederholung ansehen kann, da er offenbar (schon durch seinen starken Accent) ein Anstoß zum Weiterbilden, nicht aber ein Ausleben, Beruhigen ist; vielleicht trifft man das rechte, wenn man ihn als ein Zurückgreifen auf den vorausgehenden achten Takt auffaßt, im Sinne einer nachdrücklicheren Hervorhebung des damit erreichten schweren Wertes, der aber damit als Endpunkt eines achttaktigen Vordersatzes erscheint und die folgenden acht Takte zur Notwendigkeit macht.





Dieser Takt (8a) ist also in seiner Stellung zum folgenden Markierung eines achttaktigen Satzes durch seinen Schwerpunkt. Solche Markierungen größerer Formglieder durch ihren Schlusswert sind besonders häufig zu Anfang, z. B.

Clementi, Op. 37. II.



Hier ist das erste d Markierung eines Vorderfußes (4. Takt); die Schlußgruppe (7.—8. Takt) wiederholt Clementi mit Nachdruck und schließt (auf 8a) kräftig mit einem Reim auf den ersten Einsatz, der auch wiederum diesem ganz analog aufgefaßt, d. h. wieder zum vierten umgedeutet wird, worauf der Nachsatz nochmals in gleicher Form erscheint, die emphatische Schlußwiederholung aber zur Modulation nach der Dominanttonart gewendet wird:



Das zweite Thema desselben Satzes setzt mit einem schweren Takte an, der als zweiter gelten muß; das die Symmetrie schließende zweittaktige Glied kommt aber nicht zu Ende, sondern mündet in den nochmaligen Anfang; erst dann erfolgt der regelmäßige Fortgang des Aufbaues, der aber mit seinem achten Takte wiederum in den Anfang einmündet, d. h. einmal wird der vierte, weiterhin aber der achte Takt zum zweiten umgedeutet:

The musical notation consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a 2-measure rest followed by a 4-measure rest, with a 4-2 marking below. The second staff has a 4-measure rest. The third staff shows a sequence of eighth notes. The fourth staff includes markings for 6, 7, and 8 measures, with a 'u. f. w.' (and so on) instruction to the right.

Auch diesmal ist der Verlauf ein ungewöhnlicher, sofern der vierte Takt wieder zum zweiten zurückgedeutet wird, ja auch das zweite Mal muß er zufolge einer neu auftretenden Art der Figuration umgedeutet werden, und wird nochmals zweiter:

The musical notation consists of two staves. The first staff has a 4-2 marking below. The second staff has a 4-measure rest. The notation continues with eighth notes and rests, illustrating the re-interpretation of measures.

u. f. w. regelmäßig bis zum Ganzschluß im achten Takt.

Mozart beginnt seine Sonate D-dur Op. 50 mit einer Markierung eines Halbsatzes oder gar Satzes durch seinen Schwerpunkt (4. oder 8. Takt), und fährt dann sogleich mit einem Aufbau der weiter oben beschriebenen lose gefügten Art: schwer-leicht-schwer in zweimaliger Folge fort, der endliche Abschluß aber geht in einem neuen Anfang unter, der durch kontrastierende Dynamik (*piano*) kenntlich gemacht werden muß:

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and common time. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked with a '2' below it. The second staff is marked with a '4' below it and includes the annotation '(5. Takt fehlt.)' below the staff. The third staff is marked with an '8=1' below it. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*) marking, marked with a '2' below it. Below the fourth staff, the text '(neuer Satz)' is written under the first measure, and 'Anschlußmotiv.' is written under the last two measures.

Häufiger und schlichter als solches Untergehen eines forte-Ende in einem piano-Anfang ist das Verschwinden eines piano-Ende in einem forte-Anfang, z. B. in Mozarts C-moll-Sonate gleich nach der weiter oben angeführten Stelle. Die zweite Periode schließt da nämlich regulär auf dem achten (in anbeacht der oben erörterten Gründe aber eigentlich 16.) Takt, und erhält eine zweitaktige Schlußbeträchtigung, die im Wiederansang des Hauptgedankens untergeht:

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is on a treble clef and contains a melodic line. It begins with a series of notes, followed by a measure marked '8' and a dynamic marking 'p'. The line continues with more notes, ending at a measure marked '8a-1'. The lower staff shows a continuation of the melody, starting with a measure marked '2' and a dynamic marking 'f'.

Damit hätten wir ungefähr alle Möglichkeiten der durch Einschaltungen oder Auslassungen entstehenden Störungen der strengen Symmetrie des Themenaufbaues erschöpft; was etwa noch fehlen könnte, jene manchmal ins geradezu Disproportionierte gehende Weitung einzelner Glieder, wie sie besonders der Konzertsatz häufig aufweist, ist unter einfache zusammenfassende Gesichtspunkte kaum zu bringen: ob dabei aus einer zweitaktigen Gruppe ein Halbsatz oder ein ganzer Satz, selbst ein weit gedehnter wird, das hängt ganz vom Fluge der Phantasie ab; jedenfalls aber werden solche gewaltige Auswüchse innerlich immer wieder eine Struktur zeigen, welche den oben aufgewiesenen Hauptgesichtspunkten entspricht. Insbesondere ist zu beachten, was wir betonten, daß Harmoniewechsel vorzugsweise auf schwereren Werten stattfinden; der Spieler wird daher den Aufbau der Komposition leicht enträtseln, wenn er sich dieses Gesetzes erinnert, und der angehende Komponist wird klar und wohlverständlich schreiben, wenn er sich desselben bewußt ist.

#### 10. Entstehen die großen Formen der Musik durch Erweiterung der Dimensionen der bisher betrachteten kleinen?

Ja und nein. Gewiß treten, wie wir bereits einige Male zu bemerken Gelegenheit hatten, Sätze zu einander in ein ähnliches Verhältnis der Symmetrie, wie sich zwei Halbsätze zur Einheit des Satzes zusammenschließen; aber wenn auch wohl ein ganzer Satz (z. B. durch Halbschluß auf den achten Takt) zum Vorder- und Nachsatz eines zweiten Satzes werden kann, so daß erst mit Ablauf des zweiten Satzes die Periode (der Kreislauf der Entwicklung und Rückbildung) abgeschlossen ist, so läßt sich doch eine solche Gegenüberstellung nicht ins Unendliche in immer größeren Dimensionen verfolgen. Von Anfang unserer Betrachtungen an hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß im Erkennen der Übereinstimmung der Zeichnung kleiner Bruchstücke (Taktmotive, Gruppen, Halbsätze) das Auffassen des formalen Aufbaues beruht, daß solche einander ähnliche Glieder sich gesondert nebeneinander stellen, daß die Zusammengehörigkeit größerer Taktreihen zu einem größeren Gliede, das als beantwortende Einheit mehreren vorausgegangenen kleineren gegenübertritt, durch Abschwächung der Gliederung, durch Herstellung größerer

glatt fortlaufenden melodischen Linien und durch Vermeidung von langen Noten und Pausen am Ende der Glieder deutlich gemacht wird, mußten aber anderseits einsehen, daß schon ein viertaktiger Halbsatz, der zwei zweitaktigen Gruppen zusammenfassend antwortet, doch in sich wieder Gliederungen wie  $1 + 1 + 2$  erkennen lassen muß, die sich nur nicht so stark bemerklich machen wie im Vorderatz. Aufgefaßt (vom Spieler und Hörer) resp. vorgestellt, empfunden (vom Komponisten) müssen aber auch diese kleinen Symmetrien innerhalb der großen Glieder ganz entschieden werden. Es leuchtet ein, daß solches Verstehen der Gliederung im kleinen immer mehr die Auffassung der größeren Einheiten gefährdet, zu je weiterer Ausdehnung diese anwachsen. Das ist der Grund, weshalb thatsächlich solche über 16 Takte (Doppelsätze) hinausgehende Symmetrien kaum mehr oder doch nur selten aufgestellt werden. Das Nachzählen der Takte (natürlich nicht ein wirkliches Nachzählen, sondern nur ein Empfinden des Taktgewichtes) hört wohl im allgemeinen mit dem achten auf, d. h. der sechzehnte Takt wird wohl noch als ein zweiter achter, der zum ersten achten in Symmetrie tritt, verstanden, der vierundzwanzigste aber nicht als solcher, sondern als neuer achter und zwar entweder als wiederum dem 16. antwortender oder aber (etwa wenn er wieder eine Halbschlusswendung bringt) wieder als eine Aufstellung, welcher der nächste achte (der 32.) antwortet. Solche längere Reihen von reinen Achtakttern sind sehr selten, allenfalls in Tanzstücken mit ihrem stereotypen Rhythmus häufiger; die nicht „für den praktischen Gebrauch zum Tanzen“ bestimmten Instrumentalsätze, ebenso wie alle gesangsmäßigen oder wirklichen Gesangskompositionen werden aber vielmehr statt dessen gar bald allerlei Abweichungen von der strengen Symmetrie bringen, vor allem Schlussbeträchtigungen, die ja eigentlich gar keine Störungen der Symmetrie sind, sondern nur ein gewisses behagliches Verweilen am erreichten Ziel. Sätze, welche durch Schlussbeträchtigungen von einander geschieden sind, treten eigentlich gar nicht mehr direkt zu engeren Einheiten zusammen. In der Regel wird aber ihrer Unterscheidung noch weiter Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts, sowie Verschiedenheit des motivischen Materials oder doch der figurativen Ausgestaltung zu Hilfe kommen, mit andern Worten: Verschiedenheit des Inhalts. Damit gewinnen wir nun aber einen ganz neuen Gesichtspunkt für die Beurteilung des formalen Aufbaues. Zwar haben wir schon oben von Modulationen in andere Tonarten gesprochen, aber doch innerhalb des als Grundlage des Aufbaues angesehenen metrischen Schemas; selbst die Dominanttonart oder die zurückstrebende Dominante (Migrolidisch) als Inhalt des dritten Halbsätzchens eines Aufbaues von vier Halbsätzen erschien uns zunächst nur als eine Möglichkeit der Ausfüllung des metrischen Schemas, nicht aber selbst als Mittel, das Form bilden könnte außerhalb eines geschlossenen Schemas. Nun aber schreiten wir zu einer solchen gänzlich veränderten Betrachtungsweise vor, indem wir den Aufbau größerer Formen nach dem Inhalte gliedern und das metrische Schema nur

mehr als das Mittel der Formgebung im Kleinen betrachten. Den ersten Schritt vorwärts thun wir, wenn wir Stücke betrachten, bei denen zwischen in sich metrisch abgeschlossene Sätze oder Satzgruppen sich ein Zwischenglied einschleibt, das weder zum ersten noch zum zweiten Satz resp. der ersten oder zweiten Satzgruppe in direkte Symmetrie tritt, vielmehr wirklich trennend zwischen beide tritt und einen kleinen Aufbau für sich bildet, gleichviel ob derselbe etwa mittels Umdeutung seines Schlusswertes zum neuen Anfang mit dem letzten oder durch Einfaß seines Anfangs auf den Abschluß mit dem ersten Hauptteile verwachsen ist oder nicht. Das Menuett von Beethovens Op. 49. II. kann uns in zwei verschiedenen Potenzen dieses neue Mittel der Formgliederung erklären. Beethoven bringt nämlich nach Abschluß der ersten in der Haupttonart gehaltenen Periode folgendes viertaktige Zwischenglied, das in der Paralleltonart (dadurch kontrastierend) ansetzt und durch Halbschluß in der Haupttonart zurütleitet:

(Zwischenhalbsatz.)

h<sup>+</sup> 0h<sup>2></sup> .. 2 0fis .. 0e (= c<sup>6</sup>) 4 d<sup>7</sup>

und wiederholt alsdann die ganze erste Periode in höherer Tonlage. Die vier Takte stehen also isoliert zwischen dem ersten und letzten achttaktigen Satz:

$$8 + 4 + 8$$

Trotz des Halbschlusses am Ende dieses Zwischengliedes würde es falsch sein, dasselbe als einen Vorderfaß gegenüber dem nächst folgenden Halbsatz anzusehen; zum mindesten müßte man, wenn man ihm einen derartigen Sinn zuerkennen wollte, hinzufügen, daß mit dem Erkennen der Übereinstimmung des folgenden Satzes mit dem ersten die Umdeutung des vermeinten Vorderfaßes zu einem selbständigen Gliede erfolgt. Nach erfolgtem Abschluß der Wiederholung bringt nun aber Beethoven einen weiter ausgeführten Zwischen Gedanken:

(überleitender Satz)

c<sup>+</sup> g<sup>+</sup> d<sup>7</sup> 4 g<sup>+</sup>

g<sup>+</sup>      d<sup>+</sup>      g<sup>6</sup>      e<sup>7</sup>      a<sup>+</sup>

d. h. er hält das erste Halbsätzchen in der Haupttonart und moduliert im zweiten in die Dominanttonart auf deren Dominante (2. Oberdominante der Haupttonart) er einen Halbschluß macht; die folgenden Takte lassen sich an, als solle nun dieser Halbschluß mehrmals bekräftigt werden, runden sich aber zum selbständigen acht-taktigen Satz ab und schließen in der Dominanttonart:

(II. Thema)

d<sup>+</sup>

a<sup>7</sup>      d<sup>+</sup>      a<sup>7</sup>

d<sup>+</sup>

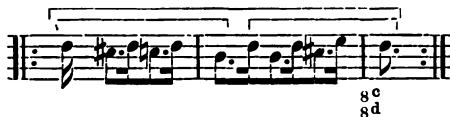
a<sup>7</sup>      d<sup>+</sup>      g<sup>6</sup>      a<sup>6</sup>      7(8)      d<sup>+</sup>

d. h. wir haben hier ein (wenn auch nicht eben charakteristisch heraus-tretendes) zweites Thema vor uns; zwei dreitaktige Schlußbekräftigungen verleihen diesem ganz in der Dominante stehenden Satz größeres Gewicht:

(II in Triolen.)

9 ? (6a)      8a  
8b

d. h. hier haben wir zwei Scheindreitaktigkeiten der Ordnung: schwer-leicht-schwer; aber vielleicht ist auch das Hinauslaufen in die Oktave zunächst nur als Anschlußmotiv gedacht, d. h. als zum Motiv aus-gewachsene weibliche Endung: dann setzt die Schlußbeträchtigung un-bekümmert um diese Endung doch mit dem leichten Takt an. Weiter folgen noch zwei zweitaktige Schlußbeträchtigungen:



und endlich eine ebenso beginnende Gruppe von zwei Taktten, die zur Haupttonart zurückleitet ( $d^?$ , mixolydisch), deren zweiter Takt aber im Wiederanfang des Hauptthemas verschwindet:



1. Thema.

Das Beispiel ist sehr lehrreich. Die Verwandtschaft der Rollen der beiden Zwischenglieder, des kleinen viertaktigen und des großen sechzehntaktigen mit seinen 10 Taktten Schlußanhang und seiner endlichen Zurückleitung ist in die Augen springend; zugleich sehen wir aber auch, daß eine solche weiter ausgeführte Zwischenpartie anderen motivischen Materials und unterschiedener Figuration bedarf und zur besseren Hervorhebung derselben einer anderen Tonart. Die letzten (zweitaktigen) Schlüsse zeigen bereits wieder den für das erste Thema charakteristischen punktierten Rhythmus.

Weiterhin bringt Beethoven nach der Wiederholung des Hauptgedankens nochmals einen selbständigen Zwischenatz und zwar direkt einsetzend in der Unterdominanttonart C-dur, welche noch schärfer kontrastiert. Sein trompetenartiges kräftiges Motiv steht dem Hauptgedanken des Menuett sehr unterschieden gegenüber. Sein Aufbau besteht aus zwei achttaktigen Sätzen; der erste macht einen Halbschluß auf  $g^?$ , der zweite arbeitet sich zur Haupttonart (G-dur) empor, und vier außerhalb der Symmetrie stehende Takte in der Dominante ( $d^?$ , mixolydisch) bereiten die nochmalige Wiederholung des Hauptthemas in seinem ganzen Umfange ( $8 + 4 + 8$ ) vor. Endlich ist als Coda mit stark mixolydischer Färbung angehängt, d. h. nochmals das Hauptthema mit Hinneigung zur Unterdominanttonart die ebenfalls durchaus typisch für die Nähe des wirklichen Schlußes ist, sofern sie ein dem für den Beginn der thematischen Ent-



wicklung charakteristisches Aufstreben zur Oberdominante entgegengesetztes Nachlassen der treibenden Kraft bedeutet:



Die verstärkte Wiederholung des Nachsatzes (5.—8. Takt) bildet das Ende.

Vergegenwärtigen wir uns einmal zurückblickend, wie oft uns die Tendenz der Formbildung zur Gewinnung des Schemas

#### A-B-A

bemerkbar geworden ist! Zuerst begegneten wir ihr, als wir einfahen, daß, trotz der natürlichen Aufstaktigkeit alles Treibens und Werdens doch der Anfang mit einer schweren Zeit etwas durchaus Gewöhnliches, weil etwas Bequemerer, minder Aufregendes, minder Anspannendes ist. Dem Wegfall der leichten Zeit (des Aufstaktes) am Anfang sahen wir den Wegfall des leichten Taktes als etwas Verwandtes sich anschließen und erkannten sogar die Möglichkeit noch weiterer Verkürzung des metrischen Schemas a parte ante bis zum Beginn mit dem nur markierten achten Takte. Die damit gewonnenen Typen schwer=leicht=schwer entsprechen durchaus der selbstverständlichen Anordnung des Inhalts der größeren Formen, d. h. ein Hauptgedanke, der durch ein Zwischenglied oder einen ausgewachsenen Nebengedanken abgelöst wird, erscheint ebenfalls als das Gewichtigere, der Nebengedanke ist sozusagen das thematisch Leichte; das Schema:

Hauptgedanke — Nebengedanke — Hauptgedanke

ist also für die Themenordnung des kleinsten wie des größten Musikstücks das zunächst selbstverständliche.

Nun gliedern sich aber Hauptgedanke (I. Thema) wie Nebengedanke (II. Thema), sobald sie in größeren Proportionen ausgeführt werden, selbst wieder gern in ganz ähnlicher Weise; betrachtet man

ferner die beiden Hauptthemen beide als gewichtige thematische Werte, so ist nichts natürlicher, als daß zwischen beide wiederum ein Zwischenglied eintreten kann; endlich aber kann man die beiden Themen zu höherer Einheit zusammenfassen, die man zweimal setzt wie das Hauptglied im Hauptthema, d. h. es ergibt sich der Ausblick auf eine größte Form, welche zwischen das erstmalige und das zweite Auftreten der Themen ein Zwischenglied von natürlich entsprechend großen Dimensionen einschleibt: in diesem letzten Falle ist das Zwischenglied zum Unterschied von den beiden durch die Themen charakteristischen Teile als nicht thematisch zu bezeichnen; es ist das der Durchführungsteil der größten Formen. So finden wir, wenn wir auch das Auswachsen der Zwischenglieder zu Themagruppen von eigenartiger Physiognomie mit ins Auge fassen, folgende Stufenleiter von Dimensionen:

### I. Mit nur einem Thema:

A.	—	B.	—	A.
• Hauptgedante (8 Takte)		Zwischenglied (4 oder auch 8 Takte)		Hauptgedante (8 Takte)

Da nichts hindert, dem Hauptgedanken auch schon beim ersten Auftreten Schlußwiederholungen anzuhängen, deren ausgeführteste die Wiederholung des ganzen Satzes ist, so fällt diese Form schließlich zusammen mit der oben als vollständig symmetrisch, ohne Rücksicht auf den Inhalt nur als metrisches Schema entwickelten:

A.	—	B.	—	A.
2 mal 8 Takte Hauptgedante zweimal.		8 Takte Zwischenglied		8 Takte Hauptgedante einmal.

### II. Mit selbständiger entwickeltem Zwischensatz:

A.	—	B.	—	A.
Hauptsatz der Form I.		Zwischensatz (Trio) von 8 Takten, oder ausgeführt in der Form I. (II. Thema.)		Hauptsatz der Form I.

Durch Schlußwiederholungen, eventuell auch die Repetition jedes der drei Formglieder kann die Ausdehnung solcher Sätze bereits eine sehr erhebliche werden.

### III. Mit drei oder mehr Themen:

A.	—	B.	—	A.
Zwischenglied zur selbständigen Themagruppe ausgewachsen: a — b — a		Stärker kontrastierendes III. Thema, eventuell mit ebenfalls ausgewachsenem Zwischenglied: a    b    a		(wie zuerst) a    b    a

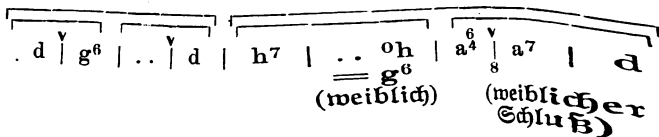
IV. Zwei Themen als Einheit gesetzt:

A.	—	B.	—	A.
Themengruppe:		Durchführungsteil:		Themengruppe:
a) erstes Thema,		(Symmetrische Aufbaue ver-		(wie zuerst)
b) Zwischenglied,		schiedenster Dimensionen, aber		
c) zweites Thema,		nur mit anders kombinierten		
d) Schlußglied.		motivischen Material der		
		Themen).		

d. h. sämtliche mit besonderen Namen belegten Typen der großen Formen erscheinen aus demselben Prinzip erwachsen, denn I. ist die sogenannte zweiteilige, II. die dreiteilige Liedform oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine Rondoform, III. sind größere Rondoformen, IV. ist die sogenannte Sonatenform. Da diese Namen nicht viel nützen und sich keineswegs regelmäßig mit den ähnliche Namen führenden Sätzen der praktischen Komposition decken, so wollen wir auf ihre Anwendung verzichten und einfach die nur die Proportionen andeutenden Namen: erste, zweite, dritte, vierte Form gebrauchen. Jeder derselben erweitert sich als noch innerhalb bedeutend dehnbare Grenzen variabel, besonders je nach der eingehaltenen Modulationsordnung. Wir gehen dieselben nun im einzelnen an Beispielen durch mit besonderer Berücksichtigung der Tonartfolgen.

II. Wie stellt sich in der praktischen Komposition die erste Form dar?

Selbständige Tonstücke dieser kleinsten und unentwickeltesten Formen sind nicht häufig. Das Volkslied hat sie nur selten, da es sich meist streng symmetrisch (abgesehen von etwaigen Schlußwiederholungen) im Umfange einer aus zwei Halbsätzen oder auch zwei achttaktigen Sätzen bestehenden Periode hält. Auch das an das Volkslied anlehrende einfache strophische Lied hält sich gewöhnlich innerhalb dieser Form-Ansätze, die nur symmetrische Struktur aber keine inhaltlich getrennten Teile haben: z. B. Mendelssohns Komposition des Heine'schen „Klinge, kleines Frühlingslied“ mit dem harmonisch-metrischen Schema:



Vergl. z. B. auch Franz': "Es hat die Rose sich beklagt", in welchem der Meister trotz der dreizeiligen Versform die streng Symmetrie herzustellen gewußt hat (durch Vorausrichtung einer ersten Zweitaktgruppe in der Begleitung). Unter Festhaltung des motivischen Aufbaues, nur durch Tonartenkontrast unterschieden stellt Beethoven im zweiten Liede des „Liederkreises“ an die ferne Geliebte

die Form A-B-A her; das Sätzchen selbst, das dreimal getreu wiederkehrt (E-dur—A-dur—E-dur), ist durch mehrmalige Wiederholung der weiblichen Endung (des 5. Tactes) jedes Halbsatzes erweitert:

(Klavier)

(Klavier)

(Generalauftakt)

Beim Übergang zur mittleren in A-dur gehaltenen Strophe haben wir also ein kleines zweitaktiges Übergangsglied, dessen Ende im Wiederanfang verschwindet; auch bei der Rückwendung zur Haupttonart (zwischen der 2. und 3. Strophe) wächst aus den Schlußwiederholungen ein zweitaktiges Übergangsglied heraus. Ähnlich gebaut (B nur Transposition von A) ist z. B. Schuberts Komposition des Heineschen „Fischer mädchen“.

Ein interessantes Beispiel der etwas reicheren Ausgestaltung des Typus — doch noch streng innerhalb der Grenzen der ersten Form — ist Beethovens Op. 126 Nr. I:

A.

(verzerrt wiederholt)

B.

Musical score for section B, consisting of six staves of music. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with slurs and a fermata over a quarter note. The second staff continues the melody with slurs and a fermata. The third staff features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note figure, with a fermata and a 'g<sup>6</sup>' annotation. The fourth staff includes trills ('tr tr tr') and a 'p' dynamic marking. The fifth staff shows a sixteenth-note pattern with a '6' annotation. The sixth staff is in 3/4 time, marked 'ritardando', and features a sixteenth-note pattern with a '6' annotation and a fermata over a quarter note, with an '8<sup>a</sup>' annotation below.

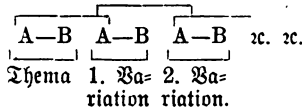
A.\*

Musical score for section A, consisting of one staff of music. It is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and ends with a fermata over a quarter note, with a '7\*' annotation below.

B—A\* repetiert.

Der  $\frac{3}{2}$  Takt des Nachsatzes der Zwischenpartie (Beethoven schreibt ihn als  $\frac{3}{4}$  Takt, d. h. nimmt in jeden Takte nur eine Zählzeit) ist eine viel geringere Abweichung vom glatten Fortgang, als man zunächst meinen sollte; der  $\frac{3}{4}$  Takt wahrt nämlich den Urhythmus  $\frac{3}{4}$  mit seinen ungleichen Zählzeiten sehr deutlich, so daß der  $\frac{3}{2}$  Takt nichts anderes ist als ein Weitergehen mit Zählzeiten der Dauer der schweren Zeit des  $\frac{3}{4}$  Taktes. Die verschiedenen Schlußbeträchtigungen bedürfen weiterer Erläuterungen nicht.

Manche für Variationsfolgen berechnete Themen wie z. B. die von Beethovens Op. 57 (Appassionata), Op. 109 und 111 auch die des Cis-moll-Quartetts Op. 131 zeigen nur einen zweigliedrigen Bau, eine Form A-B ohne merkliches Zurückkommen auf den Inhalt des ersten Satzes oder Halbsatzes; da dann (trotz des Schlusses in der gleichen Tonart) der zweite Satz sich gegen den ersten als ein anderer abhebt, so wird man nicht fehlgehen, wenn man in der Kette der verzierten Wiederholungen der Folge der beiden Glieder das immer neue Zustandekommen der Form A-B-A erblickt.



Keine Typen der ersten Form A-B-A sind dagegen z. B. die Themen der Variationen der As-dur-Sonate Op. 26, und der ungleichlichen F-dur-Variationen Op. 34 von Beethoven.

Die Zwischenpartie der Kleinen Form A-B-A steht — da sie kein ausgeprägtes zweites Thema enthält, gewöhnlich auch nicht eigent-

lich in einer andern Tonart; wohl aber setzt sie gewöhnlich in einer andern — in der Regel nächst verwandten — Tonart an, aber nur um zur Haupttonart zurückzulenken. Nach dem Hauptsatz selbst gegen sein Ende hin eine Wendung zur Dominante, Parallele oder einer andern nahe verwandten Tonart, so lenkt auch wohl der Zwischensatz gleich zurück und ist dann häufig durchaus nur Rückgang, Vorbereitung der Wiederholung des Hauptgedankens (mizolydisch).

Sehr lehrreich für die freiere Behandlung der kleinen Form A-B-A sind die zahlreichen Miniaturen Theodor Kirchner's, welche eine große Zahl interessanter Varianten des schlichtesten Typus aufweisen. Je nach ihrer Ausdehnung entsprechen sie dem Schema strenger oder minder streng; manche führen das Hauptmotiv auch in der Zwischenpartie durch, andere bringen in dieselbe durch andere Bewegungsart einen schärferen Kontrast, ohne sie doch zu einem wirklichen neuen Thema zu entwickeln. Viele haben einen mehr oder minder ausgeführten Anhang, der zwar durch Festhaltung des motivischen Materials des Hauptsatzes seine Natur als Schlußbeträchtigung darthut, aber in sich selbst symmetrischen Aufbau aufweist; manchmal aber nimmt eine solche Coda auch wirklich selbständigere Physiognomie an, so z. B. in Nr. VI der Albumblätter Op. 7:

A.

NB.

Hier wird der Abschluß des Hauptsatzes auf den achten Takt durch die strenge sequenzartige Nachbildung der Takte 7—8 nach dem Muster von 5—6 vereitelt und daher noch ein weiteres Halbsätschen von 4 Takten zum Abschluß nötig; die Sequenz ist eines der allerschäufigsten Mittel der Weitung der Formen. Den achttaktigen Zwischensatz bildet Kirchner durchaus mit dem motivischen Material des Hauptsatzes; derselbe beginnt und endet migolydisch ( $h^7$ ) wendet sich aber in der Mitte nach der Parallele der Dominante (Gis-moll) und findet den Rückweg über die Unterdominante. Die Wiederholung des Hauptsatzes meidet die Sequenz, kommt daher mit dem achten Takte zu Ende und schließt in der Haupttonart. Die erwähnte Coda sieht dann so aus:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, labeled 'Anschlußmotiv'. The second staff is in 6/8 time, labeled 'Takt='. The third staff is in 8/8 time, labeled 'Triole.'. Brackets and numbers (2, 6, 8) indicate the duration of the motifs on each staff.

Einige kurze Schlußbestätigungen bilden dann das eigentliche Ende. Ähnlich (nur schlichter gebaut) ist Nr. II desselben Opus, dessen Coda aber doch noch mehr den ausgesprochenen Charakter angehängter Schlüsse hat.

Man beachte wohl, daß auch bei dieser kleinsten Form ein scharfer Unterschied zwischen den beiden Stellen, wo verschiedene Thementeile aneinander grenzen, heraustritt, nämlich:

B setzt gern selbständig kontrastierend an, die Wiederkehr von A wird dagegen in der Regel durch wirklichen Übergang (Rückgang) vermittelt.

Dies Prinzip werden wir in allen größeren Formen wiederfinden, in der zweiten als selbständigen Ansat des Trio, in der dritten als Einführung des dritten Thema ohne eigentliche Modulation, in der vierten als Ansat des Durchführungsteiles nach vor-



ausgegangenem Abschluß; den Rückgang dagegen finden wir regulär in allen vier Formen nicht nur bei der Rückkehr zum Hauptthema, sondern auch wo mehrere Themagruppen zur Einheit zusammengefaßt erscheinen sollen, als Vorbereitung des Einsatzes des zweiten Themas. Zwar sind diese Bestimmungen nicht rigorose Gesetze, wohl aber logisch begründete Gesichtspunkte, deren sich bei der Arbeit bewußt zu sein niemals schädlich ist. Daß die Meister manchmal im Sonatensatz das zweite Thema ohne vorherige Überleitung einsetzen lassen, ist ebenso wahr, wie daß sie manchmal den Thementeil nicht scharf gegen die Durchführung abgrenzen; aber daß erstere Abweichung von unserer aufgestellten Norm nicht im Interesse des großen Zuges liegt, vielmehr ins kleine gliedert, und daß das Zueinanderschwimmen von Themen-Exposition und Durchführung die Auffassung erschwert, ist nicht minder wahr.

Als eine unvollständige Ausprägung der ersten Form sind jene zweigliedrigen Themen anzusehen, welche weder eine eigentliche Zwischenpartie noch eine Wiederkehr eines Hauptgedankens, sondern nur zwei in derselben Tonart stehende Sätze enthalten, die entweder gar nicht oder jeder für sich oder aber als Ganzes wiederholt werden, also:

$$\left. \begin{array}{l} A-B \\ A, A-B, B \\ A B A B \end{array} \right\} \text{ wo B weder dem Vorder- noch dem Nachsatze} \\ \text{ von A nachgebildet ist.}$$

Ist aber in solchen Stücken der Vorderatz von B dem Vorderatze oder auch dem Vorder- und Nachsatze von A nachgebildet, so haben wir nur eine Erweiterung des Satztypus  $\overline{a} \mid \overline{a} \mid \overline{a} \mid \overline{b}$  vor uns, d. h. eigentlich keine periodische (rundläufige), sondern nur eine positiv entwickelnde Form, der ein eigentlicher Abschluß fehlt, also eine Form die eigentlich keine entwickelte Form sondern nur ein Ansatz ist. (Der Fall, daß der Nachsatz von A dem Vorder- oder Nachsatz von A oder beiden nachgebildet ist, kommt natürlich nicht in Frage, da derselbe ja der oben erörterte eigentliche Typus der ersten Form sein würde). Es scheint aber, daß wir auch in den Fällen, wo B ganz selbständig (doch nicht so kontrastierend, daß es als ein im Charakter verschiedenes Anderes erscheint) neben A steht, doch eine ähnliche Auffassung anwenden müssen, für welche die metrische Übereinstimmung, die nur formale (nicht inhaltliche) Symmetrie das Zustandekommen des Eindruckes eines abgeschlossenen Verlaufs ermöglicht, d. h. also: wie es uns sich als möglich ergab, vier verschiedene Taktmotive zu einem Halbsatz zu verbinden ( $\overline{a} \mid \overline{b} \mid \overline{c} \mid \overline{d}$ ), so würde es nun auch möglich erscheinen, vier verschiedene Halbsätze zu einem Doppelsatz zu vereinen; da jeder Satz in sich dabei einen der leicht verständlichen Typen ausdrücken wird (z. B.  $\overline{a} \mid \overline{a} \mid \overline{a} \mid \overline{b}$  oder auch  $\overline{a} \mid \overline{b} \mid \overline{a} \mid \overline{b}$  oder  $\overline{a} \mid \overline{a} \mid \overline{b} \mid \overline{a}$ ), so ist dem Bedürfnis der symmetrischen Gliederung wenigstens im kleinen Genüge geleistet, während der Zusammenschluß der beiden parallelen Sätze

zu höherer Einheit lediglich durch die harmonische Entwicklung bewirkt wird. Moduliert man aber z. B. im zweiten Halbsatz zur Dominante und lenkt der dritte mixolydisch zurück, sodaß der vierte wieder in der Haupttonart steht, so ist es in der That möglich, trotz mangelnder motivischen Beziehungen zwischen den beiden Sätzen ihre Zusammengehörigkeit im Sinne der kleinen Form A-B-A doch zu verstehen. Durch die gesonderte oder vereinte Wiederholung der beiden Sätze wird eine andre Auffassung wohl nicht bedingt. Wir werden solche thematisch zweiteilige Formen auch in größeren Dimensionen wiederfinden. Daß sie als nicht voll entwickelte Formen angesehen werden müssen, scheint mir kaum fraglich.

## 12. Wie gestaltet sich in der Praxis die zweite Form?

Bei der zweiten Form wächst die Zahl der Möglichkeiten der Weitung des Typus ganz außerordentlich, sodaß zwei Stücke, die unzweifelhaft beide ihn aufweisen, ganz außerordentlich verschieden sein können, nicht nur hinsichtlich der tatsächlichen Ausdehnung, sondern auch ganz besonders je nach der ausgeführteren oder gar nicht vermittelten Verbindung der Glieder, also hinsichtlich der Modulation, auch hinsichtlich des Charakters des Inhalts der einzelnen Teile. Ein Beispiel der einfachsten Ausfüllung der Form ist Händels Arie „Lascia ch'io pianga“ aus Rinaldo. Der Hauptteil A dieser Arie hat vollständig ausgeprägt die erste Form, zuerst einen geschlossenen achttaktigen Satz in der Haupttonart F-dur, sodann einen sechstaktigen Zwischensatz, der mit der Parallele ansetzt und auf der Dominante (C-dur) schließt, worauf der Hauptsatz getreu wiederholt wird (sogar zweimal, da ihn das Orchester noch einmal als Ritornell bringt). Der zweite Teil (B) ist nur ein einziger achttaktiger Satz, der schärfer als das Zwischenglied des Hauptteils die Paralleltonart ausprägt und ebenfalls (im Nachsatz) zur Dominante moduliert; ein angehängter dritter Halbsatz wendet aber den Schluß zur Parallele der Dominante. Ausgeführte Übergänge weist die Arie nicht auf, unterscheidet sich daher hinsichtlich der Form in nichts von Tanzstücken, für welche solche lose Verbindung der Teile die gewöhnliche ist (bekanntlich ist die Arie wirklich ursprünglich als Sarabande geschrieben):

A. a.

f                    b<sup>6</sup>                    c<sup>7</sup>                    f<sup>+</sup>

b<sup>6</sup>                    c<sup>7</sup>                    f<sup>+</sup>                    ..                    b<sup>6</sup>                    c<sup>4</sup>                    ..                    f<sup>+</sup>

b.

$0a$   $g^+$  ..  $c^+$   $f^6$   $g^4$  .7.  $c^*(c7)$   
folgt Wiederholung von A a.

B.

$0a$   $a^7$   $0a$   $d^{(4)}VII$   $0a$   $g^7$

$0h$   $0e$   $a^{VII} (f^6)$   $g^7$   $^8$   $c^+e^7$   $f^+$   $0a$  ..

$0e$   $e^7$   $0ea^{VII}e^7$   $^8a$   $0e(c7)$   
folgt Wiederholung von A (ganz)

Und nun vergleiche man hiermit z. B. die Arie der Königin von Saba „Jeder Anblick, der sich heut“ in Händels „Salomo“, die wohl vier mal so lang ist und doch ebenfalls hierher gehört. Auch diese Arie entspricht einem Tanztypus, nämlich dem der Gavotte und hat daher auch keine Übergangsglieder zwischen den einzelnen Teilen, die lange Ausdehnung ist lediglich durch Vermehrung der Sätze bewirkt, aus denen sich die einzelnen Teile zusammensetzen. Die Arie steht in G-moll. Zunächst spielt das Orchester einen geschlossenen Satz von 8 Takten vor, der den Hauptgedanken in kürzester Fassung giebt; durch nachahmende Ritornelle des Orchesters zwischen den einzelnen Gliedern der Gesangsmelodie wird nun der Vordersatz dieser selben Periode auf 8 Takte erweitert, der Nachsatz wird also ein selbständiger Satz, aber durch sequenzartige Führung so gewendet, daß er auf den 4. Takt bei der zweiten Oberdominante anlangt, welche als alterierte Unterdominante wie diese zum Schluß drängt; zwei weitere Takte machen aber einen Halbschluß auf der Dominante der Parallele (F-dur), wodurch ein Anstoß zu weiterem Bilden gegeben ist; die Singstimme greift die Harmonie auf, als ob sie den Halbschluß wiederhole (schwerer Takt) und das Orchester macht mit zwei antwortenden Takten aus dem Halbschluß einen Ganzschluß in F-dur; ein entsprechend gebildetes dreitaktiges Glied lenkt zum Ganzschluß in der Parallele (B-dur), der mittelst eines ebenfalls

durch einen vorausgeschickten schweren Takt der Singstimme eingeleiteten viertaktigen Nachsatzes bestätigt wird, dem noch ein zweiertaktiger Schlußanhang folgt. Vier Takte Instrumentalritornell bekräftigen den Schluß nochmals. Wir geben unten diesen dem A a des obigen Schemas entsprechenden Teil der Arie als anschauliches Beispiel, und bemerken zum übrigen nur, daß der Teil A b ganz ähnlich aufgebaut aber kürzer ist (19 Takte:  $\overbrace{2+2+2+2}^{(4.)} + 2+1 + 4+4$ ) und vorzugsweise die Unterdominante (C-moll) ausbeutet; die Wiederkehr von A. a. ist nur eine ange deutete ( $\overbrace{1+2, 1+2, 1+2+2+4}$ ) und der Teil B besteht aus zwei Sätzen, deren erster ganz in der Dominante der Parallele (F-dur), der zweite dagegen in der Molloberdominante (D-moll) steht und breit abschließt; der Charakter dieser Mittelpartie ist ein kräftigerer. Der Schlußteil endlich (A\*) ist ein verkürzter und wahrt die tonartliche Einheit strenger; einige als Coda angehängte Halbsätze schließen die Gesangspartie und das Orchester bekräftigt noch den Abschluß mit demselben Satz, den es zu Anfang gebracht (nur um 4 Takte erweitert):

## A. a.

The musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/C minor). The first staff is labeled "(Ritornell)" and ends with "od". The second staff is labeled "b+". The third staff is labeled "8 od (Gesang)". The fourth staff is labeled "od (Orchester)".

(Gesang)  $b^+$  (Orchester)

8

(Gesang)

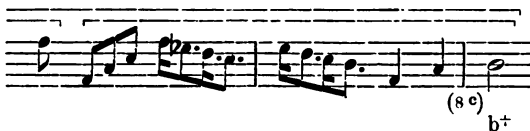
$\underline{4}$ <sub>2</sub>  $g^7$   $(4^a)$   $f^7$  NB. 2

$\langle 4 \rangle$   $f^+$  NB. 6

$\langle 8 \rangle$   $b^+$  4

$(s^a)$   $b^+$

$(s^b)$   $b^+$  (Orchester) *tr*



Zwar noch immer scharf gegliedert, doch bereits die Glieder einigermaßen verbindend stellt sich das Scherzo von Beethovens Op. 14. II. als eine klare Ausprägung der zweiten Form dar; wir können aus Raumrücksichten dasselbe nicht ganz geben, dürfen aber, da das Beispiel sich jedermann zur Hand findet, das Schema desselben klar legen:

A a.



Hauptsatz: 8 Takte, mit Ganzschluß in der Haupttonart G-dur.  
 Zwischenglied: 8 Takte, durchaus mixolydisch (d<sup>7</sup>).  
 Wiederholung des Hauptsatzes: 4 + 2 Takte (Nachsatz verkürzt),  
 mit Ganzschluß (g<sup>+</sup>).

A b.



Vier Halbsätze: 1.  $\overbrace{h^7 | h^7} \quad \overbrace{0h \ h^7 | 0h}$   
 2.  $\overbrace{h^7 | h^7} \quad \overbrace{0h \ \text{VII} \ \text{fis}^6 \ \text{.7.} | 0\text{fis}}$   
 3.  $\overbrace{h^7 | h^7} \quad \overbrace{0h \ h^7 | 0h}$   
 4.  $\overbrace{e^7 | e^7} \quad \overbrace{0e \ e^7 | 0e}$

d. h. auf den schwersten Schlußwert (16. resp. da eigentlich nur jeder Takt eine Zählzeit enthält, 8. Takt) trifft die Unterdominante (A-moll), die durch zwei weitere Takte (mixolydisch d<sup>7</sup>) zur Unterdominante der Haupttonart (c<sup>6</sup>) umgedeutet wird, worauf nach starker Cäsur (1 Takt Generalpause) der Teil A a\* unverändert wiederholt wird.

Anstatt daß nun der Teil B direkt einsetzt, wird zu demselben durch dasselbe Motiv, welches im Teil A a das Zwischenglied bildet,

eine Überleitung von 8 Takten gemacht (auf der Dominante der Unterdominante,  $g^7$  [mixolydisch]):

$g^7$  — (Generalauftakt zum Teil B [Trio]).

( $g^5$ ) [v]

Das Trio selbst ist wiederum in sich vollständig nach der ausgebildeten ersten Form entwickelt:

(Hauptgedanke des Trio)

x.

B a Hauptsatz: 8 Takte mit Ganzschluß in der Hauptart (C-dur), zweimal unverändert vorgetragen.

B b Zwischensatz: 8 Takte, erster Halbsatz mixolydisch ( $g^7$ ), zweiter Halbsatz nach der Dominante ( $g^+$ ) schließend; der ganze Satz zweimal vorgetragen (erste Hälfte etwas verändert), das zweite Mal mit zwei zweitaktigen Schlußbegräftigungen.

B a\* Wiederholung des Hauptsatzes: die 8 Takte nur einmal (unverändert) vorgetragen, aber der zweite Halbsatz wiederholt und von zwei zweitaktigen Schlußbestätigungen gefolgt.

Als Rückwendung zum Teil A dient nun ein Einsatz des Hauptthemas in der Tonart des Trio (Unterdominante C-dur):

$c^+$

Die Wiederholung des Haupttheiles A ist nun insofern eine unvollständige, als eigentlich nur A a vollständig wiederkehrt; A b fällt vollständig fort, dafür setzt das Zwischenglied von A a (d<sup>7</sup>, mixolydisch), nochmals an und zwar in der ausgeführten Form, wie es als Überleitung zu Teil B diente, wandelt sich aber (seinen mixolydischen, dominantischen Charakter während) in h<sup>7</sup> und weiter in c<sup>7</sup> um, worauf der Hauptgedanke in der zweiten Unterdominante (F-dur) ansetzt und über <sup>0</sup>e—d<sup>7</sup> in die Haupttonart schließt. Daran setzt sich eine weit ausgeführte Coda in der Haupttonart, die das Anfangsmotiv des Trio benutzt, doch mit abweichender Fortbildung; endlich erscheint über dem bereits stationär bleibenden Bass (g<sup>+</sup>) das Hauptmotiv des ersten Theils als letztes Ende. Vielleicht könnte man zweifeln, ob nicht das Zwischenglied des ersten Theils als eine wirkliche Themagruppe betrachtet werden muß, in welchem Falle das Beispiel zur dritten Form gehören würde.

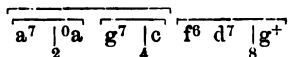
Der einfacheren Gestalt der zweiten Form, wie sie die Arie aus Rinaldo aufwies, gehören die meisten Beethovenschen Scherzi an, z. B. das von Op. 27. II, Op. 28, Op. 26 u. s. w. (man beachte vor allem den immer wieder hervortretenden mixolydischen Charakter von A b); ausgeführter sind dagegen meist seine langsamen Sätze, bei denen besonders die Übergangsglieder selten ganz fehlen. Ein besonders schönes Beispiel, das Andante grazioso von Op. 31. I. wollen wir noch näher betrachten.

A a.

Erster Satz achttaktig geschlossen in der Haupttonart (C-dur).  
Zweiter Satz in seiner ersten Hälfte demselben völlig gleich,  
nur mehr verziert, im Nachsatz aber nach der Dominanttonart  
(G-dur) schließend.



## A b Zwischenfaß, des Aufbaues:



d. h. mit stark verkürztem Nachfaß (nur 1 Takt statt 4) aber durch Einschaltungen im Vorderfaß und ausgeführte Schluß- (Halbschluß) Wiederholungen erweitert:

## A b.

The musical notation for 'A b' consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes with a bracket above labeled '(8a)'. Below the staff are annotations '0d<sup>2</sup>>' and 'a<sup>9</sup>>'. The second staff continues the sequence with a bracket above labeled '(2a)'. Below the staff are annotations '0a' and '0c'. The third staff shows further notes with a bracket above labeled '<4>' and 'c<sup>+</sup>', followed by 'f<sup>b</sup>' and 'd<sup>7</sup><8>', and finally 'g<sup>+</sup>'.

d. h. der das Gesamtergebnis des Vorderfaßes repräsentierende vierte Takt erscheint als Aufstellung, welcher der einzige folgende Takt antwortet, worauf zwei eintaktige und drei nur eine Zählzeit ( $\frac{3}{8}$ ) füllende Beträchtigungen des Halbschlusses folgen, dessen myxolydische Bedeutung noch mehr die endlich zurückleitende ad libitum Kadenz klar legt. Die Wiederholung von A a ist nur einsäsig aber reicher verziert als der erste Satz von A a und schließt in der Haupttonart (ohne Anhänge). Der Übertritt in den zweiten Teil erfolgt nur mittels eines den Durchschlüssen direkt folgenden Hinabsteigens im C-moll-Akkord, das als schließend (gleichsam dem C-dur-Schlusse antwortend) verstanden werden muß, d. h. der erste Takt ist gleich ein schwerer (zweiter):

The musical notation shows a sequence of notes on a staff. Below the staff are annotations '0g', 'as', and 'des<sup>6</sup>'.



Dieser erste Satz ist nicht als Hauptsatz des zweiten Themas anzusehen, sondern leitet nur zu ihm über, stellt seine Tonart erst fest; den Kern des zweiten Themas bildet der Satz



dessen Vordersatz (Takt 1—4) in As-dur steht und einen Ganzschluß darin macht; der zweite Halbsatz wiederholt aber denselben Inhalt in der Parallele (F-moll), ebenfalls mit Ganzschluß. Solche einfache Transposition ist nicht geeignet, die Form zu schließen, sondern wirkt wie alle Sequenzen suspendierend, d. h. die zweiten vier Takte entsprechen zwar den ersten vier Takten, aber nicht als eine Entwicklung zum Abschluß bringend, sondern die Form offen lassend, d. h. sie setzen sich nur an Stelle der ersten vier Takte und lassen den Nachsatz noch erwarten; in der That folgen nochmals vier Takte, die zum Halbschluß in der Haupttonart führen, mit dem harmonischen Inhalt:



und eine Reihe Wiederholungen bekräftigen die Halbschlußwirkung, zunächst eine eintaktige (8a), dann eine viertaktige, fünf eintaktige und schließlich führt als Generalauftakt wieder crescendo aussholend eine Zweitaktgruppe deren Ende im Wiederanfang untergeht direkt in die Wiederholung des Hauptteils (sämtliche Halbschlußbekräftigungen sind

natürlich mixolydisch zu verstehen, obgleich f erst im Generalaufsatz erscheint; die Schlüsse haben aber sämtlich plagalen Charakter:  $g^{IX} < g^{+}$ .

Der erste Teil A wird nun in seinem ganzen Umfange (A a, A b, A a\*) wiederholt, nur immer noch reicher verziert. Nach A a\* folgen aber als Coda eine große Zahl angehängter Schlußbestätigungen (Ganzschlüsse) zunächst zwei viertaktige mit einer Wiederholung des zweiten Taktes (durch gesteigerte Ausbreitung der Unterdominante):



weiter zwei zweiertaktige und zwei eiertaktige, von denen aber die letzte eine in den nächsten Takt überragende weibliche Endung hat:



diese weibliche Endung wird einmal im verjüngten Maßstabe wiederholt, und zwei letzte Schlußbestätigungen, eine zweiertaktige und eine eiertaktige, beide weiblich endend, schließen den ganzen Satz ab.

Sehr vollständig dem Typus entsprechend ist z. B. das Andante von Beethovens Op. 28: A a achttaktig aus der Haupttonart D-moll in die Mollioberdominante A-moll schließend, A b viertaktig aber mit

Beschränkung der beiden Zweitaktgruppen  $\overline{1+1} + 1$  [wiederholt] und  
4.

Halbschlussbestätigungen, durchaus misolydisch [a7], A a\* achttaktig, das ganze A b—A a\* wiederholt; B a achttaktig in D-dur, nach A-dur schließend (wiederholt), B b viertaktig, erst nach der Unterdominante G-dur mwendend, aber schließlich auf a<sup>7</sup> anlangend und B a\* viertaktig in der Tonart D-dur bleibend, B b—B a\* wiederholt; die Wiederholung von A a—A b—A a getreu (auch mit den Wiederholungen) aber verziert; angehängt eine kurze Coda, die mit Motiven von A beginnt, B leicht andeutet und frei schließt. Weitere Beispiele sind übrigens überall in der Litteratur zu finden.

Ebenfalls als hierher gehörig anzusehen sind jene den aus zwei Parallelsätzen bestehenden Erscheinungen der ersten Form entsprechenden, aus zwei kontrastierenden Themen bestehenden Stücke, welche nicht durch Rückkehr zu A den Rundlauf abschließen, sondern entweder A und B einfach neben einander stellen oder jedes für sich oder aber — das gewöhnliche und am meisten logisch entwickelte — beide als Ganzes wiederholen. Beispiele votaler Musik, wie z. B. die Arie „Welche Labung für die Sinne“ in Haydns „Schöpfung“ wollen wir bei Seite lassen: die Verbindung der beiden im Tempo durchaus kontrastierenden Teile (ohne Zurückgreifen nach B auf A) ist da durch den Text gerechtfertigt, d. h. sie gehört in das Kapitel der Berechtigung zum Abgehen von den rein formalen Prinzipien. Vom Standpunkte der Formenlehre aus ist eine solche Arie nicht eine Form, sondern zwei lose aneinanderghängte. Wohl aber müssen wir einen Blick auf den Typus werfen, welcher den Anforderungen des Formprinzips soweit gerecht wird, als dies unter den genannten Voraussetzungen möglich ist, nämlich denjenigen, welcher zwei kontrastierende Themen in höherer Einheit zusammenschließt und diese repetiert, womöglich unter Verletzung des zweiten Themas in die Haupttonart; solche Sätze unterscheiden sich von der vierten Form nur durch das Fehlen der Durchführung. Ein schönes Beispiel ist das Adagio von Beethovens Op. 31. II (D-moll-Sonate); der Aufbau des Satzes ist folgender:

A a.

Zwei achttaktige Sätze, deren zweiter durch Überspringung des siebenten verkürzt ist, auf den folchergestalt näher herangedrängten 8. Takt einen Trugschluß macht ( $\sharp^{\flat} - \flat^{\sharp}$ ) und in einem angehängten Zweitakter wirklich schließt.

A b ist motivisch von A a verschieden, beginnt aber in der Haupttonart



und wendet sich in dem ebenfalls durch Überspringen des 7. Tactes verkürzten Nachsatze zur Dominanttonart (Ganzschluß in F-dur); der Schluß erhält zunächst eine zweitaktige Bestätigung, wird aber durch die folgenden Takte (1 + 1 + 2) unter Festhaltung des Schlußmotivs in einen Halbschluß verwandelt (auf  $c^+$ ).

## Das zweite Thema

B a.



ist ein geschlossener Satz in F-dur; nur eine Rückleitung zum ersten Thema (mixolydisch,  $f^{\sharp}$ ) ist der folgende Viertakter:

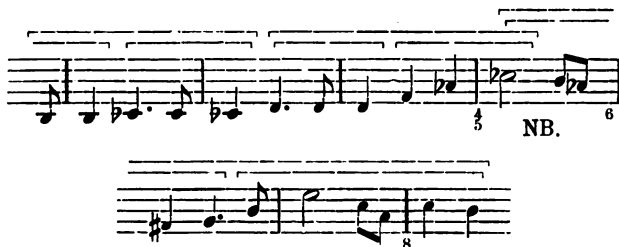


(Generalauftakt.)

A a.

8\*

Es folgt nun die genaue Wiederholung von A a mit reicher Verzierung. A b wird gleichfalls genau wiederholt aber transponiert, zuerst zur Unterdominante wendend und dadurch für den Abschluß die Haupttonart gewinnend (Elision des 7. Taktes und Schlüsse und Halbschlüsse wie im 1. Teil). Auch das zweite Thema wird getreu wiederholt aber in der Haupttonart B-dur; sein zweiter Teil (B b) setzt ebenfalls misolydisch (b<sup>7</sup>) an, wird aber sehr erweitert und schließt zur Haupttonart zurück:



also mit Verschränkung des 4./5. Taktes; nach einer zweitaktigen Schlußbestätigung folgt eine Coda aus motivischem Material des ersten Themas, sodaß der zweite Teil (die Wiederholung der Themen) die Form A B A wenigstens andeutet.

Über die Tonartenordnung der weiteren Ausgestaltungen der zweiten Form ist nur soviel zu bemerken, daß die Absicht, ein selbständiges Thema in einer andern Tonart zu bringen, die möglichste Vermeidung dieser Tonart im ersten Thema erwünscht macht. Die hauptsächlich für Themen desselben Satzes in Betracht kommenden Tonarten sind:

1. Die Tonart der Oberdominante:
  - a) von Dur aus die der Duroberdominante: C-Dur—G-dur;
  - b) von Moll aus die der Duroberdominante (selten): A-moll — E-dur, oder die der Molloberdominante: A-moll—E-moll.
2. Die Tonart der Unterdominante:
  - a) von Dur aus die Tonart der Mollunterdominante (selten): C-dur—F-moll oder die der Durunterdominante: C-dur —F-dur;
  - b) von Moll aus die Tonart der Mollunterdominante: A-moll —D-moll.
3. Die Paralleltonart: C-dur—A-moll (selten); A-moll—C-dur (sehr häufig).
4. Die Quintwechseltonart: C-dur—C-moll; A-moll—A-dur.
5. Die Leittonwechseltonart: C-dur—E-moll; A-moll—F-dur.

6. Die Oberterztonart: C-dur—E-dur; A-moll—Cis-moll (sehr selten).
7. Die Unterterztonart: C-dur—As-dur (häufig); A-moll—F-moll (sehr selten).
8. Die Oberkleinterztonart: C-dur—Es-dur; A-moll—C-moll (sehr selten).
9. Die Unterkleinterztonart: C-dur—A-dur (sehr selten); A-moll—Fis-moll.

In Dur wird die Oberdominanttonart fast immer als nächstliegende positive Entwicklung im ersten Thema bereits in Anspruch genommen; soll nichts desto weniger das zweite Thema in der Oberdominanttonart stehen, so wird man innerhalb des ersten Themas statt wirklicher Schlüsse in der Oberdominanttonart vorziehen, Halbschlüsse auf der Oberdominante zu machen. Jedenfalls aber wird man dann die Aufstellung vollständiger Kadenzten innerhalb der Oberdominanttonart meiden und zur kräftigen Einführung der Oberdominanttonart als Tonart des zweiten Themas gern über dieselbe hinaus modulieren, d. h. einen Schluß zur zweiten Oberdominante machen, um von ihr aus mittels Rückgangs die Oberdominanttonart zu erreichen. Für Sätze mit vollausgebildeter erster Form für das erste Thema (Aa, Ab, Aa\*) und ohne Überleitung kontrastierend ansehendem zweiten Thema (Trio) ist nicht die Oberdominanttonart, sondern eine der andern nächstverwandten Tonarten das gewöhnliche, besonders die Tonart der Unterdominante; in solchen Fällen steht natürlich einer reichlichen Ausbeutung der Oberdominanttonart im Hauptthema nichts im Wege.

In Moll ist die Paralleltonart für das zweite Thema durchaus das gewöhnliche; aber auch die positive Entwicklung im ersten Thema selbst wendet sich sehr gern zur Parallele. Man wird besser, wenn das zweite Thema in der Parallele stehen soll, dieselbe im ersten Thema thunlichst vermeiden. Vgl. übrigens des Verfassers „Systematische Modulationslehre“ (Hamburg 1887). Entschieden zu warnen ist vor einem vagen Modulieren wohl gar innerhalb der Themen. Alle bisher betrachteten Formen beschränken sich auf die Ausprägung von zwei oder drei Tonarten; denn man darf die durchgangsweise Berührung einer Tonart nur ja nicht mit einer wirklichen Aufstellung derselben verwechseln. So ist es z. B. etwas ganz gewöhnliches, daß auf dem Wege zur Oberdominante die Paralleltonart leicht berührt wird (weil z. B. von C-dur aus G-dur am bequemsten durch Umdeutung der Tonika zur Unterdominante erreicht wird, d. h. durch Verwandlung von  $c^+$  in  $c^b$ , das natürlich vorübergehend in der Gestalt von  $o_e$  auftreten kann, auch begleitet von seinen Dominanten; dergleichen ist die vorübergehende Berührung der Tonart der zweiten Oberdominante nur so zu verstehen, daß sie am sichersten zur Dominanttonart führt). Bunt wechselnde Tonartfolgen gehören nur in Durchführungsteile; das klare Hervortreten einer neuen Tonart (ohne mixolydische Färbung) wird man sich immer möglichst für eine neue Themagruppe aufsparen.

### 13. Welche Gestalten nimmt in der praktischen Komposition die dritte Form an?

Diese ist die an Themen reichste aller Formen; denn wenn sowohl A als B zu voller Selbständigkeit entwickelte Zwischenglieder erhalten, so ist die Zahl der Themen vier, ungerechnet etwaige weiter ausgeführte Schlussanhänge. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese Form die höchst entwickelte sei: die Häufung verschiedener Themagruppen wird auch bei rationellster Ordnung nach den Prinzip der rundläufigen Entwicklung (A B A in allen Potenzen) doch als Ballast empfunden werden. Sonst wäre ja auch eine Grenze gar nicht abzusehen; man könnte ja mit der Abgliederung selbständiger Zwischenglieder in infinitum fortfahren. Selten wird man daher den Typus

Aa Ab Aa Ba Bb Ba Aa Ab Aa

voll entwickelt finden, vielmehr wird in der Regel das eine oder das andere Glied verkümmern oder ganz fehlen. Je weiter die Dimensionen der Sätze wachsen, desto mehr wird sich das Bedürfnis bemerklich machen, anstatt immer neue Motive vielmehr immer neue Verbindungen und Kombinationen derselben Motive zu bringen, d. h. die zuerst aufgestellten Themen in mannigfacher Weise umzugestalten, und statt neuer Themen vielmehr eine Durchführung zu bringen. Schon im Rahmen der zweiten Form begegneten wir leichten Ansätzen zu Durchführungen, nämlich in den Überleitungsparthien oder Rückgängen, die nicht selten Elemente der Hauptthemen in andrer Tonart oder mit verändertem Sinne (z. B. Mixolydisch) und mannigfach fortgesponnen eiführten. Noch mehr als die zweite neigt die dritte Form zur Aufnahme von kleinen Durchführungsteilen, wenn sich dieselben auch noch nicht so prinzipiell rein, wie wir dies bei der vierten Form finden werden, gegen die Thementheile abheben und vor allem noch nicht zu einer kompakten Masse als besonderer Teil zusammentreten. Am reinsten erscheint die dritte Form in neueren Tänzen (die älteren beschränken sich fast ausnahmslos auf die reichere Ausführung der ersten oder zweiten Form, d. h. haben entweder überhaupt nur ein Thema oder schieben in die Mitte ein kontrastierendes Trio ein), in Märschen und Scherzi; doch ist sie weit seltener als die zweite. Man sehe z. B. Schuberts Märsche durch und man wird finden, daß dieselben meist nur zwei wirklich kontrastierende Ideen haben, nämlich eine im Hauptteil und eine im Trio; der Hauptteil wahrn meist wenn nicht die Tonart so doch jedenfalls den Rhythmus, und wenn ein Gedanke auftritt, der sich anläßt, als wolle er ein zweites Thema werden, so schein wir uns doch darum gezwungen ihm diesen Charakter abzusprechen, weil er keine Tonart entschieden ausprägt sondern entweder rein dominantisch zur Haupttonart zurückdrängt, oder durch mehrere Tonarten fortschreitet, um wieder den Hauptgedanken einzuleiten. Drei wirkliche Themen hat aber z. B. Nr. II der Charakteristischen Märsche Op. 121:



## Erstes Thema:

F. Schubert.

(zwei achttaktige Sätze mit Halbschluß auf g<sup>+</sup>.)

## Zweites Thema: (Dominante)



(drei viertaktige Halbsätze in G-dur, der zweite mit Halbschluß, der dritte mit Ganzschluß; Schlußbestätigungen).

Diese beiden Themen werden zusammen wiederholt und dann schiebt sich eine Art Durchführung ein, die zunächst ein neues Motiv bringt, das scheinbar ein drittes Thema in Es-dur vorstellen will, sich aber schnell zur Dominante zurückwendet und freien Bearbeitungen des Hauptthemas Platz macht, d. h. da diesem wieder das zweite Thema in der Haupttonart folgt, als eine Zwischengruppe ohne eigentliche thematische Bedeutung betrachtet werden muß:

## Zwischenglied:



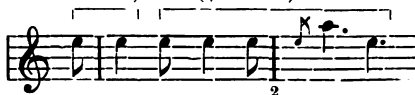
Der Hauptteil des Marsches mit der Ordnung der Themen:

A (erstes Thema) B (zweites Thema) C (Zwischenglied)

A (frei verwendet) B (in der Haupttonart)

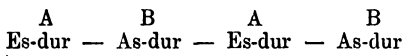
erscheint daher als eine Ausprägung der ersten Form im höheren Sinne, wenn man A + B als Einheit setzt und auf das entwickelte Zwischenglied hinblickt. Nun folgt das Trio:

## Drittes Thema: (Parallele)

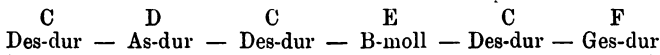


Das Trio hat einen tonartlich kontrastierenden, aber dieselben Motive verwertenden achttaktigen Zwischensatz in B-dur (!), das unvermittelt neben dem A-moll aufsetzt, sich aber in einem weiteren Halbfächchen als Afford der napolitanischen Segte erklärt (<sup>0a2</sup>). Nach dem Trio wird der Marsch ganz getreu wiederholt und erhält eine die Schlußbegründung des ersten Teils weiter ausführende Coda.

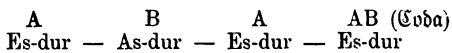
Chopins Walzer haben oft noch mehr als drei oder vier Themen, z. B. hat Op. 18 (Es-dur) die durch die tonartliche Einheit kenntlichen drei Hauptteile: Es-dur — Des-dur (!) — Es-dur, eine Tonartenordnung, die schwerlich empfohlen werden kann und die Chopin nur dadurch möglich macht, daß er das Mittelthema des ersten Teils in As-dur bringt und dasselbe nach dem Hauptthema wiederholt, sodaß der erste Teil in der Unterdominanttonart schließt. Der zweite Teil hat aber zunächst ein Zwischenthema in As-dur und nach wiederholtem Hauptthema ein zweites Zwischenthema in B-moll, worauf das Hauptthema (des zweiten Teils) nochmals erscheint; vorm Rückgang zur Haupttonart schiebt sich gar noch ein weiterer selbständiger Satz in Ges-dur (3. Unterdominante!) ein, und erst an diesen schließen wenige Takte Rückleitung an. Der Wiederholung des 1. Teils folgt dann noch eine hauptsächlich aus motivischem Material des 1. Teils gebildete Coda. Also im ganzen:



1. Teil.



2. Teil.

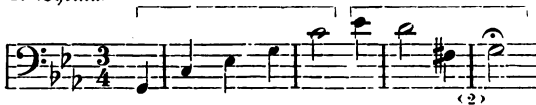


1. Teil.

Schwerlich darf man eine solche Anordnung als mustergiltig bezeichnen; sie ist in ihrer gebliffentlichen Vermeidung der Oberdominant-Seite der Haupttonart vielleicht einzig dastehend. Andre Walzer Chopins sind freilich viel normaler gebaut.

Das Scherzo der Eroica hat drei wohl unterscheidbare Themen:

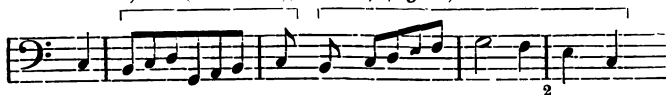
1. Thema.



## 2. Thema (Haupttonart).



## 3. Thema (Quintwechselfonart, fugiert).



Obgleich das erste Thema zu Anfang nur zwei kurze Anläufe nimmt (zwei viertaktige Halbsätze, beide mit Halbschluß, der zweite mit einer Einschaltung nach dem zweiten Takte), so läßt doch die fernere Verwertung keinen Zweifel über seine Bedeutung, da beide Themen des Hauptteils einander ablösen, wobei aber der erste immer mehr an Breite gewinnt. Das zweite Thema lenkt gleich nach der Quintwechselfonart der Parallele (Es-moll), das erste führt über B-moll und F-moll nach C-moll zurück, aus welchen das zweite wieder nach F-moll und zu einer letztmaligen breiten Festsetzung der Haupttonart mit dem ersten und zweiten Thema leitet. Der zweite Teil verarbeitet ausschließlich das oben notierte 3. Motiv und der dritte beschränkt sich auf eine fast skizzenhafte Wiederholung des Inhalts des ersten in zartester Instrumentierung, gleichsam mit verschwimmenden Umrissen, enthält sich dabei weiterer Abschweifungen als der Verzögerung der Unterdominanttonart und mündet schließlich in die Überleitung zum Finale ( $g^7$ , mixolydisch); solche Überleitungen aus einem mittlern Satz eines cyclischen Werkes in den Schlußsatz sind natürlich auch nur eine riesige Erweiterung der erstern Form.

Sehr klar prägt der Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 2. I die dritte Form aus:

## 1. Thema.



zunächst ein dreigliedriger Satz ( $\overbrace{4} + \overbrace{4} + \overbrace{4}$ ) mit Schluß zur zweiten Oberdominante (G-dur), sodann ein zweiter mit Dehnung

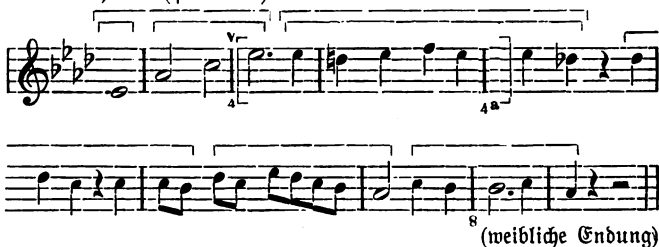
des 7. Tactes auf zwei Tacte (Takttriole) zur Molloberdominante (C-moll) schließend. Ein dritter Satz, der bereits ganz in dieser Tonart steht, setzt dieselbe zunächst noch im Charakter und der Bewegungsort der ersten Themas fest, indem er die Dominante ( $g_4^{\flat}$ ) festhält (as g fis g ist eine Figuration von g) und erst im achten Tacte zur Tonika  $^0g$  schließt (der zweite Halbpaß nochmals repetiert). Das eigentliche zweite Thema ist erst:

2. Thema: (Molloberdominante.)



eine reguläre achttaktige Periode mit Ganzschluß auf  $^0g$ , die getreu wiederholt wird, worauf Schlußbestätigungen mit dem Hauptmotiv des ersten Themas den ersten Teil schließen (derselbe wird repetiert). Scharf kontrastierend setzt nun ohne Überleitung der Mittelteil in As-dur (Paralleltonart) an:

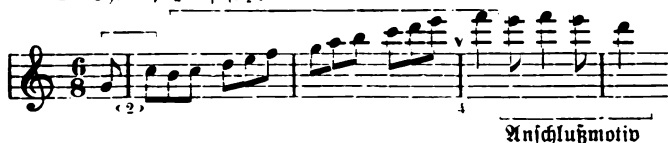
3. Thema: (Parallele.)



getreu wiederholt, sodann ein Zwischenglied von vier Tacten (verziert wiederholt) und eine Wiederkehr des Hauptfages des dritten Thema mit Auslassung des oben geklammerten Stückes, d. h. genau symmetrisch, nochmals das Zwischenglied (4 + 4) und abermals der Hauptfaß ohne Einschlebsel. Dem ersten Thema entnommene Motive leiten nun in drei achttaktigen Sätzen mit einigen Einschlebseln zur Haupttonart und zur Wiederholung des ersten Teils zurück, die normal verläuft und in sofern sich an die vollkommenste Form (die vierte) annähert, als sie das zweite Thema (wie auch schon die Überleitung zu demselben) in der Haupttonart bringt. Nur wenige Tacte Coda mit Motiven des 1. Themas schließen ab.

Fast genau so ist der letzte Satz von Op. 2. II angelegt. Wir notieren die Anfänge:

1. Thema, Hauptsatz:



achttaktig, geschlossen (c<sup>+</sup>).

Zwischenglied:



Anschlußmotiv (durchgeführt)

achttaktig mit zwei eintaktigen Schlußbestätigungen und Generalauf-takt zur Wiederkehr des Hauptsatzes. Dieser wird zur Modulation in die zweite Dominante benutzt, wobei das Anschlußmotiv des vier-ten Taktes seinen Charakter ändert und an der positiven Entwicklung Teil nimmt; Schema:

$$\overbrace{1 + 2} + \overbrace{2 + 2} + 4$$

$$(2.) \quad 4. \quad 4a \quad 4b \quad 8$$

2. Thema: (Dominante.)



mit dem 8. Takte die Unterdominante erreichend, daher um zwei Takte verlängert. Der Satz wird wiederholt, fñhrt sich auf den 4. Takt um nach g-moll und wird durch sequenzartige Fortsetzung des schon zuerst im Schlußglied gebrachten Motives



auf 16 Takte erweitert; Schema:

(Nachsatz.)

$$\overbrace{2 + 2} + \overbrace{2 + 2} \quad \overbrace{2 + 2} + \overbrace{2 + 2}$$

Der Halbsehluß auf der Dominante ( $g^7$ ) wird sodann zweimal viertaktig bestätigt und ein dreimal ansehender (zweimal nicht ans Ziel kommender) Generalauftakt führt endlich in den Hauptgedanken (I. Thema) zurück. Statt der vollständigen Wiederholung des ersten Themas folgt aber nach Abschluß des Hauptsatzes desselben eine kurze Durchführung seiner Hauptmotive (modulierend nach D-moll, E-moll, A-moll) die in A-moll schließt, von dem ein (zweitaktiger) Generalauftakt ins dritte Thema führt.

### 3. Thema: (Unterdominante).



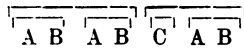
achttaktig, getreu wiederholt, worauf ein mixolydischer Zwischengedanke einsetzt:



(achttaktig) der nach nochmaliger Wiederholung des Hauptsatzes des 3. Themas wiederholt wird, um abermals dem Hauptgedanken Platz zu machen, der nun länger modulierend durchgeführt wird (F-dur, F-moll, As-dur, C-moll) und die Wiederkehr des mixolydischen Zwischengliedes in der Haupttonart (C-dur, also  $g^7$ ) ermöglicht, worauf sich das erste Thema wieder herausarbeitet. Die Wiederkehr des ersten Teils verläuft normal, das zweite Thema erscheint in der Haupttonart und eine das Hauptthema durchführende Coda schließt den Satz ab.

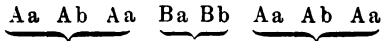
Häufig sind auch bei der dritten Form Auslassungen der Wiederkehr des Hauptthemas nach dem zweiten Thema, sodaß das dritte Thema (Trio) direkt auf das zweite folgt; die Andeutung des ersten Themas, welche wir in den beiden angeführten Beispielen zwischen dem zweiten und dritten Thema fanden, kann also auch gänzlich fehlen — ob dadurch die Form logischer wird, ist ja eine andre Frage. Das Verlangen nach Wiederkehr des ersten Themas wird eben soviel länger wach gehalten. Übrigens wird in vielen solchen Fällen der ganze erste Teil wiederholt, d. h. das erste Thema erscheint thatsächlich nach dem zweiten wieder und nur die nochmalige Wiederholung des zweiten könnte als überflüssig empfunden werden. Bedenken

wir der kleinsten Formansätze, der Gruppen- und Halbsatztypen, so begreifen wir aber auch, daß eine Themenordnung



dem Halbsatztypus AB2 entspricht, d. h. innerer Logik nicht entbehrt.

Sehr vollständig ist die dritte Form in Mozarts Rondo der D-dur-Sonate Op. 50, bei welchem das zweite Thema sehr ausgeführt ist (außer der Überleitung vier vollständige geschlossene achttaktige Sätze in A-dur und außerdem noch einige Schlußbestätigungen) und das dritte sogar zwei Tonarten stark ausprägt (H-moll und G-dur, in jeder ein besonderes Thema); auch hier erscheint im dritten Teil das zweite Thema in der Haupttonart und nach ihm noch einmal das erste. Die Themenordnung ist also



d. h. man könnte höchstens die Wiederkehr von Ba nach Bb vermissen, Mozart genügt aber wenigstens dem Tonartschema durch Rückkehr zur Tonart von Ba am Ende von Bb.

Das C-dur-Rondo von Beethoven (Op. 51. I) ist normal nach der dritten Form angelegt, deutet sogar Ba nach Bb wieder an, läßt aber in der Wiederholung des ersten Teils nach dem zweiten das zweite Thema weg, indem statt dessen eine Coda mit motivischem Material des 1. Themas erscheint.

Einige interessante Abweichungen zeigt auch die 3. Form in Beethovens F-dur-Andante (favori), sofern dessen erster Teil besonders reich ausgestaltet ist. Einem regulär gebildeten Hauptsatz von acht Takten mit Ganzschluß in der Haupttonart (F-dur) folgen eine Reihe Schlußbestätigungen von immer kleineren Dimensionen („System Verkleinerung“ nennt Hans von Bülow diese bei Beethoven so beliebte Art der verkürzten Schlußanhänge):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth notes and rests. The first measure is marked '8a' and the second measure is marked '8b'. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The first measure is marked '8c' and the second measure is marked '8d 2c.'.



Hieran setzt sich zunächst kontrastierend in der Tonart (Des-dur, Gegenterztonart), Farbe (pp) und Bewegungsart (getragen) ein Zwischenglied von vier Takten, das sich ganz anlehnt, als wolle es ein zweites Thema werden, aber durch zwei weitere Takte das Des-dur als Akkord der napolitanischen Sexte enthüllt und für einen Halbschluß auf der Dominante ( $c^{\sharp}$ ) benutzt, worauf sich der Hauptsatz des 1. Themas wiederholt. Diesmal folgt statt den Schlußbestätigungen ein neuer achttaktiger Satz, der sich zufolge der fortgesetzten weiblichen Endungen nur wie eine verzierte Variante des Hauptsatzes ausnimmt, aber auf den 8. Takt einen Halbschluß auf der zweiten Oberdominante macht; da sich hieran wiederum ein neuer Satz mit denselben Motiven angliedert, der durchweg in C-dur steht, so müssen wir denselben trotz der motivischen Verwandtschaft mit dem Hauptsatz für den Kern eines eigentlichen zweiten Themas halten. Die erste Gruppe des Nachsatzes — die staccato-Terztonleiter, — dehnt den leichten Takt [Takttriole] und wird (ohne die Dehnung, als regulärer Zweitakter) wiederholt; oder was dasselbe ist: da der 7.—8. nochmals zur Unterdominante führt, so wird der 8. Takt zum 6. zurückgedeutet. Zwei Takte mixolydisch stehen als Übergangsglied zwischen dem Schluß des zweiten Themas und der vollständigen (verzierten) Wiederholung des ersten Themas mitsamt dem Des-dur-Zwischenglied. Das dritte Thema (Trio) setzt nun unvermittelt an, steht in B-dur und gliedert sich in einen (wiederholten) achttaktigen Hauptsatz und ein viertaktiges mixolydisches Zwischenglied (f7) mit folgender Wiederholung des Nachsatzes des ersten Satzes (auch dieser zweite achttaktige Satz wird in seiner Gesamtheit wiederholt). Da der Hauptsatz des 3. Themas in beiden Halbsätzen mit demselben Motiv ansetzt, so ist der Bau des ganzen dritten Themas, die Halb-

sätze als Einheiten gesetzt:  $\overbrace{a a} \quad \overbrace{b a}$  (Halbsatztypus AB2). Der dritte Teil ist Reproduktion des ersten Themas; das zweite fällt aus oder ist doch nur schwer nachweislich; da das zweite Thema dem ersten ähnlich ist und nur tonartlich kontrastiert, so wäre es möglich, daß Beethoven durch die staccato-Oktaven-Epifode eine Umbildung desselben vorstellen wollte; darnach folgt in der That wie im ersten Teil nochmals der Hauptsatz des ersten Themas und weiter eine Coda mit Motiven des ersten Themas.

Sehr schön prägt das G-dur-Rondo Op. 51. II. die dritte Form aus. 1. Thema: 3 achttaktige Sätze, der erste zur Dominante mobilisierend, der zweite mixolydisch ansehend aber in der Haupttonart schließend, der dritte den ersten wiederholend aber ohne Verlassen der Haupttonart. Übergangsglied: ein den 5. (leichten) Takt überspringender Satz, der mit der Parallele (E-moll) ansetzt und zur



zweiten Dominante (A-dur) schließt mit zwei zweitartigen Schlußbestätigungen. 2. Thema: zwei achttaktige Sätze in D-dur, deren zweiter getreu wiederholt wird. Rückgang: ein achttaktiger den fünften Takt überspringender Satz (mizolydisch,  $d^7$ ):

NB.  
weiblich

Die über dem lang ausgehaltenen Schlußwerte (D) sich abspinnende Kadenz ist ohne Zweifel von Beethoven so gemeint, daß zunächst (sozusagen als Anschlußmotiv diminuendo) die Figuration des  $d^7$  sich vom  $c^3$  hinabstürzt zum  $c^1$ , um sich von diesem (als Generalaufstakt, crescendo) wieder in gebrochenen Terzen hinauf zu schwingen zum  $c^3$ , dessen Wiedererreichung auf dem vierten Takt erfolgt (in Beethovens Notierung bereits im dritten), das noch dreimal im neuen Anlauf genommen wird, während der Auftakt des vierten resp. 8. Taktes zur Wiederkehr des ersten Themas führt, also etwa:

Anschlußmotiv dim.

Generalaufstakt crescendo.

u. f. w.

Das erste Thema wird getreu wiederholt und derselbe Zwischen-  
 satz, welcher ins zweite Thema leitete, macht diesmal (ebenfalls mit  
 Überspringung des 5. Taktes) einen Schluß zur Dominante der  
 Parallele ( $h^+$ ), dem auch die beiden zweitaktigen Bestätigungen nicht  
 vorenthalten werden. Das dritte Thema aber setzt nun statt in der  
 Parallele in deren Quintwechseltonart (E-dur, schlichte Kleinterztonart)  
 ein, kontrastiert aber nicht nur durch die seltene Tonart, sondern  
 auch zugleich durch andere Taktart und anderes Tempo (Allegretto  $\frac{6}{8}$ ).  
 Wir müssen in solcher Verschärfung des Kontrastes einen bedeutsamen  
 Schritt vorwärts zur Bildung clytischer Formen sehen, d. h. zur  
 Gliederung des Wertes in selbständige Stücke (Sätze). Das dritte  
 Thema selbst besteht aus zwei achttaktigen Sätzen, deren erster einen  
 Halbschluß auf der Dominante der Parallele ( $gis^+$ ) macht; der  
 zweite setzt in der Parallele ( $^0gis$ ) an und führt zur Haupttonart  
 E-dur zurück. Diese zwei Sätze werden verziert getreu wiederholt.  
 Nun erfolgt aber ein dritter Ansatz desselben Gedankens in E-moll  
 (Parallele der Haupttonart des ganzen Stückes) gleichsam zur nach-  
 träglichen Erklärung des E-dur, überspringt den fünften Takt,  
 erreicht mit dem achten die Dominante der Haupttonart ( $d^7$ ) und  
 führt nun mit einer achttaktigen Figuration des Akkordes ( $2 + 2$   
 $+ 1 + 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 2$  [die letzten 2 General-  
 auftakt]), die zunächst als wiederholte Bekräftigung des Halbschlusses  
 angesehen werden muß, zur Wiederholung des ersten Teils zurück.  
 Diese verläuft regulär und vollständig, bringt das zweite Thema in  
 der Haupttonart und erhält eine Coda, die aus dem Übergangsglied  
 zum 2. (und 3.) Thema entwickelt ist.

Ähnlich ist z. B. auch der erste Satz von Beethovens Op. 27. I  
 zu beurteilen, dessen 3 Themen nicht zu verkennen sind und keines  
 Aufweises bedürfen; auch hier gliedert sich das dritte Thema in der  
 schlichten Kleinterztonart (C-dur gegen Es-dur) mit anderer Tempo  
 (Allegro gegen Andante) und anderer Taktart ( $\frac{6}{8}$  gegen  $\frac{3}{4}$ ) schärfer  
 ab. Überleitungen zum zweiten (in der Haupttonart stehenden) und  
 dritten Thema fehlen; dagegen hat das dritte Thema einen lang  
 ausgeführten Rückgang (mit  $b^7$  endend). Das zweite Thema wird  
 nicht wiederholt, die Coda ist nur kurz.

Weiterer Beispiele wird es nicht bedürfen. Schon nach unseren  
 bisherigen Aufweisen ist es leicht, beliebige Sätze unserer Meister  
 als zur ersten, zweiten, dritten oder vierten Form gehörig zu klassi-  
 fizieren und ihren Aufbau im Einzelnen zu verstehen. Es bleibt uns  
 nur noch übrig, eingehender über das Wesen der Durchführung zu  
 sprechen und damit nicht nur das Verständnis der vollkommensten aller  
 Formen, der vierten, sondern zugleich das des Aufbaues der Fuge,  
 überhaupt der fugierten Schreibweise zu erschließen.

14. Besteht zwischen „Durchführung“ und dem bisher von  
 uns betrachteten symmetrischen Aufbau der Themen ein prin-  
 zipieller Unterschied?

Die Frage ist nicht ohne Umschweife zu beantworten. Die Ge-  
 sichtspunkte, von denen die Beurteilung, die Auffassung, das Verständ-

nis einer Durchführung auszugehen hat, sind durchaus dieselben, welche gegenüber einem eigentlichen Thema maßgebend sind; bei Anwendung derselben erweist sich aber für sogenannte Durchführungen eine Anzahl beträchtlicher Abweichungen von dem für den Themenaufbau als regulär Erkannten und Aufgestellten. Diese Abweichungen sind:

1. An Stelle der Fortbildung eines Melodiegliedes in derselben Stimme, also an Stelle weiter ausgeführter Melodieentwicklung tritt gern die Nachahmung des Melodiegliedes durch andere Stimmen.
2. Die Einheit der Tonart für längere Formbruchstücke wird zu Gunsten fortschreitender Modulation aufgegeben.
3. Das Zustandekommen regulär aufgebauter Sätze wird durch häufigere Störungen der Symmetrie, durch Beschränkung von Anfang und Ende, durch Doppelbeziehung einzelner Formglieder, Einschaltungen, Elisionen, wiederholt nicht zum Abschluß kommende Ansätze u. s. w. vereitelt.

Ein Blick in die Litteratur erweist, daß nicht immer alle drei Abweichungen vom schlichten Bilden zusammenkommen, d. h. nicht selten findet man innerhalb einer Durchführung langausgesponnene Melodien oder eine längere Zeit festgehaltene Tonart und auch festgefügte symmetrische Gliederungen; allein man wird gleich bemerken, daß sich dabei die Faktoren nicht in derselben Weise verbinden, wie beim Themenaufbau. Denn

1. Die innerhalb einer Durchführung auftretenden längeren Melodien wahren in der Regel nicht eine Tonart, sondern modulieren, oder aber sie stellen sich dar als Vortrag eines bereits dagesewesenen (des ersten oder auch des zweiten) Themas in einer fremden Tonart, die als solche gegenüber der Haupttonart als Abweichung, eben als „Durchführung“ dieses Themas erscheint.
2. Die längere Zeit gewahrte Tonart bringt Bruchteile der uns aus der sogenannten Exposition (der Themenaufstellung im ersten Teile) bekannten Themen in gänzlich veränderter Kombination, würfelt gleichsam die Themen durch einander, sucht Gegenjäßliches zu verbinden (denn die zwei Hauptthemen eines Musikstücks sollen etwas Gegenjäßliches sein).
3. Die regulär aufgebauten Sätze entbehren entweder der tonalen oder der motivischen Einheit, d. h. modulieren oder verbinden Teile verschiedener Themen.

Ein Hauptgesichtspunkt für Durchführungssteile von Sätzen, in welchen die Durchführung als Gegensatz eines Thementeils auftritt, ist die Vermeidung der Haupttonart resp. für das zweite Thema auch die Vermeidung seiner Tonart. Dagegen ist nicht ausgeschlossen, daß in der Durchführung das erste Thema ganz oder teilweise in der Tonart des zweiten auftritt. Wie wir bereits bei Betrachtung der dritten Form bemerkten, erscheint das zweite Thema bei seiner Wiederholung vorm Schluß gern in der Tonart des Hauptthemas, sodasß der durch die Verschiedenheit der Tonart verstärkte Kontrast der Themen im letzten Teile gemildert erscheint; so kann es umgekehrt als eine Verschärfung des Konfliktes zwischen den beiden Themen erscheinen, wenn das erste Thema vorübergehend die Tonart des zweiten annimmt. Je mehr aber die beiden Themen gegenüber der Durchführung als zur höheren Einheit des thematischen Teils, der Exposition zusammengehörig gefaßt werden, desto mehr wird das

logische Bedürfnis hervortreten, die Tonarten beider Themen — in der gewöhnlich außer der Haupttonart die der Dominante, in Moll außer der Haupttonart die der Parallele — zu meiden und höchstens, wenns gar nicht anders geht, nur flüchtig im Durchgang zu berühren. Denn die Durchführung soll das Verlangen nach der Rückkehr der Haupttonart wecken, resp. da der Thementeil gewöhnlich in der Tonart des 2. Themas schließt, steigern, nicht aber selbst sie bringen. Natürlich würde es ganz verkehrt sein, in der Durchführung planlos durch allerlei möglichst fremde Tonarten zu schweifen: das wäre nur geeignet, die Erinnerung an die Haupttonart ganz zu verwischen. Die Erinnerung an die Haupttonart ist vielmehr die selbstverständliche Vorbedingung der Erwartung ihrer Wiederkehr, d. h. die Modulation des Durchführungsteils wird vorzugsweise Tonarten berühren, welche sich in Verwandtschaftskreise der Haupttonart halten (vgl. die ausführlicheren Anweisungen in des Verfassers Modulationslehre, VII. Kapitel, S. 156 ff.).

Da vor Abschluß des ersten Teils zuletzt (abgesehen von etwaigen zu vollständigen Sätzen ausgewachsenen Schlussanhängen) das zweite Thema das Interesse beschäftigt hat, so ist das gewöhnliche (wenigstens in den Fällen, wo der Thementeil einen markierten Abschluß hat), daß die Durchführung mit Motiven des ersten Themas anhebt. Das kann dann ohne weiteres in der Tonart des zweiten Themas geschehen und geschieht in der That oft. Natürlich sorgt dann aber der Komponist bald für Modulation nach anderen, der Haupttonart nahe stehenden Tonarten. Mozart beginnt gewöhnlich die Durchführung mit dem Hauptmotiv in der Molltonart desselben Grundtones, mit dessen Durtonart der erste Teil schloß, und zwar leitet er damit dann sofort eine Modulation ein, da die Erniedrigung der Terz einer Durtonika dieselbe zur Unterdominante macht (Modulationslehre S. 95); hat er in einem Durfuge das zweite Thema in der Dominante gebracht, so gelangt er damit in die Tonart der Unterdominante oder ihrer Parallele z. B. in der großen F-dur-Klavierfonate:

(Hauptmotiv)

c<sup>1</sup> (Tonika)      <sup>0</sup>g (= g<sup>VII</sup>, folgen weiter d<sup>7</sup> — 0d)

Von Moll aus wendet er dasselbe Mittel nicht an, da es ihn zu weit wegführen müßte (z. B. Tonart A-moll, 2. Thema in C-dur; Durchführung beginnend mit C-moll als Unterdominante würde nach G-moll resp. B-dur führen); er beginnt daher entweder die Durchführung mit dem 1. Thema in der Paralleltönart (in welcher das 2. Thema geschlossen) oder aber in der Quintwechselfonart der

Haupttonart (erstes in der A-moll-Sonate, letzteres in der C-moll-Sonate). Auch bei Beethoven sind besonders in den früheren Werken solche schematische Anfänge der Durchführung noch ziemlich häufig (G-dur—D-dur, D-moll z. B. im G-dur-Quartett Op. 18. II, auch in der Sonate Op. 49. II; F-moll—As-dur, As-dur in der Sonate Op. 2. I. D-dur—A-dur—D-moll in D-dur-Quartett Op. 18. III, auch in der D-dur-Symphonie). Später findet er freilich neue Wege in Hülle und Fülle. Übrigens beginnt bereits Mozart die Durchführung der G-moll-Symphonie, deren zweites Thema in B-dur steht, im Fis-moll (Hauptthema), Clementi die der H-moll-Sonate (II. Thema D-dur und Fis-moll) in G-moll, Haydn die seiner Es-dur-Sonate (Ed. Peters Nr. 3) in C-dur (2. Thema B-dur).

Der Anfang der Durchführung mit Motiven des ersten Themas ist aber keine Notwendigkeit; ganz etwas gewöhnliches ist, daß der Komponist mit den Motiven der Schlußbestätigungen des ersten Teils die Durchführung beginnt (vgl. Beethoven Op. II. 2, Op. 10. III, Quartett Op. 18. I, Violinsonate Op. 12. III und Op. 30. III B-dur-Trio Op. 97 u. m.). Auch ein Ansetzen des zweiten Themas in fremder Tonart kann die Durchführung wirkungsvoll beginnen, z. B. sept Beethoven, Violinsonate D-dur (II. Thema A-dur) zu Beginn der Durchführung mit dem zweiten Thema in F-dur an.

Läßt sich sonach eine bestimmte Norm für den Anfang der Durchführung nicht aufstellen, so kann davon noch weniger für den Verlauf die Rede sein. Man kann nicht vom Komponisten fordern, daß er alle Motive des Thementails gleichmäßig in der Durchführung bedente; gewöhnlich wird das schärfer gezeichnete, rhythmisch charakteristischere erste Thema, das eine größere Zahl unterscheidender Motive enthält, in der Durchführung die Hauptrolle spielen, doch ist auch das umgekehrte Verhältnis keineswegs ausgeschlossen. In Fällen, wo die Themen selbst sehr einfach aus wenigen Motiven aufgebaut sind (etwa nach dem Halbakttypus AB1), kann es notwendig werden die Durchführung hauptsächlich mit Motiven der Übergangsglieder und Schlußanhänge zu bestreiten.

Mehr als leere Doktrinen werden uns einige greifbare Beispiele über Wesen und Wege der Durchführung aufklären.

Wir wählen als erstes die hübsche Durchführung von Mozarts Klavier-Sonate D-dur  $\frac{3}{8}$  Takt.

Die Exposition schließt ab mit zwei zweitaktigen Schlußbestätigungen, denen schließlich zwei einfache halbtaktige angehängt sind:

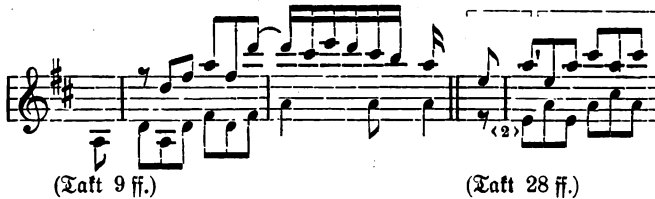


diese Endung greift die Durchführung zunächst auf und zwar mit- samt dem vorausgehenden Taktsschwerpunkt, den sie bestätigt, ver-

wandelt zunächst A-dur in A-moll und weiter dieses in  $f^7$ , so daß mit dem vierten Takte der Weg nach B-dur offen ist:



Da nun der aus der Exposition bekannte Hauptgedanke des ersten Themas ansetzt, so baut das auffassende Ohr nicht weiter auf, sondern nimmt die vier Takte als Zwischenglied; dadurch gewinnen wir zunächst einen achttaktigen Satz, dessen erste Hälfte in B-dur steht ( $b^+ f^7$ ) während die zweite (der Nachsatz) nach G-moll schließt ( $d^7-d$ ). Dabei imitiert die Unterstimme die Oberstimme in der Oktave; man beachte, daß dabei aber die Oberstimme die Führung behält, d. h. daß durch die Imitation die Symmetrie nicht gestört wird (etwa indem die imitierende Stimme als neuer Anfang sich geltend machte, wie wir dies später öfter bemerken werden). Diese Imitation gehört übrigens nicht speziell der Durchführung an, sondern tritt ähnlich (aber kürzer) bereits in der verzerrten Wiederholung des Hauptjages des ersten Thema auf:



(Takt 63 ff.)

The image shows a musical score for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the final measure. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, providing harmonic support. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, featuring a more active melodic line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, with a fermata over the final measure. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, continuing the melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

d. h.  $f^7$  wird im fünften Takt zu  $g^{VII}$  umgedeutet (bis zu diesem Moment, wo die Harmonie das Interesse in Anspruch nimmt, reicht die kanonische Führung); der achte Takt wird durch Einfaß des Hauptgedankens in der Unterstimme zum ersten umgedeutet, d. h. es beginnt wieder ein neuer Satz, zunächst ein Halbsatz mit Halbschluß auf der Oberdominante der erreichten G-moll-Tonart ( $d^7$ ), ebenfalls kanonisch gebildet aus Material des Hauptgedankens. Das

lehte Taktmotiv derselben in der führenden Unterstimme wird nun mehrmals gedehnt nachgebildet in zweitaktigen Gliedern, deren zwei ebenfalls Halbschlüsse bilden, aber jedes in einer andern Tonart (A-moll, H-moll) und deren drittes endlich zum Abschluß auf Fis-dur (Dominante der Parallele) führt:

$d^7$   $0d$   $a^{VII}$   $v^<$   $e^+$   $7$   
 $0e$   $h^{VII}$   $v^<$   $fis^+$   $7$   $0fis$   $cis^7$   $5^>$   $fis^+$

Mit dem Zustandekommen des Ganzschlusses auf Fis-dur tritt wohl auch das Bewußtsein der Abgeschlossenheit der Periode ein, soweit bei solchem Tonartengeschlebe von Abgeschlossenheit die Rede sein kann (eigentlich wirken in der Durchführung alle Schlüsse mehr oder weniger wie Halbschlüsse, sogut der Abschluß in der Dominant-tonart am Ende des ersten Teils in höherem Sinne Halbschluß ist). Der Fis-dur-Schluß erhält zunächst zwei eintaktige und dann noch zwei halbtaktige Bekräftigungen mit dem (beiläufig als dem ersten Thema verwandt anzusehenden) Schlußmotiv des ersten Teils. Der Rest der Durchführung hält dies Motiv fest und führt, nur harmonisch noch interessierend, allmählich zur Dominante zurück ( $a^7$ , mixolydisch Takt 93—99); die Harmoniefolge ist:

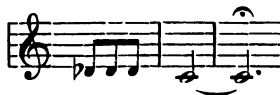
Takttriolen Takttriolen

Die Durchführung der C-moll-Symphonie von Beethoven beginnt, nachdem der erste Teil in der Parallele (Es-dur) abgeschlossen mit dem Hauptmotiv in der Paralleltonart:

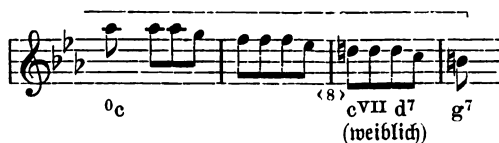
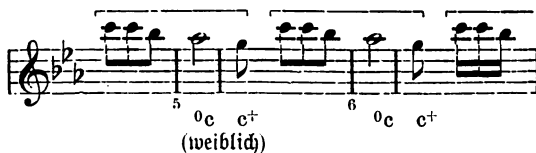




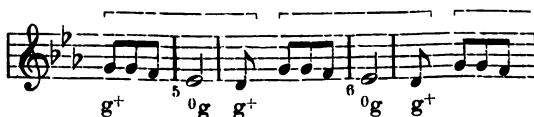
allein die sofort nach Erreichung des  $g$  einsetzenden und die Bewegung fortführenden Streichinstrumente deuten das  $bg$  aus  $es^+$  in  $c^7$  um



womit die Unterdominanttonart (F-moll) eingeleitet ist. Nun spinnt sich ein ziemlich großes Stück des ersten Themas zusammenhängend in F-moll statt C-moll ab, nämlich 6 Takte; nur die Wendung der beiden letzten Takte des Satzes zur Modulation anstatt zum schlichten Halbsehluß bildet einen Unterschied gegen die Fassung der Exposition und drängt besonders dadurch weiter, daß die eigentliche Modulation erst ganz am Ende, sogar mittels weiblichen Endungen erfolgt:

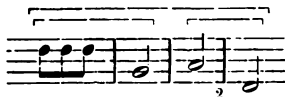


Dieser Nachsatz wird vollständig nachgebildet, indem er von der Haupttonart aus (doch ohne einen Schluß auf der Tonika, was wohl zu beachten ist) weiter nach der Mollüberdominantseite fortschreitet:



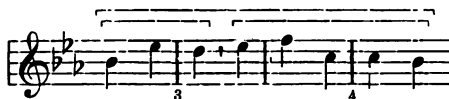



Bis hierher haben wir weder ein Durcheinanderwürfeln von Bruchstücken der beiden Themen noch ein buntscheckiges Modulieren, vielmehr liegt das Durchführungsartige hauptsächlich darin, daß statt der Haupttonart die Unterdominant- und Molloberdominanttonart herrschen, sodaß das Hauptthema gleichsam verkleidet oder wandernd sich darstellt. Mehr zugespitzt zeigt sich der Charakter der Durchführung in dem Rest, welcher als nochmaliger Versuch, das zweite Thema einzuführen, angesehen werden muß, bei dem es aber über den ersten Anfaß, nämlich das Motiv



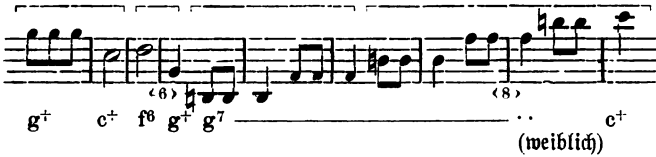
nicht hinauskommt.

Daß dabei (wie im ersten Teil) der achte Takt zum ersten umgedeutet wird, ist zwar nicht von besonderer Bedeutung, dient aber immerhin auch mit zur Vermeidung des Zustandekommens wirklicher Abschlüsse, welche für die Durchführung wie wir wissen, nicht anzustreben sind. Anstatt des charakteristischen schmeichelnden Motivs des zweiten Themas



antwortet nun aber dem kräftigen Anruf eine Fortspinnung des durch Beschneidung des Auftaktes um ein Achtel in den letzten abgeschlossenen Sätzen aus dem Hauptmotiv entstandenen anapästischen Motivs :






Da haben wir wieder einen vollständig abgeschlossenen Satz, aber einen der aus zwei, verschiedene Tonarten ausprägenden Halbsätzen besteht, also keinen Rundlauf (Periode), sondern ein einseitig entwickelndes Fortschreiten (von der Seitenwechseltonart g-dur zur Quintwechseltonart C-dur); auch die Folge geht in derselben Richtung weiter vor (zur Unterdominantsaite) und zwar unter noch engerer Beschränkung auf die Verwertung des das zweite Thema einleitenden Motivs, das schließlich zu einem Spiel kontrastierende Orchesterfarben von Ton zu Ton wird (ich gebe den geblasenen Tönen Striche nach oben, den gestrichenen solche nach unten):

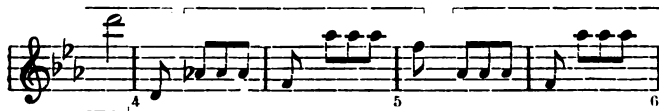



d. h. der erste Satz überspringt den fünften Takt, der zweite weist im Nachsatz zwei Takttriole auf, deren zweite bei NB. eine merk-

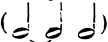

würdige Verkürzung (Ausfall einer Zählzeit) erleidet, dadurch, daß das Hauptmotiv mit seinen heftigen drei Achteln Auftakt hineingreift (statt ). Noch irregulärer ist der Fortgang, der Rhythmus gerät gleichsam ganz in die Brüche, um durch den gleich folgenden Wiederanfang des ersten Thema desto lebensfrischer wieder zu er stehen:



Takt-Triole.

Thema!  
*ff*  
rit.

d. h. vom zweiten zum dritten Takt haben wir eine Triole von Zählzeiten () vom zweiten zum vierten eine Takttriolen (Triole von Motiven); der Nachsatz kommt zwar (immer noch innerhalb der Harmonie  $g^9$ ) regulär zu Ende, daran setzt sich aber, ähnlich wie zu Anfang dieses achttaktigen Satzes um eine Zählzeit verfrüht (verkürzt statt ) der Wiederbeginn des ersten Themas. Die berührten Tonarten sind: F-moll—C-moll (leicht durchgehend, ohne Schluß auf der Tonika) — G-moll (am breitesten ausgeführt) — G-dur—C-dur—F-moll—B-moll—Ges-moll (enharmonisch  $\approx$  Fis-moll) — G-dur, d. h. alles ziemlich nahe verwandte; die fremdeste erscheint dicht vor dem Rückgang.

Daß Durchführungen nicht nur der vierten Form eigentümlich sind, sahen wir bereits; insbesondere sind auch die in der dritten Form nicht seltenen Erscheinungen des Hauptthemas gegen Mitte des Satzes in einer fremden Tonart zu den Durchführungen zu rechnen; vgl. z. B. Beethovens C-dur Rondo Op. 51 Nr. 1. wo im Mittel-

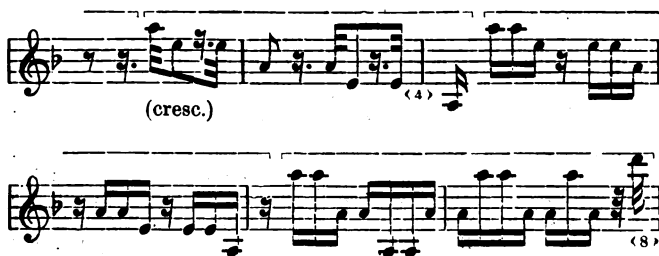
teil [nach dem dritten Thema] das erste Thema in As-dur erscheint, gegen Ende nach C-moll wendend, oder im G-dur-Rondo Op. 129, in welchem die Durchführung des ersten Themas eine hervorragende Rolle spielt (in Es-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, Ges-dur, B-dur) und die Zwischenthemen eigentlich nur episodisch wirken, so daß die Form der gleich zu erörternden fugierten nahe kommt.


Zu den Durchführungen gehören auch viele, dem Hauptteile von Sätzen der vierten Form vorausgeschickte Einleitungen, sofern sie motivisches Material der Hauptthemen verarbeiten (in der Regel gedehnt, in anderem Tempo und Charakter, so daß gleichsam durch Belebung aus der Einleitung heraus das Hauptthema sich entwickelt), desgleichen die weiter ausgeführten Sätzen selten ganz fehlende Coda. Es ist bezüglich derselben kaum möglich, bestimmte Anhaltspunkte zu geben, da die Phantasie bezüglich ihrer völlig freies Spiel hat und haben muß; höchstens kann aus der Litteratur bestätigt werden, daß Einleitungen gewöhnlich in der Haupttonart oder in der Dominante, auch wohl in der Quintwechseltonart stehen, die Coda aber regulär die Haupttonart wahrt mit Tendenz zur Unterdominantseite (d. h. mit mixolydischer Färbung der Haupttonart).

Unmöglich kann der Katechismus der Kompositionslehre alle die Mittel und Wege der Durchführung der Themen erörtern: das ist selbst einer mehrbändigen ausführlichen Kompositionslehre unmöglich; als Ergänzung der von uns aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkte hat vielmehr selbstverständlich die formale Analyse klassischer Kompositionen zu dienen, für welche unser Katechismus hinreichende Anleitung giebt. Bevor wir durch kurze Erläuterung der Fugenform unsere Betrachtungen abschließen, wollen wir nur noch ein einziges Beispiel, dafür aber eines der allergroßartigsten einschalten, nämlich, einen Abriß des Aufbaues des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie.

Der Satz beginnt mit einer Einleitung, deren gesamter harmonischer Inhalt nur eine breite Darlegung des Dominantakkords ist (a7, aber ohne Septime und ohne Terz — ein Bild des Urnebels vor Erschaffung der Welt — oder auch, minder Welt umspannend, ein Morgenrauen, durch das die ersten Lichtblitze verheißen zuden); der erste Takt ist schwer in allerhöchster Ordnung (achter oder gar sechzehnter):

Einleitung.



Endlich mit Erreichung des Endes des zweiten achttaktigen Satzes tritt *ff* die Haupttonart und mit ihr der Hauptgedanke ein, dessen Hauptmotiv () die Einleitung vorgebildet hat:

## 1. Thema.

Aä.

b. h. der vierte Takt erhält eine zweitaktige Bestätigung; der achte trifft auf die Unterdominante ( $^0d^2>$ , Akkord der neapolitanischen Sexte), und die zwei zugegebenen Takte machen einen Halbschluß ( $a^+$ ),

worauf ein regulär zu Ende gehender zweiter Satz in der Tonika  $f$  abschließt (zu dem nur zu bemerken ist, daß der Quartseptakkord  $d$  nicht  $a$  in  $a^7$  aufgelöst wird, sondern direkt in die Tonika hinübertritt). Daß unsere Gliederung der Einleitung richtig ist, beweist die nun folgende vollständig analoge Bildung mit der Harmonie der Tonika, welche zur Wiederholung des Hauptgedankens in der Parallele der Unterdominante (B-dur) führt; auch diesmal wird der Schluß des vierten Takts ( $b^+$ ) bestätigt, der Nachsatz gelangt zum Schluß auf der Tonika im achten Takt, aber zufolge Sequenzbildung mit der Terz im Bass, was eine Wiederholung des Nachsatzes bedingt, die zum Abschluß auf der Dominante ( $a^+$ ) führt.

Ab.

0a (6) d<sup>+</sup> dVII e<sup>7</sup> (8) a<sup>+</sup>

Der Halbschluß erhält zunächst zwei viertaktige Bestätigungen ( $a^7$  mixolydisch):

(8) a<sup>+</sup>

worauf das letzte Taktmotiv (der Halbschluß  $0a - a^+$ ) nach latenter Verwandlung von  $dVII$  in  $fVII$  zweimal modulierend nachgeahmt wird:



fVII (8c) c<sup>+</sup> bVII (8d) f<sup>9></sup> 8

womit der Eintritt des B-dur als Tonart des zweiten Themas vorbereitet ist. Dasselbe setzt, den leichten Takt überspringend, direkt selbst mit der Dominante an:

2. Thema.

Ba.

f<sup>7</sup> b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> b<sup>+</sup>

erhält also zwei viertaktige Bestätigungen und setzt sich dann weiter aussholend in einen zweiten Satz fort:

Bb.

b<sup>+</sup> f<sup>7</sup> b<sup>+</sup>

Der Nachsatz setzt nochmals an, wird aber, statt direkt zu schließen, sequenzartig fortgesponnen, d. h. Ausgang eines neuen Satzes:

$b^7$        $(-\frac{4}{2}) es^+$        $g^7$        $(-\frac{4}{2})$   
 $^0g$        $f^7$        $b^+$        $es^+$   
 $es^6$        $f^7$        $\langle 8 \rangle b^+$

Takt 5—8 wird wiederholt, aber nach Ces-dur gewendet (als H-dur geschrieben), daß sich in einem neuen Satze als Akkord der neapolitanischen Sexte ( $^0b^2>$ ) d. h. als Unterdominante von B-dur enthüllt:

$^0f$        $^0b$        $ces^+$        $fes^6$        $ges^4$        $\langle 8 \rangle ges^+$   
 $fes^6$        $ges^{\langle 4 \rangle}$        $ces^+ (= ^0b^2 >)$   
 $f^7$   
 (neuer Auftakt.)

der Rest des Thementeils hält sich in B-dur und ist als sogenannter Schlußanhang anzusehen, nämlich (direkt ans vorige anschließend):


(Schlüsse.)

The musical score consists of eight staves of music in B major. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff has a repeat sign and a fermata over the final measure. The second staff includes the marking 'NB.' and a fermata. The third staff has a fermata. The fourth staff includes the marking '(= 2) ff p'. The fifth staff has a fermata and the marking 'ff'. The sixth staff has a fermata and the marking '= 2'. The seventh staff has a fermata and the marking 'tr'. The eighth staff has a fermata and the marking '= 2'.

Riemann, Kompositionslehre.

10

Die Exposition wird nicht wiederholt; ob sie nicht ursprünglich auf Repetition angelegt war, muß dahingestellt bleiben. Da vier Takte nach dem hier notierten Schlusse der Anfang auch genau in der Instrumentierung übereinstimmend wiederkehrt, so wird immerhin die Annahme statthaft sein, daß Beethoven auf die Reprise verzichtete, weil die Ausdehnung des Satzes ohnehin eine gewaltige ist. Daß sonst nichts gegen eine Wiederholung des Thementheils im Sonatensatz einzuwenden ist — manche sehr weise neuere Ästhetiker meinen, man dürfe nicht zweimal dasselbe sagen — wird aus unsrer Darlegung der Formprinzipien klar geworden sein; fühlt ein neuerer Komponist wirklich Scheu „zweimal dasselbe zu sagen“, nun so instrumentiere resp. figuriere er die Themen bei der Repetition anders, versetze die Stimmen gegen einander u. s. w. — bisher hat darin noch niemand eine Tautologie erblickt. Man denke z. B. daran, wie in den Konzerten die Themen nicht einfach wiederholt sondern reicher ausgestaltet werden. Dem Hörer ist auf alle Fälle sehr damit gedient, wenn er die Themen zweimal hören darf, ehe die Durchführung beginnt. So lange wir überhaupt noch an der „architektonischen Form“ festhalten und dieselbe nicht zu Gunsten einer undefinierbaren „psychologischen Form“ (worüber später einige Worte) als altes Gerümpel bei Seite werfen, ist auch die Repetition der Themen vor der Durchführung kein Jopf sondern ein Reichtum der Form. Doch zurück zur Reunten!

Das Motiv  bestätigt zunächst einmal den Schluß des Thementheils und führt dann zur Einleitung zurück:

dim. *pp*

(8<sup>a</sup> / -1) b<sup>+</sup> (0d) a<sup>7</sup>

d. h. das erst nur vom 2. Horn und der 2. Violine gebrachte  $a$  ist als Generalauftakt zu verstehen und erst mit dem Einsetzen des Tremolo der leeren Quinte  $a$  e in den Cello und zweiten Violine (mit den beiden ersten Hörnern) sind wir wieder an den Anfang zurück versetzt, d. h. wir haben wieder den in höchster Ordnung schweren Wert. Natürlich bleiben, da es sich nicht wieder um Einleitung des Hauptthemas handeln kann, nicht wieder die 16 Takte  $a^7$ , sondern bereits nach acht Takten setzt Beethoven um in D-dur als Dominante der Unterdominante (G-moll), um in dieser den Hauptgedanken zu bringen:

(Trompete u. Posaune.)

*pp*

2 4 8va

8

General-Auftakt! (d<sup>7</sup>)

4

(G.A.)

(G.=A.) Fagott  
(1. Thema i. d. U.=Dom.)

Der Hauptgedanke erscheint aber auch zwei Takte später in den hohen Holzbläsern, sodaß nun der Hörer dreimal gezwungen wird den vierten Takt zur zweiten zurückzudeuten, und erst mit dem 14. Takte die Wirkung des achten erreicht ist:

15 ma

(4-2) cresc.

(4) ff

8

Zunächst wird dieser Schluß durch einen Viertakter (mit Dehnung des 7. Tactes) bestätigt, dessen Motive dem erstem Thema entlehnt sind (♫ | ♫ aus der zweitactigen Bestätigung des vierten Tactes, ♫ | ♫ aus der Bestätigung des Halbschlusses von Ab):

7. Tact.

der Schluß steht natürlich für:

rit.      più rit.      a tempo.

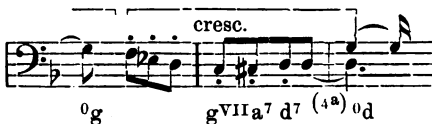
Auf den Schlußwert setzt (mit ♫ Auftakt) nochmals der Hauptgedanke ein, sodasß der achte Tact zweiter wird. Die Engführungen sind ganz dieselben wie oben, d. h. erst der 14. Tact wirkt als achter, aber der Satz moduliert diesmal nach C-moll (durch Verwandlung von <sup>0</sup>d in g<sup>7</sup>):



Auch die Bestätigung des Schlusses entspricht genau der oben notierten, nur daß sie in C-moll statt G-moll steht. Diesmal bleibt's aber nicht bei einer Bestätigung, sondern zunächst werden die zwei letzten Takte nochmals gebracht



Nun aber ergreifen die Bässe das Bestätigungsmotiv des vierten Taktes des ersten Themas (Aa) energischer in seiner zweitaktigen Gestalt und spinnen seinen Schlußtakt fort:



d. h. der 4. Takt wird durch Modulation nach G-moll überboten, und nun geht's in G-moll entsprechend weiter, nur daß an Stelle



der Überbietung des vierten Taktes ein vollständiger viertaktiger Nachsatz tritt, der nach B-dur schließt:

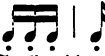
Seit Beginn der Durchführung dieses Motivs hat sich demselben ein Staccato-Kontrapunkt in Sechzehnteln gesellt, der mehr und mehr das Interesse für sich in Anspruch nimmt, um so mehr als auch er die drei staccato-Sechzehntel Auftakt beinahe im jeden Takt erkennen läßt:

An deren obigen Schluß nach B-dur setzt sich zunächst noch ein Halbsätzchen gleicher Konstruktion in B-dur, dessen Antwort langgedehnt ist und nach A-moll führt (fortgesetzt mit dem staccato-Kontrapunkt begleitet):

$d^+$  (weiblich)       $0a$   $0e$        $\phi^9$  (weiblich)

(2)      (4)

(4<sup>a</sup>)      (dim)

Die Durchführung des Motives  erreicht nun ihren Höhepunkt in der folgenden A-moll-Stelle, die zunächst ausschließlich mit demselben arbeitet (piano):

$p$        $0e$        $\phi^9$        $0e$

(2)      (4)

$0e$        $e^7$       ..      (4)

0e

8

sempre staccato

(4) e<sup>+</sup> 0e (4a)

e<sup>+</sup> 0e (4b) e<sup>+</sup> 0e

8 e<sup>+</sup> 0e

(2. Thema)

d. h. den beiden achttaktigen Sätzen folgt ein festgeschlossener (sequenzartiger) Halbsatz mit Halbschluß auf e<sup>+</sup>, dessen Bestätigungen sich getreu mit dem zweitaktigen Ganzschluß zum Nachsatz zusammenschließen. Nun endlich kommen Motive des zweiten Themas zur Verarbeitung und zwar die viertaktigen Bestätigungen von dessen erstem Satz. Man beachte, wie die Schlußnote, an welche dieselben sich ansetzen, regelmäßig mit eingeführt wird (natürlich auf den Abschluß der vorausgehenden Bildung):

NB.

0e e<sup>+</sup>




(4) 0e f<sup>-</sup> c<sup>7</sup> f<sup>+</sup>



Wir haben bereits früher darauf hingewiesen, daß das Anfaß-  
intervall der Motive für deren Wirkung von größter Bedeu-  
tung ist; vgl. auch die Durchführung des Motivs (Seite 152):



deren stiller Charakter, ein in sich versunkenes sinnendes Anschauen,  
wesentlich darauf beruht, daß das neue Motiv zu dem Tone zurück-  
führt, mit welchem das vorhergehende endete. Ebenso ist auch hier  
die Markierung des vorausgehenden Abschlusses unentbehrlich, wenn  
das inbrünstige Sehnen nach Wahrheit und Licht, welches diese  
immer eine Quarte oder Quinte höher hinauflangenden Taktmotive  
atmen, zum vollen Ausdruck kommen soll!

Mit nochmaligem Zurückgreifen auf Motive  |  doch mit  
Fortführung der aus dem vorigen Satze herrührenden Synkope  
 in den Hörnern geht nun die Durchführung schnell zu Ende,  
indem sie rasch steigend zum fortissimo-Einsatz des Einleitungs-  
motivs in D-dur zurückführt:





Die in der Durchführung berührten Tonarten sind also:

- G-moll (eingeleitet durch a<sup>7</sup>-d<sup>7</sup>),
- C-moll ( " " g<sup>7</sup>),
- G-moll ( " " g<sup>VII</sup>, a<sup>7</sup>, d<sup>7</sup>),
- B-dur ( " " g [es<sup>6</sup>] f<sup>7</sup>),
- A-moll ( " " b<sup>6</sup>, f<sup>6></sup>),
- F-dur ( " " e, f<sup>+</sup>),
- D-dur ( " " c<sup>7</sup>, dix<),

fämtlich der Haupttonart sehr nahe stehend, diese selbst aber vermeidend.

Es wird nicht nötig sein, daß wir auch den dritten Teil (die Wiederkehr der Themen) umständlich analysieren; wir skizzieren dieselbe nur. Der Ueberschritt aus dem einleitenden D-dur (über wirkbelndem D der Pauke) zum D-moll des Hauptgedankens erfolgt durch die Harmonie b d gis (Beethoven schreibt b d as) = dv<, Unterdominante mit erhöhtem Grundton (V<); der Hauptgedanke wird aber nicht wie im ersten Teil unisono vom ganzen Orchester vorgetragen,

sondern in ähnlicher Weise wie in der Durchführung in Einführung zwischen Streichorchester und Bläsern mit selbständig kontrapunktierenden Fässen:

1. Thema.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It begins with a fortissimo (ff) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Brackets above the staves indicate phrasing. The lower staff has measure numbers (2), (4), and (4) written below it.

(Pauke wirbelt fortgesetzt d)

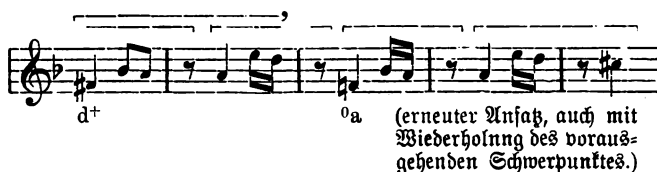
The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lower staff has notes labeled with letters: °a, .. °d, °e (!), °a.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lower staff has notes labeled with letters and Roman numerals: eVII (= gIX<sub>III</sub>), d?, .. °d, gIX<, °d, ?.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lower staff has notes labeled with letters and Roman numerals: a°, <8>, d?, (8a) g+ °d, a?, (8b).



Wir sehen das erste Thema hier wesentlich gegen seine erstmalige Fassung zusammengedrängt (nur zuletzt durch Sequenz erweitert) und tonartlich einheitlicher gestaltet; das zweite Thema setzt direkt hier an, natürlich transponiert (D-dur statt B-dur), und entwickelt sich durch- aus im Anschluß an die Fassung im ersten Teil nur verblaßt unter Einschubung zweier Takte (Ignorierung des bereits erfolgten Anfangs) die zweite eintaktige Schlußbestätigung aus D-dur zu D-moll



welche Tonart nun bis zum Schluß festgehalten wird; sowohl die zweite Hälfte des zweiten Themas als der ganze Schlußanhang des ersten Themas werden also getreu wiederholt nur mit Transposition von B-dur nach D-moll und hier und da verstärkte Instrumentierung. Die einzige formale Abweichung ist, daß diese Stelle



zweimal (die Repetition etwas verstärkt) gespielt wird. Auf den allerletzten Schluß (die Wiederholung ist überaus getreu, sodaß von einem „Zerbrechen der Form“ jedenfalls in diesem ersten Satze gar keine Rede sein kann), setzt unter schnellem Rückgang der Dynamik zum piano eine lange Coda an, sozusagen noch eine kleine Extra-durchführung, zunächst eine Kombination der beiden hauptsächlich in der Durchführung verarbeiteten Motive:



Das Anschlußmotiv lenkt mehrere Mal in die neue Harmonie hinüber; zunächst ist der weitere Aufbau (Nachahmungen dieses Halbsatzes):

a <sup>7</sup> (2.—4. Takt) d <sup>7</sup> (5. Takt, Anschlußmotiv)	} Kette von Halbsätzen mit steter Zurückdeutung von 8 zu 4, bis endlich mit einem 4a der Fortgang einsetzt:
d <sup>7</sup> (auch im Anschlußmotiv)	
d <sup>7</sup> —g <sup>7</sup> (4. Takt) c <sup>7</sup> (5. Takt)	
c <sup>7</sup> —a <sup>7</sup> (4. Takt) a <sup>7</sup> (5. Takt)	
a <sup>7</sup> (zweimal zweitaktig)	
a <sup>7</sup> (zweimal zweitaktig)	

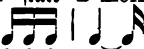


u. s. w. genau wie im zweiten Thema aber harmonisch anders gewendet:

a <sup>7</sup> —0a	} zweitaktige Glieder, der vierte Takt immer zum 2. zurückgedeutet.
f <sup>7</sup> —b <sup>+</sup>	
d <sup>7</sup> —0d	

worauf nun ein viertaktiger Nachsatz wiederum nach D-moll zurückschließt:



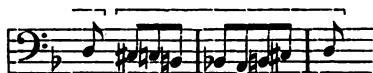
Ein achttaktiger Satz sucht noch einmal D-dur statt D-moll festzusetzen, (in den Bläsern Durchführung des Motivs ) wie in der Hauptdurchführung), sinkt aber zuletzt ins D-moll zurück,



im welchen die Streicher dasselbe Motiv durchführen, während die Bläser den aus der Hauptdurchführung bekannten staccato-Kontrapunkt dazu gesellen; der ziemlich umfangliche Aufbau (16 Takte) führt nochmals zu dem zweiten Satz des zweiten Themas zurück, diesmal auch die schöne ritardando-Stelle aus der Schlußbeträchtigung des 1. Themas mit einführend sogar zweimal:



Daran endlich schließt als wirklicher Schluß die Coda im engeren Sinne, die mit ihrem chromatischen Hinundhergang der Bässe etwas Trauermarschartiges hat, vom rein formalen Standpunkte aus übrigens nichts ist als eine Reihe weiterer Schlußbeträchtigungen. Das Motiv der Bässe:



halte ich für eine Umbildung des Kontrapunkts der Bässe zum Hauptgedanken zu Beginn des dritten Teils, speziell zur Schlußbeträchtigung des vierten Taktes:



und auch das Motiv der Bläser:



ist offenbar als Umgestaltung des Hauptgedankens gemeint, der übrigens noch einmal ff am Schluß der hier sich anbahnenden

Steigerung auftritt; den abrupten Schluß des Ganzen macht das *ff* unisono gegebene Bestätigungsmotiv des vierten Taktes:



15. Wie ist im Anschluß an die hier entwickelte Formenlehre das Wesen der Fuge und überhaupt die fugierte Schreibweise zu definieren?

Die Fuge ist historisch die erste ausgeführte Form rein instrumentaler Musikwerke (daß sie im kanonischen Vokalstabe der Niederländer wurzelt, ändert an dieser Thatsache nichts), sofern sie zuerst den Gegensatz verschiedener Themen (oder vielmehr den Gegensatz von Thema und Nicht-Thema) aufweist; auch sind die Regeln für die Beantwortung des Fugenthemas bedeutsame Ansätze zum logischen Themenaufbau. Dagegen ist vom Standpunkte der heutigen Kompositionstechnik die fugierte Schreibweise eine der eigentlichen Themenbildung, d. h. dem Aufbau größerer Symmetrien mehr oder weniger gegenfänglich scheinende. Daß ein bedeutungsvolles Themabruchstück in größeren Werken gern eine fugenartige Verarbeitung erfährt, erwähnten wir bereits, sahen also, daß fugenartige Partien im Gegensatz zu thematischen auftreten können. In der Fuge selbst ist aber gerade solche Durchführung einer zweistimmigen Gruppe oder eines Halbsatzes (natürlich auch eines noch größeren Gebildes) das eigentliche thematische; wir werden deshalb jene freien Fugierungen zunächst bei Seite lassen und erst uns darüber klar zu werden suchen, worin das Wesen der wirklichen Fuge besteht; das Verständnis für freie Verwendungen der Fuge (das sogenannte Fugato) wird sich dann zugleich mit erschließen.

Zunächst haben wir das Schema der Fuge zu erläutern.

### A. Zweistimmige Fuge.

1. Stimme: Thema . . . Kontrapunkt . . . } freies Zwischenspiel. . . .  
 2. Stimme: Pausen . . . Antwort . . . }

1. Durchführung\*)

. . . { Antwort . . . Kontrapunkt  
Kontrapunkt . . . Thema } freies Zwischenspiel. . . .

2. Durchführung

\*) „Durchführung“ s. v. w. Führung des Themas (als Dux oder Comes) durch sämtliche beteiligte Stimmen.

· · · { Thema . . . Kontrapunkt } · · freies Zwischenspiel  
 { Kontrapunkt . . Antwort }

### 3. Durchführung

· · · · { Thema oder Antwort } Schluß.  
 { Antwort oder Thema }

### 4. Durchführung

(event. Engführung, auch Orgelpunkt).

Hier ist es gleichgiltig, ob die als erste bezeichnete Stimme die obere oder untere ist (wir nennen einfach die beginnende die erste). Dazu ist folgendes zu bemerken:

1. die Antwort (der Gefährte, Comes, Risposta, Conseguente) ist nichts anderes als die Versetzung des Themas (Führer, Subjekt, Dux, Proposta) in die höhere Quinte oder tiefere Quarte, jedoch mit gewissen im Interesse der Wahrung tonartlicher Einheitlichkeit gebotenen Modifikationen.
2. der erste Kontrapunkt (Gegensatz), nämlich die Führung der ersten Stimme während des Auftretens der Antwort in der zweiten, wird gern beibehalten, d. h. auch bei weiterhin folgendem Wiederauftreten der Antwort resp. das Thema selbst getreu oder wenig verändert wieder gebracht.
3. die freien Zwischenspiele (Divertimenti, Andamenti) werden möglichst durch Fortspinnung von Motiven des Themas oder aber des Gegensatzes gebildet.
4. die dritte Durchführung steht gern in einer fremden (natürlich aber nahe verwandten) Tonart, besonders der Paralleltonart, hält aber eventuell dieselbe nicht fest, sondern moduliert fortschreitend.

Die Folge der Beantwortung des Themas in der Quinte ist gewöhnlich eine kräftige Wendung zur Oberdominanttonart, d. h. wir befinden uns am Ende der ersten Durchführung gewöhnlich in der Tonart der Dominante, welche das Zwischenspiel dann wahren kann, um den Beginn der zweiten Durchführung (welche regelmäßig mit der Antwort einsetzt) in derselben Tonart zu gestatten, worauf das Wiedererscheinen des Themas (Dux) zur Haupttonart zurückführt. Das zweite Zwischenspiel wird regulär dann zur Paralleltonart (oder einer anderen nahe verwandten) überzuführen haben, um den Einsatz der dritten Durchführung in dieser zu vermitteln, und das dritte Zwischenspiel wird wieder zur Haupttonart zurücklenken, in welcher eine kunstvolle kanonische Verbindung von Thema und Antwort mit oder ohne freie Coda den Beschluß der Fuge zu bilden hat.

Die Konserdierung des ersten Kontrapunkts für die Wiederholung mit Vertauschung der Rollen giebt Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave resp. wenn derselbe notengetreu (nicht transponiert) zum Dux gebracht wird, des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Die Engführung ist übrigens

nicht durchaus die notwendige Form der vierten Durchführung; manchmal fehlen Engführungen ganz (so in 28 von den 48 Fugen des Wohltemperierten Klaviers), während in anderen Fällen (wenn sich ein Thema besonders gut dazu eignet) schon viel früher (doch nicht wohl in der ersten Durchführung, welche erst Dur und Comes klarstellen soll) Engführungen auftreten (vgl. z. B. die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers). Zweistimmige Fugen ganz regulärer Konstruktion sind selten (vgl. die Fis-dur-Fughette im ersten Heft meiner Tonleiterstudien); manche wollen für zweistimmige Stücke solchen Aufbaus den Namen Fuge überhaupt nicht zustehen — entschieden mit Unrecht, da die vollständige Ausprägung des Fugentypus mit zwei Stimmen möglich ist. Ein Musterbeispiel einer zweistimmigen Fuge ist die 15. zweistimmige Invention von Bach, wenn wir davon absehen, daß sie keine Engführung enthält, und daß die beiden Stimmen zusammen anfangen; letzteres war darum unentbehrlich, weil den Anfang des Themas eine Pause bildet, welche nur durch Mitgehen der zweiten Stimme hörbar zu machen war. Die Elemente sind:

Thema:




ein geschlossener viertaktiger Halbpaß in H-moll, den Bach getreulich (ohne die weiterhin zu erörternden Abweichungen) in der Unterquarte beantwortet:

Antwort:



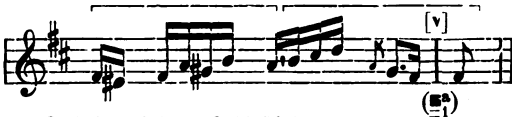
Der Kontrapunkt zum Gefährten ist:



d. h. er führt besonders das Motiv  durch, welches daher weiterhin in den Zwischenspielen verwertet wird. Die zweite Durchführung ist unvollständig, da sie nur den Gefährten in der Oberstimme bringt, nicht aber den Dux in der Unterstimme; dieser setzt wie aus Versehen ebenfalls mit dem Comes ein, um sofort durch die Oberstimme zurecht gewiesen zu werden:



Das nach H-moll zurückweisende  $\text{fis}^7$  statt  $^{\circ}\text{cis}$  klingt wirklich wie eine Korrektur, doch setzt nicht etwa die Oberstimme nochmals den Gefährten fort, sondern geht sofort zum Zwischenspiel über, das diesmal ausgeführter (achttaktig) ist, während sich zwischen die erste und zweite Durchführung nur zwei Takte, sozusagen nur eine Festsetzung der Dominanttonart, schob:



(1. Zwischenspiel = Schlußbestätigung auf der Dominante)



(2. Zwischenspiel, 8taktig = 2 + 2 + 4)

Das zweite Zwischenspiel wendet sich sogleich nach der Paralleltonart (D-dur) und schließt in ihr ab, sodaß die dritte Durchführung sich ganz in ihr abspielt (Unterstimme Dux, Oberstimme Gefährte, beide mit Konservirung des Gegensatzes, doch einfach transponiert). Das dritte Zwischenspiel führt zur Haupttonart zurück; es ist mit denselben Motiven gebildet wie das zweite (vgl. den Kontrapunkt), aber mit einer leichten Umgestaltung:



kommt so bis zum vierten Takt, auf den die Unterdominante  $^{\text{h}}$  trifft, die noch einmal zu  $g^{\flat}$  zurückgedeutet wird; aber in dem Moment, wo die Tonika D-dur eintreten müßte, tritt der Dux in der Unterstimme in H-moll wieder auf; der Comes erscheint nicht wieder, sondern auch die Oberstimme begnügt sich, den Dux zu wiederholen, worauf eine Coda von 2 Taktten abschließt.

Die hier sich bemerklich machenden Möglichkeiten der Abweichung vom strengen Schema sind nichts seltenes. Besonders mehr als zweistimmige Fugen enthalten gar nicht selten einzelne unvollständige Durchführungen oder auch statt des regulären Wechsels zwischen Führer und Gefährten die direkte Folge zweier gleichen Formen des Themas. So entbehrt die F-moll-Fughette im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers ganz der zweiten Durchführung, bringt dafür einen reicherem aber nicht ganz klar gegliederten Mittelteil in fremden Tonarten (Unterstimme mit dem Comes in der Paralleltonart; weiter ebenfalls Unterstimme mit dem Dux in der Unterdominante A-moll, worauf die Oberstimme mit dem Comes antwortet, der aber völlig dem Dux in der Haupttonart gleicht, endlich gar noch einer Durchführung in der Tonart der zweiten Unterdominante — Unterstimme Dux, Oberstimme Comes) und schließlich eine Schein-Engführung (wenn man's so nennen darf) zwischen Dux und Dux in beiden Stimmen in der Haupttonart.

Entscheidend für das Wesen der Fuge hinsichtlich ihres formalen Aufbaues ist die Länge des Themas. Bildet dasselbe ein symmetrisch aufgebautes in sich geschlossenes Halbäzchen, nach dessen Abschluß die Antwort einsetzt, so entspricht der Aufbau (wie im oben mitgetheilten Beispiel) ganz unseren sonstigen Erfahrungen bezüglich des Themenaufbaues, nur daß der Verfolg des Themas ein Umspringen der Auffassung von einer Stimme zur andern bedingt.

### B. Drei- (und mehr-) stimmige Fuge.

Die Vermehrung der Stimmenzahl verändert hauptsächlich die effektive Länge der Fuge und ermöglicht eine größere Fülle verschiedenartiger Klangwirkungen unter Beibehaltung desselben thematischen Materials. In welcher Reihenfolge die Stimmen das Thema bringen, steht ganz im Belieben der Komponisten; festzuhaltende Gesichtspunkte sind nur:

1. zuerst beginnt eine Stimme allein (mit dem Dux), und nach und nach gesellen die übrigen sich hinzu, jede sich mit dem Thema einführend und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkend;
2. innerhalb derselben Durchführung wird stets mit Dux und Comes gewechselt (Ausnahmen sind jedoch schon von der zweiten Durchführung ab häufig);
3. die zweite Durchführung beginnt mit dem Comes, und zwar wird gesorgt, daß keine Stimme in der zweiten Durchführung dasselbe sagt wie in der ersten (hatte sie dort den Dux, so bekommt sie hier den Comes);

4. man bringt nicht gern in auf einander folgenden Durchführungen dieselbe Reihenfolge der Stimmeneinsätze;
5. die successive Stimmenvermehrung ist nur für die erste Durchführung Regel, doch können einzelne Stimmen auch im Verlauf der Fuge längere Zeit pausieren, in welchem Falle sie gewöhnlich mit dem Thema wieder eintreten (kleine Pausen sind natürlich überall jederzeit möglich);
6. außer dem ersten Kontrapunkt (Verlängerung des Dux während Vortrags des Comes) können auch weitere Kontrapunkte konserviert, d. h. unter Anwendung der Versehungen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunktes weiterhin verwertet werden; doch ist selbst die Konservierung des 1. Kontrapunktes nicht unbedingt geboten;
7. je größer die Stimmenzahl, desto mehr Durchführungen sind mit guter Wirkung möglich, weil innerhalb einer Durchführung nur eine sehr beschränkte Zahl der durch Stimmenversehungen sich ergebenden verschiedenen Klangwirkungen ausbeutet werden kann.

Hiernach ist das Schema der mehr als zweistimmigen Fuge ganz allgemein:

1. Durchführung: allmählicher Eintritt der beteiligten Stimmen abwechselnd mit Dux und Comes mit oder ohne Wiederkehr des ersten Kontrapunktes. Darauf kürzeres oder längeres Divertissement überleitend zur 2. Durchführung, welche mit dem Comes beginnt und ebenfalls regelmäßig mit Dux und Comes wechselt; bereits die zweite Durchführung darf unter Umständen, d. h. wenn es dem Fluge der Phantasie, dem ideellen Gehalt genehm ist, unvollständig sein, d. h. es kann eine oder die andere Stimme durchweg nur frei kontrapunktieren oder auch ganz schweigen. Mit Abschluß der zweiten Durchführung beginnt der Teil der Fuge, welcher dem „Durchführung“ genannten Mittelteil der vierten Form entspricht, der Teil der freien Modulation, welcher zwar ebenfalls zu einer oder zwei ja noch mehr Durchführungen (in fremden Tonarten) kristallisieren kann, aber oft genug unvollständige oder auch über vollständige Durchführungen enthält und häufig die einzelnen Stimmeneinsätze durch Zwischenspiele trennt. Die Einführung solcher Einschübsel ist sogar innerhalb der ersten Durchführung gar nicht selten; nur nach dem erstmaligen Vortrage des Dux (vor dem ersten Eintritt des Comes) muß sie als den Charakter des Themas verschleiern als abnorm bezeichnet werden (sogenannte „Verlängerung des Themas“). Der Wiederkehr der Themen in der vierten Form entsprechend steht eine letzte Durchführung wieder in der Haupttonart; daß dieselbe Engführungen bringt, liegt im Interesse einer wirksamen Steigerung; doch sind Engführungen auch vorher nicht selten (besonders im Mittelteil) und können andererseits auch ganz fehlen. Die endliche Festsetzung der Haupttonart nimmt gern die Form des Orgelpunktes über der Dominante oder Tonika an.

Eine leicht verständliche, überaus gefällige dreistimmige Fuge ist Nr. XII des zweiten Teiles des Wohltemperierten Klaviers (F-moll). Das Thema ist ein geschlossener Halbsatz in F-moll (II. 12).

Thema:

Die Antwort weist eine jener Veränderungen auf, welche man durch den Zweck der Wahrung der Einheit der Tonart motiviert:

Antwort:

Dieses Antworten von f c auf c f ist durchaus typisch; es entspricht der allgemein aufgestellten Norm, daß die erste und fünfte Stufe der Tonleiter einander antworten sollen.

Allein einigermaßen strikt wird diese Regel nur zu Anfang des Comès befolgt, oft genug ohne daß dadurch der angebliche Zweck erreicht wird. Denn wenn z. B. Bach in der Fis-moll-Fuge des zweiten Teiles des Wohlk. Klaviers so antwortet:

II. 14.



NB



so liegt auf der Hand, daß durch das fis zu Anfang des Comes nicht die Einheit der Tonart gewahrt wird (der ganze Rest ist getreue Transposition in die Oberquinte d. h. in der Tonart der Molloberdominante); das würde vielmehr dann geschehen, wenn das cis zu Anfang des zweiten Taktes mit fis statt gis beantwortet würde:



Allein eine solche sich an die Tonart klammernde Beantwortung würde dem Thema zuviel von seiner Bestimmtheit rauben! Man vergleiche noch folgende Fälle:

W. R. I. 2.

Thema:

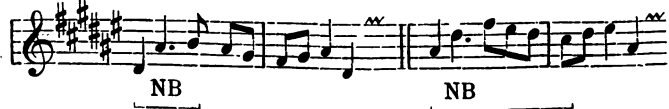
Antwort:



W. R. I. 3.



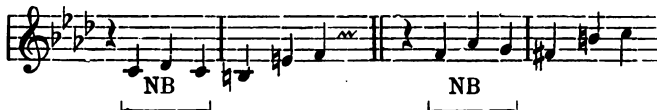
W. R. I. 8.



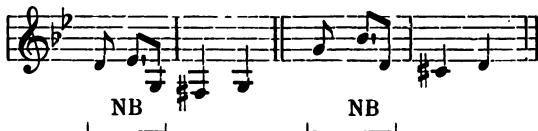
## B. R. I. 11.



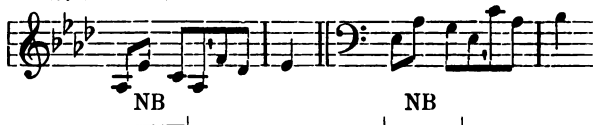
## B. R. I. 12.



## B. R. I. 16.



## B. R. I. 17.



## B. R. I. 19.

## Thema:

№. №. I. 21.

Thema:

Antwort:

Musical notation for №. №. I. 21. The first staff shows the 'Thema' and the second staff shows the 'Antwort'. Both are marked with 'NB' and brackets below them.

№. №. I. 22.

Musical notation for №. №. I. 22. The staff shows a single melodic line with 'NB' and brackets under the first and last measures. There are also markings '(4)' and '<sup>tr</sup>' above the staff.

№. №. I. 23.

Musical notation for №. №. I. 23. The staff shows a single melodic line with 'NB' and brackets under the first and last measures. There are also markings '<sup>tr</sup>' and 'r.' above the staff.

№. №. II. 1.

Musical notation for №. №. II. 1. The staff shows a single melodic line with 'NB' and brackets under the first and last measures. There are also markings '<sup>tr</sup>' above the staff.

№. №. II. 2.

Musical notation for №. №. II. 2. The staff shows a single melodic line with 'NB' and brackets under the first and last measures.

№. №. II. 7.

Musical notation for №. №. II. 7. The staff shows a single melodic line with 'NB' and brackets under the first and last measures. There are also markings '(2)' and '(4)' above the staff.

## B. R. II. 11.

## B. R. II. 15.

## B. R. II. 16.

## B. R. II. 17.

## B. R. II. 20.

## B. R. II. 21.

## B. N. II. 21.



Alle diese Fälle stimmen darin überein, daß der Anfang der Antwort die Beziehung zur Haupttonart hervorzuföhren sucht, um aus derselben in die Dominanttonart hinüberzutreten. In allen den Fällen, wo durch solches Anklammern der charakteristische Fortgang des Themas selbst geschädigt werden würde, sieht man von der gegenseitigen Beantwortung der 1. und 5. Stufe auch zu Anfang völlig davon ab und setzt gleich entschlossen in der Dominanttonart ein (vgl. die zahlreichen nicht hier notierten Fälle bei Bach). Nur in vier Fugen des ganzen Wohltemperierten Klaviers bringt Bach auffällig abweichende Beantwortungen, nämlich solche, welche Dux und Comes zur tonartlichen Einheit zusammenschließen:

## B. N. I. 7.

Thema:

## B. N. I. 18.

## B. R. I. 24.

## B. R. II. 3.

In allen vier Fällen (wenigstens recht deutlich in den ersten dreien) wendet sich der Dux selbst zur Oberdominante und der Comes führt von ihr zurück zur Tonika, wobei fast die ganze Beantwortung in der Quarte statt in der Quinte geschieht.

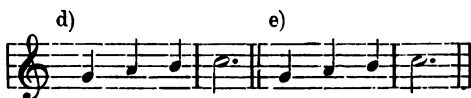
Aus der Vergleichen dieser von Bach befolgten Praxis läßt sich etwa als Regel für die Beantwortung des Fugenthemas folgendes aufstellen:

1. Hält sich der Dux ganz in der Haupttonart, so wird der Comes sich zur Dominante wenden.
2. Wendet sich der Dux zur Dominante, so bahnt der Comes den Rückweg zur Tonika.

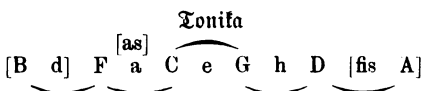
Melodisch läßt sich dasselbe etwa so definieren, daß folgende Tetrachorde einander entsprechen (für C-dur):

Dux:

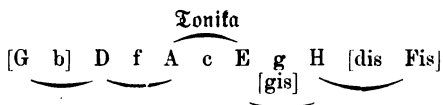
Comes:



Moriz Hauptmann stellte den Satz auf, daß die reguläre Beantwortung Quinttöne durch Quinttöne, und Terztöne durch Terztöne wiederzugeben habe; um den Sinn diese Vorschrift zu verstehen, stelle man sich das harmonische Schema der Tonart vor:



und:



(die Quinttöne, d. h. die Grundtöne und Quinten der Harmonien sind durch große Buchstaben von den Terztönen unterschieden). Man sieht leicht, daß unsere Tetrachordenaufstellung eben etwa daselbe besagt; denn wenn ich für C-dur die Tonarten F-dur und G-dur mit in Betracht ziehe, so erhalte ich folgende Tetrachorde von gleichen Intervallverhältnissen:

C d e F — G a h C  
 G a h C — D e fis G  
 B a G F — F e D C

Für die Beantwortung von C G mit G C aber giebt auch Hauptmanns Erklärung nicht den Schlüssel; vielleicht ist's vergeblich, nach einem anderen zu suchen als dem uns hinlänglich bekannten, daß Tonika — Dominante die einfachste positive, und Dominante — Tonika die einfachste negative harmonische Bildung ist: daraus würde sich aber schließen lassen, daß ein wirklicher Zwang nicht existieren kann, in der Weise wie oben Bach in 23 unter 48 Fugen diese Antwort auch da anzuwenden, wo sie ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllt. Übrigens befolgt Bach auch manchmal nur für den ersten Auftritt des Comes diese Regel und bildet später den Comes strenger als melodische Imitation des Dux. Jedenfalls geben die vielen Fugen des wohltemperierten Klaviers, in welchen Bach die strenge Quintenverfälschung des Themas vorgezogen hat, Grund genug zum Nachdenken; wo ein charakteristischer Schritt des Themas durch die Befolgung der Maxime unmöglich werden würde, wird man sie ohne

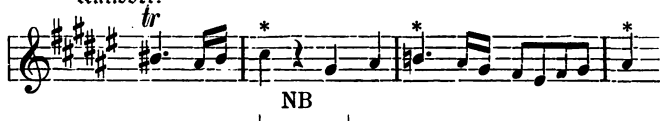
Strupel außer Acht lassen dürfen, also z. B. wenn die Linie der Spitzenanschlüsse der Melodiebildung dadurch zerstört würde z. B.

B. N. II. 13.

Thema:



Antwort:



Hier würde die Beantwortung von fis—cis mit cis—fis entweder die Sekundanschlüsse der Spitzen (fis—eis—dis, cis—h—ais) oder die Sekundbewegung des zweiten Motivs (cis—dis—e, gis—ais—h) zerstört haben. Das sei hier aber noch nachdrücklichst betont, daß die Ersetzung des Quintschrittes durch den Quartschritt, welche die Maxime bewirkt, kaum als eine melodische Veränderung empfunden wird: viel stärker erscheint jedenfalls die Abweichung, wenn an Stelle eines Sekundschrittes ein Terzschritt oder eine Tonrepetition tritt. Ferner ist zu bedenken, ob die entstehende Veränderung in ein Motiv hineinfällt oder aber nur das Anfangsintervall trifft und die Fälle der ersteren Art werden wieder weniger auffällig sein, wenn sie das Intervall von Leicht zu Schwer verändern. Nur wo es sich um einen leichten Auftakt (womöglich Unterteilungsauftakt) handelt, wird man bei Bach die Sekundbewegung verändert finden. Eine durch die Beantwortung veränderte weibliche Endung (es sei denn die Ersetzung des Quartschrittes durch den Quintschritt wie Wohlk. Klavier I. 22) dürfte kaum zulässig sein.

Viel schwierigere Probleme bietet aber oft die Natur eines Fugenthemas für den symmetrischen Aufbau, für das Zustandekommen von Säßen; natürlich ist mit einer bloßen Aneinanderhängung von zwei-, drei-, vier- oder mehrtaktigen Gliedern in der Fuge so wenig gebient wie in jeder anderen Kompositionsgattung: wir verlangen größere Linien zu erkennen, wollen stärkere Schlußwirkungen, d. h. wir wollen wissen, wo ein achter Takt ist. Das ist aber manchmal gar nicht so leicht. Nehmen wir z. B. den Anfang der 16. Fuge des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers so haben wir offenbar ein Glied von drei Takten vor uns, von denen der zweite leicht ist, also:



Dux:



Aber der Comes setzt sofort nach erfolgtem Abschluß ein, d. h. der fünfte Takt wird elidiert:



Zwischen das Ende des Dux und den Anfang des Comes in der dritten Stimme tritt nun ein zweitaktiges Einschiesfel, eine zweimalige Wiederholung des Schlußmotivs des Thema:



Der Gegenfaß wird sowohl beim dritten als bei dem wieder mit Elision des fünften Tactes ansehnenden vierten Thema-einfaß beibehalten:





So füllt die erste Durchführung zwei achttaktige Sätze, welche durch zwei eingeschobene Takte getrennt sind; da aber beide Male der fünfte Takt elidiert ist und der Anfang jedesmal mit dem zweiten Takte geschieht, so nimmt die ganze Durchführung in Bachs Notierung (in Doppelakt) nur 7 Takte ein. Zwischen die erste und zweite Durchführung schiebt sich ein Divertissement von 6 Takten von ganz eigentümlich verschränktem Aufbau:





Eine zweite Durchführung im Sinne des Schemas fehlt, vielmehr folgt gleich eine in der Paralleltonart B-dur mit der Stimmenfolge Dux—Comes—Comes (dieser aber das zweite Mal streng dem Dux nachgebildet); diesmal folgen die drei Stimmen einander ohne Einschleßel, sodas zweimal ein leichter Takt fehlt, ja nach Einschaltung eines leichten Taktes folgt noch einmal der Baß (der den Comes gebracht hatte) mit dem Dux, sodas diese Durchführung übertoppelt wird. Da an diese Durchführung noch drei Takte eine weitere in C-moll (Dux—Dux—Comes) ansetzen, so müssen wir eine wirkliche Stellvertretung der Paralleltonart für die sonst wenigstens für den Anfang der zweiten Durchführung noch reguläre Haupttonart annehmen. Die Fuge ist im übrigen sehr regelmäßig gebaut; nach einem weiteren Divertissement von 7 Taktten folgt eine hübsche Engführung (Dux dreimal) in der Haupttonart und noch eine Coda in der Haupttonart, welche noch zweimal den Dux bringt (ohne Engführung).

Als Beispiel reichlichster Anwendung von Engführungen führten wir die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers an (I. 1); auch diese beginnt mit dem 2. Takt und läßt den Comes dem Dux mit Elision des fünften Taktes folgen:



Alle vier Stimmen folgen einander in dieser gedrängten Weise, sodaß die erste Durchführung (zwei achttaktige Sätze) in Bachs Notierung in Doppeltakten nur sechs Takte füllt. Eigentliche Divertissements hat die Fuge nicht, bringt vielmehr statt deren gleich nach der ersten Durchführung eine Engführung von Dux und Comes in der Haupttonart, moduliert mit einem weiteren Thema-einsatz in die Dominante, beginnt in dieser eine neue Durchführung, die in der Parallele endet u. s. w. Wir wollen hier nur die in der Mitte der Fuge stehende Häufung von Engführungen als Beispiel anführen:

C

D

Noch schwerer zu verstehen als die Durchführung solcher dreitaktigen Themen der Ordnung schwer—leicht—schwer mit ihren wiederholten Elisionen (vgl. auch II. 5) ist die vielleicht an sich leicht verständlicher, aber durch Verschränkung von Anfang und Ende bei den Stimmeneinsätzen (Umdeutung von schwer zu leicht) schwerer erkennbar gestalteter, wie:

W. R. II. 4.

W. R. I. 4.

Gegensatz

W. R. I. 8.

(Bestätigungen)

(Bestätigungen)

(8b)

W. R. I. 22.

(4-2)

(4)

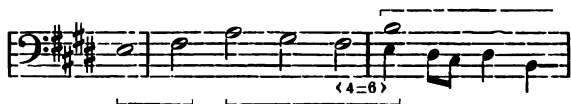
W. R. II. 13.

tr

(4)



B. R. II. 9.



Die häufigen Umdeutungen sind für die fugierte Schreibweise ganz besonders charakteristisch und bilden ein Hauptunterscheidungs- mittel gegenüber schlichter homophoner Melodiebildung. Daß der schlichten Melodiebildung Elisionen nicht fremd sind, sahen wir mehrfach; Umdeutungen dagegen setzen immerhin eine gewisse wenn auch nur fingierte Polyphonie voraus. Ohne Zweifel ist aber die Wiederholung eines kurzen prägnanten Sätzchens oder Halbsätzchens durch eine andere Stimme ein überaus bequemes Mittel, Störungen der Symmetrie zu bewirken, da naturgemäß das Ohr jederzeit dem neuen Anfange wirkliche Anfangsbedeutung beizumessen geneigt ist.

Es liegt außerhalb unserer Absicht, hier eine vollständige Anleitung zur Fugentkomposition zu geben; vielmehr handelte es sich nur darum, über die Fuge als besondere Form die nötigen Aufschlüsse zu gewinnen. Wir haben nur noch ergänzend zu bemerken, daß die Fuge der Lieblingstummelplatz aller kontrapunktischen Künste ist, nicht nur der doppelten Kontrapunkte in der Oktave und Duodezime oder auch Dezime, sondern auch aller Arten von Kanons. Jede Engführung ist schließlich eine kanonische Bildung; außer den schlichten Engführungen von Dux und Comes bringt aber die Fuge auch gelegentlich Engführungen des Themas mit seiner Verlängerung (Verkürzung), seiner Umkehrung oder gar mit dem Thema in rückläufiger Bewegung (vgl. Beethovens Fuge in Op. 106) Wach bringt in Nr. 8 des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers allerlei solche Künste zur Anwendung;

(Comes in engster Folge dreimal)

(Duz in der Umkehrung in engster Folge dreimal)

und:

(Verlängerung)



Ein: Stimmenweise: hundertere: Racer: in: Fache: Rumi: der:  
 Klang: wenn: kein: der: das: Zeiter: der: Klang: ändert: mit: weder:  
 dem: Schrittenbetrieber: Klaber: am: besonders: ans: der: select: mer:  
 der: mit: Szeles: dem: angewandt: kontinuier: ama: mit: des: Zeiter:  
 der: hundertere: Klang: kann: aber: im: allem: das: lebera: zu: Stimm:  
 eine: kommen: da: man: nicht: nicht: 2 3 die: Verantwortung:  
 eines: Augenblickes: mit: keine: Umlenkung: oder: Verlängerung: Ser:  
 fiazimo: in: 2 3

Klang des Klang Nr. 7

Umkehrung und Verlängerung

Comes amocem

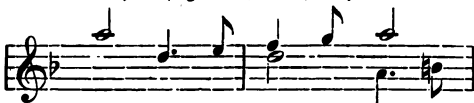
Ein: Doppelungs: entstehen: wenn: gleich: mit: dem: Thema: ein:  
 Kommanant: erscheint: der: freine: dazu: di: dass: Klang: charakterisiert: wird:  
 ähnlich: zum: Comes: transponiert: wobei: er: ebenfalls: können: eigenen:  
 Comes: hat: doch: kann: man: die: Doppelung: mehr: in: der: ist: an: das:  
 man: die: Kombination: der: Thema: und: Kommanant: erst: als: Geste:  
 lung: der: Klang: gegen: Ende: ferner: vorbei: aber: kommt: das: Thema:  
 als: der: Kommanant: jedes: für: ihn: besonders: durchzuführen: Er: hat:  
 Zwei: in: der: Kunst: der: Klang: einige: Doppelungen: 1. 2. Nr. X.

1. Zwei Kommanant.

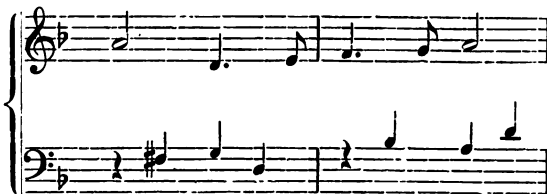
82



## 2. Subjekt (eigentliches Thema).



## Kombination (3. Durchführung).



Ob der Komponist die Stimmen bei Beginn der Durchführung des zweiten Subjekts erst wieder sich sammeln lassen will oder sie gleich ganz beisammen behält, steht ganz in seinem Belieben.

Fugen, die einen Catus firmus umranken, oder die darin gipseln,

daß ein fortlaufender Cantus firmus (ein Choral, ein Volkslied) sich dem in der Fuge entwickelten Stimmengeflecht zugesellt, sind ähnlich zu beurteilen.

Wenn wir nun zum Schluß nach Art und Wert des von der eigentlichen Fuge abweichenden Fugato fragen, so sind hauptsächlich zwei Fälle zu unterscheiden, nämlich ob die Fugierung selbst als Thementeil anzusehen ist, oder aber ob sie nur Durchführung von Motiven eines vorausgegangenen Thementeils ist.

So ist z. B. die Fuge in Beethovens Op. 110 das kontrastierende zweite Thema eines rondartig angelegten Satzes (allerdings ist dieses Thema das erste Mal sehr lang ausgesponnen — es ist eben eine wirkliche Fuge, die sogar nach Wiederkehr des unendlich wehmütigen ersten Themas als Inversione della fuga, d. h. mit Umkehrung des Themas wiederkehrt); die riesige Fuge in Op. 106 bestreitet einen großen Satz ganz allein. Dagegen ist aber in Op. 101 das Fugato nur Durchführung des bereits vorgetragenen Hauptgedankens, und noch deutlicher tritt dies Verhältnis im letzten Satz von Op. 27 I hervor, wo das Thema für die Fugierung etwas abgeändert ist:



(Hauptgedanke des Allegro des letzten Satzes)



(Thema des Fugato) (weiblich . . .)



Ein hochbedeutungsvolles Ergebnis muß aber die Betrachtung der fugierten Schreibweise für unser Verständnis des formalen Aufbaues überhaupt haben, nämlich die Einsicht, wie es möglich ist, längere Tonstücke von überzeugender Logik mit nur einem einzigen Thema aufzubauen. Ein Blick auf die Suiten, Partiten und andere Werke Bachs (auch z. B. die Präludien des Wohltemperierten Klaviers) lehrt, daß da, wo ein neuerer Tonsetzer sicher wenigstens ein im Charakter sich abhebendes Zwischenthema gebracht haben würde, der Meister der folgerechten Fortspinnung mit einem Thema auskommt, dem er immer neue Wendungen zu geben weiß. Sein Verfahren ist aber nichts weniger als etwa stereotyp und einseitig; manchmal verfährt er wirklich ganz nach Fugenart, d. h. er beteiligt mehrere Stimmen am Themenbau (ohne sich aber streng an die Quintbeantwortung der Fuge zu binden), indem er ein Glied von zwei, vier oder mehr Taktten nach einander von verschiedenen Stimmen bringen läßt, in anderen Fällen baut er zunächst eine vollständige Periode auf, indem er die Melodiebildung in einer Stimme fortführt und die andern nur begleiten läßt, verlegt dann aber für einen zweiten Satz die Melodie in eine andere Stimme oder verteilt sie an die vorher begleitend gehaltenen, um vielleicht zuletzt wieder die ursprüngliche Verteilung der Rollen zurückkehren zu lassen, oder aber er verzweigt gleich zuerst alle Stimmen fest ineinander zu einem durch den Gesamtrhythmus dargestellten Thema und erzielt dann durch mannigfache Versetzungen der Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Oktave die das Interesse lebendig erhaltenden wechselnden Klangwirkungen. In allen Fällen aber wird sich in der Tonartenordnung dasselbe Gesetz kundgeben, welches wir für alle Formen von der ersten bis zur vierten maßgebend fanden, d. h. es wird zunächst eine Ausweichung nach der Oberdominante oder auch einer anderen nahestehenden Tonart das Interesse an der Haupttonart und der Wiederholung des Hauptgedankens auffrischen, eventuell wird die Mitte des Tonstücks einen durchführungsartigen fortschreitend modulierenden Teil aufweisen, bis endlich gegen das Ende die Haupttonart sich wieder festsetzt mit einer dem Anfang ähnlichen Gestaltung des thematischen Materials. Mit anderen Worten: solche reicher ausgestaltete Tonstücke mit nur einem Thema (einerlei Rhythmus und einerlei Melodie, ohne thematischen Kontrast) reduzieren die Gliederung der Form auf das Harmonische. Wir versagen es uns hier, ausgeführte Beispiele in Noten einzufügen; beinahe jedes Präludium des Wohltemperierten Klaviers mit Ausnahme weniger, die eine Art zweites Thema oder doch zweierlei sich ablösende figurative Formen haben (wie II. 12) kann als Beleg dienen.

So dürfen wir unsere Untersuchung über die Gesetze des Aufbaues musikalischer Formen, soweit das im engen Rahmen eines Katechismus möglich ist, als beendet ansehen und haben nur noch wenige Bemerkungen über die Verbindung von mehreren einer der beschriebenen Formen angehörigen Tonstücken zu zyklischen Werken

sowie über die in neuerer Zeit aufgestellte sogenannte „Psychologische Form“ hinzuzufügen.

### 16. Was versteht man unter cyclischen Formen?

Schon bei der zweiten Form, noch mehr aber bei der dritten hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß ein schärfer kontrastierendes Thema geru ohne vermittelnde Modulation nach erfolgtem Abschluß in der Haupttonart, in einer fremden (aber verwandten) Tonart — besonders einer der Unterdominantseite — einsetzt und entweder auch selbständig abgeschlossen wird oder aber (das gewöhnliche) mittels eines ausgeführten Rückgangs in die Haupttonart und das Hauptthema wieder einmündet. Wir trafen sogar mehrere Fälle, wo ein solches kontrastierende, selbständig ansetzende Thema auch in anderer Taktart und anderem Tempo stand.

In Beethovens Sonaten sind charakteristische Beispiele solcher Tendenz des Zerfallens eines Tonstücks in selbständige Teile: der erste und letzte Satz der Sonata quasi una fantasia (!) Op. 27. I, ersterer in ein Andante  $\frac{4}{4}$  und Allegro  $\frac{6}{8}$ , nach dem das Allegro (vermittelt) wiederkehrt, letzterer in ein Adagio  $\frac{3}{4}$  und Allegro vivace  $\frac{2}{4}$ , welches gegen Ende eine kurze Wiederkehr des Adagio umschließt, zerfallend.

Es ist nur eine Vergrößerung der Dimensionen, wenn manche Konzertstücke zwischen Aufstellung und Wiederkehr des Hauptsatzes (Allegro) einen getragenen Mittelsatz einschieben, der mit der Wiederkehr, manchmal auch mit der ersten Aufstellung des Hauptsatzes verbunden ist; schließlich ist es aber doch auch nur eine wohlverständliche Bereicherung derselben Form, wenn statt der Wiederkehr des ersten Satzes nach dem kontrastierenden Mittelsatz ein neuer, aber in Charakter und Bewegungsart dem ersten nahe stehender folgt; damit haben wir aber die Form der dreisätzigen Sonate gleichviel ob für ein Soloinstrument oder für ein Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett u. verschiedener oder zum Teil gleicher Instrumente oder fürs ganze Orchester (Symphonie). Bekanntlich ist die Symphonie aus der Ouvertüre entstanden, dem Orchester-vorpiel der Oper, welches ursprünglich ein zwar zusammenhängendes aber dreigliedriges Stück war (die französische [Lullysche]: Adagio—Allegro—Adagio, die italienische [Scarlattische]: Allegro—Adagio—Allegro); die Sonate entwickelte sich zwar ursprünglich aus der Tokkata und Suite (worüber sogleich), fällt aber in ihrer ausgebildeten mehrsätzigen Form schließlich vollständig mit der Symphonie zusammen. Mit der thematischen Emanzipation des letzten Satzes gegenüber dem ersten wird aber aus der einfachen einheitlichen Form die cyclische, d. h. wir erhalten statt des Schemas A—B—A das neue A—B—C, bei welchem nur die Tonartenordnung die Einheit wahr, d. h. zum Ausgang zurückleitet, freilich aber, wie gesagt, gewöhnlich auch die Charaktere des Anfangs- und Schlusssatzes Verwandtschaft zeigen. Die älteste cyclische, d. h. mehrere selbständige Tonstücke zu einem Ganzen vereinende Form ist die der Suite, die Verbindung einer größeren Anzahl von Tänzen (auch mit Auf-

nahme eines Präludiums, eines Themas mit Variationen, einer Fuge) die gegeneinander kontrastierten, aber alle in derselben Tonart standen (vgl. darüber den zweiten Teil unseres Katechismus [„Angewandte Formenlehre“]). Diese Einheit der Tonart ist nicht eine festere sondern eine losere Verbindung, weil sie nicht eine positive und negative Entwicklung im großen darstellt, sondern eben in der Tonart stehen bleibt, die einzelnen Stücke nur aneinanderreihet. Es ist daher durchaus als Weiterentwicklung der Form der Suite anzusehen, wenn dieselbe außer dem Kontrast der Taktarten, Tempi und charakteristischen Rhythmen der einzelnen Sätze (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sind die normalen Hauptbestandteile der älteren Suite) auch den Kontrast der Tonarten und Tongeschlechter benutzt, d. h. Anfang und Ende in eine Tonart setzt, aber eine oder mehrere Mittelsätze in fremden Tonarten bringt! Je nach der Anzahl der Sätze wird dann die Suite der Sonate und Symphonie mehr oder weniger ähnlich scheinen (die speziellen Unterschiede, welche den einen oder den anderen Namen zu wählen zwingen, gehören in die angewandte Formenlehre).

Da in Dur die Oberdominanttonart und in Moll die Paralleltönart im ersten Satze gewöhnlich eine große Rolle zu spielen haben (oft schon für das Zwischenglied des ersten Themas, besonders aber fürs zweite Thema), so ist die für selbständige Mittelsätze vorzugsweise zur Verwendung kommende Tonart die der Unterdominante (die wir aus dem gleichen Grunde in der dritten Form häufig als Tonart des selbständiger heraustretenden dritten Themas fanden), für Moll besonders auch die Parallele der Unterdominante.

Von Beethovens zweifäßigen Klavierfonaten stehen in Op. 49. II, 54 und 78 beide Sätze in derselben Tonart, in Op. 49. I, 90 und 111 steht der zweite in der Quintwechselfonart (Dur desselben Grundtones); der Mittelsatz steht in der Unterdominante in den dreifäßigen Op. 14. II, Op. 31. I, und Op. 53, und den vierfäßigen Op. 2. II, 22, 31. III, in der Quintwechselfonart in den dreifäßigen Op. 10. II, Op. 14. I, Op. 27. II, Op. 79 und Op. 109 und den vierfäßigen Op. 2. II, Op. 10. III, Op. 26, Op. 28, in der Parallele der Unterdominante (von Moll aus) in Op. 10. I, Op. 13, Op. 31. II, Op. 57, in der Parallele in Op. 27. I und Op. 111, in der Parallele der Oberdominante (von Dur aus) in Op. 81a, in der Oberterztonart (von Dur) in Op. 2. III, in der Unterterztonart in Op. 101, in der Unterkleinterztonart (Quintwechselfonart der Parallele) in Op. 7. Bei den vierfäßigen steht der dritte Satz (Scherzo, Menuett oder dgl.) regelmäßig in der Haupttonart, nur in Op. 101 in der Quintwechselfonart und in Op. 106, wo das Scherzo vorausgeschickt ist und der eigentliche Mittelsatz (Adagio) dritter ist, steht dieser gar in der Quintwechselfonart der Gegenterztonart (B-dur—Ges-moll, geschrieben als Fis-moll). Schubert stellt in seiner B-dur-Sonate gar den zweiten Satz in Cis-moll gegenüber (wohl als Des-moll d. h. Gegenterzwechselfonart zu definieren).

Allgemein kann man sagen, daß der Komponist nach Möglichkeit

vermeidet, den kontrastierenden Satz in derselben Tonart zu bringen wie das zweite Thema des ersten Satzes.

Zweifäßige Werke kann man eigentlich kaum den cyclischen zählen, weil sie nicht die charakteristische Losrennung eines Mittelsatzes in einer anderen Tonart haben. Verbinden sich Sätze gleicher Tonart und ähnlichen Charakters wie Beethovens Op. 49. II, Op. 54 und Op. 78 so müssen sie unter ähnlichem Gesichtspunkt als Verkettungen (nicht Entwicklung) angesehen werden wie die ältere Suite; verwandelt sich dagegen im zweiten Satze die Molltonart in die Durtonart desselben Grundtones (Quintwechselfonart), so kommt dabei eine ganz neue Wirkung zur Geltung, sofern solche Veränderung als Aufhellung, als Umwandlung des Charakters erscheint. Abichtlich haben wir diese Abweichung von der tonartlichen Einheit bisher noch nicht erwähnt, obgleich sie in jeder der vier Formen möglich und sogar recht häufig ist. Von großen vierfäßigen Werken, hat z. B. die C-moll-Symphonie Beethovens den Schlusssatz in der Quintwechselfonart (1. Satz C-moll, 2. Satz As-dur, 3. Satz C-moll, 4. Satz C-dur), auch die IX. Symphonie hat als Haupttonart des Schlusssatzes D-dur (1. Satz D-moll, II. Satz [Scherzo] D-moll, III. Satz B-dur). Solches Durchdringen aus Moll nach Dur („durch Dunkel zum Licht“) ist entschieden von pacender Wirkung und gewiß gerechtfertigt, obgleich dadurch die Einheit der Tonart des Ganzen angetastet wird; es kommt da etwas zur Geltung, woraus man neuerdings ein ganz neues Formprinzip, das der psychologischen Form hat ableiten wollen.

### 17. Was versteht man unter psychologischer Form?

Eine Form, deren Wesen nicht in der Wiederkehr von Themen in ihrer ursprünglichen Gestalt (nach Dazwischentreten kontrastierender Themen oder freien Bearbeitungen der Motive der aufgestellten Themen) sondern in einer charakteristischen Entwicklung der Themen selbst besteht. Der ideale Typus solcher Formen würde etwa der sein, daß erst die Krönung, das Ende des Werkes das voll entwickelte Thema zu bilden hätte, welches im Anfang nur als Keim, als motivischer Ansatz vorhanden wäre; nur eine spezielle Abart wäre die Umbildung des Charakters eines Themas, derart, daß es zuerst Trauer oder tiefernstes Sinnen und Suchen und zuletzt Jubel, entzücktes Schauen ausdrückte. Da dergleichen im Rahmen der „architektonischen“ Form aber nicht nur möglich sondern tausendmal dagewesen ist, so dürfte seine Aufstellung als neues Formprinzip kaum berechtigt sein. Das Entwickeln des Themas aus unscheinbaren Anfängen, nach Befund auch aus Moll nach Dur ist etwas uns längst Geläufiges sowohl als Vorausschickung einer Einleitung vor dem eigentlichen Themen- teil oder auch als Vorbereitung des wirksamen Wiedereintritts der Themen in der Durchführung. Warum sollte nicht auch, z. B. eine fugierte Einleitung den Eintritt eines ausgebildeten Themas vorbereiten können? Darum aber auf die Wiederkehr des entwickelten Themas verzichten zu sollen, scheint eine ganz unbillige Forderung und eine entschiedene Unterschätzung der Kraft eines Themas. So

wenig der Architekt die strenge Nachbildung einander entsprechender Teile meiden wird, braucht der Musiker die wirkliche Wiederkehr zu scheuen. Immerhin ist es aber erspriesslich, die Möglichkeit der Umgestaltung und reicheren Ausgestaltung der Themen als Mittel der Steigerung des Interesses im Auge zu behalten. Tonstücke mit zwei Sätzen, deren zweiter in der Durtonart desselben Grundtones steht (Beethovens Op. 49. I, Op. 90, Op. 111), desgleichen einsätzig, welche einer Einleitung in Moll, einen Hauptsatz in Dur folgen lassen, bedürfen daher zu ihrer Erklärung keiner neuen Prinzipien, zumal schon in der dritten und vierten Form die Behandlung der im Verhältnis des Quintwechsels stehenden Tonarten als identischer etwas selbstverständliches ist (in Mollsätzen erscheint das zweite Thema, wenn es ein Durthema ist, bei der Wiederholung vorm Ende fast immer in der Quintwechseltonart). Ausgeführtere Einleitungen kontrastierender Charakters zu Anfang eines Werkes sind häufig ästhetisch einfach damit zu motivieren, daß sie dem Charakter des Hauptthemas als Folie dienen sollen, mag die Einleitung in Moll stehen und das Thema in Dur (wie in Haydns Dur-Symphonie) oder umgekehrt (wie in der Freischützouvertüre oder Mendelssohns Rondo capriccioso u. s. w.) die Einleitung in Dur und der Hauptsatz in Moll.

Zu den cyklischen Werken gehören schließlich auch alle jene, welche — wenn sie auch aus noch so vielen einzelnen Nummern zusammengesetzt sind, doch ein Ganzes, ein einheitliches Kunstwerk bilden, also auch die Opern und Oratorien. Da bei diesen aber der Text (die Handlung) den eigentlichen inneren Zusammenhang wie auch die Kontraste und Entwicklungen bedingt, so können die rein musikalischen Formprinzipien nicht immer mit gleicher Konsequenz und Strenge zur Anwendung kommen; immerhin ist doch bei vielen Werken dieser größten Dimensionen eine Einheit der Tonart des Ganzen hervortretend z. B. bei Don Juan D-moll (D-dur), bei der Zauberflöte Es-dur, bei den Meistersängern C-dur u. s. w., obgleich natürlich im Verlauf derselben das gesamte Tonartengebiet begangen wird!



## Max Bessel's Verlag in Leipzig.

---

Von Max Bessel's illustrierten Katechismen erschienen bisher:

- Band I: **Riemann, Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band II: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. I. Teil.** (Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Conssysteme und der Notenschrift.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band III: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. II. Teil.** (Geschichte der Conformen.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.  
Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.
- Band IV: **Riemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band V: **Riemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band VI: **Riemann, Katechismus des Klavierspiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band VII: **Dannenberg, Katechismus der Gesangkunst.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band VIII: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre. I. Teil.** (Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band IX: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre. II. Teil.** (Angewandte Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.  
Beide Teile zusammengebunden 3,50 M.
- Band X: **Riemann, Katechismus des Generalbassspiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band XI: **Riemann, Katechismus des Musikkittats.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band XII: **G. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band XIII: **G. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
- Band XIV: **G. Schroeder, Katechismus des Dirigierens und Taktierens.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

In Max Hesse's Verlag in Leipzig erschien in neuer,  
dritter Auflage:

# Musik-Lexikon

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium zu Hamburg.

Theorie und Geschichte der Musik,  
die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke,  
vollständige Instrumentenkunde.

Dritte

sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen  
Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage.

Preis brosch. 10 M., in Halbfranzband geb. 12 M.

Hat das Werk sich schon in den beiden ersten Auflagen  
zahlreiche Freunde erworben, so ist dies bei der neuen be-  
deutend umgearbeiteten dritten Auflage noch in weit höherem  
Maße der Fall.

Die **gesamte Fachliteratur des In- und Auslandes**  
hat sich sehr lobend über das Werk ausgesprochen. Einige  
ausländische Urteile mögen hier Platz finden:

Musical Times (London). „Dr. Riemanns Musik-Lexikon ist  
in der That in bezug auf Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit das be-  
wunderungswürdigste Werk seiner Art, das wir noch gesehen haben.“

Monthly Musical Record (London). „Das Lexikon ist ein  
Muster von Genauigkeit und Vollständigkeit.“

Le Menestrel (Paris). „Riemanns Buch unterscheidet sich  
von allen bisher erschienenen Musik-Lexikon durch die sorgfältigste  
Redaktion — jede Zeile verrät den ausgezeichneten Gelehrten und  
Didaktiker, bietet eine Fülle von Originalität u.



Max Hesse's  
illustrierte Katechismen  
Band 9.

---

Katechismus

der

Kompositionslehre

(Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

II. Teil.

---

Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1889.

Katechismus

der

# Kompositionslehre

(Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

II. Teil.

Angewandte Formenlehre.



Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1889.

Alle Rechte, insbesondere das der Überetzung, vorbehalten.

Solzfrees Papier.

## 2. Teil.

1. Welche Art von Tonstücken eignen sich am besten für die ersten Versuche des Schülers in der praktischen Handhabung derselben im ersten Teil erläuterten Formen?

Selbstverständlich muß das Gestaltungsvermögen erst innerhalb engezogener Grenzen geübt und entwickelt werden, ehe man an die Lösung größerer Aufgaben denken kann. Es wird daher vorausgesetzt, daß mit der Betrachtung der einzelnen Gruppen und Sagentypen praktische Übungen in der Erfindung solcher den Typen entsprechenden Bildungen verbunden werden. Dabei wird der Lehrer zunächst dem Schüler Motive, die sich zur Fortspinnung eignen, an die Hand geben (vgl. z. B. die Aufgaben der „Systematischen Modulationslehre“ des Verfassers [Hamburg, bei F. F. Richter 1887], wo anfangs für die Sätze die Harmoniefolgen, später für die ausgeführten Themen die Modulationen vorgeschrieben sind); bald wird es dessen aber nicht mehr bedürfen und der Schüler mit mehr Freude arbeiten, wenn er auch die Motive selbst erfinden darf. Für den Klavier spielenden Schüler ist das nächstliegende, daß er seine Erstlingsversuche in der Komposition für Klavier zu zwei Händen berechnet, weil ihm dabei der Schatz von Formeln und Spielarten, den er sich durch seine Studien auf dem Instrument in der Erinnerung angesammelt hat, genügendes Material für die Hervorbringungen der eigenen Phantasie an die Hand giebt. Der des Klavierspiels ganz unkundige Geiger wird aus dem gleichen Grunde am zweckmäßigsten für Streichinstrumente schreiben; wenn er auch nicht in gleichem Maße wie der Klavierspielende sich mehrstimmige Sätze zu eigen zu machen Gelegenheit gehabt hat, da er stets nur immerhin sich mit dieser als Glied im Ganzen haben fühlen lernen, so daß es ihm nicht allzuschwer fallen kann — vorausgesetzt natürlich, daß er in den Kursen der Harmonielehre sich im einstimmigen Satz Note gegen Note und in der Figuration geübt hat, den Versuch zu wagen, für Streichquartett zu schreiben. Wichtig ist, daß diese ersten Versuche in der Komposition so vom Lehrer geleitet werden, daß

womöglich nicht nur ein Melodiefaden, sondern zugleich die Begleitung mit erfunden wird, d. h. daß das Motiv, welches zu einem Thema fortgesponnen werden soll, vor dem innern Ohr womöglich gleich als polyphones Gebilde erscheint. Daß solche Konzeption bei dem Anfänger eine einfache sein wird, ist natürlich; doch wird es nur zweckmäßiger Hinweise bedürfen, um ein lebendiges Vorstellen der harmonischen Natur des Motivs und etwaiger polyrhythmischen Elemente zu bewirken. Vorbehalten muß dabei natürlich eine reichere Ausgestaltung bei der eigentlichen Ausarbeitung oder für den Verlauf der weiteren Entwicklung des Themas bleiben. Für den ersten Anfang mag immerhin ein einfacher Satz Note gegen Note vorgestellt werden, d. h. also neben der Melodie hauptsächlich Harmonie, während die Rhythmit der Begleittimmen sich zunächst der der Melodiestimmen streng anschließt. Jedenfalls werde aber gleich rhythmische Prägnanz der Motive gefordert. Es sei z. B. das Produkt dieser ersten Phantasiethätigkeit das Motiv:



so wird für den weiteren Aufbau schon der Wille eingreifen können, (oder nenne man es bewußte Vorstellung, Absicht) und entweder eine Nachbildung dieses ersten Motivs oder aber eine abweichende Bildung gegenüberstellen, d. h. nach der Terminologie unseres ersten Teils, man wird entweder den Gruppentypus A oder auch B für die erste Bildung wählen, wenn man nicht gleich weitere Möglichkeiten in Betracht ziehen und das Motiv als Repräsentanten eines schweren Taktes nehmen will. Die Gruppen A und B könnten sich also z. B. so gestalten:



Erste Versuche.

und

Vielleicht ist es nicht überflüssig, für B daran zu erinnern, daß vermehrte Aufstaktigkeit des Motivs b die Endnote von a notwendig verkürzt, was durchaus nicht als eine Veränderung des Motivs a anzusehen ist; ja es ist bei der Konzeption des Motivs a nicht einmal durchaus geboten, den  $\frac{3}{4}$  Takt zu wählen, sondern wären auch z. B. folgende Fortbildungen möglich.

oder:

Die Phantasie wird also durch die Wahl der Taktart, des Gruppentypus und weiter des Halbsatz- und Satztypus keineswegs a Thätigkeit gesetzt; selbst vorausgesetzt, daß diese Wahlen rein verstanden 1\*

mäßige und nicht spontane, impulsive, also doch letzten Endes auch auf die Phantasie zurückzuführende Willensäußerungen wären (letzteres werden sie stets sein, wenn man nicht gerade schematisch die Typen durchgebildet) so hat die Phantasieethätigkeit doch unter allen Umständen sich damit aus gewissen gegebenen Bedingungen zu fügen; denn nur ein völlig phantasieloser, gänzlich unmusikalischer Mensch würde rein verstandesmäßig das Motiv a transponieren, d. h. auf dem Linien-systeme verschieben oder es abändern, um ein b zu erhalten. Vollends gar gewinnt aber die Phantasie nun für den Aufbau der zweiten Symmetrie weiten Spielraum. Zur Fortsetzung von A stehen die Halbfaßttypen  $AB^1$ ,  $AB^2$  und  $AB^3$  als ebenso viele verschiedene Möglichkeiten der Phantasieethätigkeit offen, was aber durchaus nicht so verstanden zu werden braucht, daß nun mit nüchternen Absichtlichkeit die eine oder die andere Möglichkeit gewählt, „probiert“ würde; vielmehr ist sowohl die schematische Aufstellung als die Übung dieser verschiedenen Arten des Weiterwachsens (unwillkürlich fallen einem die Monokotyledonen und Dikotyledonen der Botanik ein) nur dahin zu verstehen, daß der Phantasie die verschiedenen Richtungen ihrer Bethätigung gezeigt werden müssen, damit sie sich nach allen Seiten gleich leicht bewegen lernen. Der Typus  $AB^1$  könnte nun z. B. folgende Bildungen treiben (wir lassen die Begleitstimmen weg, was auch der angehende Kompositionsschüler thun darf, solange er nicht eine Abweichung von der für den Anfang genommenen mehrstimmigen Ausgestaltung konzipiert):



oder:



$AB^2$  könnte so ausfallen:



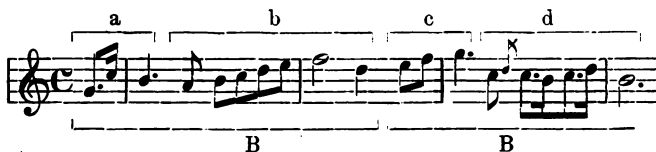


wobei die Phantasie schon einer schwierigeren Aufgabe gegenübersteht (dem Wiederauftreten von a nach b); und  $AB^3$  (unter Berücksichtigung einer Umgestaltung) der ersten Nachahmungen von a) vielleicht so:



Aber welche Fülle von Möglichkeiten thut sich gar auf, wenn wir B fortzubilden suchen!  $BB^1$  und  $BB^2$  kommen gar nicht in Betracht, weil unser Motiv a gleich mit Auftakt beginnt; aber je nachdem wir  $BB^3$  oder  $BB^4$  oder gar  $BB^5$  oder aber eine der drei Formen von BA wählen, wird die Phantasie jedesmal vor einer Fülle von Möglichkeiten stehen, da uns ja auch für die Harmonisfolgen keine weiteren Normen vorgeschrieben sind, als die als Konsequenzen der innerhalb der ersten Gruppen gewählten sich ergebenden:





Zenachdem die Wahl der Gruppentypen des ersten Halbsatzes getroffen ist, erscheinen nun aber für den Nachsatz gewisse Wege so gut wie verschlossen. Denn:

Einem Vorderatz des Typus  $BB^5$  (= a b c d) wird man nicht einen Nachsatz folgen lassen, der lauter neue Motive brächte, während man umgekehrt einem Vorderatz des Typus  $AB^1$  nicht gern einen mit denselben Motiven gebildeten gegenüberstellen wird (doch ist letzteres häufiger, als ersteres). Ein zweiter Satz wird mit dem ersten Hauptmotiv beginnen (wenn auch dasselbe transponierend) wenn der Nachsatz des ersten sich desselben enthielt; er wird es nicht thun, wenn der erste Satz im Vorder- oder Nachsatz dieselben Motive brachte. Auch für die Harmonieentwicklung wird der erste Halbsatz in gewissem Maße entscheidend. Macht der erste Halbsatz einen (unvollkommenen) Ganzschluß, so wird der zweite gern einen Halbschluß machen, sodas der zweite Satz in der Haupttonart fortfahren und schließen kann. Macht dagegen der erste Halbsatz einen Halbschluß und der zweite einen Ganzschluß, so wird der zweite Satz

gern sich nach einer nahverwandten Tonart wenden und zu einem Halbchlusse führen, nach welchem der erste Satz wieder beginnen kann, oder aber er macht eine Modulation zu einer Tonart, in welcher (nach einem Halbchluß oder Ganzschluß) ein neuer Gedanke einsetzt, wobei auch die Umdeutung des Schlußtakts zum Anfangstakte möglich ist.

Die Fülle der Möglichkeiten ist in der That eine so große, daß trotz bewußter Auswahl des einen oder anderen Weges der Phantasie noch Freiheit genug bleibt.

Sobald vom bloßen Durchprobieren der Halbsatztypen zur Bildung kleiner Stücke von zwei oder mehr achttaktigen Sätzen fortgeschritten wird, ist es durchaus geboten, daß der Lehrer vom Schüler die Bezeichnung des Tempos oder Charakters der Stücke fordert, also Überschriften wie Allegro, Andante, Adagio, Allegretto, Andantino, Presto u. s. w. Es wird nicht schädlich sein, wenn er zugleich an-gibt, welche Werte Zählzeiten sind (2  $\text{♩}$ , 2  $\text{♪}$ , 2  $\text{♫}$ , 3  $\text{♩}$ , 3  $\text{♪}$ , 3  $\text{♫}$  in Klammer zur Tempovorschrift gesetzt; bei ausschließlicher Beschränkung auf die Notierung wirklicher Takte — d. h. unter Ausschluß von Taktarten, welche nur eine Zählzeit oder mehr als drei enthalten —, ist die Vorzeichnung der Anzahl der Zählzeiten durch 2 oder 3 beim Schlüssel genügend.

Mit Recht halten schon die älteren Lehrer der Komposition solche kleine Stücke („Handstücke“ nannte man sie im vorigen Jahrhundert: jetzt nennt man sie „Bagatellen“, „Charakterstücke“, „Impromptus“, „Lieder ohne Worte“, „lyrische Stücke“, „Miniaturen“ und mit tausend anderen Namen), für die ersten Kompositionsversuche für besonders geeignet und zwar darum, weil der Schüler dabei nicht von vornherein an eine bestimmte Taktart oder eine bestimmte Bewegungsart innerhalb einer solchen gebunden ist. Das ist aber auch der Grund, weshalb der Lehrer außer stande ist, für ihren Aufbau weitere praktische Anweisungen zu geben. Wir können nur wiederholt darauf hinweisen, daß eine verständige Abwägung der beiden Hauptfaktoren alles Kunstbildens, der Einheit und Mannichfaltigkeit hier fast noch mehr geboten ist, als bei der Komposition von Stücken der weiterhin beschriebenen Arten, welche bestimmte Auktaktsformen und Schlußbildungen voraussetzen. Jedes beliebige Motiv von irgend welcher rhythmischen und melodischen Prägung wird sich leicht zu einem hübschen Stücke von zwei, drei oder noch mehr Sätzen fortentwickeln lassen, wenn man zur rechten Zeit durch kontrastierende Motive Abwechslung bringt, aber auch zur rechten Zeit auf das Motiv zurückkommt. Meister des Satzes solcher kleiner Stücke sind Theodor Kirchner und Stephen Heller, deren spezifisches Talent auf diesem Gebiete liegt, ferner Robert Schumann, auch Mendelssohn (Lieder ohne Worte, Kinderstücke) und Schubert (Moments musicaux). Doch vergesse man auch Beethovens Bagatellen (besonders Op. 33 und 126) nicht; von Bach gehören die Inventionen hierher sowie viele seiner einfacheren Präludien. Die Analyse solcher Stücke hat natürlich mit den selbstschöpferischen Übungen Hand in Hand zu gehen. Kein

Lehrer kann gute Vorbilder ersetzen; erst indem der Schüler konstatiert, wie solche den Typen der Lehre entsprechen, macht er diese selbst für sich lebendig und bedeutsam. Der nächste Schritt vorwärts von der Komposition solcher kleinen Stücke ohne eigentliches kontrastierende Seitenthema (oder mit einer die Rückkehr zum Hauptgedanken oder doch mindestens zur Haupttonart wirksam vermittelnden Zwischenpartie) ist der zu Variationen sowie zu Kompositionen von Tanzstücken und Märschen und kleinern Liedern.

## 2. Gibt es für die Anlage von Variationen eines Themas bestimmte Normen?

Die Variationsform ist eine sehr dehnbare. Natürlich kann der Anfänger nicht daran denken, Werke wie Beethovens Op. 34 oder den letzten Satz der Eroica oder Brahms' Op. 56a als Vorbild zu nehmen, um Variationen zu schreiben. Er thut gut, seine Kräfte zunächst an solchen Variierungen zu üben, welche man ehemals *Doubles* nannte, d. h. mannichfaltigen Figurationen eines leicht kennlichen Themas ohne Veränderung der Tonart und Taktart wie des Tempo. Ein Musterbeispiel solcher *Doubles* ist der Schlußsatz von Händels E-dur-Suite, bekannt unter dem Namen der *Harmonious-blacksmith-Variationen*. Das Thema ist dreigliedrig, macht zu Ende des ersten Satzes einen Ganzschluß zur Dominante, beginnt den Zwischensatz in der Haupttonart und wendet ihn zum Halbschluß und schließt mit einem ganz in der Haupttonart gehaltenen Satze, dessen Motiv als Umkehrung des Hauptmotivs gelten kann:

(♩ = Zählzeiten.)

A. Hauptsatz:  
(wiederholt)

BB<sup>1</sup>

b b\* c

A B

AB<sup>1</sup>

## B. Zwischenatz:

A B 1 im

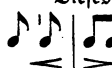
Großen (vgl. I. S. 27.)

## C. Schlußatz (A\*):

A B 1 im

Großen (B + C wiederholt)

Dieses schlichte Thema, dessen eigentliches Hauptmotiv dieses:

 ist, variiert nun Händel in fünf Doubles von denen

die ersten vier zu zwei und zwei derart zusammengehören, daß die zweite Variation gegenüber der ersten und die vierte gegenüber der dritten beinahe nur als eine Stimmenversetzung erscheint (ich sage beinahe, denn Händel hat nicht den doppelten Kontrapunkt dabei angewandt, sondern nur die Bewegungsart und die Form der Motive beibehalten, ohne die Stimmen reell zu vertauschen):

Double 1.

Double 2.

Musical notation for Double 1 and Double 2. Both are in G major (one sharp) and 2/4 time. Double 1 features a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with quarter-note accompaniment. Double 2 features a treble clef with a half-note melody and a bass clef with eighth-note accompaniment.

Double 3.

Musical notation for Double 3. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The treble clef part has a 2/4 and 1/6 time signature above it and features eighth-note patterns. The bass clef part has a 2/4 and 1/6 time signature above it and features quarter-note accompaniment.

Double 4.

Musical notation for Double 4. It is in G major (one sharp). The treble clef part has a half-note melody. The bass clef part has eighth-note accompaniment.

Double 5.


Musical notation for Double 5. It is in G major (one sharp) and common time (C). The treble clef part has a half-note melody. The bass clef part has a half-note accompaniment.

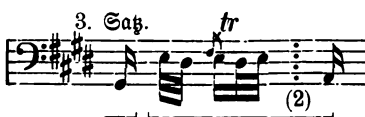
Double 6.


Musical notation for Double 6. It is in G major (one sharp). The treble clef part has a half-note accompaniment. The bass clef part has eighth-note accompaniment.



Die hier von uns gegebenen Anfänge verraten die Art der Figuration, welche das Wesen der einzelnen Variationen ausmacht. Während im Thema selbst Achtelbewegung vorherrscht, nehmen die erste und die ihr parallele zweite Variation glatte Sechzehntelbewegung an; die zweite bringt noch als weitere Steigerung an einigen der Stellen im zweiten und dritten Satz, wo das Thema selbst Sechzehntel hat, kleine Triller:

2. Satz.  und

3. Satz.  (2)

Die dritte und vierte Variation nehmen durchweg Triolenbewegung in Sechzehnteln an (Motiv ) und die fünfte bringt eine durchgeführte skalenförmige Figuration in Zweiunddreißigsteln, die bei den Schlüssen im 7.—8. Takt jedes der drei Sätze in ruhige Sechzehntel zurücklenkt. Das Beispiel lehrt

1. daß eine Variation gewöhnlich ein Figurationsmotiv (oder eventuell einige abwechselnde) festhält und dadurch den Charakter eines (durch die gesteigerte Bewegungsart) kontrastierenden selbständig in sich abgeschlossenen Teils annimmt;
2. daß nicht alle Töne der Melodie in der Variation konserviert zu werden brauchen, sondern daß es genügt, wenn der Kern der melodischen Entfaltung derselbe bleibt;
3. daß der Aufbau (die Form) dieselbe bleiben muß;
4. daß die Harmonie wohl leichte Veränderungen durch neue Vorhalte und Durchgänge oder durch Hinweglassung der im Thema enthaltenen erfahren kann, in der Hauptsache aber in der gleichen Stellung zur Form bleiben muß.

Als melodischer Kern des Themas muß gelten:



Die einzige besondere Abweichung von demselben ist die Verwandlung der weiblichen Endungen des Motivs a im zweiten Satz in eine selbständige Harmonievertretung ( $a^+$  statt  $e^4$ ).

Als zweites Musterbeispiel dienen Mozarts Variationen über *Ah, vous dirai-je Maman!* Wir notieren aus Raumrücksichten nur kurze Anfänge. Das Thema ist äußerst einfach

b. h. wenn wir die Tonrepetitionen beseitigen:

Dieser Hauptsatz kehrt nach einem aus denselben Motiven gebildeten misolydischen Zwischensatz von ebenfalls acht Taktten getreu wieder.

Die Figurationsmotive der ersten Variationen sind:

3. a a b (a\*) c(b\*)

simile (4)

c\* 8va etc. 4a.

Nachsch. (2)

4b. (2. Halbmaß). 4c. (2. Satz).

(6)

(4)

5a. a a 5b. (4. Halbmaß).

a a a a\*

5c. (3. Satz) a

etc.

6.

7a.

7b. (2. Halbmaß.)

Bis hierher sind auch Mozarts Variationen nur Doubles. Mit der achten aber betritt er das Gebiet der freieren Variation, indem er das Thema in Moll bringt und die Stimmen einander frei nachahmen läßt:

8. Minore.

wobei der Mittelsatz sich durch interessante Chromatik heraushebt. Die 9. Variation steht wieder in Dur (Maggiore) ist aber übrigens der 8. nahe verwandt:

9. a a

Die zehnte steht wieder mehr auf dem Boden der 1.—7. (Double), führt aber außer im 1. und 5. Halbsatz durchweg Chromatik in die Melodie ein; das Figurationsmotiv ist das von 7 b.

Die elfte Variation ändert das Tempo und gestaltet das simple Thema zu einem hübschen kantablen Adagio um; nur der erste Halbsatz ist noch ziemlich getreu, interessiert aber dafür durch Imitationen:

Zwischenfag (2) Anschlußmotiv

(4) (6)

Anschlußmotiv 8

3 3 (1) Wiederholung des Hauptsages.

Die letzte Variation endlich verändert auch die Taktart, konser-  
viert übrigens das Thema sehr getreu und arbeitet mit den Figu-  
rationenmotiven der ersten und zweiten Variation, nur sind die  
Sechzehntel erheblich schneller als dort:

*tr*

Anschlußmotive 2c.

a

der letzte (6.) Halbsatz (mit seiner aus Bar. 8 und 10 bekannten Chromatik) wird wiederholt, worauf endlich noch zwei zweitaktige und drei eintaktige Schlußbestätigungen folgen.

Man sehe auch weitere Variationenwerke Mozarts durch, um mehr und mehr Möglichkeiten der figurativen Auszierung des Themas kennen zu lernen, z. B. den 1. Satz der A-dur-Sonate, dessen Thema:

entweder wie hier mit männlichen Schlüssen verstanden werden muß oder fortgesetzt mit Anschlußmotiven:

Auch in diesem Variationenzyklus bringt Mozart zuerst einige Doubles, dann eine Variation in Moll und zum Schluß eine gedehnte kantabile (Adagio) und eine schnelle (Allegro) in veränderter Taktart ( $\frac{4}{4}$ ). Ebenso angelegt sind auch die Variationen der D-dur-Sonate (Schlußsatz), die auch eine (die 9.) Nummer mit kanonischen Anfügen enthalten. Von Beethovens Variationenwerken stehen die einfachsten (z. B. die über Nel cor non più mi sento) noch fast ganz auf den Standpunkten der Doubles und bringen neben schlichten Figurierungen nur einmal eine Mollvariation; dagegen sind die größten Variationenwerke dieses unübertroffenen Meisters so frei angelegt wie überhaupt nur möglich. Wohl das schönste Variationenwerk, das überhaupt je geschrieben wurde, ist Beethovens Op. 34. Dasselbe stellt dem Thema in F-dur  $\frac{3}{4}$  Adagio, Variationen in D-dur

$\frac{2}{4}$  Adagio, B-dur  $\frac{6}{8}$  Allegro ma non troppo, G-dur Allegretto  $\frac{4}{4}$ , Es-dur  $\frac{3}{4}$  Minuetto, C-moll  $\frac{2}{4}$  Allegretto (alla marcia), F-dur  $\frac{6}{8}$  Allegretto (mit freier Coda) und F-dur  $\frac{2}{4}$  Adagio molto gegenüber, d. h. giebt eine Suite in verschiedenen Ton- und Taktarten stehender Charakterstücke, die aber doch die hervorragendsten Eigentümlichkeiten des Themas konservieren, vor allem ausnahmslos seine Form festhalten, nämlich den Aufbau

Hauptsatz: acht Takte, 1.—3. Gruppe mit weiblichen Schläffen (auf den 4. Takt Halbschluß), 4. Gruppe mit männlichem Ganzschluß.

Zwischensatz: vier Takte, die erste Gruppe mit halbtaktigem Anschlußmotiv, die zweite Gruppe mit männlichem Schluß zur Oberdominante mit zwei eintaktigen Bestätigungen und mixolydischem Generalauftakt zur Wiederholung des Hauptsatzes (acht Takte).

Nur die sechste Variation bringt nach der Wiederholung des Hauptsatzes eine längere Coda, zunächst eine viertaktige Schlußbestätigung, die nochmals ansetzt (aber in F-moll statt F-dur) und einen Schluß nach C-molldur macht, welcher nicht weniger als neun eintaktige Bestätigungen erfährt, ehe er sich zum mixolydischen Generalauftakt (c<sup>7</sup>) umwandelt und zur letzten Variation führt, die nur eine getreue Wiederholung des etwas mehr gedehnten Themas mit reichster Auszierung ist; nur der siebente Takt (die Penultima) erhält auf den Quartiertakt (c<sup>4</sup>) eine kleine Kadenz, und dem Schlußakte folgt eine ganz schlichte Wiederholung des letzten Halbsatzes in der Gestalt des Themas und endlich noch eine Wiederholung der letzten Gruppe. Die Variationenwerke Beethovens wird natürlich jeder Kunstjünger sämtlich durchgehen, um eine Fülle von Anregungen zu erhalten. Ganz besonders empfehlenswert ist das Studium der in den Sonaten Op. 57 (Appassionata) und Op. 111 enthaltenen Variationen, welche durchaus nur Doubles sind d. h. weder die Taktart, noch die Tonart oder das Tempo ändern.


Sehr strenge Variationen (doch mit Veränderungen des Tempo und Wechsel des Tongeschlechts) sind Mendelssohns Variations sérieuses, noch strengere dessen Es-dur-Variationen (Op. 82), auch Schuberts B-dur-Variationen (in Op. 142, eine Variation in B-moll), sowie die den zweiten Satz seiner A-moll-Sonate bildenden in C-dur (eine Variation C-moll). Von Variationen für Streichinstrumente seien nur als die populärsten genannt die Haydns über das „Gott erhalte Franz den Kaiser“ und als die schönsten und großartigsten die Beethovens im Cis-moll-Quartett Op. 131, von Orchester-Variationen nur die in Beethovens Eroica (Schlußsatz) und die von Brahms über ein Thema von Haydn (Op. 56a). Die Klavier-Variationenwerke von Brahms studiere man als die kompliziertesten zuletzt. Für die Anlage kanonischer oder fugierter Variationen ist besonders auch noch Bachs 30 Variationen in G-dur (die „Goldbergchen“) ein klassisches Vorbild von imposanter Künstlichkeit.



### 3. Welchen besonderen Anforderungen haben die verschiedenen Arten von Tanzstücken zu genügen?

Allen Tänzen, gleichviel ob sie noch heute getanzt werden oder nur Instrumentalstücke von einer, ehemaligen Tänzen entsprechenden Physiognomie sind, eignet ein bestimmter Charakter, der getroffen werden muß, wenn ein Kunststück den Namen des einen oder des anderen Tanzes mit Recht tragen soll. Dieser Charakter beruht

- a) im Tempo,
- b) in der Taktart,
- c) in gewissen rhythmischen Eigentümlichkeiten, welche von den Bas des betreffenden Tanzes herzuleiten sind.

Hiernach unterscheiden wir a) langsame und schnelle Tänze, resp. solche von mittlerer Bewegungsart; oder b) solche im geraden (Dupel-) Takt und solche im ungeraden (Tripel-) Takt; und c) solche die gegangen und solche, die gesprungen werden. Von diesen sind die schlichtesten die langsamen, gegangenen, im geraden Takt; der Tripeltakt ist, sofern er zwei Zeiten für den Auftakt nimmt (sie nicht zusammenziehend), lebendiger, unruhiger, sofern er die schwere Zeit in doppelter Dauer giebt (nach dem, was wir über die Natur des Rhythmus  wissen) behaglich, bequem, vielleicht sogar leichter verständlich als der Dupeltakt; sofern er dagegen die Dauer der leichten Zeit (im Auftakt) verdoppelt, schwerfällig und breitspurig.

Es wird für die freie Komposition, für die Erfindung charakteristischer Themen von hoher Bedeutung sein, wenn man seine Phantasie in der Nachbildung bestimmter Tanztypen übt; wir gehen daher die wichtigsten einzeln mit Beispielen durch. Wir beginnen mit den gegangenen Tänzen.

#### 4. Welche Tänze werden gegangen?

Zu den Tanzstücken gehört in gewissem Sinne auch der Marsch. Es dürfte schwer sein, zwischen Tänzen, die in langsamer Bewegung gegangen werden, und dem Marsch im engsten Sinne eine wirkliche Grenzscheide zu finden; auf alle Fälle gehört der feierliche Aufzug, der doch in der That ein Marsch ist, zu den Bestandteilen einer Ballettmusik, und ist zum mindesten ebenso sehr Tanz wie etwa eine ernste Pantomime. Schon Walthers sagt in seinem Lexikon (1732), der Marsch habe mit der Entrée große Gemeinschaft, nur daß er mehr Passagen als diese zulasse. Eine vortreffliche Definition giebt Koch (Kompositionslehre, III. S. 49): „Er verlangt eine ernsthafte Bewegung in der geraden Taktart und ein sehr bestimmtes und ununterbrochenes Metrum... Der gewöhnliche Überhang der Cäsuren der Absätze und Kadenzern des Marsches, welcher aus dem einigemal wiederholten Anschlage der Cäsurnote besteht, ... scheint bloß deswegen eingeführt worden zu sein, um denjenigen Schritt, welcher zwischen dem Ende eines melodischen Teils und dem Anfange des folgenden gemacht werden muß, nicht ohne metrische Unterstützung


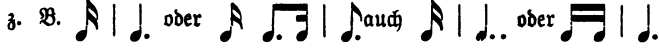



zu lassen.“ Für nicht zum Marschieren bestimmte, sondern nur als Teile cyklischer Werke gedachte Stücke in Marschform, „kann dieser Überhang, der ohnedies, wenn er mehrmals gebraucht wird, keine gute Wirkung thut, ganz und gar wegfallen; nur muß alsdann die metrische Bewegung von der Grundstimme oder auch von den Mittelstimmen lebhaft genug erhalten werden.“ Sulzers Theorie der schönen Künste [Art. „Marsch“] betont dazu noch besonders die häufige Anwendung punktierter Rhythmen; „dabei ist aber wohl zu beobachten, daß die Einer (eintaktigen Motive) paarweis aufeinander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Taktten muß der Einschnitt am fühlbarsten sein.“ Zugleich bemerkt er auch, daß für Kavalleriemärsche, sowie für Aufzüge, bei denen nicht marschiert werde, die Vorschriften nicht so streng seien, weil die Abhängigkeit vom Schritt nicht in gleichem Maße vorhanden sei; überhaupt habe der Marsch je nach seiner Bestimmung seinen Charakter wesentlich zu modifizieren.

Wir haben dem nur wenig mehr beizufügen. Die Militärmärsche sind entweder Parademärsche (frz. *Pas ordinaires*, die eigentlichen schlichten Märsche, mit mäßiger, dem normalen Puls und der normalen Gangweise entsprechender Bewegung, nämlich die Zähzeiten = 75 M. M.) oder Geschwindmärsche, (Quidmärsche, frz. *Pas accélérés*, *Pas redoublés*, = 108 M. M.) oder endlich Sturmärsche (frz. *Pas de charge* = 120 M. M.). Noch langsamer als der Parademarsch ist der Trauermarsch (*Marcia funebre*, *Marche funèbre*) der regelmäßig in Moll statt Dur steht (Dur schrieben die Alten für den Marsch sonst als selbstverständlich vor) und in seiner ganzen Anlage ernster, schwerer zu halten ist (bei militärischen Zeichenbegängnissen ist für ihn die gedämpfte Trommel selbstverständlich). Militärmärsche sind natürlich für Militärmusik, d. h. ausschließlich für Blas- und Schlaginstrumente berechnet, während Märsche (Aufzüge) als Bestandteile der Oper oder des Balletts, also Märsche im Theater oder Konzertsaal nach Belieben das Streichorchester mit in Anspruch nehmen. Uns geht hier aber zunächst die Instrumentierungsfrage nicht an, da wir nur nach Form und Charakter des Marsches fragen und vorläufig sogar hauptsächlich an Klavierstücke in Marschform denken. Fällt aber der äußere instrumentale Apparat des Marsches weg, so müssen die charakteristischen rein musikalischen Merkmale um so mehr vorhanden sein, wenn der Name zu Recht bestehen soll. Gedenken wir der drei oben (S. 19) aufgestellten Mittel der Charakteristik (Tempo, Takt, Rhythmus), so sagen uns die Anweisungen Walthers, Kochs und Sulzers vollkommen genug. Denn

a) das Tempo des Marsches ist und muß sein ein Gangtempo (*Andante*), mag dasselbe auch je nach dem intendierten Spezialcharakter beschleunigt (*Avanciermarsch* [Geschwindmarsch], *Triumphmarsch*) oder gehemmt (*Trauermarsch*, feierlicher Aufzug [Priestermarsch]) erscheinen.

b) die Taktart ist eine geradzählige, d. h. zwei oder vier Zählzeiten enthaltende; natürlich kann aber für die einzelnen Zählzeiten Unterdreiteilung eintreten ( $\text{C}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$  (2 J.),  $\frac{6}{8}$  (2 J.),  $\frac{12}{8}$  (4 J.) u. s. f.)

c) der Rhythmus muß die Zählzeiten, da von diesen die Schritte (Pas) abhängen, deutlich machen, darf also nicht in allen Stimmen gleichzeitig lange Noten oder Passagen bringen; das Grundmaß der Bewegung muß immer deutlich markiert bleiben. Punktirte Noten sind darum häufig, weil sie einen Auftakt zur folgenden Zählzeit ergeben, welcher diese lebendiger einführt

z. B.  oder  auch  oder   u. s. f.

Einige Themenanfänge mögen das Gesagte illustrieren:


Beethoven Op. 101, 2. Satz.

Vivace alla marcia.



15 ma . . . . . 8va . . . . .



(Unterteilungsmotive fortgesetzt )

Beethoven Op. 26, 3. Satz.

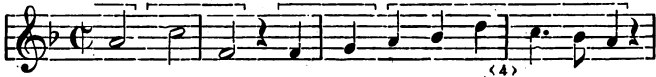
Maestoso andante (Marcia funebre sulla morte d'un eroe)



(3) (4)



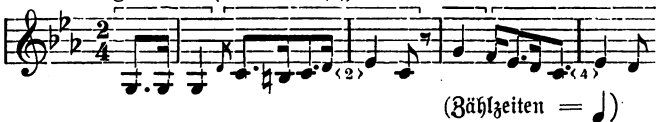
Mozart, Zauberflöte.  
 Marsch der Priester.



Wagner, Meisterfinger.  
 Sehr mäßig bewegt, durchweg breit und prächtig.



Beethoven, Eroica.  
 Adagio assai (Trauermarsch).

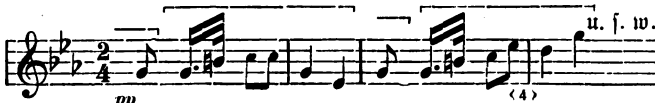


Schubert, Op. 51, II (Marches militaires.).  
Allegro molto moderato.



(Zählzeiten = ♩)

Schubert, Op. 54 (Divertissement à l'Hongroise.).  
Andante con moto. Marcia.



(Zählzeiten = ♩)

Schubert, Op. 121 (Marches caractéristiques.).  
Allegro vivace.



Zählzeiten = ♩)

Für den Umfang des Marsches giebt es bestimmte Vorschriften nicht; je nach der Natur des Themas, dem vorgestellten Zweck und der Phantasiekraft des Komponisten kann der Marsch von den Dimensionen der kleinen ersten Form bis zu denen der großen dritten und vierten auswachsen. Regel ist aber, daß der Marsch ein kontrastierendes Trio hat. Das Trio steht mit dem Hauptteil in gleichem Tempo und gleicher Taktart, aber in anderer Tonart (meist in einer der Unterdominantseite; vgl. das im ersten Teil S. 29 über das kontrastierende Thema der zweiten und dritten Form Gesagte) und hat regelmäßig eine mehr gesangsmäßige Führung, d. h. gerundeter und weiter ausholende melodische Linien. Der Name Trio rührt daher, daß man früher die Tanzstücke gewöhnlich nur mit zwei wesentlichen Stimmen setzte (Melodie und Bass), dem getrageneren „Trio“ aber eine dritte obligate Stimme gab, ein Unterschied, der schon lange nicht mehr zutrifft (Beethoven setzt in

Op. 2 II das Scherzo in der Hauptsache zweistimmig und das Trio dreistimmig, in Op. 2 III aber macht er's gerade umgekehrt).

Der Hauptteil der Märsche hat gewöhnlich nur ein wirkliches Thema, das sich aber oft zu einer längeren Reihe achttaktiger Sätze ausspinnt; mindestens gliedert er sich nach der ersten Form mit einem 4—8taktigen Zwischenglied (mizolodisch oder in nahe verwandter Tonart, besonders der Oberdominantseite ansehend und zurückleitend). Das Trio setzt in der Regel nach vollständigem Abschluß in der Haupttonart ohne Modulation kontrastierend ein, gliedert sich eventuell auch nach der ersten Form und schließt entweder selbständig ab oder leitet zur Haupttonart zurück. Schlußwiederholungen sind natürlich zu jedem Satze, ja Halbsätze möglich und besonders in Gestalt einer nach Wiederholung des Hauptteils folgenden Coda sehr gewöhnlich. Raumrückichten verbieten die Mittheilung vollständiger Beispiele, doch sind solche in großer Zahl jedermann leicht erreichbar, und ist daher auf deren Studium und formale Analyse angelegentlichst zu verweisen.

Dem Marsche sehr nahe stehend sind gewisse mehr gegangene als gesprungene Tänze, vor allem die alte Entrée (Intrada) und die neuere Polonäse. Über die Entrée haben wir kaum noch etwas zu sagen, da sie im Charakter (Tempo, Taktart, Rhythmus) mit dem Marsch vollständig auf einer Linie steht, nur aber des eigentlichen Trio entbehrt und gewöhnlich nur aus zwei achttaktigen Reprisen besteht. Die alten Definitionen verlangen durchaus Gravität von der Entrée; Mizler sagt (Musik. Bibl. II. 3, S. 97), sie habe „etwas scharf Punktirtes und Reißendes an sich und ihre herrschende Eigenschaft sei die Strenge.“ Walthers schließt ausdrücklich für sie Passagen aus. Die Entrée war nie ein gesungener Tanz sondern stets nur instrumental und diente als Einleitungsnummer von Balletten oder als Zwischenspiel in Opern. Der erste (langsamere) Teil der Lullyschen Overture ist regelmäßig eine Entrée, z. B.

(Temple de la paix 1685.)

Grave.

(Streichorchester.)

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff features a melodic line with a trill (tr) on the first measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A measure rest of 4 is indicated below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass staff includes a measure rest of 4b.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass staff includes a measure rest of 4c and trills (tr) in the final two measures.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The treble staff includes trills (tr) in the first three measures. The bass staff includes a measure rest of 8.

(folgt Allegro 6/8)

Ganz ähnlich, doch nicht ganz so breitspurig, beginnt die Overture in Lullys „Carnaval“ (1675):

Grave.

(Streichorchester.)

Beide Beispiele haben sämtliche Charakteristika des Marsches (Markierung aller Zählzeiten, punktierte Rhythmen, überhängende Schlüsse). Noch ältere Intraden sehe man in Fr. W. Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland“.

Die Polonäse (alla Pollacca), welche beim modernen Ball die Rolle der Entrée vertritt, sofern in ihr die Paare gleichsam zum Tanze aufziehen, steht dem Marsche und der Entrée darin nahe, daß sie ein mäßiges Tempo hat und gegangen wird (Promenade) und hat auch die überhängenden Schlüsse des Marsches, unterscheidet sich aber darin scharf, daß sie nicht im geraden (♩) sondern im ungeraden Takt ( $\frac{3}{4}$ ) steht. Eine ausführliche und eingehende Charakteristik der Polonäse giebt Sulzers Theorie der schönen Künste (1772). Das Tempo ist danach etwas langsamer als das des Menuetts (im Verhältnis von 2 : 3). „Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an; der Schluß eines jeden Teiles geschieht bei dem





durchweg weibliche Schlüsse und auch besonders den letzten Schluß ganz nach Vorschrift, ermangelt aber des Glanzes und der Grandezza, welche uns heute so gut wie den Alten als nicht entbehrlich erscheint:

(Anfang)

(Schluß)

(8)

Eine echte Polonaise ist dagegen Webers Polacca brillante Op. 72.:

*f*

Anschlußmotto

Anschlußmotto

Der Glanz, den dieses Stück entwickelt, die durch die fortgesetzten Punktierungen bewirkte Energie, die fortgehende Markierung der Zählzeiten, ja sogar die fortgesetzte Angabe der begleitenden Harmonie in Akkorden



und die rhythmisch streng der Vorschrift entsprechenden Schlüsse:




machen besonders den Hauptteil zu einem mustergiltigen Repräsentanten des Charakters. Freilich bringt auch Weber ein Trio oder zweites Thema der bezeichneten Art und geht weiterhin zur Auflösung der Melodiestimme in glatt fortlaufende Triolen über. Webers Es-dur-Polonäse Op. 21 prägt die charakteristischen Merkmale bei weitem nicht so scharf aus, giebt aber doch Anhaltspunkte genug fürs Studium der für die Polonäse unentbehrlichen Schlüsse aufs zweite oder dritte Viertel:



Die Vorbereitung der Polonäse durch ein ihren Charakter in helleres Licht setzendes, ernstes, langsames Vorspiel ist ebenso wie die Einfügung eines vom Charakter abweichenden 2. Themas oder Trio eine Entfernung vom ursprünglichen Wesen dieses Tanzes, gegen die sich schließlich nichts einwenden läßt; dieselbe bedingt aber eine um so schärfere Ausprägung des Typus im Hauptteil.

Die alten Definitionen wissen noch nichts von dem für die neuere Polonäse gewöhnlichen dem spanischen Bolero entlehnten Kastagnettentrhythmus der Begleitung:



Die Auflösung des zweiten Achtels in zwei Sechzehntel ist freilich nur eine leichte Modifikation der fortgesetzten Achtelbewegung, wie sie noch Weber durchführt. Vielleicht bezieht sich aber die Bemerkung über das  bei Sulzer auf das Aufkommen dieser Neuerung. Beethovens C-dur-Polonäse Op. 89 zeigt beide noch gemischt:



Bei Chopin tritt eine Verquickung des Polonäsentypus mit dem Typus der Mazurka hervor, gegen die vom allgemein ästhetischen

Standpunkte natürlich nichts zu sagen ist, die aber vom Standpunkte der Formenlehre aus als Verwischung der Typen bedauert werden muß. So sind in der C-moll-Polonäse Op. 26 die vier Anfangstakte (ex abrupto 5.—8. Takt!) nicht Polonäse sondern Mazurka, während der nachfolgende Hauptsatz bis auf die männliche Endung des vierten Taktes eine ächte Polonäse ist:

The musical score is written for piano in C minor (three sharps: F#, C#, G#). It consists of two systems of music. The first system is marked 'NB.' and contains four measures. The first measure is a Mazurka, while the following three are Polonaise. The second system is marked 'Schluß:' and contains two measures, ending with a double bar line. The bass line is labeled '15ma' and '8va'.

Abweichend von den früher mitgeteilten Typen ist hier nur der Anfang mit einem (kurzen) Auftakt. Noch vielmehr ist aber Op. 40 II. Mazurka anstatt Polonäse, und schwankt, da gelegentlich Polonäseschlüsse eingestreut sind, zwischen beiden Typen hin und her. Op. 44 stellt dagegen bewußt beide Typen als verschiedene Teile einander gegenüber und wahrt der Polonäse ihr Tempo (verlangt sogar die Mazurka doppelt so schnell). Da Chopins Polonäsen jedermann bequem in einer Sammlung zur Hand sind, so genügt es, auf dieselben hinzuweisen, doch wie gesagt mit der Reserve, daß dieselben nicht als reine Typen angesehen werden dürfen. Für den Anfänger in der Komposition liegt aber etwas besonders Erziehliches im Studium und der strengen Ausprägung der ganz unvermischten Typen; man suche daher bei Chopin nach den Wendungen, welche nach unseren Ausführungen als für die eigentliche Polonäse charakteristisch zu gelten haben. Hält man die Verwandtschaft der Polonäse mit dem Marsch fest, so wird es nicht schwer fallen, ihren festlichen Charakter zu treffen. Übrigens soll die Polonäse nicht wie fast alle andern Tänze ursprünglich Tanzlied gewesen sein, ja es scheint sogar, daß sie gar nicht ursprünglich polnisch ist (vgl. des Verfassers Musiklexikon, Artikel Polonäse.).

### 5. Welche Tänze im Tripeltakt sind langsam und von ernstem Charakter?

Zwar wirkliche Tänze (wenn auch längst veraltete), aber doch durch die Langsamkeit ihres Zeitmaßes den vorher betrachteten nahe stehend, sind die Sarabande, Chaconne und Passacaglia. Diese drei haben vieles gemeinsam, nämlich sehr langsame, gravitatische Bewegung im ungeraden Takt, Vorliebe für die Punktierung des zweiten Viertels, Anfang mit dem vollem Takt und weibliche Schlüsse. Alle drei haben sich als Teile von Suiten bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts gehalten und werden gelegentlich noch heute geschrieben. Die Sarabande wurde entweder sehr einfach, mehr harmonisch interessierend und (dann mit vier- und mehrstimmigen Akkorden) oder aber mit reichen Verzierungen gesetzt. Passagen (laufende Noten) sind ihr fremd; sie hält ihre Grandezza, ihre Ernsthaftigkeit steif und fest bei (Mattheson)\*. Sie beginnt regulär mit der schweren Zählzeit und besteht gewöhnlich aus zwei achttaktigen Reprisen. Wir teilen hier zunächst eine Sarabande des feiner Zeit hochgeschätzten Lautenvirtuosen Philipp Franz Lesage de Richée mit (aus dem „Kabinet der Lauten“, 1695):

Grave.

The image shows a musical score for a Sarabande. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Grave'. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece, with a steady bass line and a treble line featuring dotted rhythms and eighth-note patterns. The second system continues the piece, starting with a trill in the treble and a more active bass line.

\*) Daß die Sarabande ursprünglich ein üppiger, lasciver Tanz gewesen, lese man bei F. W. Böhme, „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ (1886) S. 139 nach, auf welches Werk alle diejenigen verwiesen werden, welche ausführlichere Orientierung suchen.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music begins with a repeat sign. The bass staff contains a sequence of notes: D2, F#2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. A fermata is placed over the final note. A circled '8' is located below the bass staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music continues from the first system. The bass staff contains notes: D4, F#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6. A fermata is placed over the final note.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music continues from the second system. The bass staff contains notes: D6, F#6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8. A fermata is placed over the final note. A circled '8' is located below the bass staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music continues from the third system. The bass staff contains notes: D8, F#8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10. A fermata is placed over the final note.

Musical score for the first system, featuring a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The bass line includes a trill (*tr*) and a measure marked (8a).

In Lully's Carnival (1675) tanzt die Galanterie folgende Sa-  
rabande:

Musical score for the second system, in 3/4 time, featuring a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef. The bass line includes a trill (*tr*).

Musical score for the third system, in 3/4 time, featuring a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef. The bass line includes a trill (*tr*).

Musical score for the fourth system, in 3/4 time, featuring a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef. The bass line includes a trill (*tr*) and a measure marked 2c.



Couperin betitelt die folgende Sarabande in seinen Pièces de clavecin als La Majestueuse:

Als viertes Beispiel diene die Sarabande aus Händels D-moll-Suite:

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. It includes repeat signs in both staves. A fermata is present in the treble staff. A rehearsal mark (8) is located below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment with a slur over several notes.

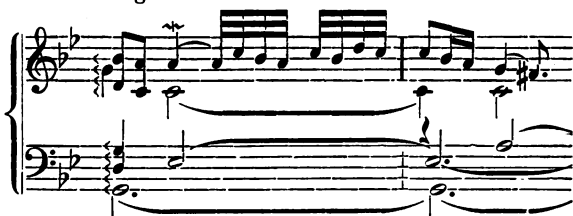
Fourth system of musical notation. It includes repeat signs and a trill (tr) in the treble staff. A rehearsal mark (8) is located below the bass staff.

Walther bemerkt noch, daß die Sarabande gern „im Aufheben des Taktes“, d. h. auf die leichte Zeit ende; man kann als typischen Rhythmus der Zweitaktgruppe der Sarabande

ansetzen. Sarabanden in großer Zahl zum Teil mit überreicher Verzierung, im Rhythmus allerdings manchmal nicht ganz charakteristisch, findet man in Bachs Partiten und Suiten; die dritte englische Suite bringt nach der einfachen Form noch eine mit ausgeschriebenen Verzierungen, woraus man ersehen mag, wie wohl auch andere einfach notierte auf reichere Verbrämung durch den Spieler berechnet waren:

Sarabande.

## Les agréments de la même Sarabande.



Im allgemeinen steht der Sarabande die Molltonart besser an als die Durtonart; da aber die alten Suiten und Partiten alle Stücke in derselben Tonart bringen, so sind auch Sarabanden in Durtonarten nicht selten. Die Sarabande ist einer der obligaten Teile der Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) und vertritt, wenn man die Suite mit der vierfäßigen Sonate vergleichen will, den langsamsten Satz des Cyklus.

Chaconne und Passacaglia unterscheiden sich von der Sarabande hauptsächlich dadurch, daß sie über ein Basso ostinato gesetzt sind. Walthers sagt: „Passacaglia [Passecaille] ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darin, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne geht, die Melodie matterziger [zärtlicher] und die Expression nicht so lebhaft ist (Mizler behauptet das Gegenteil); und eben deswegen werden die Passacailen fast allezeit in den Modis minoribus (Molltonarten) gesetzt“. Über die Chaconne [Ciacona] bemerkt er, daß „deren Basssubjektum oder Thema gemeiniglich aus vier Takten in  $\frac{3}{4}$  besteht und solange als die darüber gesetzte Variationen oder Couplets währen, immer obligat, d. i. unverändert bleibt. Es kann aber auch das Basssubjektum selbst diminuiert (figurirt) und verändert, allein den Takten nach nicht verlängert werden, so daß z. B. anstatt 4 in der Veränderung 5 oder 6 Takte daraus gemacht würden: In solcher Art Stücken geht man oft aus den Modo majore (Dur) in den Modum minorem (Moll) et vice versa (und umgekehrt).“

Übrigens haben die meisten Chaconnen und Passacaglien nicht ein viertaktiges, sondern ein achttaktiges Thema, z. B. die G-dur-Chaconne Händels (mit 62 Variationen!):

## Chaconne.



The main musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features a trill (tr) over the final note of the phrase. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ein Vergleich dieses Themas mit den oben mitgetheilten Sarabanden lehrt die große Verwandtschaft beider. Durch die Erlaubnis buntester Figurierung desselben (wenn nur ungefähr der Gang des Basses gewahrt bleibt und der Takt sich nicht ändert) wandelt sich nun aber der Charakter unter Umständen ganz außerordentlich. Man vergleiche folgende Ansätze:

## Var. 12.

Var. 12 is presented in two staves. The time signature is 3/4. The melody in the treble clef is more rhythmic and includes some grace notes. The bass clef accompaniment is more active, with frequent eighth-note patterns.

## Var. 44.

Var. 44 is presented in two staves. The time signature is 3/4. The treble clef melody is smoother and more melodic. The bass clef accompaniment features a prominent, rhythmic eighth-note pattern.

## Var. 62.

Var. 62 is presented in two staves. The time signature is 3/4. The treble clef melody is marked with a slur and includes a canon (Canon) marking. The bass clef accompaniment is more rhythmic and includes some grace notes.

Übrigens scheint der Basso ostinato nicht von jeher für unerläßlich für die Passacaglia gehalten worden zu sein. So finde ich in Couperins „Pièces de clavecin“ ein „Passecaille“ überschriebenes Rondo, das allerdings das Tempo, überhaupt den Charakter dieses Tanzes hat, aber anstatt durch konsequente Festhaltung eines Basses vielmehr durch zweimalige Wiederholung des folgenden viertaktigen Themas nach jedem der 8 achttaktigen Zwischensätzen (Couplets), deren jedes neue Motive bringt, obstinat erscheint:



Als die beiden berühmtesten und großartigsten Werke dieser Art sind J. S. Bachs große Chaconne (Schlußsatz der D-moll-Sonate für Violine allein) und desselben Passacaglia in C-moll für Orgel zu nennen. Von neueren Anwendungen der Form sind besonders der letzte Satz von Brahms' E-moll-Symphonie und die C-moll-Passacaglia von J. Rheinberger für großes Orchester zu nennen.

Die Absicht, dieselben Bassnoten viele Male zu wiederholen, ohne andere Abwechslungen als allenfalls die Vertauschung von Dur und Moll bedingt einfache Verhältnisse für das Baßthema, schlichte diatonische Fortschreitungen auf gute Takteile und besonders gewisse Fundamentalschritte, welche dem Baß ohnehin oft zufallen. Die dankbare Aufgabe für den Komponisten ist das Aufsuchen immer neuer kontrapunktischer Gestaltungen sowie womöglich auch veränderter harmonischen Deutungen der Baßnoten. Freiheiten sind durchaus nicht ausgeschlossen, schädigen aber natürlich das Wesen dieser Formen.

#### 6. Gehört nicht auch die Allemande zu den gegangenen Tänzen?

Dem Wortsinne nach ist Allemande s. v. w. „Deutsch“ „nach deutscher Art“. Ursprünglich ist die Allemande in der That ein in Deutschland üblicher Tanz gewesen, nämlich der im geraden Takt stehende mehr gravitatische Vortanz (Reigen), welchem ein geschwinder Nachtanzen im Tripeltakt folgte. Letzterer wurde aber von den Franzosen, welche den Vortanz unter den Namen Allemande annahmen, nicht mit aufgenommen. In Deutschland war der Tanz selbst längst abgekommen, als die Franzosen ihn als Instrumentalstück zu großer

Künstlichkeit fortentwickelten. Zwei Beispiele (Nr. 82 und 139) alter Allemanden, die F. W. Böhme in seiner Geschichte des Tanzes mitteilt, haben übrigens vollständig den Rhythmus der Bourrée, von dem in den Allemanden der Suitenzeit nichts mehr zu entdecken ist.

Da die Allemande die gewöhnliche Einleitungsnummer der französischen Suite ist, so ist man berechtigt, in ihr eine Art Präludium von gefälligerer Fatur als die breitspurige Entree zu sehen. Daß man später der Allemande noch wieder ein Präludium oder eine Overtüre (Entree) vorausschickte — so Bach und andere in den Partiten — entkräftet diese Annahme nicht. Das Präludium à l'Allemande hatte sich zu einem feststehenden Typus ausgebildet und nichts hinderte ein noch freieres mehr improvisierend gehaltenes weiteres Präludium vorzustellen. Die Merkmale der Allemande sind nach Sulzers Theorie: „Viervierteltakt, ein etwas ernsthafter Gang und volle, wohl ausgearbeitete Harmonie.“ Da Bachs Allemanden als besonders ausgezeichnete Repräsentanten der Form gelten, so können wir weiter hinzufügen, daß die Allemande fast immer in gleichen Sechzehnteln fortgeht und meist mit einem Sechzehntel oder Achtel (d. h. weniger als einer Zählzeit) Auftakt beginnt und daß gewöhnlich die Taktstriche verkehrt gestellt sind, sodaß die Schlüsse alle in die Taktmitte fallen; letzteres ist nur ein Beweis dafür, daß die Bewegung eine ruhige ist, d. h. die Viertel Zählzeiten sind und die Motive halbtaktig (zusammengesetzte Taktart, vgl. Koch, Kompositionslehre III. S. 224). Wir teilen nur ein par Anfänge mit (mit zu recht gerückten Taktstrichen):

J. S. Bach. 3. Englische Suite.

(b)

b

## J. S. Bach, II. Partita.

<sup>a</sup> <sup>a</sup> <sup>a</sup>

<sup>b</sup> <sup>b</sup> <sup>b</sup>

## J. S. Bach, III. Partita.

<sup>a</sup> <sup>b</sup>

(gedehnter Auftakt)

<sup>a\*</sup> <sup>a\*</sup> <sup>a\*</sup>

Anschlußmotiv





## Händel, D-moll-Suite.

First system of Händel's D minor Suite. The treble staff contains three phrases labeled 'a', 'a', and 'a+'. The bass staff provides accompaniment. Vertical dotted lines connect the phrases between the two staves.

Second system of Händel's D minor Suite. The treble staff contains a phrase labeled 'b (a\*)'. The bass staff provides accompaniment. A '4~' marking is present in the bass staff.

## Händel, G-moll-Suite.

First system of Händel's G minor Suite. The treble staff contains three phrases labeled 'a', 'b', and 'a'. The bass staff provides accompaniment. Vertical dotted lines connect the phrases between the two staves.

Anschluß-Motiv.

Second system of Händel's G minor Suite. The treble staff contains a phrase labeled 'b'. The bass staff provides accompaniment. A '4~' marking is present in the bass staff.

Das analytische Studium der Bach'schen Allemanden kann dem Kompositionsschüler nicht warm genug ans Herz gelegt werden; denn da dieselben nicht wie die eigentlichen Tanzstücke einer prägnanten Rhythmik haben, vielmehr durchweg ruhig und besonnen sich abspinnen, wenige Motive in gleichen Noten oder doch schlichter Bildung, welche die begleitenden Stimmen zu glatt fortlaufender Bewegung ergänzen, so konzentriert sich das Interesse auf die Harmonik und die streng logische Entwicklung des Aufbaues. Daß Bach darin der bis heute unerreichter Meister ist, bedarf keines Hinweises mehr! So ist z. B. der Aufbau der Allemande der 1. französischen Suite folgender (durchaus unter Festhaltung des motivischen Materials der ersten vier Takte; vgl. S. 43):

Anfang ex abrupto (7.—8. Takt mit Halbschluß); sodann: Hauptsatz mit Halbschluß im 4. und Ganzschluß (in der Haupttonart D-moll) im 8. Takt; ein zweiter Satz geht im 2. Takt nach B-dur, im 4. nach G-moll, der Nachsatz wendet sich zur Haupttonart zurück, würde mit Halbschluß auf  $a^7$  im 8. Takt enden, wenn nicht daselbst statt  $cis$  im Bass  $c$  substituiert würde (wohl Molloberdominante, die hier ebenso wirkt wie in Dur die Unterdominante), sodaß eine Korrektur des Halbschlusses durch weitere zwei Takte nötig wird; die nunmehr hergestellte Halbschlußwirkung wird noch zweimal wiederholt, das zweite Mal mit dem Motive des Anfangs, sodaß bei der nun folgenden Wiederholung derselbe nicht ex abrupto geschieht, vielmehr mit den drei zweitaktigen Halbschlüssen zusammen einen achttaktigen (mixolydischen) Satz bildet:



Bass a

Der zweite Teil ergänzt ebenfalls zunächst den mixolydischen Zwischensatz mit zwei weiteren Takten (ebenfalls Halbschluß auf  $a^7$ ) baut dann einen Satz von 8 Takten auf, der in der Haupttonart beginnt, im 4. nach B-dur und im 8. nach G-moll schließt; ein zweiter wendet sich durch Umdeutung von G-moll zu  $b^0$  zur Parallele F-dur, macht im vierten Takt einen Halbschluß auf  $a^7$ , beginnt den Nachsatz in der Haupttonart, um den Schluß nochmals nach B-dur zu lenken, sodaß noch ein weiterer Halbsatz nötig wird, der den Abschluß in der Haupttonart breit ausführt, indem er zunächst zur Unterdominante G-moll leitet (6. Takt) und dem Akkord der neapolitanischen Sexte ( $es^+ = ^od^{\flat}$ ) die Oberdominante folgen läßt. Der 7. Takt (Oberdominante) ist gedehnt, sodaß eine Takttriöle entsteht und der letzte Takt (mit langem Anschlußmotiv) den Taktstrich an der rechten Stelle hat.

### 7. Welche Tänze im Tripeltakt haben eine geschwindere Bewegung?

Den Übergang zu den bewegteren Tänzen mag uns das Menuett (Minuetto, Menuet) bilden, welches zwar (seinen Namen gemäß) mit zierlichen Schritten ausgeführt aber doch immerhin mehr gegangen als getanzt (gesprungen) wurde. Nach Brossards Dictionnaire (1703) stammt das Menuett aus Poitou und war ein schneller und lustiger Tanz; es wurde aber schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts langsamer und mehr gravitatisch getanzt, so daß Rousseau (1767) es für „den am wenigsten lustigen“ der gebräuchlichen Tänze erklärt. Derselbe macht zur Bedingung für die praktische Brauchbarkeit die strenge Einhaltung der Viertaktigkeit und verlangt am Ende jedes Halbsatzes einen Vorhalt (chute).

Ein dieser Definition vortrefflich entsprechendes Beispiel finde ich in Lesages' „Kabinet der Lauten“ (1695) nämlich das Menuett der G-moll-Suite:

NB.

(Daß ces oder h im 6. Takte des zweiten Satzes ist für die Zeit höchst merkwürdig; auch daß der zweite Teil 16 Takte hat, ist bemerkenswert.)

Ein Menuett im Lullys Temple de la paix ist interessant durch konsequente Durchführung des Typus schwer — leicht — schwer d. h. Anfang mit dem schweren Takt und fortgesetzte Elision des 5. (9.) Tactes, sodaß die sonst so streng eingehaltene Viertaktigkeit nicht ein einziges Mal vorkommt:

1. 2. 2 4 6

tr 8 2 4

6 8

J. S. Bachs Menuetten führen meist eine Stimme in Vierteln und die andere überwiegend in Achtern z. B.

(3. franz. Suite.) (6. franz. Suite.)

tr

(4. engl. Suite.)

The first system of the musical score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a treble clef staff containing a half note with a fermata and a wavy line above it. The bass clef staff contains a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

(4. Partita.)

The second system of the musical score continues the piece. It features a trill (tr) in the treble clef staff. The bass clef staff continues with eighth notes and chords. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Bach bringt auch bereits einige Male ein streng dreistimmig gefeßtes zweites Menuett, also ein Trio, das seinen Namen mit Recht führt, so in der 3. franz. Suite:

The first system of the Trio is written for a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble clef staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass clef staff contains a simpler accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Für das Trio ist in der Folge ruhigere Haltung, d. h. Beschränkung der Figuration charakteristisch. Steht das Trio eines Durmenuetts in Moll, so heißt es Minore, umgekehrt heißt das Durtrio eines Mollmenuetts Maggiore. Vgl. die Es-dur-Suite Bachs, wo übrigens das 1. Menuett ebenfalls dreistimmig gefeßt ist:

I. a a a b

II. c.

Die Menuett mit Variationen in Händels D-moll-Suite (X) ist eigentlich eine Chaconne, die Überschrift daher nur auf das Tempo bezüglich.

Die älteren Menuetten beginnen stets mit der schweren Zeit; doch spricht schon Sulzer von solchen, die „mit dem Aufschlag anfangen und den Einschnitt beim zweiten Viertel jedes zweiten Taktes fühlen lassen.“ Weiter sagt er: „Der Ausdruck muß edel sein und reizenden Anstand, aber mit Einfach verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind die Achtel, aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sei der Baß oder die Melodie, in bloßen Vierteln fortschreitet, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde.“

Haydn, der das Menuett in die Sonate und Symphonie aufnahm, gab demselben wieder mehr einen launigen Charakter und schnellere Bewegung, sodaß Brossards Definition wieder auf dasselbe paßt. Auch liebt er den Anfang mit Aufstakt (durch den der heitere Charakter gleich von Anfang an zum Ausdruck kommt) z. B. (D-dur-Symphonie):

Allegro.

(4)



tr  
(8)

(4) (4a) (Be=)

stätigungen.) (4b) (Nachsatz) (8/8)

(8) (mizolydischer Zwischensatz)

(4)

(8) (Hauptsatz)

(4)

tr  
(8)

Musical notation for the first system, showing a melodic line with various ornaments and a fermata. Labels include (Anhang), (6a), 7. Takt., and (8a).

Musical notation for the second system, showing a melodic line with various ornaments and a fermata. Labels include (8b), (8c), and (8d).

Auch hier ist das Gesetz der Viertaktigkeit über den Haufen geworfen; der zweite Satz erhält eine zweitaktige Einschaltung (Wiederholungen des 4. Taktes); der Wiederkehr des Hauptsatzes folgt eine freie Wiederholung des Nachsatzes mit (nicht rhythmischer) Generalpause zwischen dem Auftakt und Schwerpunkt des 7. Taktes und Dehnung des 7. Taktes auf zwei Takte, mit drei eintaktigen Schlußbestätigungen. Noch freier gestaltet sich das Trio, das kühn in der Unterterztonart (B-dur) ansetzt. Das zweitaktige d—f dient gleichsam als Brücke, mag man es als D-moll ansehen oder auch als  $^{\circ}a-f^{\flat}$ , als Generalauftakt:

Musical notation for the third system, showing a melodic line with a ritardando and a tempo change. Labels include rit., a tempo, (Generalauftakt), and (2)  $f^{\flat}$ .

Musical notation for the fourth system, showing a melodic line with a fermata. Labels include (4), (4a), and (Schlußwiederholungen.)

Musical notation for the fifth system, showing a melodic line with a fermata. Labels include (4b) and (Nachsatz.)

Musical notation for the sixth system, showing a melodic line with a fermata. Label includes (8).



rit. . . . . a tempo .

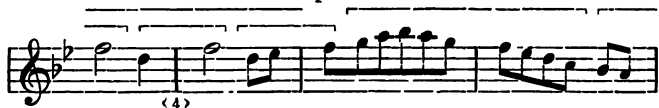


(Generalaufsatz)

(Zwischenhalbsatz)



rit. . . . . a tempo



quasi ritardando molto . .



(Dehnung des 5. Taktes)

(6) (Dehnung)

. . . . . a tempo



des 6. Taktes)

<8>

(2)



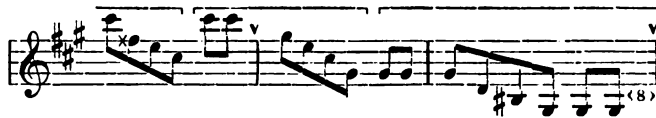
(Generalaufsatz, zurückleitend).

Men. d. C.

Da haben wir so ziemlich alle Freiheiten, alle Durchbrechungen der strengen Symmetrie beisammen. Zum Schluß werfen wir nun noch einen Blick auf ein Beethovensches Menuett, welches schon hart an der Grenze des von diesem Meister gewöhnlich an Stelle des Menuett gesetzten Scherzo steht:

(A-dur-Streichquartett Op. 18, 5.)



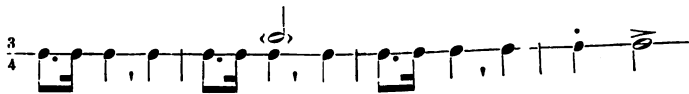


Wiedertekehr des Hauptfages mit Schluß  
in der Haupttonart.

Da hier offenbar die  $\frac{3}{4}$  Zählzeiten sind, so ist wohl der Name Menuett kaum mehr am Platze; denn thatsächlich ist nun die Taktart eine zweizählige statt dreizählige.

Um die einander im äußeren Ansehen (in der Notierung) ähnlichsten Tänze schärfer zu unterscheiden, betrachten wir nun zunächst die Mazurka, den Walzer und Ländler.

Die Mazurka (Mazurek, Masurisch) ist noch nicht alt. Walther definiert sie noch gar nicht, auch Sulzer übergeht sie und Türk (Klavierschule 1789) erwähnt sie nur ganz nebenbei; es dürfte daher nicht ungereimt scheinen, die unleugbare Verwandtschaft der Polonäse und Mazurka auf eine Entwicklung der letzteren aus ersterer zurückzuführen. Ist die Polonäse ein höfischer, mehr ceremonieller Geh-  
tanz (Defiliercour), so ist dagegen die Mazurka ein wirklicher Tanz mit bestimmten Pas mit dem fürs eigentliche Tanzen charakteristischen Abstoßen der Fußspitze vom Boden. Die Mazurka ist zwar erheblich geschwinder als die Polonäse, auch schneller als das ältere Menuett (vor Haydn); da aber auf alle drei Zählzeiten Pas kommen, so ist die Bewegung immerhin eine mächtige und hat noch etwas von der chevaleresken Grandezza der Polonäse konserviert. Der den Pas entsprechende Rhythmus ist



d. h. der Beginn geschieht regulär auf die schwere Zeit, sämtliche Endungen sind weiblich, aber die schwere Zeit wird nicht übergeschleift,

sondern abgestoßen, wodurch der Tanz einen ganz eigenartigen capriciösen Charakter bekommt; auf die lange Endnote (2. + 3. Viertel des vierten Taktes) schlagen die Tänzer die mit Sporen versehenen Hacken gegen einander.

Bekanntlich ist die Mazurka besonders durch Chopin weltberühmt und allgemein beliebt geworden; wir wählen aus seinen 51 Mazurken einige Themen aus, welche am reinsten die Eigenart dieses Tanztypus zeigen:

Aus Op. 67, I.

Musical score for Op. 67, I. The piece is in 3/4 time. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic fragments. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a steady accompaniment of chords and some melodic movement.

Op. 50, I.

Musical score for Op. 50, I. The piece is in 3/4 time. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It is marked with a forte dynamic (ff) and contains a series of chords and melodic lines. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a steady accompaniment of chords and some melodic movement.

Op. 30, III.

Musical score for Op. 30, III. The piece is in 3/4 time. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic fragments. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a steady accompaniment of chords and some melodic movement.

Op. 24, III.

Op. 68, II.

Ein Trio hat die Mazurka usuell nicht; doch hindert natürlich nichts, einem Seitenteile milderen Charakter und eine absteckende Tonart zu geben, was in der That Chopin oft genug thut.

Walzer (Valse) und Ländler (Tyrolienne) sind Rundtänze von heiterem, leicht wiegendem Charakter, der Ländler ungefähr im Tempo der Mazurka, der Walzer erheblich schneller, wenigstens heute; der frühere langsame Walzer war mit dem Ländler identisch. Als Beispiele dienen der langsame Walzer aus Webers „Freischütz“ und zwei Ländler Schuberts:

Weber.

(4)

Schubert.

Schubert.

2c.

Der ältere Schnellwalzer hatte nicht wie der heutige zwei Hauptpaß, sondern wie der Ländler deren drei, unterschied sich daher



von diesem hauptsächlich durch das Tempo; er wurde gewöhnlich im  $\frac{3}{8}$  Takt notiert, z. B. (Clementi):

Con spirito.

The first system of music is in G major and 3/8 time. The treble clef part begins with a quarter note G, followed by eighth notes A-B, C-D, E-F, and G. The bass clef part starts with a quarter rest, followed by chords of G, A, and B. A dynamic marking of *f* is placed below the first bass note.

The second system continues the piece. The treble clef part features eighth-note patterns: G-A-B, C-D-E, F-G-A, and B-A-G. The bass clef part consists of chords: G, A, B, and a final G chord with a fermata.

Presto.

The third system is in B-flat major and 3/8 time. The treble clef part starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes C-B-flat, D-C, E-D, and B-flat. The bass clef part begins with a quarter rest, followed by eighth notes B-flat, C, D, and E. A dynamic marking of *f* is placed below the first bass note.

The second system of the 'Presto' piece continues with eighth-note patterns in both staves. The treble clef part has eighth notes C-B-flat, D-C, E-D, and B-flat. The bass clef part has eighth notes B-flat, C, D, and E.

ferner (Schubert, deutsche Tänze):

Nr. 1. Anschluß-Motiv.

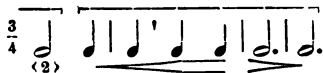
Anschluß-Motiv. Nr. 5.

I. II.

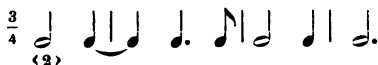
Der moderne Walzer hat nur zwei Paß und unterscheidet sich besonders scharf von der Mazurka, da ihm deren Betonung der zweiten Zählzeit gänzlich fremd ist; wenn manche Mazurken dem Walzer und manche Walzer der Mazurka gleichen, so sind das Fälle, welche als nicht typische uns hier nichts angehen. Der Grundrhythmus des modernen Walzers ist:

$\frac{3}{4}$  resp.  $\frac{3}{4}$

oder mit den schweren Takt beginnend (ziemlich häufig):

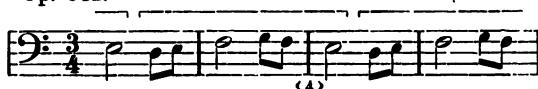


nicht selten mit Synkopierung des Auftaktes zum dritten Takt:



so z. B. in Arditis „Bacio“ und dem Walzer in Gounods Faust.  
Mit dem schweren Takt beginnen auch viele Chopinsche Walzer  
z. B.:

Op. 342.



Anschl.=M.

Aus Op. 34 I.

Anschl.=M.



weiblich

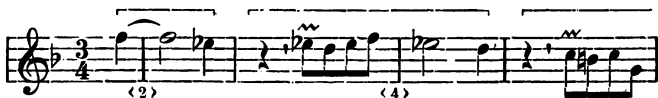
Op. 34. III.



Anschl.=Motiv



daselbst:



Dagegen beginnen mit dem leichten Takt:

Op. 18.

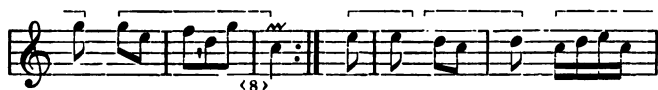


Op.



Diese Beispiele müssen genügen, zum Verständniß des Aufbaues der in mehr als genügender Anzahl jedermann leicht zugänglichen Walzer anzuleiten. Für die Ausdehnung des Walzers giebt es keine Vorschriften, seine kleinste Länge ist 16 Takte d. h. zwei Sätze von Takten, deren jeder wiederholt wird und die abwechselnd gespielt werden (wie das schließlich bei allen anderen Tänzen ungefähr daselbe ist); aber nichts hindert, die Form beliebig zu weiten bis zur vollständig entwickelten dritten Form, ja selbst die vierte ist möglich, und es steht dem Tonkünstler auch jederzeit frei, imitatorische Künste bis zum wirklichen Kanon oder bis zur Fuge aufzuwenden, wenn er dieselben mit hinreichender Leichtigkeit beherrscht.

Dem alten Schnellwalzer nächst verwandt, wenn nicht mit ihm identisch ist der Passepied, der im  $\frac{3}{8}$  Takt notiert wird und stets ein Achtel Auftakt hat. Mattheson schreibt dem Tanze liebenswürdigen Leichtsinns zu. Ein prächtiges Beispiel finde ich in Lullys Temple de la paix (1685):





Hier ist besonders der unter der Maske der Achttaktigkeit sehr frei gebildete Schluß des Hauptteils sehr merkwürdig; er ist zu verstehen als Nachbildung der letzten Gruppe (7.—8. Takt) des zweiten Satzes



mit folgenden wechselnd ein- und zweitaktigen Schlußbestätigungen.  
Der Bassesped im II. Ordre von Couperins, 'Pièces de clavecin' hat dasselbe Aussehen:



Takt 13 ff.:




(Takt 9—20 Zwischensatz (4 + 4 + 4)  
mit myohdischem Ende)

## Seconde partie (Trio).

Auch die Passepieds Bachs in der 5. englischen Suite und 5. Partita entsprechen ganz diesem Muster, sind zwar etwas polyphoner gesetzt doch immerhin nur leicht. Ersterer hat ein Trio (Passepied I E-moll, Passepied II E-dur, letzterer ein Musette [mit liegendem Bass] gesetzt).

Die bereits im 18. Jahrhundert gänzlich veraltete Galliarde (Gagliarda) war ebenfalls ein Tanz im ziemlich bewegten Tripeltakt (der Nachtanz, Proporz [Proportio] der Deutschen, bei den Italienern Saltarello [Springtanz] genannt); bezüglich ihrer und anderer Tänze des 16. Jahrhunderts verweisen wir auf Böhmers „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1886).

Die Loure wird von Mattheson zu den Gigueen gerechnet, vermutlich wegen der ihr fortgesetzt eigenen Punktierung der schweren Zeit, welche auch die Gigue und ihre nächsten Verwandten lieben; thatsächlich hat die Loure aber im Charakter eher mit der Sarabande als mit der Gigue Ähnlichkeit, da sie sehr langsam ist und, wie auch Mattheson bestätigt, „ein stolzes aufgeblasenes Wesen hat“. Die Loure steht in  $\frac{3}{4}$  Takt mit dem Grundrhythmus ; als Beispiel diene die von Bach in der 5. französischen Suite (zwei achttaktige Reprisen):

u. f. w.

Eine gewisse Verwandtschaft mit der Mazurka oder dem Ländler hatte die Courante (Corrente), wenigstens in ihrer alten Gestalt, d. h. ehe sie sich in lauter Tänzer auflöste (durch die Violin- und Klavierkomponisten). Folgende Beispiele dürften von dem ursprünglichen Rhythmus dieses Tanzes am besten ein Begriff geben:

Lesage de Richée, Kabinet der Lauten (1695) B-dur-Suite.

c.

Dasselbst, H-moll-Suite.



Dasselbst (Courante extraordinaire, komponiert von dem berühmten Lautenisten Grafen Logy [Loh]):

Diesen entsprechen völlig folgende von Händel und Bach:

Händel, D-moll-Suite (XI).

2c.

Derselbe, B-dur-Suite (XIII):

(4)

J. S. Bach, 2. franz. Suite.

(4)

A musical score for a Courante, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter rest. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by an eighth note A2, a quarter note B-flat2, and a quarter rest. A repeat sign (two dots) is placed at the end of the first measure of the treble staff.

Couperin und Bach haben die Courante sehr frei behandelt; doch schwindet ein gut Teil des scheinbaren Abstandes ihrer Couranten von den hier mitgetheilten, wenn man sich die im  $\frac{3}{4}$  Takt geschriebenen in halb so langen Noten denkt. Auffallend ist nur bei Couperin und Bach die Vorliebe für die Punktierung als Unterteilungsrhythmus z. B. (Bach, III. Partita):

A musical score for a Courante, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by an eighth note A2, a quarter note B-flat2, and a quarter note C3. The score continues with several measures of music, including a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the final measure.

A musical score for a Courante, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by an eighth note A2, a quarter note B-flat2, and a quarter note C3. The score continues with several measures of music, including a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the final measure.

Der glatte Gang und die behagliche Bewegung der Courante verschwinden bei Bach und Couperin manchmal ganz und gar in einem gewissen gravitätischen Pathos, das mit dem Namen durchaus in Widerspruch steht, z. B. (Bach, kleine Suite in Es-dur):

tr

(4)

oder (derselbe, II. Partita):

20.

oder (Coupérin, Pièces de clavecin I, 3. ordre):

(Man beachte hier die Dreitaktigkeit des Typus schwer-leicht-schwer!)

Das sind zwar bewundernswürdige Stücke, aber eher Sarabanden oder im ungeraden Takte gedachte Allemanden als Couranten. Von der „süßen Hoffnung“, welche die Courante ausdrücken soll, ist jedenfalls darin nicht mehr viel.

Wir kommen zu den geschwindesten Tänzen im Tripeltakt, der Gigue und Canarie. Im Tempo sind beide wohl gleich; denn wenn auch die Canarie als schnellste Art der Gigen bezeichnet wird, so wird er doch andererseits den italienischen Gigen zugestanden, daß sie so schnell wie nur möglich sind. Jedenfalls sind Gigue und Canarie nicht mehr in eigentlich dreizähligen Takt geschrieben (ausgenommen etwa einige im  $\frac{9}{8}$  oder  $\frac{9}{16}$  Takt stehende), vielmehr gehen die Tripel nur die Unterteilung an. Der charakteristische Rhythmus der Gigue war ursprünglich



Charakteristisch für die eigentliche Gigue ist ein loses Spiel mit fugenartigen Imitationen, die bis zur wirklichen Fuge gesteigert werden können. Der zweite Teil der Gigue verarbeitet gewöhnlich die Umkehrung des Hauptgedankens. In der Regel beginnt nach Fugenart eine Stimme allein. Eine Gigue in Lullys Temple de la paix läßt sich so an:

(Nach-

ahmung)

was gewiß (bis auf die Imitationen) nichts Anderes ist als die Canarie desselben Balletts:



Couperin (P. d. cl. I. 2) notiert die Canarie in  $\frac{3}{4}$  Takt und verziert sie in einem Double, ohne daß wir darum annehmen müßten, sie sei langsamer gemeint:



Bachs 2. französische Suite weist eine Gigue auf, deren Typus besonders rein sein dürfte, zumal sie auch die fugenartige Imitation und im zweiten Teil die Umkehrung des Motivs zeigt:

Imitation

## 2. Teil.

Die Giges in Lesages „Kabinet der Lauten“ imitieren nicht, sind aber sehr konsequent in der Durchführung des punktierten Rhythmus z. B. (B-dur-Suite):

Doch enthält sein Werk auch mehrere Giges im Allabrevetakt, welche durchaus dafür sprechen, daß der Tripelrhythmus nur Unterteilungsrhythmus ist und die Bas nichts angeht z. B. (C-moll-Suite):



Damit erklärt sich nicht nur, wie Bach, Händel und andere gelegentlich Giges in  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{4}$  aber auch im Allebrevetakt schreiben konnten wie z. B. (Bach, 1. franz. Suite):

(vgl. auch die Gigue der 6. Partita) und es könnte höchstens seltsam erscheinen, daß Bach eine Gigue in  $\frac{9}{16}$  Takt schrieb (4. Partita):

(Anfang ex abrupto) (4)

(8)

Vielleicht sind aber sogar hier die ganzen Takte Zählzeiten; dann begänne diese Gigue mit einem Generalaufsatz und folgender Umdeutung der schweren Zeit zur leichten:

$\frac{18}{16}$

d<sup>+</sup> d<sup>?</sup> g<sup>+</sup> = g<sup>6</sup> a<sup>6</sup> 7 d<sup>+</sup>

eine Auslegung, welche der Czernyschen Vortragsbezeichnung sehr wohl entspricht.

So bleibt uns, wenn wir den alten Rhythmus ( | ) aufgeben, als Charakteristikum der Gigue nur die rastlose Beweglichkeit, „wie der Strompfeil eines Baches“ [Mattheson]. Wer heute eine Gigue schreibt, nimmt sich natürlich die berühmtesten Stücke dieses Namens zum Muster, z. B. die G-moll-Gigue von Händel (IX. Suite):

die meisterhaft zu großer Länge (144 Takte) ausgesponnen ist, aber weder die fugenartige Behandlung des Anfangs noch die Umkehrung des Motivs im zweiten Teil hat (daselbe gilt auch von J. B. Häblers großer D-moll-Gigue).

### 8. Welche lebhaften Tänze stehen im geraden Takt?

Von den in gerader Taktart gesetzten Tanzstücken (zu denen aber, wie wir sahen, eigentlich auch die Gigue gehört) zieht in erster Linie die Gavotte unsere Aufmerksamkeit auf sich. Walthers (1732) definiert dieselbe als aus einer viertaktigen und einer achttaktigen Reprise bestehend „Jede Reprise fängt im Aufheben mit einer Minima (♩), welches selten vorkommt, ordinairement aber mit zwei Vierteln oder gleich geltenden Noten (z. B. 4 Achteln) an, und hört sowohl beim Abschnitte als am Ende mit einem halben Takte auf; doch findet man beim Abschnitte zum öftern auch zwei Viertel gesetzt. Die erste Reprise soll nicht in dem Tone, woraus die Gavotte geht, sondern in der Terz oder der Quint schließen — es sei denn, daß man ein Rondeau daraus machen wolle.“ Das Tempo bestimmt er als „hurtig, bisweilen aber auch langsam.“ Auch Rousseau (1767) bestätigt, daß die Bewegung der Gavotte „gewöhnlich grazios, oft lustig, manchmal aber auch zart, ausdrucksvoll und langsam sei.“ Spätere Definitionen wissen von langsamen Gavotten nichts mehr. Der Umfang wurde beliebig erweitert, besonders für nicht zum Tanzen und Singen, sondern nur zum Spielen bestimmte Gavotten, auch hängt man gern eine zweite Gavotte mit liegenden Bassen, die sogenannte *Musette* als Trio an, nach welcher die erste Gavotte wiederholt wurde. Einige Beispiele mögen beweisen, wie scharf bestimmt gerade die rhythmische Natur der Gavotte ist.

Streng der Definition Walthers entsprechend ist die A-moll-Gavotte in Lesages „Kabinet der Lauten“ (1695):

The image displays two systems of musical notation for a Gavotte in A minor. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a trill (tr) over the first measure of the treble staff. The second system also features a trill over its first measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of the Baroque period.

Couperin's Gavotten erweitern bereits die erste Reprise auf acht Takte, sodaß erst im zweiten Halbsatz moduliert wird z. B. (S. d. Cl. I<sup>1</sup>):

I ma.

II da.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The upper staff begins with a melodic line featuring two trills, each marked with "tr". The lower staff provides a harmonic accompaniment with a double bar line and repeat dots. A fermata is placed over the final note of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with two trills, each marked with "tr". The lower staff has a bass line with a fermata over the first measure and a "(rep.)" marking below it. A fermata is also placed over the final note of the lower staff.

The third system of musical notation shows the continuation of the melody and accompaniment. The upper staff has three trills, each marked with "tr". The lower staff continues with a bass line, featuring several notes with fermatas.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The upper staff has four trills, each marked with "tr". The lower staff continues with a bass line, ending with a fermata over the final note.

1 a. 2 a.

Die folgende Gavotte aus Rameaus „Indes galantes“ (1735) hält den ganzen ersten Teil in der Haupttonart; sie ist dreifäßig und zwar sollen nach Rondo-Art die drei Sätze in der Ordnung A-B-A-C-A vorgetragen werden.

I.

1. Satz (Hauptsatz).

II.

Fine. 1. Seitensatz  
(1e reprise).

fis+

Zum Schlusse finde noch Bachs reizende Gavotte und Musette der III. englischen Suite im Auszuge Platz:

Gavotte I. (alternativement)

I ma.

II da.

## Gavotte II. (Mufette)

First system of musical notation for Gavotte II. (Mufette). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation for Gavotte II. (Mufette). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with a repeat sign. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation for Gavotte II. (Mufette). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. A bracket labeled <4> is positioned below the bass staff.

Fourth system of musical notation for Gavotte II. (Mufette). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests. A bracket labeled <4a> is positioned below the bass staff.



(4b)

Ein ähnliches Tempo wie die Gavotte scheint der Passamezzo gehabt zu haben, eine der im 16. Jahrhundert beliebten Tanzarten, eine schnellere Pavane. Die Pavane selbst resp. der mit ihr identische Paduaner (Padovana, Paduana) war dagegen immer von gemessener ruhiger Bewegung (gegangener Tanz) sodas der ihr (wie dem Passamezzo und anderen Reihentänzen) regelmäßig folgende schnelle Nachtan (Springtan, Saltarello, Galliarde) scharf gegen ihn kontrastierte. Gewöhnlich wandelte der Nachtan die Melodie des Reigens selbst durch Beschleunigung des Tempo und veränderte Taktart (Proportio sesquialtera d. h. Tripeltakt) um. Der folgende „Paduaner“ aus Wolff Hedels Lautenbuch (1556) mag als Beispiel dienen und zugleich beweisen, das Fr. M. Böhme in Irrtum ist, wenn er die Identität von Paduana und Pavana bestreitet und ersterer Tripeltakt zuschreibt. Hedel verheißt auf seinem Titel „Pauanen“ und bringt im Buche selbst nur zwei „Paduaner“, beide im geraden Takt; der zweite derselben sieht so aus:

Ein fast schöner Paduaner.

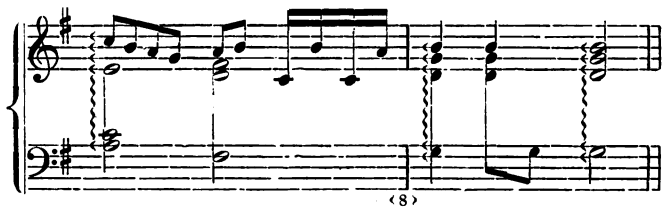
6\*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord of the system. A measure rest is indicated by a wavy line in the bass staff. A bracket with the number 4 is positioned below the system.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord of the system. A bracket with the number 4 is positioned below the system.



Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord of the system. A bracket with the number 8 is positioned below the system.



Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord of the system. A bracket with the number 8 is positioned below the system.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

The second system continues the piece. The treble clef melody features a sequence of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The bass clef accompaniment maintains a consistent eighth-note accompaniment.

The third system includes two endings. The first ending (marked '1.') leads to a repeat sign. The second ending (marked '2.') concludes the piece with a final cadence. The treble clef melody uses a variety of note values including eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Saltarello auf den Paduaner.

The fourth system is in 3/4 time. The treble clef melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The bass clef accompaniment features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The key signature remains one sharp (F#).



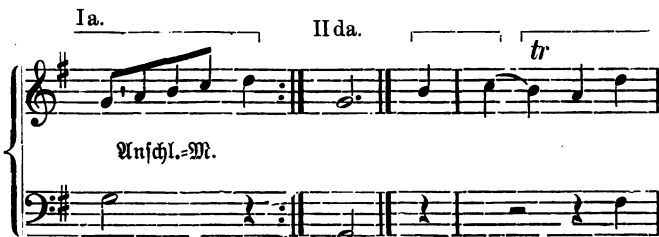
u. f. w.

Auch der Branle (Bransle) war ein mäßig bewegter Reihentanz im geraden Takt.

Der Gavotte nächst verwandt sind Rigaudon und Bourrée, unterscheiden sich aber dadurch scharf von ihr, daß sie stets nur ein Viertel Auftakt haben und daher bei den Einschnitten mit weiblichen Endungen sowie bei den Halbfaß- und Satzschlüssen durch lange Noten bis zum dritten Viertel reichen. Mattheson stellt für das Rigaudon die Regel auf, daß es einen zarten und in tiefer Tonlage gehaltenen Zwischenfaß habe, der im Vortrage wie eine Parenthese abstecken müsse, sodaß der Wiedereintritt des Hauptfaßes desto frischer wirkt. Rameaus „Indes galantes“ enthalten zwei wohl zum abwechselnden Vortrage bestimmte Rigaudons, die ich hier mitteile:



(Daß das 2. Mal 8va bassa.)



rep. Zwischenhalbfaß.

*tr*

*tr*

Da capo

2.

Ia.

II da.

*tr*

*tr*

*tr*

Rigaudon II da capo.

Denselben Charakter hat das Rigaudon bei Couperin Pièces de cl. I. 2:

I. Teil.

II. Teil (Trio).

Man beachte besonders die obstinate Führung der Melodie und die weitausgreifenden Bässe.


Eine frappante Familienähnlichkeit besteht zwischen diesen Rigaudons und folgender Bourrée aus Lesage's A-moll-Suite:


The image displays a musical score for a piece in A minor, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G3. The second system continues the melody and includes a repeat sign. The third system features a trill (tr) in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final trill (tr) in the treble staff and a double bar line.

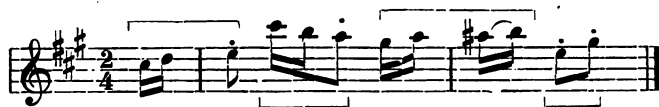
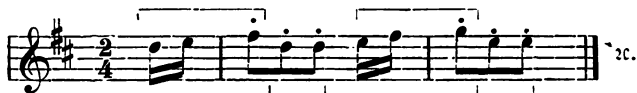
J. S. Bachs Bourreen sind hie und da etwas en Musette behandelt (vgl. die erste und zweite engl. Suite); in der fünften französischen Suite bringt Bach Bässe solch ausgreifender Art, aber in Achteln:

Aber selbst, wo Bach diese einfache Tanzform imitierend setzt, hält er ihre charakteristische Eigenart rein z. B. (1. engl. Suite):



Die in geradem Takt geschriebenen Tänze der Jetztzeit sind die Polka, der Galopp und der Czardas (von den aus Touren verschiedener Art zusammengesetzten Kontretänzen und Quadrillen sehen wir ab, da es sich für uns nicht ums Tanzen, sondern um die charakteristischen Rhythmen handelt). Der langsamste der drei genannten Tänze ist die Polka, die wie F. W. Böhme zutreffend ausführt, keineswegs ein böhmischer Tanz ist (nur den Namen Polka erhielt sie in Böhmen), sondern sich direkt aus dem Schottisch (Coffäse) entwickelte. Die Bewegung entspricht ungefähr der Bourrée, führt aber noch strenger die Gliederung in Taktmotiven der Form  oder vielmehr in halb so großen

Notenwerten  durch, mit Meidung eigentlicher weiblichen Endungen, statt deren vielmehr Anschlußmotive und zwar oft nur Repetitionen des auf den Schwerpunkt fallenden Tones eintreten, z. B. (aus Böhmes Gesch. d. Tänzes):



Der Tanz hat wenig Energie, vielmehr eine gewisse ruhige Grazie, die sich aber mit der Zeit verschiedenartig abstufte, sodas langsamere und schnellere Abarten sich ausbildeten, nämlich die gemäßigtere des Rheinländer, der auf den Auftakt verzichtet und entsprechend der Art seiner Ausführung zwei tonärmeren gegangenen Taktten zwei tonreichere für den Umschwung im Zweitritt gegenüber stellt:



Durch Beschleunigung des Tempos entwickelte sich aus der Polka der Galopp (die Galoppade) welcher in der Melodie nur eine Markierung der beiden Zählzeiten fordert, gleichviel ob dieselben untergeteilt sind oder nicht; die Begleitung geht dabei regulär rastlos in Achteln (in Affordtönen). Auch der Galopp beginnt (aber aus dem gegenteiligen Grunde) meist ohne Auftakt:



Über den Czardas müssen wir uns kurz fassen. Derselbe hat insofern Verwandtschaft mit der Mazurka und Polonäse, als er beider besondere Merkmale vereinigt: die Vorliebe für markierte Betonung der zweiten Zeit d. h. weiblichen Schluß mit accentuierter Tonrepetition (Mazurka), Vorliebe für punktierte Rhythmen und Hauptschlüsse auf die dritte Zeit des Taktes (Polonäse). Sein Tempo ist aber ein viel bewegteres, die Taktart ist eine gerade, und die Zusammenziehung der zweiten Zeit mit der dritten wird daher zur Synkope; der Anfang liebt die schwere Zeit:



Schuberts Divertissement à l'Hongroise, Brahms' „Ungarische Tänze“, Liszts „Ungarische Rhapsodien“ geben genügende Unterlagen fürs Studium der Eigenart von Tonstücken, denen man den Namen „Ungarisch“ geben darf. Die Ungarischen Tänze lieben übrigens starken Tempowechsel und erzielen besondere Wirkungen dadurch, daß sie dasselbe Thema Adagio und Allegro (Presto) bringen.

Das mag uns genügen um dazuthun, wieviel und wie mannigfaltiges rhythmisches Leben in den verschiedenen Tanzformen steckt. Wenn wir vom Schüler verlangen, daß er sich übe, die einzelnen

Tänze charakteristisch zur Geltung zu bringen, so sind wir doch weit entfernt, ihn damit zum Tanzkomponisten ausbilden zu wollen. Wenn wir nun dazu übergehen, kurze Erläuterungen über die Natur der verschiedenen Arten von nicht fürs Tanzen bestimmten Instrumentalsätzen zu geben, die entweder zu cyklischen Werken zusammengestellt werden oder aber als einzelne Stücke größeren Umfang erhalten, so wird sich uns bald genug zeigen, welchen Vorteil uns die vorausgeschickte Betrachtung der Tanzstücke bietet. Ist man doch soweit gegangen (Ed. Grell), alle Instrumentalmusik von der Tanzmusik abzuleiten! Wenn auch eine solche Definition gewiß irrig ist, so ist doch ganz gewiß wahr, daß alle Instrumentalmusik wie alle Volksmusik derselben Wurzel entsproßt ist, daß aber die charakteristischen Typen, welche naturgemäß alle Musik annimmt, sobald sie zu festeren Gestaltungen kristallisiert, in den Tänzen am klarsten zu Tage treten.

**9. Ist nicht auch das Rondo ein Tanz von bestimmtem Charakter?**

Ursprünglich ist allerdings das Rondo (Rondeau) ein Tanz und zwar ein Tanz mit Gesang (wie denn im Mittelalter alle Tänze gesungen wurden), der Ringelreihen (Wanle, Carole), bei welchem der Chor der Tanzenden (Hand in Hand einen Kreis bildend) begann und nach Unterbrechung durch einen Sologesang (Couplet) seinen Vers als Refrain wiederbrachte, worauf wieder ein anderer Tänzer einen Vers allein sang u. s. f. Die Taktart dieses Tanzes war die gerade 3. B. (aus Böhmens Geschichte des Tanzes):



Doch kam auch der Tripeltakt für das Rondeau bald in Aufnahme und der Name wurde damit aus der Bezeichnung eines Tanzes zur Bezeichnung des formalen Aufbaues einer Tanzweise, d. h. man schrieb Menuette und andere Stücke (selbst Chaconnen) „en Rondeau“ d. h. mit steter Wiederkehr eines Hauptsatzes nach einem oder mehreren Zwischensätzen nach den Muster des eigentlichen Rondeau. Walthers (1732) definiert Rondeau als „eine Melodie im  $\frac{3}{4}$ , oder auch (!) im egalten Takt, deren erster Satz so eingerichtet ist, daß er den Schluß machen kann. Die anderen Refrainen, deren bisweilen drei bis vier zu finden, müssen sich allemal so verhalten, daß der erste Satz auf jede wohl passe. Die Anzahl der Takte bei einem Rondeau ist nicht zu determinieren, doch muß die erste Klausel weder zu lang noch zu kurz sein; denn, wenn sie zu lang ist, erwecket ihre öftere Wiederholung den Ohren Verdruß, ist sie aber zu kurz, so wird die Chute oder der (Schluß-) Fall nicht recht bemerkt. Acht Takte sind gar wohl zu nehmen; aber sie müssen recht artig sein, damit man sie gern 5 oder 6 mal höre.

Und dieser erste Satz heißt eigentlich (weil er im Zirkel herum geht) Rondeau; die übrigen Reprisen oder vielmehr Sätze werden nicht wiederholt."

Nach dieser Definition könnte man meinen, ein solches Rondo habe vier oder noch mehr verschiedene Themen gehabt; wenn dies uns nach den Ergebnissen des 1. Teils seltsam erscheinen muß, so würde es den Alten erst recht sonderbar vorgekommen sein; sie reichten meist für ein Tonstück mit einem „Thema“ uns, und ein zweites Thema in Gestalt eines Trio oder eine seconde partie, „seconde Gavotte [Courante]“ zc. war immer etwas extraordinäres. So stellt sich dann, wenn wir alte Rondos ansehen, heraus, daß die „Couplets“ nach unseren heutigen Begriffen nur Zwischenätze, kleine Durchführungen der Motive des Hauptsatzes sind. So gliedert sich z. B. das Rondeau „La Bandoline“ in Couperins' „Pièces de clavecin“ I (1713) in folgender Weise:

Légèrement, sans vitesse.



A. Hauptsatz (Rondeau).



B. 1. Zwischenatz (premier couplet)



(Wiederholung)

der 3. Gruppe) Rondeau da capo.

C. 2. Zwischenfaß (2e couplet).

(zurückleitender Halbfaß)

Rondeau da capo.

D. 3. Zwischenfaß (3e couplet).



Rondeau da capo.

Hier sind sämtliche Kouplets mit den Motiven des Hauptsatzes gearbeitet; das ist aber überhaupt in jener Zeit fürs Rondo noch Prinzip, und Ausnahmen sind selten. In der That läßt sich das Interesse recht wohl immer neu auffrischen durch geschickte Wendung der Harmonie nach anderen Tonarten (oben: 1. Zwischensatz in der Parallele C-dur, sogar mit Berührung von deren Unterdominante [6]; 2. Zwischensatz in der Unterdominante D-moll mit Berührung von deren Dur-Unterdominante (dorisch); 3. Zwischensatz in der Molloberdominante und ihrer Parallele). Gerade für die Weiter-spinnung der Gedanken, sind die Tonsätze dieser Zeit (bis inklusive Bach und Händel) unübertroffene Vorbilder. Es ist im Grunde, wenn man die nötige Phantasie besitzt, leichter, so wie es Schumann thut, das Interesse durch immer neue Themen wach zu halten; mehr Kunst ist es aber jedenfalls, mit einem Thema ebenso weit zu kommen, wie es von neueren Komponisten wohl keiner besser verstanden hat als Mendelssohn.

Da wir hier keine Geschichte der einzelnen Formen schreiben, sondern nur eine kurzgefaßte Anleitung für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken vom allgemein ästhetischen und vom heutigen Standpunkte der Kunstentwicklung aus geben wollen, so müssen wir uns versagen, nachzuweisen, wie allmählich seit dem Anfange

des vorigen Jahrhunderts die Entwicklung selbständiger Seitenthemen aus den Zwischensätzen vor sich ging. Es sei aber zugleich darauf hingewiesen, daß auch manche ausgeführte Konzerte Beethovens und noch neuerer Meister ein eigentliches Kontrastthema nicht haben, sondern sich ohne scharfen Gegensatz in der Art des alten Rondos abspinnen, natürlich aber mit geschickter Überbrückung der Grenzen der einzelnen Sätze und Vermeidung der allzusehr gliedernden häufigen Kadenzten. Der von Walthers geforderte Ganzschluß in der Haupttonart am Ende des Hauptsatzes ist schon lange nicht mehr verbindlich und auch die Einrichtung der Zwischensätze auf den direkten Wiederanschluß des Hauptsatzes ist nicht mehr erforderlich, weil sich inzwischen die freien Zwischenglieder, die Rückleitungen kürzerer und längerer Art längst eingebürgert haben. Ja es ist heute etwas durchaus gewöhnliches, daß im Verlaufe des Stückes das Hauptthema einmal in anderer Tonart (eventuell auch mit verwandeltem Tongeschlecht) auftritt, was wir im I. Teile als eine Art Durchführung definieren zu müssen glaubten. Nur für Stücke, die den alten Tänzen noch sehr nahe stehen, wie das Scherzo ist die schärfere Gliederung noch heute häufig. Das neue Verfahren der Verknüpfung verschiedener Themen ohne eigentliche scharfe Abgrenzung gegen einander ist freilich nicht so gar leicht zu erlernen; die Mittel haben wir aber im I. Teil aufgewiesen (Generalauftakt, Umdeutung des Schlusses zum neuen Anfang u. s. f.). Daß ein neues Thema wirklich als solches verstanden wird, daß der Hörer es als vollenberechtigten neuen Faktor im Aufbau des ganzen Stückes begreift und anerkennt, wird aber außer der geschickten Vermittelung, der bedeutungsvollen Vorbereitung seines Eintritts hauptsächlich davon abhängen, daß es im Charakter gegen das Hauptthema sich wirklich abhebt.

**10. Durch welche Eigenschaften gewinnt ein im Verlaufe eines Konzerts auftretender Satz die Bedeutung eines selbständigen zweiten Themas?**

Im ersten Teile (§. 43 ff.) haben wir des weiteren erörtert, welche Elemente den Charakter eines Themas konstituieren. Die Beschreibung der Tanzstücke gab vielfach Gelegenheit, zu erkennen, wie sich die dort aufgestellten Unterscheidungen in der Praxis bewähren. Wir erkannten, daß die Veränderung eines oder des andern der das Thema zusammensetzenden Elemente seinen Charakter nicht notwendig zerstört (sonst wären Variationen nicht möglich). Von all diesen Erkenntnissen gilt es nun, eine neue hochbedeutungsvolle Anwendung zu machen, wenn wir vor der Aufgabe stehen, Themen verschiedenen Charakters zu erfinden, die zu einem Konzerte zusammengeschlossen werden sollen, d. h. einerlei Taktart und einerlei Tempo haben. Denn nur ausnahmsweise steht ein Seitenthema in anderer Taktart oder anderem Tempo (vgl. Teil I S. 128); die für das zweite Thema eines Sonatensatzes oder Rondo häufigen Vorschriften ‚con espressione‘, ‚poco sostenuto‘, ‚tranquillo‘ oder dergleichen, oder umgekehrt die für das zweite Thema langsamer Stücke vorkommenden Bezeichnungen

„più andante“ oder „poco mosso“ u. s. f. sind bei weitem in der Mehrzahl der Fälle nur Fingerzeige, daß man ein neues selbständiges Thema vor sich hat, entsprechen natürlich in der That dem unterschiedenen Charakter dieses Themas, involvieren aber gewöhnlich keine wirkliche Veränderung des Tempo! Das mache man sich klar: hat das zweite Thema wirklich ein anderes Tempo als das erste und gar noch eine andere Taktart, so ist es unmöglich, daß es mit diesem so zu vollständiger Einheit verschmilzt wie im gegenteiligen Falle; eine vollständige Zueinanderarbeitung beider ist dann nicht wohl möglich, sie bleiben stets nur lose aneinander gefettet. Zwei oder mehrere äußerlich zu einem Stücke vereinigte Themen verschiedenen Tempos und verschiedener Taktart (und natürlich auch verschiedener Tonart) können mit Fug und Recht zu den cyklischen Werken gerechnet werden (man denke an Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“); mit solchen haben wir es vorläufig noch nicht zu thun, sondern es handelt sich für uns darum, Stücke zu erfinden, welche bei Wahrung der Einheit des Tempo und der Taktart doch aus Themen verschiedenen Charakters zusammengesetzt sind.

Nach Hinwegnahme des Tempo und der Taktart bleiben uns aber für die Modifikation des Charakters der Themen noch eine ganze Reihe von Möglichkeiten übrig.

Daß ein Thema, das als neues verstanden werden soll, den Kontrast der Tonart zu Hülfe nimmt, ist selbstverständlich; wir haben darüber im 1. Teil wiederholt ausführlich gesprochen. Der Gegensatz des Tongeschlechts ist besonders für Sätze in Moll üblich, natürlich aber auch für solche in Dur von unfehlbarer Wirkung. Dabei ist es durchaus gleich gut, daß das lebendigere Thema in Dur und das ruhigere in Moll steht, wie umgekehrt: ein lebendigeres in Moll wird aufgeregter, gereizter, ein lebendigeres in Dur nur heller, freudiger klingen, ein ruhigeres in Moll wird mehr klagend, ein ruhigeres in Dur beschaulich und zufrieden scheinen und was dergleichen mehr. Die hohe Bedeutung der Abstände der Harmoniewechsel würdigen wir bereits; daß sie selbst innerhalb desselben Themas sehr variabel sind, sahen wir an der 3. Leonoren-Overtüre — dadurch ist aber nur erwiesen, daß ein Thema auch charakteristischer Entwicklung fähig ist, daß es aus stillem Sinnen sich zu lautem Jubel herausarbeiten kann: die Wirksamkeit des Mittels wird also dadurch nicht in Frage gestellt. Dasselbe gilt von der verschiedenen Rhythmik.

Am schärfsten werden die zur Gegenüberstellung bestimmten Themen sich zu Anfang, in den ersten Gruppen unterscheiden; das Gebot der Einheit des ganzen Stücks bedingt sogar mehr oder weniger eine Annäherung der Charaktere im weiteren Verlauf des Aufbaues besonders des zweiten Themas (nach welchem ja das erste regulär wieder erscheint) resp. auch eines dritten oder vierten (das zweite tritt dagegen meist mit der Wirkung



des frappanten Gegensatzes ein). Wir wollen in einigen Beispielen die Richtigkeit dieser Behauptungen prüfen. Das Rondo von Beethovens Op. 14. 1. hat folgenden Hauptsatz:

(in der tieferen Oktave wiederholt)

Derfelbe wird wiederholt aber in der letzten Gruppe nach der Dominante geleitet; da diese Gruppe aber gleich nochmals (abgesehen von den Imitationen der Oberstimme) gebracht wird, so werden die zwei Schlußakte des zweiten Satzes zum 1.—2. eines dritten Satzes, der bereits ganz in der Dominante steht, aber aus dem einfachen Grunde nicht als zweites Thema gelten kann, weil er bis zum sechsten Takte nur Motive des Hauptsatzes enthält. Das zweite Thema ist daher folgender unbedeutend verziert wiederholte viertaktige Gedanke:

(Generalauftakt)

Die Harmonien wechseln im 2. Thema ebenso schnell, ja schneller als im Hauptsatz, und doch erscheint das erste Thema lebendiger, das zweite getragener, ruhiger (das Tempo ist durchaus dasselbe). Das liegt erstens daran, daß das erste Thema sich überwiegend in Vierteln (man beachte die Tonrepetitionen statt ausgehaltener Töne) teilweise sogar in Achteln und Sechzehnteln bewegt (auch die Punktierung und im letzten Motiv die Synkope erhöhen die Lebendigkeit), während das zweite die Fortbewegung in Halben durchführt, bei der Wiederholung freilich durch Zerlegung der ersten drei Halben in Viertel Unterteilungsmotive bildend:



und damit sich schon wieder dem Charakter des Hauptthemas nähernd. Zweitens steigt das erste Thema energisch bis zum vierten Takt an und stürzt im Nachsatz zwei Oktaven herab, während das zweite Thema sich bescheiden um das mittlere  $h^1$  bewegt; drittens wird der Vordersatz des ersten Themas von rauschenden Triolen begleitet, während beim zweiten Thema nur notdürftig die Harmonie markiert wird. Das zweite Thema hat also im ganzen mehr einen andante- oder adagio-artigen Charakter. Daß dieser Unterschied für Allegrosätze typisch ist, beweist jede Umschau in der Litteratur.

In ganz anderer Weise kontrastiert nun aber das dritte Thema desselben Stücks nach Wiederholung des ersten, dessen zweiter Satz in E-moll beginnt und mit Halbschluß auf  $d^7$  endet; das dritte Thema setzt in G-dur ein, berührt aber die Tonarten A-moll, H-moll und E-moll in drei Sätzen des folgenden Aufbaues:

- a) 1 (8.) + 2 + 2 (nach A-moll) + 2 + 2 (nach H-moll) + 1 + 2 (Schlußbestätigungen),  
 b) 2 + 2 (nach G-dur) + 2 + 2 (nach E-moll),  
 a) 2 + 2 (durch Trugschluß den 4. Takt zum 5. umdeutend) + 1 (6.) + 2 (der 8. aber vor dem Schwerpunkte abbrechend und nochmals auf den 5. zurückgreifend) + 1 (5.) + 1 + 2 (diesmal mit Halbschluß auf  $h^7$ ) + 2 + 2 + 3 (Bestätigungen des zurückleitenden Halbschlusses).

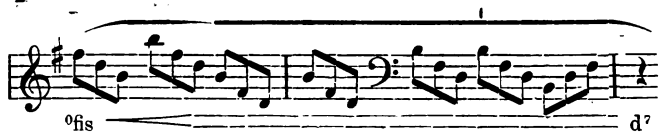
Das Thema selbst sieht so aus:



d. h. es baut sich eigentlich in halbtaktigen Motiven auf, sodas man kleinere Stücke zu einander in Beziehung setzt als beim ersten und zweiten Thema:



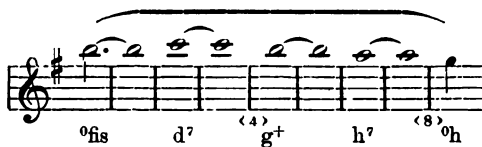
Aber die Achteltriolen sind doch nicht so wie beim ersten Thema nur Begleitung, sondern dienen auch wenigstens in den beiden ersten Halbtaktmotiven (die aber, sechsmal wiederkehrend, den Hauptinhalt des 3. Themas bilden) wesentlich dazu, die Spitzen emporzuschleudern, überhaupt dem Ganzen seine unheimliche Energie zu geben. Im Gegensatz zu diesem unruhigen Flackern breitet der Zwischensatz (b) Riesnarne aus:



2c.



was nichts anderes ist als:



Da haben wir den großen Zug, dessen intensive Wirkung durch die gewaltig stürmenden Triolen nur noch erhöht wird. Übrigens zeigt dieses Rondo die höchst entwickelte dem Sonatensatz nahe kommende, nur durch Fehlen der Durchführung sich unterscheidende dritte Form mit Wiederholung des zweiten Themas in der Haupttonart (A B A C A B\* A).

Das Andante in D-moll von Beethovens Sonate Op. 28 bietet uns ein Beispiel der Bildung eines gegensätzlichen Themas zu einem getragenen Hauptthema. Die Form ist ebenfalls die dritte, nur ist der Zwischensatz des ersten Themas nicht zum besonderen in fremder Tonart auftretenden Thema selbstständig, sondern erscheint als ausgeführtere (mythologische) Rückleitung von der am Ende des Hauptsatzes erreichten Molloberdominante. Das Kontrastthema ist also der in D-dur stehende in staccato-Triolen. Wir geben von beiden Themen nur die Anfänge:

A a Hauptsatz (8 Takte)

Ab. Zwischensatz (zwei solche zusammen-  
geschobene Halbsätze mit 2 Takten Bestätigung)


B. 2. Thema (16 taktig), vollständig entwickelt in der ersten Form, d. h. zuerst ein zweimal gespielter achttaktiger Hauptsatz, der im Nachsatz zur Dominante (A-dur) schließt; sodann ein vier-taktiger Zwischensatz (d<sup>7</sup> | g<sup>+</sup> .<sup>6</sup> | a<sup>7</sup>) sodann verkürzte (4 taktige) Wiederholung des Hauptsatzes mit Schluß in D-dur.

Das erste Thema kehrt sodann vollständig wieder (sogar über-vollständig: Aa Aa [verzert] Ab Aa Ab Aa) und eine Coda aus

verzert  
Motiven beider Themen schließt das Stück ab.

Hier hat das erste Thema melodisch und rhythmisch eine ruhigere Physiognomie; doch wird das zweite Thema einmal durch zarten Vortrag (p) und dann durch Harmoniefolgen in weiten Abständen (von Takt zu Takt) vor wirklichem Allegro-Charakter bewahrt:

immerhin ist aber klar, daß die Kontrastwirkung außer dem Wechsel des Tongeschlechts darauf beruht, daß das zweite Thema einen mehr allegro-artigen Charakter hat (bei strenger Wahrung des Tempo).

Das Hüpfende des Rhythmus  wie das zierlich Herantrippelnde der staccato-Triolen, die durchaus in die Melodie selbst gehören, während die staccato-Sechzehntel beim ersten Thema nur Begleitung sind, stehen auffällig genug ab gegen die besonnen schreitenden Viertel und die verbindlichen weiblichen Endungen des Hauptsatzes wie auch des nur durch einige schärfere Dissonanzen und Motiv-Beschränkungen gewürzten Zwischensatzes.

Wie uns das Rondo von Beethovens Op. 14. I. bewies, stehen Kontrastthemen keineswegs notwendig derart im Verhältnis absoluten Gegensatzes wie etwa disjunkte Begriffe wie „gut und böse“, „hoch und tief“; vielmehr sind ja so mannichfaltige Kombinationen der den Charakter ausmachenden Faktoren möglich, daß eine Anzahl anderer der ersten gegenübergestellt werden können, welche ihr nur in einigen Punkten direkt widersprechen in anderen dagegen mit ihr übereinstimmen. So sind — immer unter der Voraussetzung sich gleich bleibenden Tempos und gleicher Taktart — folgende Hauptunterschiede in die Augen springend:

#### A. Harmonik:

a) Thema in Dur, b) Thema in Moll, c) Harmonien in weiten Abständen wechselnd, d) Harmonien schnell wechselnd, e) Tonart bleibend, f) modulierend.

#### B. Melodik:

g) Melodie in langen Linien sich entwickelnd, h) Melodie unruhig flackernd, i) Melodie sich im engeren Umkreise still haltend:

#### C. Rhythmik:

k) in gleichen Unterteilungswerten, l) in gleichen Zählwerten, m) in gleichen langen Noten, n) mit häufigen Punktierungen, o) mit häufigen Synchronisierungen, p) mit buntgemischten Rhythmen.

#### D. Dynamik:

q) forte, r) piano, s) unruhig fluktierend, t) mit schnellen heftigen Kontrasten.

#### E. Polyphonie:

u) schlicht Note gegen Note gesetzt, v) mit simpler akkordischer Begleitung (homophon), w) mit lebhafter gehendem Kontrapunkt, x) mit freien Imitationen, y) mit strengen Imitationen, z) fugiert.

#### F. Artikulation.

α) getragen (legato), β) gestoßen (staccato), γ) gemischt.

Es leuchtet wohl ein, daß noch Unterschiede genug übrig bleiben, wenn zwei Themen in einem oder dem anderen Punkte übereinstimmen. Aber die Zahl der Unterschiede ist mit den ausgeführten keineswegs erschöpft; denn z. B. im Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 31. II (der eben der vierten Form angehört) sehen beide Themen in Moll, bewegen sich beide in Unterteilungswerten, haben beide aus gebrochenen Akkorden bestehende Begleitung in Sechzehnteln und stoßen die Melodietöne zumeist ab; die Harmonie wechselt ungefähr in gleichen Abständen, und selbst die Dynamik ist nur zu Beginn eine gegensätzliche, was kaum zum Bewußtsein kommt, da das erste (zarter beginnende) Thema bereits mehrere male sich zum forte gesteigert hat, bevor das zweite (forte beginnende) Thema einsetzt. Diese große Verwandtschaft der Themen bewirkt allerdings, daß das ganze Stück als in einem Zuge fortlaufend, als Perpetuum mobile erscheint (das gilt auch vom Schlußsatz von Op. 26), verhindert aber doch nicht, daß die Themen als solche erkannt und unterschieden werden. Die restierenden Unterschiede sind: beim ersten Auftreten des zweiten Themas die neue Tonart (Mollüberdominante) welche, wie wir im 1. Teil S. 98 sahen, sogar allein genügen kann, die Form zu gliedern. Ferner sind die Unterteilungswerte, in denen sich das erste Thema bewegt Sechzehntel, während die Melodie des zweiten fast durchweg in Achteln geht; ja das zweite ist sogar von einer gewissen synkopischen Natur, da die fortgesetzten Bindungen zweier Achtel (a)



wie Viertel wirken (b). Da aber die Synkope die aufregende Wirkung der Unterteilung mit der hemmenden der Zusammenziehung verbindet, so ist die frappante Wirkung des neuen Themas schon dadurch hinlänglich erklärt. Es kommt aber noch hinzu, daß strenggenommen die Begleitung des ersten Themas nur aus einzelnen Baßtönen auf die Einsatzzeit der Zählwerte (von Takt zu Takt der Notierung) besteht und daher die Melodie fortlaufend in gleichen Sechzehnteln sich zu jeder neuen Zählzeit mit fünf Sechzehnteln Auftakt aus der Tiefe emporschwingt (ansfangs fällt zwar das letzte von der linken Hand gespielte Sechzehntel mit dem ersten von der rechten gespielten zusammen, von Takt 9 der Notierung d. h. vom sechsten Takt unserer Zählweise ab schließen aber die Sechzehntel durchaus an):

Neben solchem Aufplacern nimmt sich das zweite Thema mit seinem festgehaltenen  $f$ -e geradezu obstinat aus. Andererseits repräsentieren aber wieder die auf die Zählzeiten fallenden Töne des ersten Themas wieder eine noch langsamere Melodie:

Dem gegenüber erscheint das zweite Thema vom dritten Takt ab leichtfüßig davon eilend:



So durchkreuzen und widersprechen die verschiedenen Komponenten Faktoren des Charakters einander in der mannichfaltigsten Weise und es würde ein vergeblicher Versuch sein, die Möglichkeiten tabellarisch erschöpfen zu wollen. Schwerlich würde auch mit solcher statistischen Arbeit dem Schüler gedient sein: hier wie überall bleibt das Studium der Meisterwerke, die Analyse, das beste Lehrmittel! Toter Schematismus schreckt ab, während das Versenken in die blühenden Wunder des Lebens echter Kunstwerke die Begeisterung entfacht und die eigene Phantasie befruchtet

11. Welche besondere Anforderungen bezüglich des Charakters stellt man an Instrumentalstücke, welche nicht bestimmte Tanztypen nachbilden, aber besondere Namen tragen wie Pastorale, Nocturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Ballade, Novелlette, Scherzo, Phantasie, Capriccio, Impromptu, Toccata, Rhapsodie?

Alle die angeführten Namen und noch manche andere (es werden wohl alle Jahre neue dazu erfunden) bezeichnen nicht eine bestimmte Form im Sinne unserer Darstellung; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden. Die ältesten unter den angeführten Namen sind Phantasie, Toccata, Scherzo, Capriccio und Pastorale. Phantasie (*fantasia*) und Toccata sind ursprünglich nicht von verschiedener Bedeutung; beide wurden den ältesten Kompositionen für Orgel und Klavier beigelegt, die aber auch Sonata oder Ricercar heißen konnten, ohne darum anders konstruiert zu sein. Der Name Toccata (vom ital. *toccare* berühren) kommt aber ausschließlich Kompositionen für Tasteninstrumente zu, während Sonate, Phantasie, Capriccio und Scherzo sogleich auch Stücke für Blasinstrumente und Streichinstrumente benannt wurden. Da heute der Name Sonate speziell zur Bezeichnung christlicher Werke und im engeren Sinne für Tonstücke der vierten Form angewandt wird (siehe in „Sonatenform“) so müssen wir ihn von den ehemaligen Synonymen scharf scheiden. Die Toccata ist heute noch am meisten den alten abwechselnd aus akkordischen mit Säuserwerk untermischten Partien und fugierten Ansätzen bestehenden, diesen Namen tragenden Stücken gleich geblieben (vgl. die Tockaten Bachs) wenn auch z. B. die Klaviertockaten von Czerny und Schumann von Anfang bis zu Ende in gleichen schnellen Noten vollstimmig fortlaufende Etuden der zweiten resp. vierten Form (mit Durchführung) sind. Die Phantasie ist in erhöhtem Maße modern geworden, bildet sogar im vorigen Jahrhundert oft eine Schreibweise vor, die uns heute besonders geläufig ist, ein häufiges Wechseln zwischen strammerer Fügung, streng symmetrischem Aufbau und freister Bewegung in



affordischer Figuration und allerlei Passagen mit fast verschwimmenden Umrissen, zugleich mit Veränderung des Tempos und der Taktart. Die heutige Phantasie ist wohl zu definieren als eine unentwickelte cyklische Form d. h. sie verkettet eine Anzahl Stücke verschiedenen Charakters lose miteinander, deren keines vollständig sein Thema verarbeitet, sondern es gleichsam improvisierend nur andeutet, um es schnell wieder zu verlassen; in diesem Sinne ist die gewöhnlich mit der C-moll-Sonate verbunden herausgegebene Phantasie von Mozart



ein charakteristischer Repräsentant dieser Form oder vielmehr Nicht-Form. Man bedenke, daß folgende Themagruppen und Tonarten darin aneinander gehängt sind:

A. Adagio: 1. Teil: ohne eigentliche Haupttonart, beginnend in C-moll aber sofort modulierend, nämlich nach G-dur, B-dur, F-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, H-dur, C-moll, Es-moll, H-dur, H-moll, G-dur, H-moll; 2. Teil: D-dur, entwickelte erste Form;

B. Allegro: 1. Teil beginnend in A-moll, herunter-rückend nach G-moll mit Schluß nach C-dur; 2. Teil: F-dur (Gesangsthema), sich umfärbend nach F-moll und weiter modulierend nach Des-dur, Es-moll, Cis-moll, H-moll, A-moll, G-moll, F-dur, E-moll, D-moll, C dur, mit endlichem Halb-schluß auf f<sup>7</sup>.

C. Andantino: B-dur, ausgebildete erste Form mit myzolydischem Zwischenhalbsatz: a (mit Halbschluß) a\* (Ganzschluß), a—a\*; b—a\*\*, b—a\*\*, mit Trugschluß nach G-moll zu Ende und kurzer zum Teil D überleitenden Coda.

D. Più Allegro: beginnend in G-moll, fallend nach F-moll, Es-moll, Des-dur, sodann mehr in harmonischen Schritten weitergehend nach B-moll, Ges-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, G-moll und endlich in C-moll einmündend (g<sup>7</sup> myzolydisch).

E. Tempo primo (Adagio): Wiederkehr des ersten Teils von A aber mit Reduzierung der Modulation auf geringes Schwanken zwischen C-moll, Es-dur, C-dur und C-moll, welches letztere abschließt und als Haupttonart des ganzen Werkes angesehen werden muß.

So buntscheckig sind freilich nicht viele Phantasien; selbst Beethoven's Op. 77 ist doch frei von solchem fortgesetzten Tonartwechsel und solcher Häufung von Themen; die Tonartenfolge G-moll—F-moll, Des-dur, B-dur, D-moll, (a<sup>♭</sup> ♮ e<sup>♭</sup> ♮) As-dur, B-moll

( $\infty$   $^0$  eis — cis<sup>7</sup> — fis<sup>+</sup>) H-moll — H-dur ist zwar auch phantastisch genug, hält sich aber nur in D-moll und D-dur länger auf, während im übrigen das H-dur über die Hälfte des Gesamtumfangs in Anspruch nimmt. Von wirklichen Themen ist aber vor Erreichung des H-dur eigentlich gar nicht zu reden; es ist ein sinnendes Suchen oder Versuchen, ein allmähliches Herausbilden eines Themas:

Largo.

Takt 9 (vgl. Op. 110, 1. Satz) 8 Takte [zweimal].

Allegro ma non troppo.

Takt 22 f. (8 Takte)

Allegro con brio.

Anschl.=M.

Takt 50 ff. (2 mal 8 Takte und längere Überleitungen mit demselben Motiv).

Adagio.

Takt 91 ff. (4 Takte) in B-moll wiederholt Takt 96 ff. vgl. auch die letzten 6 Takte vor dem H-dur, dessen Thema offenbar hieraus erwächst.

Presto.

Takt 114 ff. vgl. damit das B-dur-Thema, auch das D-moll-Thema.

Musical score for measures 134 ff. in D major. The score is written for piano and forte dynamics. The piano part is marked *ff*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Takt 134 ff.

bis endlich das H-dur erreicht ist und das entzückende einfache acht-taktige Thema niederschlägt, dessen Variierung den Rest des Stückes ausmacht:

Musical score for the 8-measure theme in D major, marked *dolce*. The score is written for piano. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Musical score for the variation of the 8-measure theme in D major. The score is written for piano. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The variation is marked *I ma* and *II da*. The score includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Ich will die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auf Hans von Bülow's hochgeniale Enthüllung des Wesens der folgenden ersten Variation hinzuweisen; daß nämlich die Kürzen zu den vorausgehenden Längen gehören und nicht zu den folgenden, d. h. also, daß man verdeutlichend schreiben könnte:

Musical score for the variation of the 8-measure theme in D major, showing the relationship between short and long notes. The score is written for piano. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The variation is marked *I ma* and *II da*. The score includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Vielleicht ist etwas feineres überhaupt nie geschrieben worden.

Verglichen mit diesen beiden Phantasien erscheint nun freilich die Mehrzahl der diesen Namen tragenden Stücke einfach und einheitlich. So ist F. S. Bachs C-moll-Phantastie:

(Hauptgedanke)

dolce.

(Nebengedanke)

ein klar gegliedertes Tonstück mit zwei Themen, deren zweites zwar wohl intentionell nur eine Verarbeitung des zweiten Motivs des ersten ist, aber vermöge seiner veränderten Stellung im Takte und besonders auch der Pausen-Synkopierung sowie durch die stationäre akkordische Figuration der Mittelstimmen einen Charakter beschaulicher Ruhe bekommt, der gegen die Hast und Energie des ersten Themas durchaus absteht. Die Form ist:

A. Hauptsatz: 8 Takte, mit Vertauschung der Stimmen wiederholt (beide Male mit Halbschluß auf  $g^7$ ).

Ba. Zwischensatz: 8 Takte (1—4:  $c^7 - ^0c$  [=  $as^0$ ]  $b^7$  —  $es^+$ ; Nachsatz in Es-dur [Parallele] bleibend mit Ganzschluß) mit Schlußbestätigungen  $2 + 2 + 1$ .

Bb. Rückleitung: 8 Takte mit Motiven des Hauptsatzes, doch weniger energisch, halbtaktig imitierend, über  $^0g$  sofort nach  $d^{\sharp}$  tretend und sich in G-moll festsetzend, aber mit Durchschluß ( $g^+$ ).

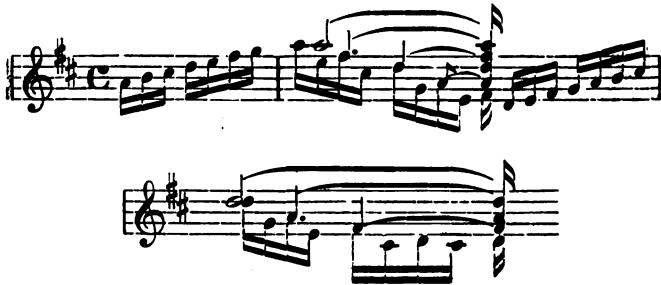
AB wird repetiert, worauf der (ebenfalls zu repetierende) zweite Teil zunächst das Hauptthema getreulich transponiert in G-moll bis zum vierten Takte führt, dem Nachsatz aber durch Sequenzbildung die Schlußkraft raubt, sodasß ein weiterer achttaktiger Satz sich anhängt, der über C-moll nach F-moll geht und mit Halbschluß auf  $c^7$  endet, worauf der Zwischensatz Ba nach As-dur transponiert erscheint; die Rückbildung erfolgt aber diesmal nicht mit Motiven des Hauptsatzes, sondern mit Motiven und im Charakter des Zwischensatzes, schnell nach C-moll lenkend ( $as^{7c} - des^{7c}$  [=  $c^{VII}$ ]  $g^7$  u. s. w.) aber auf den 8 Taktten statt der Oberdominante die zweite Oberdominante (chromatisch veränderte Unterdominante) ergreifend, wodurch zwei weitere Takte ( $g^{\sharp} - g^7$ ) erforderlich werden. Den Abschluß bildet die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart mit Ganzschluß in C-moll mit einer Coda von sechs Takten, deren erste Hälfte an den Zwischensatz, die letzte an den Hauptsatz erinnert. Der Gesamtaufbau: A (C-moll) B (Es-dur) A\* (G-moll) B (As-dur) A (C-moll) entspricht also der zweiten Form, nähert sich

aber der vierten durch den durchführungsartigen Mittelteil. Ganz analog ist Mozarts C-moll-Phantasia:



aufgebaut, während desselben D-moll-Phantasia wieder mehr in kleine aneinandergeschaltete Stücke zerbröckelt. Sonach scheinen in der That für die Phantasia Merkmale gar nicht zu existieren und der alte Walther Recht zu haben, wenn er definiert, Phantasia sei „der Effekt eines guten Naturells, so auch ex tempore sich äußert, da einer nach seinem Sinne etwas spielt, oder setzt, wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Taktes zu binden.“

Jene alten Namen Phantasia, Capriccio, Scherzo, Ricercar, Toccata, Sonata bedeuten also zunächst und vor allem, daß in Bezug auf die Beschaffenheit der Themen der Komponist völlig frei ist, daß er schreibt, was ihm gerade einfällt und daß auch die Art der Verarbeitung der Themen eine freie, gleichsam vom Zufall abhängige ist. Eine äußerliche Eigentümlichkeit unterscheidet allerdings die meisten (aber wie wir sahen nicht alle) Phantasien von Stücken, welche die andern Namen tragen, nämlich das mehr oder minder häufige Auftreten von Läufers oder Arpeggien in sehr kurzen Noten, welche aphoristisch klingen und scheinbar (!) ohne strenge Taktordnung sind, natürlich aber doch vom verständnisvollen Spieler in metrische Ordnung gebracht werden müssen; häufig entwickeln sich aus solchen Figuren vollstimmige Harmonien wie in Bachs D-dur-Phantasia (zu Anfang):



oder sie treten umgekehrt aus vollen Akkorden heraus oder bilden auch für sich nebelhafte Gestalten, manchmal für längere Strecken

absolute Einstimmigkeit herstellend, wie besonders in der chromatischen Phantasie Bachs:

(Anfang)

und weiterhin:



The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains a triplet of eighth notes (labeled '3') and a phrase of seven eighth notes (labeled '7'). The second staff is in bass clef and contains a triplet of eighth notes (labeled '3'), followed by two phrases of six eighth notes (labeled '6'). The third staff is in bass clef and contains a phrase of six eighth notes (labeled '6').

Diese gleichsam improvisierenden Cadenzen finden sich zwar hier und da auch in Sonaten oder Toccaten, doch bei diesen nur ausnahmsweise, während sie der Phantasie nur ausnahmsweise fehlen; manchmal gestalten sie sich auch zu Recitativen um, d. h. werden mit einzelnen pathetischen Phrasen untermischt und von vollen Harmonien unterbrochen wie z. B. (ebenfalls in der chromatischen Phantasie:)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains a trill (labeled 'tr') and a forte (labeled 'f') dynamic. The second staff is in treble clef and contains a forte (labeled 'f') dynamic and a '2c.' marking.

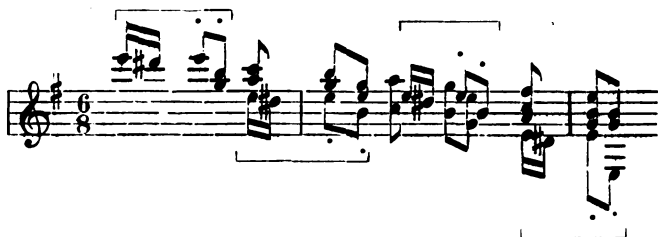
Nach diesen Aufweisungen ist wohl verständlich, in wiefern manche Sätze Beethovenscher Sonaten etwas Phantasieartiges haben,

z. B. der erste Satz von Op. 31 II (wegen der Arpeggien und Rezitative), die ganze Sonate Op. 27 I („quasi una fantasia“, wegen der wiederholten Tempo- und Taktwechsel und des mehrfach grell umspringenden Charakters; doch weist gerade dieses Werk sowohl im ersten als im letzten Satze periodische, d. h. rundläufige Gestaltung auf), der erste Satz von Op. 109, der letzte von 110; die Cis-moll-Sonate (Op. 27 II) nannte dagegen Beethoven vermutlich nur deshalb „quasi una fantasia“, weil sie nicht mit dem üblichen Allegro-satz in der vierten Form, sondern mit einem Adagio der ersten Form beginnt.

Auch der Name Capriccio hat sich allmählich von den übrigen Synonymen etwas abgezweigt und Spezialinn gewonnen, wenn auch einen nicht viel schärfer bestimmbareren als Phantasie; die älteren Erklärungen identifizieren Phantasie und Capriccio vollständig, Walther sagt geradezu, Capriccio sei „eben das, wie die Phantasie und Bou-tade“ (Improvisation). Im Sinne des Wortes capriccio oder caprice (= Laune, eigentlich „Bocksprung“) liegt aber ein Element, welches mehr und mehr für den Sondergebrauch des Namens maßgebend geworden ist; neigt die Phantasie zum Verschwindenden, Versließenden, so lebt dagegen das Capriccio das Pointierte, Scharfgegliederte, Überraschende und kommt gern mit Hartnäckigkeit auf den Hauptgedanken zurück, d. h. nimmt die Art des Rondo an. Wir haben ein reizendes Capriccio in E-dur von J. S. Bach:



Dies Thema fugiert Bach sehr ausführlich, geht aber aus dem streng dreistimmigen Satze gelegentlich für längere Strecken in den zweistimmigen über und wirft an anderen Stellen volle Akkorde hinein; die Divertissements sind zum teil sehr ausgeführt, so daß (zumal das Thema ziemlich lang ist) die Fuge wirklich zum Rondo wird. Die Fugierung gehört aber durchaus nicht zum Wesen des Capriccio, wenn auch Walther seiner obigen Definition hinzufügt: „auch werden die fürs Klavier gesetzten, aber nicht sonderlich ausgearbeiteten Fugen also tituliert.“ Es ist daher wohl nur zufällig, daß das Hauptthema von Mendelssohns Rondo capriccioso mit strengen Imitationen beginnt:



während der Charakter dieses Themas, das fest dahin eilende, launig blitzende und Geist sprühende des ganzen Stückes dem Namen in eminenter Weise entspricht. Daß die Form die dritte ist, geht schon aus der Bezeichnung als Rondo hervor. Dagegen hat das H-moll-Capriccio sogar die vollständig entwickelte vierte Form. Die vorausgeschickte langsame Einleitung in H-dur (auch das Rondo capriccioso hat eine solche) ist nur Folie, gegen die sich der Hauptteil desto frischer abheben soll; das unruhig flackernde Übergangsglied



steht zwar bereits im Haupttempo und der Haupttonart, gehört aber doch noch zur Einleitung, ist umständliche Vorbereitung des Einsatzes des Hauptgedankens und durchaus ist dominantisch zu verstehen (fis?). Webers Momento capriccioso B-dur, Op. 12, hat zwei achttaktige Themen, die sich scharf gegeneinander abheben und in der Ordnung A B A ohne Zwischenglieder die Exposition bilden; daran schließt sich zunächst eine freie Verwendung von A in A-moll und C-dur, getreue Wiederkehr von B, freie Weiterbildung von B, übergehend in die Motive von A und dieses nochmals wiederbringend, aber ohne Schluß, nach der Unterdominante Es-dur weisend (b<sup>?</sup>), in welcher ein drittes Thema in gehaltenen Akkorden sich als eine Art Trio einschleibt, worauf eine Rückleitung zu A und freie Weiterführung desselben ohne nochmalige Berührung von B das Ganze schließt. Die Form ist also eine nicht ganz entwickelte, sofern B, das im ersten Teile eine Hauptrolle spielt, nachher ganz aus den Augen verloren wird. Die Vergleichung der vielen den Namen Caprice oder Capriccio führenden Stücke kann nur erweisen, daß eine bestimmte Form oder Norm überhaupt für dieselben nicht existiert, daß aber

allerdings die Komponisten heute die Bezeichnungen Phantasie und Capriccio nicht mehr ganz synonym verwenden, sondern gern die letztere für besonders kecke, prickelnde und flott sich abspielende Stücke reservieren.

Der Name *Impromptu* (vom lateinischen *in promptu* = in Bereitschaft) deutet ebenfalls auf eine ganz freie Behandlung der Form und schließt spezielle charakteristische Merkmale bezüglich des Tempo, der Taktart u. s. w. nicht ein. *Impromptu* ist f. v. w. ein musikalischer Einfall, nicht ein nach einem bestimmten Plane entworfenenes und sorgsam ausgearbeitetes Stück, sondern ein gleichsam nur hingeworfenes, wie man es gerade „zur Hand hat“. Schuberts *Moments musicaux* sind daher ebensogut *Impromptus*, wie seine speziell diesen Namen tragenden Stücke; aber wer hätte etwas dagegen einwenden wollen, wenn er z. B. Op. 90 II oder IV oder Op. 142 IV den Namen *Capriccio* gegeben hätte? Zwischen *Impromptus* wie dem spiegelklaren ruhigen in G-dur Op. 90 III von Schubert und dem As-dur-*Impromptu* Op. 29 oder gar dem Phantasie-*Impromptu* Cis-moll, Op. 66 von Chopin ist ein so himmelweiter Abstand, daß der Versuch, beide unter eine Kategorie zu bringen, eben nur unter Verzicht auf irgendwelche Vorschriften möglich ist.

Ein in neuester Zeit aufgekommener Name für Stücke undefinierbarer Form ist „Rhapsodie“, der eigentlich soviel wie *Potpourri* bedeutet, d. h. ein buntes Allerlei aneinander gefügter Themen eventuell verschiedensten Charakters und verschiedenster Tonart, also nach unserer Erfahrung daselbe wie Phantasie (wie ja bekanntlich der Name Phantasie auch vielfach den mit allerlei Figurationen verbrämten Opernpotpourris gegeben worden ist). Wertwürdigerweise hat, soviel mir bekannt, bisher noch niemand einem Opernpotpourri den Namen Rhapsodie gegeben. Der Name kam in Gang durch Liszts „Ungarische Rhapsodien“, welche echte und rechte Phantasien sind, aber nicht (oder doch nur zum kleinsten Teile) aus eigenen Augenblickseinsfällen zusammengesetzte, sondern ungarische Volksweisen verwertende. Einen abweichenden Gebrauch hat Brahms von dem Namen gemacht, indem er Stücke solcher Art, wie sie Schubert unter dem Namen *Impromptu*, Mendelssohn unter den Namen *Capriccio* und Chopin unter den Namen *Impromptu* oder *Ballade*, Schumann unter dem Namen *Novellette* schrieb, Rhapsodien nannte; zum mindesten würde niemand etwas eingewendet haben, wenn Brahms diese Stücke *Balladen* getauft hätte, da allerdings ihre ernste Haltung die Namen *Capriccio* und *Scherzo* als minder passend erscheinen lassen würde. Es versteht sich, daß die Form, welche die Brahms'sche Rhapsodien haben, in keiner Weise als maßgebend angesehen werden kann für etwa fernerhin zu schreibende Rhapsodien. Vielleicht dachte Brahms dabei an die Rhapsoden des Altertums, welche Bruchstücke aus der Iliade und Odyssee vortrugen; dann würde damit der mehr epische als lyrische Charakter der Stücke angedeutet sein. Ohne uns in die Frage der Existenz oder Nichtexistenz

einer „epischen“ Musik einzulassen, wollen wir nur kurz konstatieren, daß die Namen Romanze, Ballade, Novellette, Legende und — wenigstens bei Brahms — Rhapsodie darauf weisen, daß die Musik etwas erzählt, also nicht schlechtes Stimmungsmusik ist, sondern sich wenigstens so giebt, als stelle sie eine Handlung vor. Auch die „Märchenbilder“ und „Märchenerzählungen“ (z. B. F. Benoits „Contes et Ballades“) gehören hierher. Die Fähigkeit der Musik, gewisse Ideenassoziationen zu bewirken, ist ja unbestreitbar; es ist also dem Komponisten nicht zu verwehren, durch gewisse rhythmische Bildungen oder durch koloristische Mittel die Phantasie zur Vorstellung von Szenarien der Erscheinungswelt anzuregen, sei es, daß er uns ins ritterliche Mittelalter mit seinen Turnieren und seinem Minnedienst zurückversetzen will, oder daß er den dunklen Wald mit Jagdgetöse und Blätterrauschen vor unser inneres Auge zaubert oder daß er uns an den Strand des Meeres versetzt. Übrigens giebt es Stücke genug, die solche Titel tragen, ohne im mindesten zu präntendieren, zur dramatischen oder epischen Musik gerechnet zu werden. Besonders wird der Name Romanze gern gebraucht für Tonstücke, welche vielmehr ein Liebeslied als etwa eine Rittergeschichte mit Kampf und Sieg oder Tod vorstellen; dieser Mißbrauch basiert darauf, daß die Franzosen das Wort „romance“ für solche Lieder nehmen. Romanzen dieser Art können dann auch weiter ausgeführt mit mehreren kontrastierenden Themen in jeder der von uns erläuterten Formen (nur natürlich nicht fugiert) geschrieben werden; für sie ist nichts Gesetz, als größtmögliche Melodiosität. Zu dieser Kategorie gehören z. B. die Violinromanzen von Beethoven u. a. Auch Schumanns Novellen dürfen wohl nur zum kleinsten Teile zur epischen Musik gezählt werden.

Das Gebiet, welches der „epischen“ Musik offen steht, die man auch „dramatische“ nennen könnte, die aber letzten Endes natürlich doch wieder durchaus lyrisch sein muß (wenigstens so weit sie nicht in Tönen „malt“), ist ein derartig unbegrenztes und unendlich vielfältiges, daß es auch hier wieder unmöglich ist, bestimmtere Anhaltspunkte zu geben. Auf alle Fälle müssen wir vom rein musikalischen Standpunkte aus den Anspruch auf eine logische Gruppierung der Themen, auf Herstellung einer Form A B A gleichviel von welchen Dimensionen festhalten; nicht selten ergibt sich für die Ballade dieselbe dadurch, daß ein ruhiges und schlichter gehaltenes Thema „im Erzählertone“ zu Anfang und zum Schluß auftritt, auch wohl in der Mitte vorkommt, während dazwischen sich der eigentliche Inhalt, das, was erzählt wird, in aufgeregter Weise abspielt, indem gleichsam an die Stelle der Erzählung die Handlung selbst tritt; so wenigstens verstehe ich z. B. Chopins F-dur-Ballade, vielleicht auch die G-moll-Ballade. Es ist freilich immer etwas mißliches um solche Scheindarstellungen; hat der Komponist sich etwa bei seiner Komposition eine Handlung (z. B. die der Goetheschen Ballade „Der Fischer“) gedacht, so schreibe er das zum Titel: er hat dann volle Freiheit, ungefähr so zu komponieren, als wenn der Text dazu gesungen

würde (natürlich aber ohne Eingehen auf den Wortsin, nur Umrisse zeichnend). Dieselben Mittel, welche die Begleitung einer GesangsKomposition als speziell charakteristisch für den Inhalt des Gedichtes in seinen Hauptzügen erscheinen lassen, müssen sich allerdings auch ohne Text und ohne Gesangsmelodie zu einem Tongemälde von charakteristischer Physiognomie verwerten lassen — dann aber ist es nur vernünftig, die beabsichtigte Wirkung der Musik durch Andeutung des Programms zu unterstützen. Es ist daher gewiß zu billigen, wenn neuere Komponisten (seit Schumann) gern Charakterstücken eine Spezialüberschrift geben; es ist das nicht einmal etwas neues — man sehe nur bei Couperin und Rameau nach, welche fast allen ihren kleinen Klavierstücken, selbst solchen, deren Charakter schon durch eine bestimmte Tanzform ziemlich scharf umrissen ist, noch besondere die Auffassung erleichternde Namen geben.

Damit erlebigt sich zugleich die Definition der übrigen in der Überschrift unseres Paragraphen aufgeführten Namen; denn Nokturne, Berceuse, Barcarole, Gondoliera sind nur solche charakterisierende Bezeichnungen. Eine Nokturne (Notturmo, Nocturne) ist ein „Nachtstück“, sei es eine mondhele Nacht unter duftenden Blumen voll Liebessehnen oder in beseligender Nähe der Geliebten, sei es eine finstere Herbstnacht auf der Heide oder am öden Strande. Eine Berceuse ist ein „Wiegenlied“, aber ohne Worte, man hat sich dabei die junge Mutter an der Wiege sitzend und eine innige einfache Melodie singend, zu denken; diese Melodie selbst bildet den thematischen Inhalt des Stückes, während die Begleitung die Bewegung des Wiegens nachbildet; gleichsam als wenn der Gesang in ein Trällern überginge, kann dann die Melodie weiterhin reich figurirt und verziert werden. Gondoliera und Barcarole sind miteinander identisch und von Berceuse insofern schwer zu unterscheiden, als die Bewegung der Ruder, welche die Begleitung nachahmt, leicht einen ähnlichen Rhythmus ergibt wie das Wiegen; man vergleiche:

Chopin, Berceuse Op. 57.

The image shows the beginning of Chopin's Berceuse Op. 57. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is G-flat major (three flats: B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The right hand starts with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic phrase starting on G4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, starting on G3. The first few measures are marked with accents (>) over the notes.

Mendelssohn, Gondellied.

The image shows two systems of musical notation for Mendelssohn's Gondellied. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The first system shows the beginning of the piece with a flowing melody in the bass clef and chords in the treble. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns.

Zimmerlin aber bedingt die Berceuse, da sie nur der reinen Mutterliebe entquillt, eine andere Melodiebildung als die Gondoliera, für welche die Verdoppelung der Melodie in Terzen oder auch ein Alternieren der Tonlage, ja eine obligate Zweistimmigkeit (Duett) ein naheliegender Gedanke ist. Die Gondoliera ist natürlich gewöhnlich als Nachstück gedacht, und es kann daher nicht Wunder nehmen, daß manche Notturmen geradezu Gondolieren sind, z. B.:

Chopin Op. 15. II.

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Op. 15. II. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the treble clef and chords in the bass clef. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns.

Chopins Notturmen haben gewöhnlich zwei kontrastierende Themen und weisen daher die zweite Form auf (A B A), ganz besonders schön in Op. 15, Nr. 1:

## A. Andante.

wo im Zwischensatz (B) der Nachtwind rauh durch die Baumwipfel fährt und das Idyll stört:

## B. Con fuoco.

Op. 37 II bringt beide Themen mehrmals (A B A B A). Andere Nokturnen stehen in der ersten Form, z. B. Op. 9 II, das nur einen motivisch verwandten Zwischensatz in der Dominante hat und das ganze Thema (a b a) nur verzierter wiederholt.

Das Scherzo gehört in eine Kategorie mit dem Capriccio, sofern es flotte Bewegung bei kurzer pointierter Motivbildung liebt, erfordert aber darum eine besondere Beachtung, weil es in der neueren Sonate und Symphonie (seit Beethoven) regelmäßig einen der vier Sätze bildet. Die meisten Scherzi sind nur kurz und nach Art der Tanzstücke scharf gegliedert, ohne eigentliche Übergänge und Durchführungen (worin sie sich vom Capriccio unterscheiden). Beethovens Scherzi haben gewöhnlich die zweite Form, d. h. einen Haupt-



teil, der die 1. Form voll entwickelt zeigt (a b a) und ein kontrastie-  
rendes Trio (häufig ebenfalls so gegliedert), nach welchem der Haupt-  
teil wiederholt wird. Beethovens orchestrale Scherzi zeichnen sich durch  
ganz besondere Leichtfüßigkeit aus; der ganze Elfenpuf Mendels-  
sohns ist aus ihnen herausgewachsen. So einfach wie bei den Scherzi  
der Klavierfonaten geht's da freilich nicht ab; wie man einen Ge-  
danken lang fortspinnen kann, das lernt man außer bei Bach am  
besten aus Beethovens Scherzi. Dabei giebt es zusammengesobene  
Sätze (Umdeutungen des schweren Taktes zum leichten durch Einfaß  
des Anfangs zum Ende) und andere Störungen der Symmetrie ge-  
nug, sodaß das Interesse immer frisch angeregt wird. So bringt  
das Scherzo der Eroica gleich zu Anfang ein Hauptproblem:

pp

NB.

[v]

(4. = 5.)

6

dim.

weiblich weiblich weiblich

Auch das mit demselben Motiv gearbeitete Zwischenglied vor  
erscheinen des Themas in der Oberdominanttonart kann leicht miß-  
verstanden werden:

b<sup>7</sup>

es<sup>7</sup> (weiblich) °es

as<sup>7</sup> (weiblich) des<sup>+</sup>

Thema

4<sub>b</sub> (4<sub>c</sub> (=5.))

d. h. der Schluß c—des (4. Takt) wird einmal bestätigt und zweimal modulierend verschoben, so daß beim Eintritt des Themas in F-dur 4c in 5 umgedeutet wird. Die wichtigen Schlußbestätigungen nach der *ff*-Wiederholung des Hauptgedankens brauchen wohl nicht erklärt zu werden:

tr

6 p

8

Trotz seiner großen Ausdehnung (163 Takte der Notierung) hat dieser Hauptteil doch nur ein Thema; der oben notierte Hauptsatz wird zunächst verstärkt wiederholt, als Kern des ziemlich ausgehenden Zwischengliedes erscheint der Hauptgedanke in F-dur mit ausführlicher Rückleitung zur Haupttonart, in welcher wieder der Hauptsatz folgt, fortissimo wiederholt mit vielen Schlußbestätigungen. Auch das Trio hat die vollständig ausgebildete erste Form.

Die Scherzi Schumanns sind heftiger, massiver als die Beethovens, ganz gewiß aber darum auch viel weniger dem Namen entsprechend, der auf ein heiteres Spiel deutet. Chopins Scherzi werden teils zu wirklichen Walzern (vgl. das Ges-dur-Thema des B-moll-Scherzo), teils machen sie ein fast finsternes Gesicht: deshalb möchte ich den Typus der Beethovenschen Scherzi auch für die Zukunft zur Nachbildung empfehlen: er repräsentiert geradezu einen Stil für sich, den nicht weiter kultiviert zu sehen, sehr bedauerlich wäre.

Übrigens ist das Scherzo nicht an den  $\frac{3}{4}$  Takt gebunden; daß

es ihn thatfächlich meist aufweist, liegt wohl daran, daß der ungerade Takt von Natur lebendiger, leichtfüßiger ist, besonders wenn die schwere Zeit nicht eine Länge erhält, sondern ihre zweite Hälfte an den Auftakt abgibt (♩♩♩). Daß staccato resp. buntgemischte Artikulation dem Scherzo besonders angenehm ist, sei nebenbei angemerkt.

Zu den charakteristischen Bezeichnungen gehören auch Pastorale und Elegie, ersteres eine besonders früher recht beliebte, letztere erit in neuerer Zeit häufiger. Da wir von Beethoven eine ganze pastorale Symphonie haben, so wird es kaum nötig sein, zu erklären, was pastoraler Charakter ist: naive Heiterkeit, beschauliche Ruhe, ein gewisses selbstgenügendes Behagen ohne stärkere Impulse, ohne schmerzliche Zudungen. Die alten Pastorales, wie sie zur Zeit Händels und Bachs im Schwange waren, stehen gewöhnlich im  $\frac{9}{8}$  oder  $\frac{12}{8}$  Takt, bewegen sich überwiegend im gemüthlichen jambischen Rhythmus ♩♩ oder auch im punktierten anapästischen ♩♩ mit häufigen weiblichen Endungen; daß dabei die Bässe gern viel liegen bleiben, ist nichts als eine Imitation des Dudelsacks (Musette), der das alte Hirteninstrument war, trägt aber auch ohnehin zur Herstellung des Charakters der Einsamkeit und Ruhe bei. Ein wunderschönes Beispiel ist die Arie „Er weidet seine Herde“ in Händels Messias:



Daß der Text die Motive anders begrenzt, als rein musikalische Gesichtspunkte es bedingen, werden wir weiterhin sehen.

Elegie ist soviel wie „Klagelied“, wehmüthige Erinnerung, sinnendes Gedenken an vergangenes Glück; diese Bedeutung bestimmt hinlänglich, wie ein Stück solches Titels zu halten ist: melodiös in ernster oder doch milder Tonart, in dunkler Tonlage u. f. w. Damit glauben wir auch für alle jene Tonstücke, welche charakteristische Namen tragen, soviel zur Erläuterung gegeben zu haben, daß der Kompositionsschüler sich zurechtfinden kann. Übrigens geben die Lexika weiteren Aufschluß.

**12. Was für Gesichtspunkte sind für die Zusammenstellung von Stücken verschiedenen Charakters zu cyklischen Werken maßgebend?**  
Cyclische Werke, sofern sie überhaupt Anspruch darauf machen,

als ein einheitliches Ganze betrachtet zu werden (anderenfalls kommt ihnen der Name nicht zu), unterliegen denselben logischen Gesetzen, wie die zur engeren Einheit eines zusammenhängenden Stückes verbundenen Themen; aber die Gegensätze der einzelnen Teile verschärfen sich, da die Einheit des Tempo und der Taktart aufgegeben wird. Nur die Einheit der Tonart bleibt für das ganze Werk als unabweisliche Forderung bestehen, wenn auch nur in demselben Sinne, wie für die verschiedenen Themen desselben Stückes: d. h. ein mittlerer Satz oder auch mehrere mittlere Sätze dürfen, ja werden gewöhnlich in anderer Tonart stehen, die aber gegen die Haupttonart leicht verständlich ist; der Schlusssatz aber wird jedenfalls wieder in der Haupttonart (der Tonart des ersten Satzes) stehen, höchstens kann die Durtonart des Grundtones, in dessen Molltonart der erste Satz stand, für den letzten Satz zur Anwendung kommen (vgl. Teil I, S. 189).

Die älteste cykliche Form ist die Suite oder Partie (Partita), welche eine Reihe in derselben Tonart (!) stehender Tanzstücke zu einem Ganzen vereinigt; die regelmäßige Ordnung der Hauptstücke einer Suite ist:

#### Allemande — Courante — Sarabande — Gigue,

welche ungefähr den Typen der vier Hauptsätze der heutigen Sonate und Symphonie entsprechen: der erste Satz kräftig bewegt, ernsthaft und polyphon gehalten, ihm gegenüberstehend ein leicht bewegter, mehr scherzender, und ein langsamer, reich verzierter, und als Abschluß ein sehr schneller, buntgestaltiger mit mehr oder minder Aufwand von Polyphonie. Das Schluftrondo der meisten Sonaten gemahnt direkt an den Charakter der Gigue, ist aber natürlich nicht an ihre Taktart gebunden. Übrigens bringt aber die Sonate gewöhnlich als zweiten den langsamen Satz und erst als dritten das Scherzo.

Die Zahl der Sätze der Suite übersteigt aber gewöhnlich vier. Sehr häufig tritt vor die Allemande noch ein Präludium (Préambule), eine Entree oder französische Ouvertüre (alter Art: d. h. ein langsamer einleitender Satz mit schneller bewegtem zweiten Teil, vgl. S. Bachs prächtige H-moll-Suite); ferner schieben sich zwischen Sarabande und Gigue gewöhnlich mehrere andere Tanzstücke (die sogenannten Intermezzi: Bourrée, Gavotte, Passepied, Menuett, Loure, Canarie oder ein Air [Lied ohne Worte] mit oder ohne Variationen) ein, selten fehlt einer der vier Hauptsätze, meist nur dann, wenn ein Satz besonders ausgeführt ist, das ganze daher zu lang werden würde (so hat Händels G-moll-Suite mit der großen Gigue keine Sarabande, und in der Es-dur-Suite mit den Blacksmith-Variationen müssen diese sogar Sarabande und Gigue vertreten). Chaconne oder Passacaglia erscheinen gewöhnlich nicht zwischen Sarabande und Gigue, sondern nach der Gigue als Schlusssatz, gewiß mit Recht, da solch ein kräftiges und durchgearbeitetes Stück am besten geeignet ist, das Gegengewicht für die Allemande oder Ouvertüre zu bilden. Daß

auch Sarabande, Courante, Gavotte und Menuett öfter variiert werden (Doubles erhalten), sei noch angemerkt.

Die Suite stellt regelmäßig sämtliche Sätze in dieselbe Tonart; das auch noch heute zu thun, liegt kein Grund vor. Wer heute eine Suite schreibt — und warum sollte man nicht immer wieder neue Anregung aus dem Studium und der Nachbildung dieser charakteristischen rhythmischen Typen suchen? — wird nicht nur die entwickeltesten Formgesetze anwenden dürfen, d. h. Thema und Gegenthema, Durchführungen, Überleitungen u. s. f. für die einzelnen Stücke zur Anwendung bringen, sondern er wird auch die Mittelsätze ungestraft in kontrastierende (natürlich aber verwandte) Tonarten rücken können. Wenn wir bei J. S. Bach sich die Sonate erst schwächern aus der Gleichförmigkeit der Tonart für alle Sätze herauswagen sehen (er bringt den Mittelsatz in der Parallele), so dürfen wir die in dieser Hinsicht seither gewonnene Bereicherung der Mittel heute ohne Besinnen auf die Suite mit ausdehnen.

Die moderne Sonate ist auf zwei Ausgangspunkte zurückzuführen. Einerseits stammt sie von den Stücken ab, welche (um 1600) den Namen Sonate trugen, d. h. den mit Toccate und Phantasie identischen, aus akkordischen und figurierten oder fugierten Zeilen zusammengesetzten; andererseits ging sie aus der Suite hervor, durch allmähliches Ausschneiden der Tanztypen. Von Bach haben wir eine A-moll-Sonate für Klavier, die eigentlich nur zu Anfang eine Sonate alten Stils bringt (als Duvertüre), daran aber eine vollständige Suite hängt; von Händel haben wir umgekehrt einige Suiten, die beinahe gar keine Tanzstücke enthalten, sondern statt deren ein Präludium, eine Fuge und Variationen.

Zwischen der Suite und der heutigen Sonate steht das Divertimento, auch Serenade oder Cassation genannt, ein cyklisches Tonwert, das meist aus mehr als vier Sätzen besteht, die aber nur zum Teil Tanzstücke und zwar dann nur die im vorigen Jahrhundert besonders beliebten Menuette (also nicht die veralteten Hauptstücke der Suite) sind, im übrigen aber Nirrs mit oder ohne Variationen (Adagio oder Andantes), und zu Anfang und zu Ende ein leicht gearbeiteter (nicht fugierter) Allegrosatz. Die Form ist noch heute kulturfähig; es ist überhaupt wunderbar, daß die neueren Komponisten so wenig Geschmack daran finden, eine Anzahl kürzerer charakteristischer Stücke nach Art der Suite, aber ohne direkte Anlehnung an deren Typen, zu cyklischen Werken zusammenzustellen — das ist heute nur für Klavier üblich, da aber wieder in einer Form, welche die Intention eines wirklichen Cyklus fraglich erscheinen läßt. Warum sollte man nicht für Streichquartett oder für beliebiges Ensemble, oder für das volle Orchester einen Cyklus von sechs oder mehr Stücken schreiben — etwa wie Schumanns „Bilder aus Osten“, die in Reineskes Orchesterbearbeitung sehr wohl die ästhetische Berechtigung einer solchen Form erwiesen haben.

Die heutigen Sonaten und die ihr in der Form völlig gleichgebildeten Ensembleswerte, die Trios, Quartette, Quintette,

Sextette u. s. i. bis zur Symphonie für großes Orchester, haben gewöhnlich vier Sätze, einen Allegrosatz in der vierten Form, einen lantablen langsamen Satz (Adagio, Andante, Allegretto), ein capricieuses Scherzo oder Menuett, und einen flott laufenden rondoartigen oder aber ernstern, im Charakter und Form dem ersten Satz entsprechenden Schlußsatz (im letztern Falle Finale genannt).

Der erste Satz ist gewöhnlich sehr ausgeführt, hat nicht nur zwei wohlunterschiedene Themen und eine längere Durchführung, sondern häufig auch noch Überleitungen und Schlußanhänge mit thematischer Physiognomie und manchmal eine längere Einleitung in langsamem Tempo (Grave, Largo, Lento). Das Tempo des ersten Satzes ist gewöhnlich kein übermäßig schnelles, der Charakter ist mehr ein kräftiger, entschlossener; die Themen lieben große Linien und die Durchführung pfl egt diese noch zu erweitern und gewaltige Steigerungen zu Wege zu bringen. Das mildere, gesangsmäßige zweite Thema bestimmt weniger den Charakter des Satzes, als daß es zur rechtzeitigen Mäßigung des gewaltigen Andrangs und zur Auffrischung der Wirkung des ersten Themas dient, weshalb es auch gewöhnlich nur kurz ist.

Der langsame Satz — gleichviel ob er vor oder nach dem Scherzo (Menuett) erscheint, ist bei den höchststehenden Werken dieser Form ein langausgesponnenes Adagio oder Andante sostenuto, also ein gesangsmäßiger, in der Melodie schwelgender Satz im großen Stile. Sein Form kann die zweite, dritte oder vierte sein, ja selbst die erste ist nicht ausgeschlossen, nämlich dann, wenn die längere Ausdehnung durch Variierung eines kurzen Themas erzielt wird. In unserer Erläuterung der Variationsform (S. 8 ff.) beschränkten wir uns darauf, einige Beispiele von Doubles zu geben; jetzt nach Erläuterung der Tanztypen und der Stücke anderen scharf definierbaren Charakters müssen wir hinzufügen, daß die Variationen eines Themas den Charakter auch derart modifizieren können, daß z. B. einzelne den Charakter des Menuetts oder der Sarabande oder eines Marsches, ja Trauermarsches oder einer Gigue, eines Scherzo u. annehmen. Übrigens ist auch für langsame Sätze der zweiten oder dritten Form (mit ein- oder zweimaliger Wiederkehr des Hauptthema) die Variierung des Themas etwas durchaus gewöhnliches und dadurch zu motivierendes, daß die langsame Bewegung für die Verzierung besonders günstig und daher dieses neue Mittel der Belebung des Interesses für die Wiederholungen am Platze ist. Nicht selten tritt das zweite Thema langsamer Sätze in beschleunigtem Tempo, auch wohl mit anderer Taktart ein, so in der 9. Symphonie Beethovens:

I. Thema.  
(Adagio.)



II. Thema.  
(Andante moderato.)

Doch sind solche Fälle selten; manchmal bergen sich hinter der Veränderung des Tempos und der Taktart nur leichte Modifikationen des Haupttempo, besonders wenn der ganze Satz nur aus Variationen besteht, wie z. B. im Adagio des Es-dur-Quartetts, Op. 127 von Beethoven (wohl einem der imposantesten Variationsätze, die existieren), wo die Tempobezeichnungen

Thema. Adagio ma non troppo e molto cantabile.

1. Var. dgl.

2. Var. Andante con moto.

## 3. Var. Adagio molto espressivo.



## 4. Var. dgl.



## 5. Var. dgl.



die Zählzeiten kaum ernstlich modifizieren dürften, wohl aber den durch gesamte figurative Gestaltung der betreffenden Variationen bedingten Einzelcharakteren entsprechend sind. Dagegen bedingt erstrebte Wohlverständlichkeit des Themas in den verschiedenen Variierungen des Cis-moll-Quartetts, Op. 131 eine sehr verschiedene Temponahme, für welche selbst Beethovens Bezeichnungen noch nicht kontrastierend genug sind:

## Andante ma non troppo. dgl.



## Più mosso.

2. Var. (besser  $\text{♩}$ )



Andante moderato.



Adagio.



Allegretto.



Adagio ma non troppo.



Allegretto.



Die Variationsform, mit solcher Freiheit gehandhabt, bringt die erhabensten Wirkungen zustande, schiebt aber freilich in die Sonate gleichsam eine Suite ein. Folgt einem solchen Variationsfuge unmittelbar ein Scherzo von knapper, Tanzstück-artiger Gliederung in derselben Tonart, so liegt die Gefahr nahe, dasselbe ebenfalls noch für eine Variation zu halten (z. B. in Beethovens Op. 26). Vielleicht ist das mit einer der Gründe, weshalb man Variationsfuge gern ans Ende cyklischer Werke setzt (Beethoven Op. 109 und 111); die lange Ausdehnung der Säge zufolge der Variierung ver-

anlaßt gewöhnlich, die Zahl der Sätze zu beschränken (in Op. 26 ist der Variationensatz der erste, es fehlt also der große Allegrosatz, im Op. 57 fehlt das Scherzo u. s. f.).

Der im Kleinen Stile gehaltene Satz der Sonate und Symphonie ist vor Beethoven gewöhnlich ein Menuett (mit Trio); das eigentliche Scherzo schuf Beethoven erst, indem er die Eigenschaften, welche diesen Satz von den anderen unterscheiden (das Kurzatmige, Grazie, Leichte), potenzierte. Doch gab Beethoven selbst in der A-dur-Symphonie und in der achten zwei Beispiele der doppelten Vertretung des Kleinen Stils, indem er statt des Adagio ein Allegretto einstellte, das natürlich gegen das Scherzo (Menuett) nicht so gegenfätzlich absteht:

VIII. Symphonie.  
Allegretto scherzando.



Tempo di Minuetto.



A dur - Symphonie.  
Allegretto.



Presto.



Dieser Vorgang hat besonders bei Brahms Nachfolge gefunden; es wäre aber doch ein unerföhrlicher Verlust, wenn die Komponisten definitiv den Typus des Adagio im großen Stile vernachlässigen wollten. Es ist wohl hier der passende Ort, daran zu mahnen, daß gerade solche Sätze nicht nur seitens des Komponisten, sondern auch seitens der Spieler und Hörer die größte Stärke und Ausdauer des Empfindens bedingen, daß sie die höchsten Anforderungen an die schöpferische, wie an die genießende Phantasiethätigkeit stellen.

Die größten Divergenzen zeigen die Schlußsätze. Weitauß in der Mehrzahl der Fälle sind dieselben Rondoß, d. h. Stücke der dritten oder zweiten Form von schneller Bewegung und heiterem Charakter, leicht verständlich und in glattem Flusse sich abspielend, ohne Aufwendung höherer Kunstmittel (imitierende Polyphonie) und ohne tiefere Erregungen. Das Rondo gehört aber auch zum kleinen Stil, sollte daher nur dann zur Anwendung kommen, wenn der langsame Satz hinter das Scherzo (Menuett, Allegretto) gestellt ist (was bis jetzt sehr selten geschieht) oder aber wenn überhaupt nur ein Mittelsatz (in langsamem Tempo) eingeschoben ist. Man sehe sich z. B. Beethoven's Op. 28 darauf hin an, wo die beiden letzten Sätze entschieden tautologisch wirken:

Scherzo.

Schlußsatz.

Man vergleiche damit z. B. die beiden dreisätzigen Sonaten Op. 31, I und II, bei denen das flotte Schlußrondo direkt nach dem langatmigen Adagio folgt: wie frisch wirken die neue Tonart und der neue Charakter!

Gewiß kann der Komponist immer noch Mittel finden, ein Schlußrondo wirksam gegen das direkt vorausgehende Scherzo abzuheben; die Formenlehre hat aber keinen Grund eine Reihenfolge zu empfehlen, welche Gefahren der gekennzeichneten Art mit sich bringt. Ist der letzte Satz im großen Stil erfunden, d. h. seriös, markig, leidenschaftlich oder stürmisch, so kann die Nähe des tanzartigen Satzes seine Wirkung nicht gefährden; ein vortreffliches Mittel, dem Charakter des letzten Satzes neue frische Farbe zu geben, ist die Vorausschickung einer (meist nur kurzen) Einleitung in langsamster Bewegung (Largo), ja selbst die Einschaltung eines wirklich zweiten langsamen Satzes kommt vor (Schumann's Es-dur-Symphonie). Ist der letzte Satz fugiert, so ist eine solche Einleitung kaum entbehrlich (es sei denn, daß der vorletzte Satz direkt in den letzten überführt,

d. h. zugleich die Einleitung desselben vorstellt). Die Wahl der Form der Fuge oder Chaconne für den Schlußsatz geht von einer Anschauung aus, die in scharfem Gegensatz zu derjenigen steht, welche ein Rondo von leichter Faktur als Abschluß vorzieht: im letzteren Falle nimmt man an, daß das Interesse des Hörers erschöpft ist, so daß man ihm nur noch eine leichte Unterhaltung bieten darf; im ersteren gilt der Hörer als durch die vorausgegangenen Sätze hinreichend vorbereitet, dem Komponisten auf das Gebiet künstlichster kontrapunktischer Kombinationen zu folgen. Es versteht sich, daß die eine wie die andere Überzeugung nicht „Ansichtssache“ ist, sondern logischer Weise durch die Art und Natur der ersten Sätze bedingt sein muß. Wer möchte es für möglich halten, daß Beethoven der Sonate Op. 106 als Schlußsatz ein Rondo wie das von Op. 90 angehängt hätte, oder daß er letzterer Sonate ein solch fugiertes Finale wie das von Op. 106 hätte geben mögen?! Man sehe nur nach, durch welche komplizierten Mittel es der Meister ermöglicht, der Op. 90 verwandten Sonate Op. 101 eine Fuge als Abschluß zu geben (kanonisches Trio im 2. Satz als Vorbereitung für den polyphonen Stil, langsame Einleitung des Schlußsatzes, Wiederanklang an den ersten Satz, Beginn des Schlußsatzes in freier Polyphonie). Denn oberster Grundsatz für alle zyklischen Formen ist und muß bleiben, daß dieselben nicht als eine Kette von Einzelstücken erscheinen, sondern daß sie eine Einheit bilden und womöglich den Eindruck eines geschlossenen Kreislaufs (*κύκλος*) machen, ein A—B—A in höchster Ordnung vorstellen.

Es hat wohl kein Komponist so zahlreiche und mannigfaltige Versuche gemacht, den Schematismus der Drei- oder Vierfährigkeit der Ordnung

### Hauptsatz (Allegro)

### 1. Zwischensatz (Adagio)    2. Zwischensatz (Minuetto)

(eventuell nur Adagio oder nur Menuett)

### Schlußsatz (Allegro)

zu durchbrechen, wie Beethoven. So besteht die ganze Sonate Op. 54 nur aus einem Menuett-artigen und einem Rondo-artigen Satze; der erste ist so reich melodisch, daß er ein ferneres Andante oder Adagio nicht wohl zuließ, der letzte so flott und dabei so scharf gegliedert, daß vor ihm ein Scherzo nur störend sein konnte. Ähnliche Mittelcharaktere haben auch die beiden Sätze der Fis-dur-Sonate Op. 78, zwischen denen die Einschaltung eines getragenen oder scherzenden Satzes fast noch unmöglicher erscheint. Vom Standpunkte unserer Darlegungen aus müssen solche Werte auf eine Stufe gestellt werden mit jenen unvollständigen Ausprägungen der ersten Form, welche eines deutlich heraustretenden Zwischenliedes entbehren (vgl. I, S. 108). Auf der anderen Seite vermehrt Beethoven die Zahl der Sätze über vier hinaus, indem er durch die Auffindung immer neuer Kontrastmittel

dem Interesse immer neue Nahrung bietet, richtiger: die Grundstimmung des Werkes nimmt immer wieder neue Erscheinungsformen an; so hat das Cis-moll-Quartett 7 Sätze, nämlich

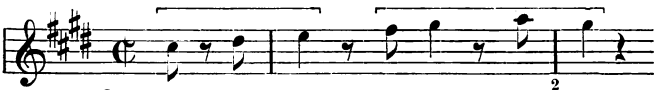
1. eine tiefenste Fuge  $\text{C}$  in Cis-moll (Adagio ma non troppo)
2. ein Rondo  $\frac{6}{8}$  in D-dur ohne eigentliches Kontrastthema mit Zwischengliedern gleichen Charakters (Allegro molto vivace)
3. eine recitativische, phantasiartige Überleitung (C Allegro moderato, Adagio) zum
4. Thema mit Variationen ( $\frac{2}{4}$  Andante ma non troppo e molto cantabile) in A-dur
5. ein Scherzo  $\text{C}$  in E-dur (Presto) in der zweiten Form, mit Schlußanhang von thematischer Physiognomie zum ersten Teil (E-dur) und Trio in A-dur; Ordnung A B A B A B (diesmal in E-dur) A.
6. ein kurzes Adagio quasi un poco andante  $\frac{3}{4}$  in Gis-moll überleitend zu einem gewaltigen, fast orchestralen
7. Finale  $\text{C}$  Allegro in Cis-moll, dessen Verwandtschaft mit dem ersten Satz trotz des schnelleren Tempos augenfällig ist:



I. Satz, Jugenthema.



Finale; Anfang.



1. Thema.



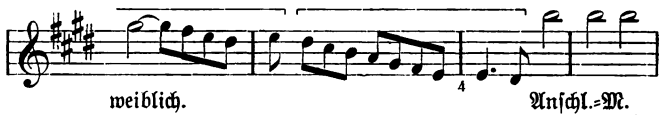
2. Periode des 1. Themas.

NB.



daf. weiterhin.

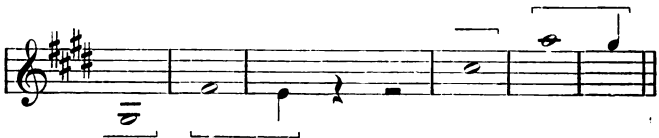
Die Form ist die vierte, das zweite Thema steht in E-dur:



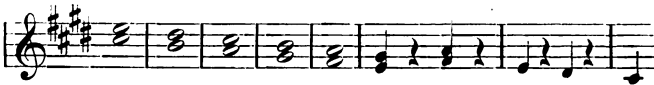
Die Durchführung gewinnt zunächst ein fugenartiges Ansehen durch einen Kontrapunkt zum ersten Thema



vertauscht denselben aber weiterhin mit den ebenfalls durchgeführten



und:



Daß die Düvertüre in gewissem Sinne zu den cyklischen Werken gehört, geht aus gelegentlichen Beobachtungen im Laufe unserer Untersuchung hervor. Wir sahen, daß die alte französische Düvertüre (die Lullysche), welche auch in die Suite überging, aus zwei Theilen kontrastierenden Tempos bestand: einer gravitätischen Entree im  $\frac{3}{4}$  Takt und einem bewegten, meist fugierten Mittelsatz, nach welchem der langsame Einleitungssatz wiederholt wurde; die italienische Oper-einleitung (Sinfonia) begann umgekehrt mit einem lebhaften Einleitungssatz, ließ denselben ein kontrastierendes Andante oder Largo als Mittelteil folgen und schloß mit einer ausgeführten Fuge, die auch wohl zum Schluß in eine Gigue überging. Die Verwandtschaft dieser alten Form mit der Phantasie ist offenkundig; noch mehr steht die moderne potpourriartige Düvertüre der Phantasie nahe, während die höchststehenden Düvertüren unserer Meister überwiegend die vierte Form haben, allerdings meist mit einer langsamen Einleitung, doch ohne Wiederkehr des langsamen Tempos am Schluß. Zwischen die langsame Einleitung (Introduzione) und den Hauptteil schiebt sich häufig eine vermittelnde Überleitung, welche allmählich das Tempo beschleunigt und gleichsam das Thema des Allegro aus der Einleitung herauswachsen läßt. Seltener sind Fälle wie in der Düvertüre zu Fidelio, daß der erste Anfang gleich den Hauptgedanken im Haupttempo andeutet aber noch wieder zu Gunsten einer langsamen Einleitung zurücktritt. Auf die Einleitung in der Durchführung zurückzukommen, ist natürlich dem Komponisten jederzeit unbenommen, muß sogar als eine logische Bereicherung der Form bezeichnet werden. Weniger vom rein formalen Standpunkte aus, als von dem der Charakteristik im Hinblick auf einen bestimmten Vorwurf gerechtfertigt, ist das Abschließen der Düvertüre mit einem selbständigen noch schnelleren, glänzenden Thema, während natürlich die Steigerung des Tempos des Hauptthemas bedingungslos gut zu heißen ist, in gleichen die Erweiterung etwaiger Schlußanhänge des ersten Teils zu einem selbständigen Schlußthema. Der Hauptteil der Düvertüre kann eine Fuge sein (Beethoven Op. 124), aber es ist ebensowohl möglich nur in der Durchführung oder am Schluß das Hauptthema oder einen Teil, ein hervorstechendes Glied desselben fugenartig zu behandeln. Überhaupt kann wohl nach dem Ergebnisse unserer Betrachtung für keinen Fall mehr ein Zweifel sein, was der Komponist darf: die Grundprinzipien der Formgebung glaube ich klar entwickelt zu haben; wie weit der Komponist vom geraden Wege abweichen zu müssen glaubt, kann seiner selbständigen Einsicht im besonderen Falle überlassen bleiben. Immer wieder müssen wir aber auf die guten Muster hinweisen. Die Analyse ist des Kompositionsstudiums bester Teil!

### 13. Welche besonderen Gesichtspunkte sind für die Komposition für mehrere zusammenwirkende Instrumente im Auge zu behalten?

Wir haben zwar wiederholt Beispiele aus Ensemblewerken (Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Symphonien u.) angeführt, hatten aber besonders für die ersten Versuche hauptsächlich das Klavier als das Instrument im Auge, für welches wir schrieben, oder wenn wir uns ein Ensemble verschiedener Instrumente (z. B. Streichquartett) dachten, so nahmen wir doch keine besondere Rücksicht auf Teilnahme der einzelnen Instrumente an der Melodiebildung, am Aufbau des Themas; nur für die Durchführungen und Fugen erschien es uns selbstverständlich, daß das Thema nicht unausgesetzt demselben Instrument anvertraut wurde, sondern bald von dem einen, bald von einem anderen übernommen wurde. Es ist daher an der Zeit, daß wir uns klar machen, daß selbst beim Klavierfasz nur scheinbar festgesetzt eine Stimme das Hauptwort führt. Nur beim einstimmigen Gesange kann von einer dauernd führenden Hauptstimme die Rede sein, obgleich auch da, wenn überhaupt eine Begleitung vorhanden ist, diese gelegentlich einige melodische Phrasen zwischen die der Singstimme werfen wird, sei es, wenn diese pausiert, sei es, wenn sie auf einem Tone längere Zeit stillsteht, oder aber selbständig kontrapunktierend, oder in freier oder strengerer Imitation mit ihr verbunden. Nun giebt es ja zwar Instrumentalkompositionen, bei denen ein Instrument ausdrücklich und vorzüglich als melodieführendes, als Soloinstrument behandelt ist, während ein anderes oder ein Ensemble anderer nur begleitet: in solchem Falle wird das Verhältnis in der Hauptsache ähnlich sein, wie wenn eine Solo-Singstimme begleitet wird; allein, die dann in der Regel zugleich ins Auge gefaßte Absicht, dem Soloinstrument auch Gelegenheit zur Entfaltung technischer Virtuosität zu geben, bedingt häufig gerade erst recht, daß die Begleitinstrumente auch einmal die Melodieführung übernehmen, während die Solostimme begleitende Passagen ausführt. Sehr viele Themen sind aber überhaupt derart angelegt, daß ein Teil ihres Wesens im Eingreifen anderer Stimmen beruht; man braucht dazu nicht einmal gleich an Fälle wie das Hauptthema des ersten Satzes der C-moll-Symphonie zu denken, dessen Melodiefaden sich zunächst durch 2. Violine, Bratsche und 1. Violine zieht:

2. Viol.      Br.      1. Viol.

oder an die 4. Variation des Cis-moll-Quartetts, wo alle vier Instrumente sich in die Melodie teilen (vgl. S. 131), vielmehr kann



jede Stelle mit Synkopierungen, welche durch Gegenstimmen verständlich werden, überhaupt mit komplementärer Rhythmik oder mit Imitationen einer Gegenstimme, wo die Hauptstimme lange Noten oder Pausen hat, als Beleg dienen (man denke z. B. an den marschartigen Satz in Beethovens Op. 101).

Sobald man nun aber für zwei gleichberechtigte Instrumente schreibt, also z. B. für Klavier und Violine (oder Cello, resp. irgend ein Blasinstrument), wird die Herabsetzung des einen von beiden zum bloßen Begleitinstrument zu einem ästhetischen Verstoß, zu einem Stilmangel. Die Kunst kennt keinen Diener und alle jene Zwittergattungen von Ensembles, bei denen Instrumente nur als Füllsel oder Stütze benützt wurden, sind daher mit Recht heute veraltet, so z. B. die Klavier-Sonate mit einer „begleitenden“, d. h. nicht selbständig geführten, sondern nur Teile der Klavierpartie mitspielenden Violine, auch die Sonate für Violine mit Generalbaß (obgleich bei dieser durch einen geschickten Akkompagnateur vielleicht der Stilfehler verdeckt werden konnte), die Trios mit einer nur den Klavierbaß verdoppelten Cellostimme, wie sie noch Haydn schrieb u. s. f. Wir empfinden es heute mit Recht als einen Mangel, wenn in einer Violinsonate ein gesangsmäßiges Thema nur von der Violine vorgetragen wird, während das Klavier eine figurirte akkordische Begleitung ausführt: mit Recht fordern wir, daß wenn sich nicht beide einander ergänzend in den Vortrag teilen können, an jedes Instrument einmal die Reihe zum Solovortrag desselben komme. Da das Klavier der Polyphonie fähig ist, so schweigt wohl auch die Violine ganz, wenn das Klavier das Thema übernimmt; besonders häufig findet man das zu Anfang der langsamen Sätze, wo gewöhnlich das Klavier den Hauptsatz des ersten Themas zuerst allein vorträgt: die Übernahme der Melodie durch das der Tontragung und Schwellung fähigere, überhaupt lebendigeren Ausdrucks mächtige Streichinstrument erscheint dann als eine wesentliche Bereicherung. Bei der Zusammenstellung des Klaviers mit mehreren Streichinstrumenten fordern wir zwar nicht, daß jedes der letzteren in gleichem Maße selbständig hervortrete wie das Klavier, begnügen uns vielmehr damit, daß die Gesamtheit der übrigen Instrumente als selbständiger Faktor dem Klavier gegenübergestellt wird, erwarten aber doch, daß die Streichinstrumente unter sich wieder einigermaßen gleichmäßig die Rollen verteilen und nicht z. B. die erste Violine die anderen ganz zu Begleitinstrumenten degradiert. Kräftige Anfänge wie in Beethovens Violinsonaten Op. 12. I, Op. 30. III, dem Es-dur-Quartett Op. 16, der Trios Op. 70, I und Op. 11, Schumanns Quintett u. a. werden meist unisono von allen beteiligten Instrumenten ausgeführt, sobald aber die feinere Gliederung des Themas beginnt, treten auch die Faktoren auseinander. Vielleicht ist kein Meister so gewissenhaft und konsequent in der abwechselnden Bedeutung der zusammenwirkenden Instrumente verfahren wie Beethoven; man möchte behaupten, daß er eine fast peinliche Akkuratess dabei zur Anwendung brachte. Wir wollen nur ein Beispiel kurz erörtern, nämlich die Violinsonate

Op. 96, bei der sogar der Aufbau des Themas gleich beide Instrumente alternierend hervorhebt:

*Allegro moderato.*

Violine allein. Klavier <sup>(2)</sup> allein. Violine (Klavier <sup>(4)</sup> begleitend).

Viol. <sup>(4)</sup> Klavier allein. Viol.

Klav. beide. <sup>2</sup>

*cresc.* Klavier oben.

Violine.

Klavier. (8) Viol. (4b)

Klavier. (8a) *pf* *p* (8a)

Damit ist die zweite Oberdominante (a<sup>+</sup>) erreicht und es folgt der diatonische Rückgang zur ersten Oberdominante, der Tonart des zweiten Themas, Klavier und Violine, einander gedrängt imitierend:

Klavier. (3) *p* (2)

Violine.

(4)

(4)



Das zweite Thema (8 Takte, mit Halbschluß auf  $a^7$ ) wird zunächst vom Klavier vorgetragen, während die Violine begleitet, dann tauschen beide die Rollen, die Violine nimmt die Melodie, das Klavier die Begleitung, aber mit einer zweitaktigen Verlängerung (7.—8. wiederholt, *ritardando*) und folgendem Übertritt (Trugschluß  $a^7-b^+$ ) nach B-dur, in welchem scheinbar ein neuer Gedanke anhebt, der sich aber zur Schlußbeträchtigung umwandelt, indem sich  $b^+$  als Vertretung der Unterdominante (Unterterzklang) von D-dur enthillt; der Eintritt des B-dur muß als vierter Takt gelten (weil er Schlußbedeutung hat), auf dem achten Takt erfolgt aber nochmals der Trugschluß nach B-dur, und nun erfolgt eine mehrmalige Beträchtigung des Halbschlusses auf dem 8. Takte, mit endlicher Einmündung in einen neuen Schlußsatz in D-dur, dem noch eine Anzahl weiterer Anhänge mit Rückdeutungen folgen. Die ganze Stelle läßt durchaus Klavier und Violine zu gleichen Teilen die Melodieführung:



string.....

sempre sforzato.

(8)

8 B

Detailed description: This musical staff is for the string section. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A dynamic marking 'sempre sforzato.' is placed below the staff. A circled number '8' is located below the first measure, and a circled '8 B' is at the end of the staff.

Klavier.

(4)

Detailed description: This musical staff is for the Clarinet. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A circled number '4' is at the end of the staff.

Violine.

(8/5)

Detailed description: This musical staff is for the Violin. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A circled number '8/5' is at the end of the staff.

Anschl.-M.

beide.

Detailed description: This musical staff is for both instruments. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A circled number '8/5' is at the end of the staff.

И да

Klavier.

(8/5)

Detailed description: This musical staff is for the Clarinet. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A circled number '8/5' is at the end of the staff.

Violine.

8 5

Detailed description: This musical staff is for the Violin. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A circled number '8' and a circled '5' are at the end of the staff.

(8a) (8b) (8c) (8d) *tr*  
d7 Repetition des  
1. Teils.

Für gleichmäßige Behandlung beider Instrumente ist der Satz ein unübertreffliches Muster; aber der zweite kaum minder. In diesem trägt zuerst das Klavier den durch Anschlußmotive interessanten Hauptsatz vor, worauf nach drei Takten Schlußbestätigung (deren erste die sotto voce einsetzende Violine wie träumend bringt) die Violine den zweiten zur Unterdominante modulierenden Satz beginnt; dabei kommen einige rhythmische Variationen vor:

*Adagio.*

Klavier. Anschl.=M. (weiblich)  
(4) (8) (8a)

Anschl.=M. (weiblich)  
(8) (8a) (8a)

Viol. Klavier. Violine.  
c. espr.  
(8b) (8c) (8c)

(Wiederholung.)  
(2) (2a) (4) (4a)

Überbietung. (5. fehlt!)  
(4b) (6) (8)

Der nächste zurückleitende Satz wird ebenfalls noch von der Violine gebracht, während das Klavier die nicht einfache Harmonie erläutert:

$as^+$   $es^7$  ..  $as^+$  ..  $c^7$  ..  $^4$   $^0c$   $b^7$   $^0b$   $ges^+$   
 Takt=

$des^7$  ..  $^6$   $ges^+$   $^0as$   $es^9$   $^0es$   $es^+$   $^8$   $f^9$   $b^+$   
 Triole. Takt-Triole.

Nach drei Takten Schlußbestätigung führen vier weitere Takte (mit Umdeutung des vierten zum ersten) mixolydisch ( $b^7$ ) zum Anfangssatz zurück, den diesmal die Violine vorträgt, während das Klavier dafür den zweiten übernimmt, der diesmal nicht moduliert. Als Coda erscheint eine Umgestaltung des dritten mit Wahrung der Tonart, bei dem der Violine die Melodie zufällt, aber mit reicher Kontrapunktierung durchs Klavier. Hochinteressant sind die letzten Schlüsse:

Violine.  
 Klavier.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a first ending bracket over the first two measures of the treble staff, followed by a second ending marked '2c.' in the treble staff. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

Das eine Beispiel mag genügen, fürs Studium der Partituren der Kammermusikwerke die erforderlichen Winke zu geben, um sogleich zu erkennen, worauf es ankommt und die größere oder geringere Gleichmäßigkeit der Heranziehung der Instrumente zur Gestaltung der Themen zu verfolgen. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß die Verbindung mehrerer durch Klangfarbe und Tonlage unterschiedenen Instrumente die Anwendung der verschiedenen von uns nachgewiesenen Störungen des symmetrischen Aufbaues erleichtert, sofern z. B. das Untergehen des Endes im neuen Anfange durch Einsetzen des neuen Instruments ganz besonders leicht verständlich gemacht werden kann; ebenso werden alle Schlußwiederholungen oder auch das Überspringen eines leichten Taktes durch Veränderung der Instrumentierung sofort klar gemacht werden. Als prächtiges Musterbeispiel für die Verteilung der Rollen im Trio sei Beethovens D-dur-Trio Op. 70. I besonders hervorgehoben, bei welchem nicht nur alle drei Instrumente abwechselnd am Melodiefaden spinnen, sondern auch die beiden Streichinstrumente oft sich in äußerst wirksamer Weise vereinen, um dem Klavier den Widerpart zu halten.

Noch vergesse man das eine nicht, daß die Eigenart jedes Instruments für die Behandlung gewisse selbstverständliche Gesetze giebt, welche eine absolute Gleichstellung beim Zusammenwirken mit anderen verbieten; so werden z. B. im Klavierpart häufig Harpeggien und vollere Griffe auftauchen, wo die Streichinstrumente Tonleitergänge vorziehen, während umgekehrt das Klavier an Stelle von Tonrepetitionen affordische Brechungen oder anderes Figurenwerk setzen muß. Solcher Unterschiede sind natürlich noch mehrere beim Orchesterfak zu berücksichtigen, dem wir hier eine eingehendere Betrachtung unmöglich widmen können. Bezüglich weiterer Informationen über die Orchesterinstrumente müssen wir auf den „Katechismus der Musikinstrumente“, sowie auf F. A. Gevaerts große „Neue Instrumentenlehre“ (deutsch von Dr. H. Riemann, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) verweisen.



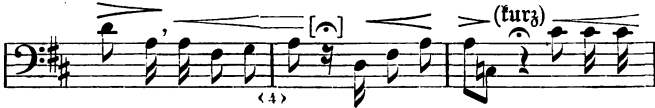
#### 14. Sind für die Vokalſatzkompoſition, d. h. die mit der Rede verbundene Melodie, dieſelben Geſetze maßgebend wie für die Instrumentalkompoſition?

Gewiß; doch treten zu den für das Zuſtandekommen der Formen der Instrumentalmuſik zuſammenwirkenden Faktoren einige neue, die ſich mit jenen zweckmäßig und widerſpruchslos verbinden können, oft aber auch mit ihnen in Konflikt treten. Dieſe ſind:

- a) die das Verſtändnis des Textes allein ermöglichte korrekte Betonung (Accentuation) der Silben resp. Worte,
- b) die den Sinn des Satzes offenbarende korrekte Interpunktion (Gliederung des Satzes in Teiſſätze),
- c) bei metriſchen Texten die Konſervierung des durch den Dichter vorgeſetzten metriſchen Schemas.

Durchaus zu verwerfen iſt natürlich eine Melodiebildung, welche den Text gar nicht berückſichtigt, ſondern die Melodien rein muſikalisch erfindet (d. h. alſo instrumental) und die Worte, ſo gut oder ſo ſchlecht es geht, darauf verteilt, wie es im 15.—16. Jahrhundert die niederländiſchen Kontrapunktiſten mit ihren Meſſen- und Motettenkompoſitionen machten, bei denen zu endloſen Tonreihen nur wenige Textſilben geſetzt wurden, welche der Sänger nach Belieben wiederholte; auch die Koloraturen der Zeit des Geſangsvirtuoſentums (Oper und Oratorium im 17.—18. Jahrhundert) gehören zu dieſer Art der Geſangsmuſik ohne engen Anſchluß an den Text. Freilich iſt es aber gut zu heißen, daß die Geſangsmelodie ſich über die bloße korrekte Deklamation der einzelnen Worte hinaus erhebt, ja es iſt unbedingtes Kunſtgebot, daß die Geſangsmelodie die Stimmung des Satzes, ja des ganzen Gedichts zum Ausdruck bringe; je mehr ſie das thut, deſto mehr wird ſie wirklicher Geſang, d. h. eigentliche Muſik ſein: die am Wortvortrag haſtende Geſangsweiſe, das Recitativ, iſt deſhalb nur mehr ein Sprechen in figierter Tonhöhe, d. h. grenzt nur an das Gebiet der eigentlichen Kunſt. Recitativ iſt ſo zu ſagen muſikalische Proſa; aber wenn ſelbſt die gewöhnliche Rede bereits einen ziemlich ſtreng eingehaltenen Takt erkennen läßt (man beachte nur, wie unwillkürlich jeder Menſch die Worte, welche Sinnaccent verlangen, ungeſähr in gleichen Abſtänden voneinander bringt, indem er über die dazwiſchen liegenden, je nachdem es viele oder wenige ſind, ſchneller oder minder ſchnell hinwegweilt), ſo iſt für das Recitativ, das doch auf alle Fälle immer ſchon geſteigerte Rede iſt, ein wirklicher Takt unentbehrlich. Bekanntlich haben die Notierungen der Recitative in der Oper und dem Oratorium nur eine ungefähre Gültigkeit; es verſteht ſich aber, daß die von den Kompoſiſten geſchriebenen Harmoniewechſel wenigſtens die ſchweren Zeiten verraten, auf welche die Sinnaccente fallen z. B.:

## Bach, Matthäuspaffion.



Wahrlich, ich sa=ge dir: In dieser Nacht, e=he der  
(gebehnt . . . . .)



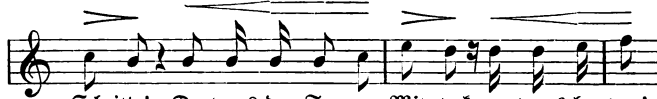
Sahn trä=het wirst du mich dreimal ver=leug=nen.  
(allargando)

d. h. wir fordern von der musikalischen Ausgestaltung eines solchen abgerundeten Satzes, daß auch sie uns eine abgeschlossene Periode bringe; der feinsüßliche Sänger wird daher etwa in einer Weise, wie unsere Notierung sie zeigt, die Werte dehnen (—) oder beschleunigen (≪), um für das Ende die Wirkung des achten Taktes zu gewinnen. Je mehr der Komponist dem Sänger darin vorgearbeitet hat, d. h. je mehr die Taktstriche am rechten Flecke stehen, desto mehr wird er darauf rechnen können, daß der Sänger seinen Intentionen gerecht wird. Die stereotype Notierung des Recitativs im C-Takt, wie sie selbst noch Beethoven und Weber haben, ist eine ganz uneigentliche und bedarf an vielen Stellen einer radikalen Umdeutung, z. B.:

## Weber, Freischütz.



Doch wie! täuscht mich nicht mein Ohr? Dort klingt's wie



Schritte! Dort aus der Tannen Mit=te kommt was her=vor!

Es sei den jungen Komponisten daher aufs wärmste anempfohlen, solche Mittel, durch die Taktnotierung den Sänger gleich sicherer zu führen, ja nicht gering zu achten, sondern nach Möglichkeit zu verwerten!

Je höher gesteigert die eigentliche musikalische Ausgestaltung ist, je mehr an Stelle der Wortbeklamation die wirkliche Melodiebildung tritt, desto schwieriger wird es werden, sich die Interpunktion des Textes immer mit den Abschnitten der Melodie (2. 4. 8. Takt) decken zu lassen; davon abzuweichen ist aber keinesfalls möglich und Fälle wie das bekannte Mendelssohnsche:

Die Hun = de bel = len, die <sup>(2)</sup> Die = ner er =  
schei = nen mit Ker = zen = ge = stirr.

sind nie zu loben (das „Reiseliied“ ist strophisch komponiert und in allen anderen Strophen decken sich Interpunktion und musikalische Gliederung, nur in dieser einen nicht). Viel weniger empfindlich ist dagegen unser Gefühl für den Widerspruch zwischen Wort-Ende und dem aus rein musikalischen Gründen sich ergebenden Motiv-Ende; fällt das Wortende nicht auf eine Interpunktionsstelle, so kann sogar das Hinüberreichen desselben in ein neues Taktmotiv zu einer hohen melodischen Schönheit werden, sofern das neue Motiv dann aus dem vorigen herauswächst und in einer Weise mit ihm verbunden ist, welche die Instrumentalmusik nicht kennt:

## Schumann, Mondlicht.

NB.

Es war, als hätte der Him = mel

NB.

die Er = de stille ge = küßt.

Aber auch an einer Interpunktionsstelle ist es einem genialen Dichters möglich, das Hinüberziehen des Wortes in den neuen Auftakt für eine besondere Wirkung auszunutzen:

## Schubert, Wasserflut.

NB.

NB. (8)! NB.

Durstig ein das hei = ße Weh —! durstig

Hier ist das f—d eigentlich Generalaufstakt für die Wiederholung der letzten Gruppe. Wertwürdiger ist bereits die folgende Stelle, wo die chromatische Veränderung von *o*e in *a*’ eigentlich die ohnehin ziemlich starke Gliederung des 6. Taktes noch verstärkt (andererseits kommt aber der Dissonanzaccent der Betonung das „nicht“ zu statten, sodaß auch hier das verwandelte A-moll gleichsam Generalaufstakt wird):

## Weber, Euryanthe.

(G)

(6a)

Ach, doch dein Blick nicht, mein A = do = lar!

Es ist klar, daß die Hinüberziehung des Endes die einzige Möglichkeit ist, wie auch im Gesange ein Generalaufstakt vorkommen kann.

Bei der Komposition prosaischer Texte (z. B. von Bibelversen) in nicht recitativischer sondern gesteigertem kantabler Form, gleichviel ob für eine Stimme mit Begleitung, oder für mehrere Stimmen mit oder ohne Begleitung, ist es nicht schwer, die Prinzipien der Formgebung, welche wir für die Instrumentalmusik entwickelt haben, zur Geltung zu bringen. Die Rhythmiik und der Tonfall der Worte wird von selbst auf prägnante Motive hintreiben; die größeren Glieder für den symmetrischen Aufbau werden dann leicht durch Wiederholung von Textbruchstücken gewonnen. Wer aber einen nicht metrischen und nicht gereimten Text ohne alle Wiederholungen und Melismen durchkomponieren will, wird notwendig auf die Form des Recitativs, wenn auch des begleiteten, hingedrängt werden, welches letztere dann der Begleitung eventuell einige thematische Gestaltung ermöglicht.

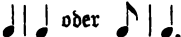

15. Inwieweit ist das Metrum eines Gedichtes als Vorbildung einer musikalischen Form anzusehen?



Das Metrum eines Gedichtes gliedert nicht sowohl den Inhalt als die Form; wenn auch bei schlichter Bildung Inhalt und Form sich nicht nur im großen und ganzen, sondern auch im kleinen (wenn

auch nicht im Kleinsten) decken, so werden doch besondere Wirkungen oft genug gerade durch deren Widerspruch erzielt und auch ganz einfache Gedichte enthalten gar nicht selten solche Konfliktbildungen, sei es, daß die hauptsächlichsten Interpunktionen in die Verse hineinfallen, anstatt an ihr Ende, oder daß gar Worte aus einem Verse in den anderen hinübertagen, oder endlich, daß das Strophenende nicht mit einem Satzende zusammenfällt. Die Seltenheit und Widrigkeit von Fällen der letzten beiden Arten beweist, daß bis zu einem gewissen Grade die Form vom Inhalt abhängt. Hat der Dichter zu arg gegen dies Gebot verstoßen, so ist es Sache des Komponisten, den Fehler nach Möglichkeit zu verdecken, indem er durch ähnliches Verfahren wie bei der Komposition eines nicht metrischen Textes durch Wiederholungen oder Dehnungen zc. weitere Symmetrien schafft.

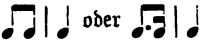

Das Metrum ist zunächst soweit eine Vorbildung der musikalischen Form, daß es die Takttschwerpunkte oder doch die schweren Takte bestimmt; die Taktart dagegen läßt es dem Belieben des Komponisten völlig frei, da der Musik in jeder Taktart die Bildung der beiden eigentlich allein in Betracht kommenden Versfüße, des Jambus und Anapäst, auf mehrerlei Weise möglich ist:

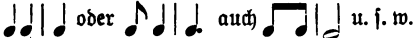

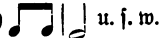
## a) Jambus:

im zweizähligen Takt:  oder .

im dreizähligen Takt:  oder .

## b) Anapäst:

im zweizähligen Takt:  oder .

im dreizähligen Takt:  oder  auch  u. s. w.

Aber die musikalische Wiedergabe ist nicht an die unveränderte Beibehaltung einer rhythmischen Form gebunden, unterscheidet insbeson- dere gern zwischen leichten und schweren Versfüßen und bevorzugt letztere durch Dehnung oder geht über erstere durch Verkürzung leicht hinweg. Ein Vers des Schemas:

∪ | ∪ ∪ - ∪ | ∪ ∪ [-]

wird daher nicht nur Melodieansätze wie die folgenden ergeben können:



Ich fra=ge kei-ne Blume, ich fra=ge kei-nen Stern  
(Schubert.)



D wüß't ich doch den Weg zu - rü - ck, den



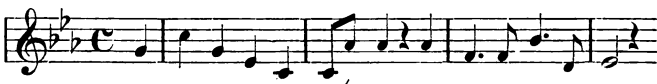
lie = ben Weg zum Kin = der = land.  
(Brahms.)



Der = weil ich schla = fen lag, ein



Stünd = lein wohl vor Tag. (Franz.)



Auf seinem goldnen Thro - ne der graue Kö - nig sitzt.  
(Schubert.)

sondern vor allem auch solche mit Überbrückung der Pause (des fehlenden Taktes) durch Dehnung der auf den 4. Takt fallenden schweren Silbe, sodaß die weibliche Endung den 5. Takt erreicht:

NB.



Du schö = nes Fi = scher = mäd = chen,



trei = be den Rahn ans Land.  
(Schubert.)

NB.



Du Ring an mei = nem Fin = ger, mein



gol = de = nes Rin = ge = lein.  
(Schumann.)

NB.



Ein Jüng=ling liebt ein Mäd=chen, das



hat ei = nen an = dern er = wählt.  
(Schumann.)

Aber auch die Dehnung der auf den ersten schweren (den 2.) Takt fallenden Silbe ist möglich, ja selbst die Dehnung des leichtesten Taktes; Schumanns Lied „Wehmut“ giebt mehrere Beispiele solcher Dehnungen, bei a) ist der zweite und vierte, bei b) der dritte und vierte Fuß gedehnt, bei c) ist der Dichter geistreich korrigiert ([ - - - - - ]), allerdings auf Kosten des Reimes:

a)



Es laf = fen Nach = ti = gal = len

b)



Ich kann wohl manchmal fin = gen

c)

Spielt draußen Frühlingsluft

Diese Schumannsche Anwendung des Dreivierteltaktes steht im grellsten Gegensatz zu der Beethoven'schen des folgenden Falles:

Die stille Nacht umdunkelt er-  
quiend Thal und Höh'.

Hier hat Beethoven die für die Symmetrie eigentlich nötige Pause (–) einfach übersprungen (vgl. I, S. 85). Aber auch Dehnungen des letzten schweren Motivs bis in die Zeit der nächsten Gruppe hinein oder umgekehrt — wenn das erste Motiv einer Gruppe besonderen Nachdruck fordert, eine Dehnung durch verfrühtes Einsetzen sind innerhalb des Schemas ohne Störung des Aufbaues möglich; beides finde ich z. B. in Brahms Op. 85, Nr. 6 (In Waldeinsamkeit):

NB.

Win = des = at = men Seh = = nen ging

durch die Wi = pfel breit. In stum = mem Rin = gen

NB.

senkt' ich das Haupt in dei = nen <sup>(4)</sup>Schooß



Dasſelbe Lied giebt uns auch ein Beiſpiel für die Verkürzung der Werte (das metriſche Schema iſt wie bei allen unſeren oben angeführten  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$  [-]):

und mei=ne be=ben=den Hän=de um dei=ne<sup>(8)</sup>

Knie ich ſchloß; und mei=ne be=ben=den Hän=

de um dei=ne<sup>(8b)</sup> Knie ich ſchloß.

anſtatt:

welche ruhige Form den Textinhalt gewiß nicht ſo zur Geltung gebracht hätte, und gegen das Ende ein wunderſchönes Beiſpiel der Dehnung:

fer = ne, fer = ne, fer = ne, fang ei = ne<sup>(8)</sup>

Nach = ti = gall, fang ei = ne<sup>(8a)</sup> Nach = ti = gall.

anstatt:



Es wäre leicht, unsere Beispiele der Umgestaltung der schlichten-  
testen Komposition des Metrums  $\cup \cup \cup - \cup \cup \cup [-]$ , nämlich fortgesetzt:



noch beträchtlich zu vermehren; wir dürfen das aber dem angeregten Interesse des Kompositionsschülers überlassen: es ist Sache des Talents und der seelischen Feinfühligkeit, im geeigneten Moment in der rechten Weise das trockene Schema zu durchbrechen. Nur darauf müssen wir noch hinweisen, daß im allgemeinen das strophische Lied, d. h. das für sämtliche (gleich gebauten) Strophen des Gedichtes dieselbe Melodie wiederbringende, sich möglichst solcher Abweichungen enthält und nach Möglichkeit dem Vorgange des Dichters folgt, d. h. es dem Vortragenden überläßt, die Sinnaccente gegen das Metrum zur Geltung zu bringen. Fürs Volkslied ist das selbstverständlich; da ist die Melodie unantastbar und der Text muß sich, so gut es geht, fügen. Dagegen geht das durchkomponierte (jeder Strophe ihre besondere Melodie gebende) Kunstlied, das aber natürlich immer eine der von uns entwickelten Formen zu gewinnen suchen (d. h. auf eine oder mehrere Hauptmelodien zurückgreifen) wird, jederzeit auf den Stimmungsinhalt der einzelnen Strophen ein.

Zu den stärksten Abweichungen vom Metrum gehören diejenigen, welche den Reim unwirksam machen. Der Reim ist im poetischen Metrum der Träger der Schlußwirkung, d. h. er steht direkt in Parallele mit dem schweren Takt; Verse, die aufeinander gereimt sind, treten zu einander in Symmetrie und fordern gebieterisch in der musikalischen Ausgestaltung eine entsprechende Behandlung. Kümmert sich der Komponist gar nicht um die Reimstellungen des Dichters, d. h. reimt er paarweise, wo der Dichter kreuzweise gereimt hat oder umgekehrt, so handelt er nicht nur pietätlos, sondern schafft durch den Widerspruch zwischen dem Aufbau des Dichters und dem seinen ein schweres Hindernis für die einheitliche Auffassung, zumal wenn das Gedicht ein bekanntes, jedermann

ohne die Komposition geläufiger ist. Allerdings giebt es Fälle, wo dem Komponisten die musikalische Nachbildung des metrisch gereimten Aufbaues sehr erschwert ist, z. B. wenn die Reimzeilen weit voneinander abstehen oder wenn die Reime sich häufen. Eine hochgeniale Lösung eines solchen Problems ist Schuberts Komposition des Goetheschen „Erster Verlust“. Bei Goethe ist die erste (vierzeilige) Strophe gänzlich ungerimt — für den Musiker eine Unmöglichkeit; Schubert bringt die Melodiezeilen kreuzweise in Beziehung, meidet aber gleiche Endungen (!):

(Dehnung.)

Ach, wer bringt die schö = = nen <sup>(2)</sup>

Ta = ge, je = ne Ta = ge der er = sten <sup>(4)</sup>

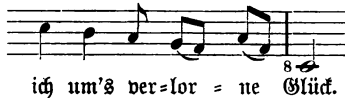
Die = be, ach, wer bringt nur ei = ne <sup>(6)</sup>

Stun = de je = ner hol = den Zeit zu = rüf! <sup>(8)</sup>

Die zweite (nur dreizeilige) Strophe bringt bei Goethe Reime auf drei der Zeilen der ersten, aber in unregelmäßiger Folge; den ersten („Wunde“) muß Schubert ignorieren, da ihm die erste Zeile einen ganzen Vorderfuß abgeben muß, den er nicht auf das erste Glied des Nachsatzes der ersten Periode reimen kann, ohne die Wirkung der beiden folgenden Reime, die vortrefflich auf den ersten Satz zurückweisen (an Takt 1—2 und 7—8 anknüpfend), zu zerstören:

(1. Takt übersprungen.)

<sup>(2)</sup> Ein = sam näh'r ich mei = ne <sup>(4)</sup> Wun = de



Die dritte nur zweizeilige Strophe wiederholt wie bei Goethe getreu Takt 1—2 und 7—8 der ersten Periode.

Ein auffälliger Verstoß gegen das Gesetz der Konservierung der Reimstellung findet sich in Ad. Jensen's so stimmungsvollem und farbenprächtigem „Mädchen am Manzanares“:



Die Winde die lauen ver = hallen der Hauch  
 Und der Himmel ruht auch, ihr Antlitz zu schau = en  
 (Und ihr Antlitz zu schauen, der Himmel ruht auch.)

d. h. Jensen's Melodiebildung ist so angelegt, als wenn die Textworte so wie hier die geklammerten gestellt wären.

Komplizierter noch sind die Probleme, welche Geibels Gedicht „Mein Herz ist schwer“ (aus den „Spätherbstblättern“) stellt; die Strophen sind vierzeilig, mit paarweisen Reimen aa, bb, aber die erste Zeile der zweiten Strophe wiederholt die Worte der letzten Zeile der ersten, die erste Zeile der dritten wiederholt die der letzten der zweiten, die beiden letzten Zeilen der dritten Strophe entsprechen (in umgekehrter Folge) der zweiten und ersten der ersten Strophe, also wenn wir für den Wortlaut jeder Zeile einen besonderen Buchstaben setzen:

a b c d; d e f g; g h b a.

Dies Lied hat Johannes Brahms komponiert (Op. 94, 3), ist aber dem künstlichen Reimgebäude nur zum kleinsten Teile gerecht geworden; man vergleiche damit meine (vor Brahms) erschienene Komposition desselben Liedes (Op. 34. IV) — trotz meiner hohen Verehrung Brahms' gerade auch als Liederkomponist möchte ich behaupten, daß formal meine Komposition der Dichtung mehr gerecht wird, denn ich habe im strengen Anschluß an die Parallelitäten der Verszeilen die Melodie aufgebaut — vielleicht freilich auf Kosten des großen leiden-

schaftlichen Zuges. Meiner Ansicht nach sollte man ein Gedicht lieber nicht komponieren, wenn man die durch den Dichter vorgebildete Form nicht wenigstens in den Hauptumrissen konservieren zu dürfen glaubt. Einzelne Ubergewandungen eines Reimes, besonders bei kreuzweiser Reimstellung (a b a b) die des zweiten a, sind dagegen durchaus unbedenklich, wenn eine Dehnung wichtigerer und eine Verkürzung minder wichtiger Silben das wünschenswert macht, z. B. bei Brahms' Op. 86. V, wo es nach den ersten beiden streng deklamierten Zeilen „Es brausen der Liebe Wogen und schäumen mir um das Herz“ so weiter geht:

NB.

Zwei tie = fe <sup>(6)</sup> Au = gen zo = gen mich

mäch = tig nie = der <sup>(8)</sup> = wärts!

anstatt:

Zwei tie = fe <sup>(6)</sup> Au = gen zo = gen mich

Da schon praktische Rücksichten gebieten, der Singstimme beim Schluß der einzelnen Strophen längere und auch innerhalb derselben einige kürzere Pausen zu gewähren, so wird selten der Singstimme ganz allein der Thema-Aufbau zufallen; nicht nur wird die Begleitung gelegentlich Schlußbestätigungen oder emphatische Wiederholungen, Überleitungen, Rückgänge u. s. f. einschalten, sondern sie wird auch oft selbst die Fortführung der Melodie übernehmen, während die Singstimme nur kurze abgerissene Phrasen hineinwirft oder gar (wo die Charakteristik Melodieenthaltung im Gesange geradezu verbietet) zu einer Mittelstimme werden. Für letzteres wüßte ich kein schöneres Beispiel, als den C-dur-Mittelsatz von Nr. 2 des Liederkreises an die ferne Geliebte von Beethoven, wo das Klavier die Melodie vorträgt, während die Singstimme mit ihrem festgehaltenen g die lauschige Stille des ruhigen Thales versinnlicht, wo im Gelein still die Primel sinnt:



Dort im ru = hi = gen Thal

(vgl. auch Schuberts „Kreuzzug“). Für die Teilung der Melodie zwischen Klavier und Gesang verweise ich z. B. auf Schumanns „Im Walde“ („Es zieht eine Hochzeit dem Berg entlang“); in solchen Fällen bildet das Metrum des Gedichtes nur einzelne Teile des musikalischen Aufbaues, es wird gleichsam verdoppelt.

**16. Was ist über die Formen der Vokalmusik: Lied, Chorlied, Ballade, Duett, Motette, Kantate, Oper, Messe, Oratorium, Passion u. im allgemeinen zu sagen?**

Je nach der Beschaffenheit des Textes wird eine Komposition lieber für eine Singstimme mit Begleitung oder für Chor ohne oder mit Begleitung oder für zwei oder mehr dramatisch einander antwortende und antwortende Stimmen angelegt werden. Ein rein lyrisches Gedicht von kurzer Ausdehnung wird am liebsten als Lied oder Chorlied behandelt werden, letzteres unbedenklich auch dann, wenn der Text nur als Gesang eines einzelnen sich giebt, also z. B. beim Liebeslied. Nur wird man allerdings ein Mädchenlied nicht gerade für Männerchor und ein Ständchen nicht für Frauenstimmen oder gemischten Chor setzen, obgleich die singende Stimme keineswegs ihrer Tonlage und ihrem Geschlechte nach mit dem Inhalte des Gedichtes als wirkliche Person in Konnex gebracht zu werden braucht: es ist daher schließlich nicht geradezu ästhetisch verwerflich, daß eine Männerstimme ein Mädchenlied singt oder eine Frauenstimme ein Ständchen, und es ist sogar mit Glück die Form des Duetts für ein Liebeslied möglich, während die Zumutung an die Phantasie eine stärkere ist, wenn eine Singstimme die Rede und Gegenrede zweier Personen übernimmt (wofür das Duett die natürliche Form wäre) oder wenn eine Stimme im Namen einer Menge spricht (anstatt daß ein Chor dies thut). Wird ein längeres lyrisches Gedicht für Chor komponiert, so wird der Komponist geeignete Partien desselben einer Solostimme übertragen oder auch je nach Umfang und Inhalt verschiedene Solopartien einschieben, sodas schließlich die ganze Komposition mehr oder weniger stark sich in einzelne Teile für Chor und Soli gliedert. Die Chornummern sind entweder ganz schlicht Note gegen Note gesetzt (das gewöhnliche beim Chorlied) oder aber mehr polyphon gehalten, mit nacheinander einsetzenden und verschieden pauzierenden Stimmen (das gewöhnliche bei der Motette), gleichviel ob nach Fugenart oder frei imitierend, ja selbst ohne Imitationen. Im Duett wechseln bald die Singstimmen ab, bald treten sie auch zum Parallelgesang oder in allerlei Verschlingungen, resp. Imitationen zusammen; für die speziellere Führung giebt es keine anderen Gesetze, als die für allen musikalischen Aufbau giltigen und die in den letzten Paragraphen kurz erörterten

Beziehungen zum Wortsinne und der natürlichen Deklamation. Das Terzett unterscheidet sich vom Duett nur durch die Dreizahl der beteiligten Stimmen; das dramatische Terzett ist insofern eine seltenere und schwierigere Form, als Rede und Gegenrede zwischen drei Personen nicht so vielfach möglich ist wie zwischen zweien, es sei denn, daß zwei in verschiedenem oder auch in demselben Sinne auf die dritte einreden, oder daß die dritte nur Zuschauer ist u. s. f., kurz: das Terzett und noch mehr das Quartett wird höhere Anforderungen an die Individualisierung der Personen stellen, wenn es nicht als müßiger Ballast empfunden werden soll.

Die Motette ist speziell eine Form des religiösen Gesanges; wird ein Bibelwort, Psalmvers u. c. für eine Singstimme mit Begleitung (Orgel oder anderen Instrumenten) gesetzt, so entsteht das geistliche Lied; wird es für Chor (mit oder ohne Soli) ausgearbeitet, so entsteht die Motette oder (bei größerer Ausdehnung) die geistliche Kantate.

Eine erzählende Dichtung wird in der musikalischen Ausgestaltung zur Ballade, gleichviel ob sie für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung gesetzt wird oder für Chor mit oder ohne Soli und mit oder ohne Klavier- oder Orchesterbegleitung. Je nach der Größe des in Bewegung gesetzten Apparates wird die gesamte Ausführung mehr oder weniger ins große angelegt werden: man wird also z. B. nicht Chor und Orchester in Bewegung setzen, um zwei oder drei achttaktige Perioden abzingen zu lassen. Dagegen läßt sich das Interesse nach, wenn eine Komposition von großer Länge nur von einer Singstimme mit Klavierbegleitung oder vom Note gegen Note gesetztem a cappella-Chor ohne Soli und ohne Begleitung bestritten werden soll.

Der polyphone und imitierend gehaltene Chorfaß mit gelegentlichem Zusammentreten der Stimmen zu gleicher Rhythmik und gleichem Text ist dagegen vieler Abwechslungen fähig, sofern schon das solistische Herausstreten einer hellen (Tenor, Sopran) oder dunklen Stimme (Baß, Alt) jederzeit als besondere Farbe wirkt, die Beschränkung auf die beiden dunklen oder die beiden hellen Stimmgattungen oder auf Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein jederzeit für längere Abschnitte möglich ist und im übrigen natürlich Tempowechsel, Taktwechsel und Tonartenkontrast für die Vokalmusik ebenso mit Glück zu verwerten sind wie für die Instrumentalmusik. Der a cappella-Gesang wird, um die angedeuteten verschiedenen Klangfarben genügend ausbeuten zu können, gern vorübergehend oder auch für ein ganzes Tonstück die einzelnen Stimmen teilen, d. h. sowohl den Sopran als den Alt, sowohl den Tenor als den Baß in einen ersten (höheren) und zweiten (tieferen) teilen, sodaß nicht nur ein vierstimmiger Chor von Männerstimmen und ein vierstimmiger Chor von Frauen-(Knaben-)Stimmen, sondern auch ein vierstimmiger Chor von dunklen Stimmen (Alte und Bässe) und ein vierstimmiger Chor von hellen Stimmen (Soprane und Tenöre) und obendrein noch zwei vollständig besetzte gemischte Chöre zur Erzie-

lung von Kontrastwirkungen aller Art zur Verfügung stehen. Die Vermehrung der Stimmenzahl im schlichten Zusammengehen wird dagegen leicht mehr zum Ballast, als zur Quelle neuer Wirkungen; anstatt also acht Stimmen übereinander zu türmen, wird man lieber vier und vier abwechselnd, und nur gelegentlich für kleine Strecken einander durchkreuzend beschäftigen.

Diese reichere Art der Chorbehandlung (doppelschörig) ist besonders für kirchliche Kompositionen (Motette, Psalm, Messe) in Aufnahme. Die Messe bildet einen Teil des katholischen Gottesdienstes und ist ein für allemal an bestimmte Worte gebunden; sie gliedert sich in fünf Teile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus, Agnus dei), welche getrennt sich zwischen die verschiedenen Teile der Liturgie einschleiben. Die Messe wird entweder nur für Chor oder für Chor und Soli, und weiter entweder a cappella oder mit Orgel oder Orchesterbegleitung (hohe Messe, Missa solemnis) geschrieben; die Behandlung der einzelnen Sätze (ob polyphon, resp. in Fugenform, oder homophon, mit oder ohne Soli) steht im Belieben des Komponisten, doch macht der Sinn der Textesworte einen bestimmten Charakter wenigstens einiger derselben selbstverständlich. Die Totenmesse (das Requiem) bringt statt des Gloria die Sequenz Dies irae und statt des Credo das Domine Jesu Christo, schickt dem Kyrie das Requiem aeternam voraus und schließt mit dem Lux aeterna luceat eis. Der Gesamtcharakter des Requiem ist zufolge des Ausfallens des jubelnden Gloria und des fest bestimmten Credo und zufolge der Einfügung der Fürbitte für die Gestorbenen ein klagernder, mehr elegischer. Brahms' „Deutsches Requiem“ ist kein eigentliches (katholisches) Requiem, sondern eine Kantate für das Totenfest auf frei zusammengestellte Bibelworte.

Während Motette und Psalm sich an das Bibelwort halten, pflegen die geistliche Kantate, das biblische Oratorium und die Passionsmusik Bibelwort und freie Dichtung wechseln zu lassen, so daß der Text sogleich dem Komponisten durch seine verschiedenen Elemente die Anregung für die Anlage der einzelnen Teile giebt (Choräle, geistliche Lieder [Arien], resp. betrachtende, anbetende Duette, Terzette, Quartette für Solostimmen, motetten- oder hymnenartige Chorsätze [erstere mehr polyphon, letztere mehr Note gegen Note gesetzt], Recitative, und im Oratorium und der Passion dramatische Szenen).

Die größeren Formen der weltlichen Vokalmusik unterscheiden sich von denen der geistlichen nur durch den Charakter, der natürlich bei letzterer im allgemeinen ein ernster, getragenere ist, wenn auch heller Jubel keineswegs ausgeschlossen ist, vielmehr gerade zur Ehre Gottes als Ausdruck höchster Begeisterung erscheint. Für Werke erzählenden, weltlichen Inhalts, besonders wenn derselbe märchen- oder sagenhaft ist, sollte der Name Ballade in allgemeinerem Gebrauch sein als er ist; er ist der allein zutreffende, wo die erzählende Form durchgeführt ist, mag der Vokalpart zwischen Chöre und Soli geteilt oder nur einer Solostimme, oder nur einem Chor übertragen



sein; dagegen ist der Name Oratorium korrekt und auch gebräuchlich, sobald dramatische Nummern mit erzählenden wechseln, d. h. sobald die Personen der Handlung redend eingeführt und durch besondere Solostimmen vertreten werden. Von dem weltlichen Oratorium zur Oper ist nur ein Schritt, freilich aber ein sehr bedeutender: die gänzliche Beseitigung des erzählenden Elementes, die Dramatisierung des ganzen Inhalts und seine szenische Darstellung; eine große Zahl Oratorien entbehrt aber ebenfalls ganz der Erzählung und unterscheidet sich von der Oper nur durch das Fehlen der szenischen Darstellung (auch dieser Unterschied fehlte den ältesten Oratorien, sodaß für sie nur der biblische oder religiös-moralisierende Inhalt im Gegensatz zu dem weltlichen Ursache faktischer Unterscheidung war).

Ein näheres Eingehen auf die Kompositionsweise der Kantate, der Messe, des Oratoriums und der Oper würde ein umfangreiches Lehrbuch, oder doch zum mindesten einen besonderen Katechismus vom Umfange des vorliegenden erfordern; wir müssen daher davon vollständig absehen. Vom Standpunkte der Formenlehre ist übrigens dazu nicht viel neues zu sagen. Über den Bau der großen *Dacapo-Arie* sprachen wir bereits im ersten Teil (S. 105); sie ist auf vokalem Gebiet ein Hauptrepräsentant der zweiten Form, die aber natürlich ebensowohl für das Duett oder irgendwelche Ensemblezene möglich ist. Manche Arien kommen auch mehrere Male auf einen Hauptsaß zurück, d. h. nehmen die dritte Form an. Mehrgliedrige Szenen runden sich dagegen nicht zu ausgeführteren Ausgestaltungen der dritten und vierten Form ab, sondern erscheinen ähnlich den von uns betrachteten zyklischen Werken als Ketten aneinandergängter Einzelformen. Das Band innerer Einheit bildet naturgemäß die Handlung (resp. in der Ballade die Erzählung), sodaß von der tonartlichen Einheit oder gar von musikalisch-thematischer Einheit des Ganzen Abstand genommen werden kann. Daß die Komponisten nicht nur für ganze Szenen, sondern selbst für eine ganze Oper oder ein ganzes Oratorium musikalische Einheit nach Möglichkeit anstreben, ist wohl begreiflich, doch nicht absolut notwendig. Insbesondere umschließt der Rahmen einer Oper so mannigfaltige Momente verschiedenartigster Stimmung, daß die musikalische Behandlung aller von einem Gesichtspunkte aus leicht zu einem ästhetisch wenig erfreulichen Resultat führen könnte. Immerhin ist freilich zu betonen, daß jede Oper, wie jedes Oratorium oder jede Ballade für Chöre, Soli und Orchester einen Gesamtcharakter, einen einheitlichen Stil haben muß, wenn sie nicht als „stillos“, „charakterlos“ allgemeiner Beurteilung der Feinfühligsten verfallen soll. Ich brauche wohl nur an Typen wie Händels „Messias“ oder Mendelssohns „Elias“ (großer, erhabener, pathetischer Stil) oder Haydns „Jahreszeiten“ und Schumanns „Paradies und Peri“ (naiver, grazioßer Stil) fürs Oratorium, oder an Beethovens „Fidelio“, Spontinis „Vestalin“ und Wagners „Nibelungen“ (großer Stil), Mozarts „Figaro“ und Aubers „Schwarzer Domino“ (grazioßer Stil), Vorping's

„Bildschütz“ (rein komischer Stil), Offenbachs „Schöne Helena“ (Parodie, Karrikatur) für die Oper zu erinnern, um die möglichen Abstände der Gesamtbehandlung augenfällig zu machen. Die Stileinheit und Stilreinheit ist ein eigen Ding, das sich nicht mit ein paar Worten abthun läßt. Daß der große Stil das Graziöse, ja das Komische nicht ausschließt, beweist der „Fidelio“ (Marzelline, Rocco), wenn man will auch „Don Juan“, bei dem man freilich im Zweifel sein muß, ob nicht hier umgekehrt der große Stil in den graziösen hineingreift, was an sich immer ein gefährlich Ding und für beide verhängnisvoll ist, sodaß es nur einem Genie wie Mozart gelingen konnte, den unlöslichen Widerspruch zwischen dem hochpathetischen und tragischen Hauptgedanken des Werks und seiner überwiegend graziösen und naiven, ja zum Teil direkt komischen Ausgestaltung im einzelnen zu verhüllen. Die eigentliche Karrikatur, d. h. der entwürdigende Mißbrauch der Ausdrucksmittel, wie er der neueren französischen Operette eigen ist, ist selbstverständlich für Werke des großen Stils absolut ausgeschlossen, wie es umgekehrt undenkbar ist, daß ein Werk dieses bedauerlichen Mißstils einen wirklich großen Moment aufnähme.

Das breiteste Feld hat jener Mittelcharakter, welcher weder die tiefsten Tiefen des Empfindens aufrührt, noch dem Sittlichen Hohn spricht, sondern — ein Abbild des Durchschnittslebens — im ganzen das Beste will, ohne es doch gerade mit Todesmut auf alle Fälle durchzusetzen, bei dem daher menschliche Schwäche eine große Rolle spielt, ohne zum tragischen Ende zu treiben. Diesem mittleren Genre ist nichts verschlossen, freilich aber auch die höchste Steigerung der Wirkung versagt. Daß ihm die meisten romantischen Opern angehören, bedarf nicht des näheren Nachweises; die romantische Oper bietet in dem Eingreifen übersinnlicher Mächte, des Dämonischen, der personifizierten Naturgewalten, Ersatz für die mangelnde Charakterstärke der Helden.

Mit diesem Ausblicke wollen wir schließen. Die Verteilung der Rollen zwischen Singstimmen und Instrumenten in allen Vokalwerken vom schlichten Lied bis zur großen Oper vermag ein Katechismus nicht eingehender zu erörtern; die begrenztere Aufgabe speziell des Katechismus der Formenlehre hat sich aber damit überhaupt nicht zu befassen. Daß der Komponist, der an größere Aufgaben herantritt, außer wirklicher Begabung einer gründlichen ästhetischen Durchbildung bedarf, liegt ja auf der Hand; diese aber wird er sich nicht aus unserem kleinen Taschenbuche zu erwerben hoffen. Wir verweisen ihm auf die Ergebnisse ernster Lebensarbeit unserer besten Denker und insbesondere immer wieder auf das Studium der Denkmäler der Litteratur. Wer selbst schaffen will, der mache vor allem Augen und Ohren auf und sehe und höre, was andere vor ihm geschaffen!

## Inhaltsverzeichnis.

### II. Teil: Angewandte Formenlehre.

	Seite
1. Erste Versuche: kleine Stücke für Klavier oder Streichquartett.	1
2. Variation eines gegebenen oder selbsterfundnen Themas . . . . .	8
3. Tanzstücke (Allgemeines) . . . . .	19
4. Gegangene Tänze: Marsch, Trauermarsch, Entree, Polonäse.	19
5. Ernste Tänze im Tripeltakt: Sarabande, Chaconne, Passa- caglia . . . . .	32
6. Allemande . . . . .	40
7. Tänze von mittlerer und schneller Bewegung im Tripel- takt: Menuett, Mazurka, Walzer, Ländler, Schnellwalzer, Passepied, Gaillarde (Saltarello, Tarantella), Loure, Cou- rante, Gigue, Canarie . . . . .	46
8. Lebhafteste Tänze im geraden Takt: Gavotte, Musette, Passa- mezzo, (Pavane), Rigaudon, Bourrée, Schottisch, Polka, Rheinländer, Galopp, Czardas . . . . .	77
9. Das Rondo . . . . .	93
10. Das zweite Thema . . . . .	97
11. Phantasie, Toccata, Capriccio, Impromptu, Scherzo, Rhap- sodie, Nocturne, Berceuse, Gondoliera (Barcarole), Ro- manze, Ballade, Novelette, Legende, Pastorale, Elegie . . . . .	106
12. Suite (Partita), Divertimento, Sonate (Symphonie), Du- vertüre . . . . .	125
13. Ensemble- und Orchesterstück . . . . .	138
14. Vokalstück (Allgemeines) . . . . .	147
15. Metrum und Reim als Vorbildung musikalischer Form . . . . .	150
16. Lied, Chorlied, Ballade, Duett, Motette, Kantate, Messe, Datorium, Passion, Oper . . . . .	160

# Alphabetisches Inhaltsregister

zu beiden Teilen.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des ersten (I.), resp. zweiten (II.) Teils.)

- Abstrakte Formenlehre I. 1 (übrigens der ganze erste Teil).  
Adagio-Charakter I. 43, II. 100.  
Ähnlichkeit gliedert I. 24.  
Allegretto-(Andantino)-Charakter I. 43, II. 132.  
Allegro-Charakter I. 43, II. 103.  
Allgemeine Formenlehre I. 1.  
Allemande II. 40—45.  
Analyse II. 106. 137.  
Andamento I. 161.  
Anfang mit der schweren Zeit I. 12. 36, ex abrupto I. 39.  
Angewandte Formenlehre I. 1 (übrigens der ganze zweite Teil).  
Ansatz, wiederholter I. 83.  
Anschlußmotive I. 31. 78.  
Antizipation der Harmonie I. 41.  
Antwort (i. d. Fuge) I. 161.  
Arbeit, thematische I. 3.  
Arie I. 104—108, II. 160.  
Ästhetische Grundlagen der musikalischen Form I. 4.  
Bagatellen II. 7.  
Ballade II. 119. 160 f.  
Bartarose II. 120.  
Beantwortung des Fugenthema I. 166—174.  
Berceuse II. 120.  
Bourrée II. 86.  
Canarie II. 72.  
Capriccio (Caprice) II. 116—117.  
Cassazione II. 127.  
Chaconne II. 32. 38—40.  
Charakter eines Thema I. 2. 42, II. 19. 97—103.  
Charakterstücke II. 7.  
Chorjaß II. 160.  
Comes I. 161.  
Courante (Corrente) II. 66—72.  
Cyclische Formen I. 114. 128. 187, II. 107. 125 ff.  
Dehnung I. 9.  
Deklamation II. 147 ff.  
Dissonanzen, charakteristische I. 55.  
Divertissement (Divertimento) II. 127, i. d. Fuge I. 161.  
Doubles II. 8.  
Dramatische Musik II. 119.  
Dreitakttrhythmus geleugnet I. 80, als schwer—leicht—schwer (2. 3. 4.) I. 85.  
Dreihalbe-Takt aus Dreivierteltakt herauswachsend I. 100.  
Dritte Form I. 96. 118 ff.  
Drittes Thema I. 119.  
Duett II. 160.  
Duo II. 139 ff.  
Durchführung I. 94. 128. Anfang derselben I. 131, in der Fuge I. 160. 165.  
Durchgangsbedeutung auf die leichte Zeit fallender Harmonien I. 46. 55.  
Dux I. 161.  
Dynamik I. 43. 45.  
Einschaltung (Wiederholung eines schweren Gliedes) I. 79.  
Elegie II. 125.  
Elemente der musikalischen Form I. 3.  
Elision des leichten Taktes I. 84, beim Fugenaufbau I. 175.  
Emphatische Wiederholung I. 83.

- Einführung I. 161. 178.  
 Ensemblesatz II. 138—146. 160 ff.  
 Entree II. 19. 24.  
 Epische Musik II. 125.  
 Erfindung I. 2.  
 Erste Form I. 96. 97 ff.  
 Erstes Thema, nicht wiederkehrend  
 I. 100. 103. 114. 126, i. d.  
 Durchführung in fremder Ton-  
 art I. 129.  
 Fantasia s. Phantasie.  
 Figuration, unterschiedene, fürs  
 zweite Thema I. 94.  
 Form, musikalische I. 3.  
 Fortspinnung der Motive I. 2,  
 II. 3.  
 Fugato als Thementeil oder als  
 Durchführung I. 185.  
 Fuge I. 160.  
 Fugenthemen, unsymmetrisch auf-  
 gebaute I. 174 ff.  
 Galliarde (Gagliarde, Gailiarde)  
 II. 65.  
 Gavotte II. 77, I. 106.  
 Gegensatz (i. d. Fuge) I. 161.  
 General-Aufsatz (Lustigs Notes  
 de soudure) I. 72.  
 Genie I. 2.  
 Gesangsthema II. 100.  
 Geschwindmarsch II. 20.  
 Gigue II. 72.  
 Gondoliera II. 120.  
 Großer Stil I. 43, II. 103.  
 Gruppenbildung I. 11 ff.  
 Halbsatztypen I. 16 ff.  
 Halbschluß I. 62.  
 Handstücke II. 7.  
 Harmoniewechsel, regulär auf die  
 schwere Zeit I. 41, korrespon-  
 dierende I. 49.  
 Harmonische Motive I. 51.  
 Haupttonart, in der Durchführung  
 vermieden, aber stets in der  
 Erinnerung festgehalten I. 129  
 bis 130.  
 Idee, Erfindung und Verwer-  
 tung I. 2.  
 Impromptu II. 7. 118.
- Inhaltsgliederung der großen  
 Formen I. 91 ff.  
 Kadenz (harmonischer Rundlauf)  
 I. 54.  
 Kantate II. 160 ff.  
 Kassation II. 127.  
 Klavierstücke II. 7.  
 Kleiner Stil I. 43, II. 132.  
 Kontrapunkt i. d. Fuge (= Gegen-  
 satz) I. 161; doppelter I. 161.  
 Kontrastierender Ansatz des Ne-  
 benthemas I. 102.  
 Kontrastthema, drittes Thema I.  
 11 ff., in fremder Taktart und  
 anderem Tempo I. 128.  
 Kreuzweise Beziehungen der Mo-  
 tive I. 14.  
 Ländler II. 55. 57.  
 Legende II. 119.  
 Lied ohne Worte II. 7.  
 Loure II. 65.  
 Lyrische Stücke II. 7.  
 Marsch II. 19.  
 Mazurka II. 55—57.  
 Medianten in der Kadenz I. 64.  
 Melodische Zeichnung I. 43.  
 Menuett II. 46—55.  
 Merkmale der Motive I. 5.  
 Messe II. 160 ff.  
 Militärmärsche II. 20.  
 Miniaturen II. 7.  
 Miniatursätze s. d. f.  
 Mittelsätze im kleinen Stil II. 132.  
 Mixolydisches Zwischenglied I. 71.  
 Modulation I. 68, i. d. Durch-  
 führung I. 129.  
 Motette II. 160.  
 Motiv I. 5.  
 Nachahmung I. 7, an unsymme-  
 trischer Stelle I. 23.  
 Nachtanz (Proportio) II. 65.  
 Nebenthema I. 95.  
 Negative harmonische Bildungen  
 I. 51.  
 Neue Tonart für ein neues  
 Thema I. 94. 117.  
 Nocturne (Nachtstück) II. 121.  
 Novелlette II. 119.

- Offene Form (paralytierte Schluß-  
wirkung) I. 61.  
 Oper II. 160 ff.  
 Oratorium II. 160 ff.  
 Overtüre II. 24—25. 137.  
 Parademarsch II. 20.  
 Partie, Partita (Suite) II. 126  
 bis 127.  
 Passacaglia II. 32. 38—40.  
 Passepied II. 63.  
 Passion II. 160 ff.  
 Pastorale II. 125.  
 Phantasie (fantasia, fantasia)  
 II. 106—115.  
 Polonäse (alla Polacca) II. 26.  
 Polyphonie i. d. Durchführung  
 I. 129.  
 Positive Harmonieentwickelg. I 51.  
 Programm-Musik II. 120.  
 Proportz (proportio) II. 65.  
 Psychologische Form I. 189.  
 Quartett, Quintett II. 127.  
 Quartsextakkord i. d. Kadenz I. 64.  
 Recitativ II. 147—148.  
 Reigentanz (Reihen) II. 65.  
 Reim als Träger der Schluß-  
wirkung II. 156.  
 Reimstellung verbindlich f. d.  
 Komponisten II. 147 ff., igno-  
 riert II. 158, umgebildet II. 157.  
 Repetitionen (Reprisen) die Form  
 vervollständigend I. 103. 114.  
 Rhapsodie II. 118.  
 Rhythmik I. 43, II. 103.  
 Romanze (romance) II. 119.  
 Rondo (Rondeau) II. 93 ff.  
 Rondoformen I. 97.  
 Saltarello II. 65.  
 Sarabande II. 32—38, I. 104  
 bis 105.  
 Saffinn sich in der Gesangs-  
 melodie spiegelnd II. 147.  
 Scheindreitaktigkeit I. 85.  
 Scherzo II. 122—125.  
 Schluß, harmonisch I. 53, metrisch  
 I. 55, weiblicher I. 55.  
 Schlußbestätigungen (Anhänge,  
 Überbietungen) I. 77.  
 Schlußsätze II. 133—136.  
 Schlußwirkung, haftend a. d. Ein-  
 sagmoment der schwereren Zeit  
 I. 55, paralytisch I. 61, dgl.  
 durch Sequenz I. 102.  
 Schnellwalzer (der alte) II. 58—59.  
 Schwer und leicht I. 42. 80.  
 Schwer—leicht—schwer I. 85.  
 Sequenz als Weiterbildungsmittel  
 I. 102.  
 Serenade II. 127.  
 Sertett II. 128.  
 Sinnaccente II. 147.  
 Sinngliederung des Textes sich mit  
 der musikalischen Interpunk-  
 tion nicht deckend II. 149.  
 Sonate II. 127 ff.  
 Sonatenform I. 97.  
 Spezielle Formenlehre I. 1 (übrige  
 der ganze zweite Teil).  
 Springtanz II. 65.  
 Stimmungsgehalt der Dichtung  
 II. 147.  
 Sturmarsch II. 20.  
 Successive Stimmenvermehrung  
 i. d. Fuge I. 165.  
 Suite II. 126—127.  
 Suspendierter Schluß (Unter-  
 dominante a. d. 8. Takt) I. 62.  
 Symmetrie als Grundlage aller  
 Form I. 10.  
 Symmetrisch f. v. w. schwer I. 12.  
 Symphonie II. 128.  
 Synkopische Wirkung des Har-  
 moniewechsels a. d. leichte  
 Zeit I. 41.  
 Takt I. 6, schwerer I. 13, eigent-  
 licher (Begriffsbestimmung) I. 13.  
 Taktart, veränderte, schärfer glie-  
 dernd I. 128.  
 Tanzstücke (Allgemeines) II. 19.  
 Tempo I. 43, verändertes, schär-  
 fer gliedernd I. 128.  
 Thema als Formglied im großen  
 I. 91 ff., Gegensatz der Durch-  
 führung I. 97. 129.  
 Tonarten für das zweite Thema  
 I. 116.

- Tonartenordnung** Form bildend I. 186.
- Tonbild** I. 4.
- Tonmalerei** II. 120.
- Trauermarsch** II. 20.
- Trio** (Thema B) I. 96. 119, II. 23, (Sonate a tre) II. 127.
- Triole von Takt** I. 82. 134.
- Trugschluß** I. 62.
- Tyrolenne** II. 57.
- Überbietung** I. 83.
- Übergangsharmonien** (Medianten zc.) i. d. Kadenz I. 64.
- Übergangsintervall** nachgeahmt I. 19. 153—154.
- Umbildung der Motive** I. 7, II. 3 ff.
- Umdeutung des schweren Taktes zum leichten** I. 80. 84.
- Umkehrung als harmonische Rückbildung** I. 58, i. d. Fuge I. 183.
- Umzudeutende Harmonien a. d. schwere Zeit zu bringen** I. 68.
- Unähnlichkeit verbindet** I. 24.
- Unterdominantakkord** Schluß suspendierend I. 62.
- Unterdominant-Tonart** kurz vorm Schluß I. 94.
- Untergehen des Endes im neuen Anfang** I. 80. 84. 89.
- Unterteilungsmotive** I. 13.
- Variation** eines zweigliedrigen Themas als Kette A B A B... I. 100.
- Variationen** II. 8 ff. 128—131.
- Verbindungsweise der Motive als Gegenstand der Nachahmung** I. 19. 153—154.
- Verkürzung** I. 9, i. d. Fuge I. 183.
- Verlängerung** (= Augmentation) I. 183, (= Themafortsatz) I. 165.
- Veršchränkung** I. 84, i. d. Fuge I. 179.
- Veršfüße** i. d. Liedkomposition II. 151.
- Vollfaß** II. 147. 160 ff.
- Walzer** II. 55. 57—63.
- Weibliche Endung** I. 31.
- Wiederholung** s. *Repetition*.
- Wortbetonung** II. 147.
- Zurückgreifen auf einen schweren Takt** I. 86.
- Zusammenschiebung** I. 84.
- Zweigliedrige Formen** I. 100. 103. 114.
- Zweite Form** I. 96. 104 ff.
- Zweites Thema** I. 93, verlangt andere Tonart I. 94, bei der Wiederkehr i. d. Haupttonart I. 103, Tonarten für dasselbe I. 116, Eigenschaften II. 97.
- Zwischenglied** I. 71. 92.
- Zwischenspiel** i. d. Fuge I. 161.

Angeführte und erläuterte Stücke.

- Bach, J. S.:** 15. 2ft. Invention I. 162—164. Wohltemper. Klavier I. G-moll-Fuge I. 174—177. Das. I. C-dur-Fuge I. 177 bis 179. Das. 1. Es-moll-Fuge I. 167 und 181—182. Allemanden II. 41—43, Menuetten II. 48—49, Polonäse II. 28. Loure II. 65. Couranten II. 68—70. Gigue II. 74—76. Gavotte und Musette II. 81—82. Bourrées II. 90. C-moll-Phantasie II. 111. D-dur-Phantasie II. 113. Chromatische Phantasie II. 114—115. Capriccio II. 116.
- Beethoven:** C-moll-Symphonie, 1. Satz, Durchführung I. 134—139. Andante I. 47. Finale I. 45. IX. Symphonie, 1. Satz analysiert I. 140—160. Scherzo I. 80—81. Adagio II. 128—129. B-dur-Symphonie, Adagio I. 44—46. III. Leonoren-Duvertüre I. 48 bis 49. Eroica, Scherzo I. 120—121. A-dur-Symphonie I. 16.

- 38, II. 132. VIII. Symphonie II. 132. Violinsonate Op. 96, I. Saß und Adagio II. 140—146. Es-dur-Quartett Op. 127, Variationen II. 129—130. Cis-moll-Quartett Op. 131, Variationen und Finale II. 135—136. F-dur-Variationen Op. 34 II. 17—18. Polonäse II. 30, Op. 49. 2: I. 6 und 92—95, Op. 126. 1: I. 98—100, Op. 14. 2, Scherzo: I. 108—100, Op. 31. 3, Andante: I. 110—113, Op. 28, Andante I. 113—116 und II. 102, Op. 14. 1, Rondo II. 99—101, Op. 31. 2, Schlußsaß: I. 104—106. Phantasia Op. 77: II. 107—111 und viele kleinere Citate.
- Brahms:** F-dur-Symphonie I. 42, Trio Op. 101: I. 78, Doppelsonzert Op. 102: I. 79—82, Lieder. 152 ff.
- Chopin:** Walzer I. 120 und II. 61—62, Polonäsen II. 30—31, Mazurken II. 56—57, Berceuse II. 120, Nocturnen II. 121—122.
- Clementi:** Op. 36, 37 u. 38: I. 32. 33. 67. 87—88, Walzer II. 59.
- Couperin:** Sarabande II. 35, Bassedaille II. 40, Bassesped II. 64—65, Courante II. 71, Canarie II. 73, Gavotte II. 78—79, Rondo La Bandoline II. 94, Rigaudon II. 88.
- Franz, N.:** Lieder: II. 152.
- Händel:** Lascia ch'io pianga I. 104—105, Arie aus Salomo I. 105—107, Blacksmith-Variationen II. 8—12, Sarabande II. 35 bis 37, Chaconne G-dur II. 38—39, Allemanden II. 44, Couranten II. 67—68, Gigue II. 76.
- Haydn:** Menuett II. 50—54.
- Hedel, Wolf:** Pavane mit Saltarello für Laute II. 83—85.
- Jensen:** Lieder II. 158.
- Kirchner, Th.:** Op. 7, Nr. 6: I. 101—102.
- Kuhlau:** Op. 55, 59 und 20: I. 34. 35. 58. 67. 71.
- Lesage de Richée** (aus den 12 Suiten für Laute): Sarabande Fis-moll II. 32—33, Menuett G-moll II. 46, Couranten II. 66—67, Giges II. 74—75, Gavotte A-moll II. 77—78, Bourrée A-moll II. 89.
- Lully:** Duvertüren (Entrees) II. 24—26, Sarabande II. 34, Menuett II. 47—48, Bassesped II. 63—64, Gigue II. 72, Canarie II. 73.
- Mendelssohn:** II. 117. 121. 149.
- Mozart:** C-moll-Sonate II. 22 und 89—90, D-dur-Sonate  $\frac{3}{8}$ : I. 131—134, Variationen Ah, vous dirai-je II. 12—17, C-moll-Phantasia II. 107 und 113 und kleinere Citate.
- Rameau:** Gavotte II. 80, Rigaudon II. 86.
- Schubert:** Marsch Op. 121. 2: I. 119, C-dur-Symphonie I. 77, Ländler II. 58, Deutsche Tänze II. 60, Lieder II. 150 ff.
- Schumann:** B-dur-Symphonie I. 9, Lieder II. 149.
- Weber:** C-dur-Sonate: I. 39. 57, Polonäsen II. 28—29, Walzer II. 58, Momento capriccioso II. 117.



Max Hesse's illustrierte Katechismen.  
No. 16.

---

## Katechismus

der

# Phrasierung

### Praktische Anleitung zum Phrasieren,

Darlegung der für die Satzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze

von

Dr. Hugo Riemann und Dr. Carl Fuchs.



Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

## Einleitung.

Das gegen die Phrasierungsbezeichnung ausgegebene Stichwort heißt „zu kompliziert!“\*) Mit diesem stolz und gelassen ausgesprochenen „großen“ Worte wendet sich das Gros der „akademisch gebildeten Musiker“ von einer Reform ab, deren Zweck eine Erleichterung ist und sucht sie tot zu schweigen. Tajner friecht zurück nach Meidhöhle: „Laßt mich schlafen!“ Was bedarfs auch einer neuen Bezeichnung? was einer neuen Lehre? Unsere großen Meister haben ohne sie ihre herrlichen Schöpfungen zu stande gebracht, so werden wir auch ohne sie mit deren Genuß fertig werden!

Solche Logik steht zwar auf recht schwachen Füßen, ist aber nur leider zu überzeugend für diejenigen, welche nicht belehrt, nicht zu neuer Geistesarbeit angespornt, sondern in Ruhe ge-

\*) Ich benutze diese Gelegenheit, mich bei Herrn Th. Steingraber für die vielen unzweifelhaft sehr kostspieligen Reklamen zu bedanken, die er für meine Phrasierungsarbeiten und besonders meine „Vergleichende Klavierschule“ gemacht hat, ohne es eigentlich zu wollen, nämlich mit dem in allen Fachblättern vielfach wiederholten Abdruck eines Urteils von H. Cyrill Kistler über die Dammsche Klavierschule. Gegen die von Hrn. Kistler ausgesprochene Ansicht, daß sich die Dammsche Phrasierungsbezeichnung von der meinen vorteilhaft durch größere Einfachheit unterscheidet, muß ich aber insofern energisch Protest einlegen, als die Dammsche Phrasierungsbezeichnung gar keine wirkliche Phrasierungsbezeichnung ist, wie jeder sofort einsieht, der sich einigermaßen in das Problem vertieft. Ähnlich steht es leider um die Mehrzahl der bisher über meine und meines Freundes Fuchs bezügliche Publikationen erschienenen Kritiken, deren Verfasser leider das Problem selbst noch gar nicht begriffen haben und daher natürlich über die Versuche seiner Lösung ein maßgebendes Urteil zu geben außer Stande sind.

H. R.

lassen sein wollen. Wer seine technischen Studien mit Mühe absolviert und durch lange Jahre tagaus tagein in der Dretmühle des Stundengebens seine beste Geisteskraft verbraucht hat, der verlangt wohl schließlich nichts weiter, als daß seine Schüler hübsch im Takte spielen, die Finger aufheben, wenn eine Pause oder ein Staccato kommt, und forte und piano unterscheiden, wie der Komponist es vorgeschrieben hat. Gerade unter den Musiklehrern ist darum am wenigsten Interesse für die Phrasierungsfrage zu erwarten und thatsächlich zu finden.

Das große musikliebende Publikum, d. h. der allein in Betracht kommende Teil desselben, der es mit der Kunstliebe ernst meint und Beethoven nicht allein mit dem Munde sondern auch mit dem Herzen höher schätzt als Verdi und Strauß, steht einerseits zu sehr unter dem Einflusse der Musiklehrer, als daß er vor diesen sich für eine Reform wie die in Frage stehende interessieren könnte, andernteils ist für uns der direkte Verkehr mit demselben zu schwer, da die Fachzeitschriften selten in seine Hände kommen.

Die Hoffnung auf eine beschleunigte Verbreitung des Verständnisses für das Wesen der Reform ruht daher auf dem jüngeren Nachwuchs, dessen natürliches Empfinden noch nicht allzusehr durch fehlerhafte Gewohnheit wo nicht falsche Lehre abgetödet oder irre geleitet ist, sowie auf den wenigen faustischen Naturen, welche trotz aller Traditionen und Autoritäten sich nicht mit dem bestehenden Zustande zufrieden geben konnten, sondern ewig quälende Zweifel über den Zwiespalt zwischen dem Gelernten und Gefühlten empfanden. Daß einzelne hervorragende Künstler das volle Verständnis der natürlichen Gesetzmäßigkeit musikalischen Denkens und Schaffens wie des musikalischen Ausdrucks als Gottesgeschenk mit auf die Welt brachten, wird niemand so vermaßen sein, in Abrede zu stellen; aber es steht fest, daß keiner von ihnen die rechten Worte gefunden hat, sein apriorisches Wissen auch andern mitzuteilen. Von unsern großen schöpferischen Meistern war das nicht zu erwarten — sie hatten Besseres zu thun, als ihre Offenbarungen zu glossieren; aber auch den Männern, welche als Interpreten hohes und höchstes leisteten und es sich zur Aufgabe machten, mitzuteilen, was sie wußten, ist es nicht gelungen. Es konnte ihnen nicht

gelingen, so lange das Mittel, dessen sie sich zur Mitteilung bedienen mußten, die Notenschrift, an einem Gebrechen krankte, welches an der zunehmenden Versumpfung des rhythmischen Gemeinverständnisses die Hauptschuld hatte und hat. Dies Gebrechen ist oder war die Unmöglichkeit, mit den herkömmlichen Zeichen auszudrücken, daß eine Note nicht abgesetzt, sondern bis zum Eintritt der folgenden voll ausgehalten, und doch als Ende eines musikalischen Satzes oder Satzgliedes verstanden werden soll.

Das war keine ernsthafte Gefahr, so lange nur intensiv musikalische Menschen Musikübung und Musiklehre zum Lebensberuf wählten, mußte aber verhängnisvoll werden, je mehr mit der Verbreitung der Klavierfabrikation, der Klaviermusik und des Klavierspiels der Lehrberuf in immer unfähigere Hände kam. So wurde es möglich, daß die Lehre mehr und mehr verkümmerte und das wirkliche Verständnis immer mehr zurückging. Daran hat kein Einzelner Schuld. Mehr als 10 Jahrzehnte haben ihre zersezende Kraft geltend gemacht, und auch an den neueren Komponisten ist ihre Wirkung nicht spurlos vorüber gegangen. Ist nicht z. B. Schumanns auffällige Vorliebe für Rhythmen, die sofort aufdringlich einsetzen und in gleicher Gestalt bis zum Übermaß und zur Ermüdung festgehalten werden, ein Beweis dafür, daß der Komponist selbst sie für etwas nicht Gewöhnliches hielt? und wer wollte leugnen, daß sie als etwas Ungewöhnliches von der Mitwelt empfunden und bewundert wurden? Zugleich erklärt sich aber damit auch die Thatsache, daß die Bewunderung für diese Rhythmen sich gar schnell abstumpft, und bei wachsendem Verständnis für die rhythmische Vielseitigkeit der Klassiker regelmäßig einer gewissen Abneigung weicht. Beruhte Schumanns Größe in diesen — in seiner Klaviermusik wirklich recht häufigen obstinaten Rhythmen, so würde sie schnell genug verblasen. Zum Glück war der Genius in ihm aber nicht immer dem zergliedernden Verstande unterthan und entfaltete seine Schwingen zum schönsten Fluge, wo ihn theoretisches Wissen und Wollen nicht leitete.

Diese in neuerer Zeit mit Effekt als etwas Neues und Besonderes ausgenutzten Auftaktrhythmen sind thatsächlich etwas in der Musik aller Zeiten durchaus Gewöhnliches und Selbstverständ-

liches; aber während sie z. B. bei Mozart und Beethoven sich in buntem Wechsel ablösen und auseinander entwickeln, wobei natürlich der Meister ihr Verständnis voraussetzt, rechnet der moderne Komponist mit unserm (ihm selbst nicht fremden) gesunkenen rhythmischen Fassungsvermögen und stellt rhythmische Typen so isoliert hin, daß sie gefaßt werden müssen, wie sie gemeint sind (und auch nur gemeint sein können) und erzielt damit wirklich frappante Wirkungen. Nicht zu leugnen ist, daß dieses Suchen nach neuen Rhythmen hier und da zu interessanten Bildungen geführt hat, welche die Auffassung ganz besonders anstrengen und selbst bei Beethoven nur vereinzelt vorkommen. Es sind das vor allem jene Synkopierungen, welche die Markierung der schweren Zeit unterdrücken.

Die hohe und schöne Aufgabe der Phrasierungsausgaben ist es nun, diesen Sachverhalt endgiltig klar zu legen und nachzuweisen, daß weder Beethoven und Mozart, noch auch Bach und Händel in jener blaffen und fadenscheinigen Manier gedacht und empfunden haben, die man heute als klassische Ruhe und Einfachheit zu bezeichnen liebt; daß ihnen die Vielseitigkeit und Unererschöpflichkeit der Rhythmik noch gegenwärtig und intuitiv verständlich war, und daß sie wirklich mit vollen Händen aus diesem Borne schöpften. Es handelt sich da wahrlich nicht um interessante Einfälle und geistreiche Deutungen, nicht um individuelle Empfindungen und persönlich eigenartige Auffassungen, sondern um Konstatierung von allgemeingültigen Gesetzen des musikalischen Denkens, es handelt sich darum, den Meistern zu ihrem guten Recht, zur vollen Würdigung zu verhelfen. Wir erstreben nichts weiter als eine *restitutio in integrum*!

Aber wir haben auch noch allgemeineres im Sinn. Wir wollen nicht nur durch die angebahnte Vervollkommnung der Notenschrift ein tieferes Eindringen in den Geist der klassischen und romantischen Meisterwerke anbahnen, sondern wir erstreben auch diese Vervollkommnung der Notenschrift selbst als ein Mittel, das rhythmische Fassungsvermögen dauernd auf höherer Stufe zu erhalten und Rückfällen in die alte Versumpfung vorzubeugen. Den Komponisten der Gegenwart und Zukunft ist ein Mittel geboten, ganz unzweideutig auszudrücken, wie sie ihre Gedanken verstanden wissen wollen — so mögen sie denn künftig sagen,

ob die heute herrschende volltattige und halbtattige Leseweise nach ihrem Sinn ist oder nicht!


Die Arbeit der Bezeichnung auch nur der wichtigsten Werke ist eine große, die Kraft eines Einzelnen oder Weniger übersteigende. Darum bitten wir alle, denen die Sache am Herzen liegt, sich soweit in die Probleme zu vertiefen, daß sie mithelfen können an dem großen Werke. Wir führen sie mit den folgenden Beispielen direkt in die Werkstatt des phrasierenden Herausgebers und bewahren nichts, was wir wissen, als unser „Geheimnis“. Diejenigen, welche nicht selbst mitzuarbeiten gesonnen sind, mögen wenigstens erkennen, daß alles mit rechten Dingen zugeht und unter den vielen zusammenwirkenden Faktoren derjenige gerade nicht zu finden ist, den manche dort suchen werden — die Willfür!

---

## Erklärung der Phrasierungszeichen,

wie sie in H. Riemanns Phrasierungsausgabe zur Anwendung gekommen sind.

### 1. Der Bogen.


Die Anwendung des Bogens zur Bezeichnung des Legatovortrags ist gänzlich aufgegeben, wenigstens insofern, als das Vorhandensein des Bogens weder legato bedingt noch staccato ausschließt. Es ist aber angenommen, daß die unter demselben Bogen zusammengefaßten Noten legato gespielt werden sollen, sofern nicht staccato-Zeichen das Gegenteil verlangen; denn legato ist die schlichte, die gewöhnliche Art der Tonverbindung, besonders für Töne, die zu einem Motive oder zu einer Phrase zusammengehören. Die letzte Note unter dem Bogen als Ende des Gedankens oder Gedankengliedes wird abgesetzt, sofern nicht ausdrücklich weiterer Legato-Anschluß verlangt ist. Letzteres geschieht auf zweierlei Weise: 1) durch den Tenuto-Strich über der letzten Note (F), der besonders dann angewendet wird, wenn die letzte Note eine längere ist; 2) durch Zusammenlaufen des Bogenendes mit dem Anfang des nächsten Bogens in eine Spitze , welche Bezeichnung vorzuziehen ist, wenn die Endnote eine leichte ist.


Der neue Zweck des Bogens ist nun, die Gliederung der musikalischen Gedanken (Themen, Perioden, Sätze) in ihre natürlichen Teile (Phrasen) anzuzeigen. Eine allgemein gültige Bestimmung für die normale Länge des Phrasenbogens zu geben ist unmöglich, weil die Gliederung bald eine Zerlegung in sehr kurze, bald in längere Stücke fordert. Ungefähr kann man




sagen, daß zwei Takte (bei zusammengesetzten Taktarten ein Takt) oder (im dreitaktigen Metrum) drei Takte die mittlere Länge des Phrasenbogens ist; kürzere Bögen sind aber häufig notwendig beim ersten Aufbau des Themas, wo es gilt, die Taktart klarzustellen — da finden sich häufig Bögen von der Länge nur eines einfachen Taktes resp. bei zusammengesetzten Taktarten von der Länge eines halben Taktes. Setzt das Thema volltaktig ein mit sofortiger Loslösung des Auftaktes zum zweiten Schwerpunkt, so ist oft ein Bogen für die erste Note allein erforderlich. Längere Bögen werden dagegen im weiten Verlauf notwendig, wenn der Komponist immer größere Stücke einander gegenüberstellt. Die Dynamik und die Agogik sind schließlich die sichersten Anhaltspunkte für die Bogengrenzen=Bestimmung, sofern jede Phrase nur einen Höhepunkt hat, bis zu dem hin sie sich steigert und von dem nach dem Ende hin sie abnimmt und auch agogisch nachläßt. Die natürliche Scheidegrenze der Phrasen ist der dynamische Nullpunkt („Dynamik und Agogik“, S. 20), d. h. der Punkt, wo das *diminuendo* endet und das neue *crescendo* anfängt.

Zwei Besonderheiten der Bogengbegrenzung sind noch zu besprechen:

a) Die Bogenkreuzung.  Diese ist überall da erforderlich, wo ein oder mehrere Töne doppelt bezogen sind, d. h. einerseits als Ende einer Phrase, andererseits aber wieder als Anfang einer neuen Phrase verstanden werden müssen. Die einfachsten Fälle sind die, wo leichte Takteile, die als Dissonanzlösungen oder dgl. notwendig noch zur vorausgehenden Phrase gerechnet werden müssen, durch ein vom Komponisten gefordertes *crescendo* oder einen *Accent* (>, *sf*) als neuer Anfang, Auftakt wirken, ohne daß dabei das große Metrum eine Veränderung erleidet; die komplizierteren dagegen die, bei denen eine wirkliche Phrasenverschränkung, eine zeitliche Zueinanderschlebung empfunden werden muß, wenn z. B. ein schwerer Takt, der Schlußträger der vorausgehenden Bildung durch Wiedereinsatz eines Themas in einen leichten umgedeutet werden muß. Eine dritte Art endlich fordert nur die gleichzeitige Auffassung einer schweren Zeit als Anfang und Ende, ohne daß eine Verkürzung des großen Metrums stattfindet.

b) Der abbrechende Bogen  zeigt an, daß ein Ge-

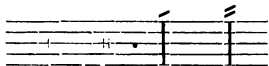
danke nicht zu Ende geführt ist, sondern plötzlich abgerissen wird, manchmal, um noch einmal frisch begonnen zu werden (dann meist ohne Pausen, nur mit einer ganz kurzen Cäsur), oft aber auch, um einer ganz andern Idee Platz zu machen. Seltener ist das umgekehrte Zeichen notwendig , welches bedeutet, daß der negative (decrescendo-) Teil einer Phrase, und zwar meist nur einer weitausgesponnenen, noch einmal wiederholt wird, mit Weglassung der vorausgegangenen Steigerung. Wie bei der Bogenkreuzung sind auch bei abbrechenden Bögen Verkürzungen, überhaupt Veränderungen des großen Metrums etwas gewöhnliches.

## 2. Unterbögen.

Unterbögen, d. h. Bögen kleineren Umfangs unter den größeren eigentlichen Phrasenbögen haben natürlich den Zweck, die innere Gliederung der durch die größeren Bögen bestimmten Phrase anzuzeigen. Sie sind nur dann zu empfehlen, wenn die Gliederung eine besonders bedeutsame ist und sich der Einheitsbedeutung der Phrase gegenüber bemerklich machen soll; für den Vortrag bedeutet die Anwendung von Unterbögen immer eine gewisse dynamische und agogische Selbständigkeit der durch die kleinen Bögen abgetheilten Glieder, während statt der Unterbögen besser die einfachen und doppelten Lesenzeichen (§) angewendet werden, wo die dynamische und agogische Schattierung einheitlicher gehalten werden soll.

## 3. Das Lesenzeichen.

Das Lesenzeichen, der kleine einfache oder doppelte, eine Linie durchschneidende Vertikalstrich (überm Taktstrich schräg aufliegend):



ist von all unsern Phrasierungszeichen dasjenige, welches die meisten Feinde hat. Man stößt sich daran, daß durch dasselbe auch Melodiebruchstücke oder figurative Gänge zerlegt werden, deren festgedrungene Einheit evident ist. Man wirft uns ein fortwährendes Sezieren die musikalischen Gedanken vor.

Wir sind weit entfernt, an der Echtheit dieser Empfindungen zu zweifeln und verkennen auch nicht, daß dieselben der Verletzung eines vollberechtigten ästhetischen Prinzips entspringen. Die Frage ist nur, ob diese Verletzung durch das Zeichen notwendig bedingt ist, oder ob dabei Faktoren mitsprechen, die wir abzulehnen berechtigt sind. Und das ist in der That der Fall. Erstens ist es die Neuheit des Zeichens, welche als wenn auch noch so unscheinbare Neubelastung der Lesearbeit störend wirkt; ist dieser Effekt durch die Gewöhnung überwunden, so wird die Abneigung bereits erheblich abnehmen. Zweitens ist aber die schlimmste Störung veranlaßt durch ein Mißverstehen der Bedeutung des Zeichens. Wer da meint, einen Abschnitt empfinden und ausdrücken zu müssen, wo er das Lesezeichen vorfindet, der wird freilich mit der Phrasierungsausgabe viel Not haben. Es soll aber beim Lesezeichen weder abgesetzt, noch inne gehalten werden; dasselbe ist vielmehr zunächst nur dazu da, eine ähnliche Funktion zu erfüllen, wie sie im Druck der Schriftsprache die kleinen zwischen die einzelnen Worte geschobenen weißen Zwischenräume haben, nämlich ein schnelles Erfassen der kleinsten Satzglieder (Worte) zu befördern (manchmal mag ihre Bedeutung auch wirklich dem Zerlegen des Wortes in seine einzelnen Silben ähnlich sein; es giebt Fälle, wo eine solche Fibel=Schreibweise ausnahmsweise erwünscht sein muß). So wenig aber jemand, der die Sprache fließend beherrscht, durch die Trennung der Worte im Druck veranlaßt wird, zwischen die Worte (etwa zwischen Artikel und Hauptwort) Pausen einzuschieben, ebensowenig soll jemand durch die Lesezeichen veranlaßt werden, die durch dieselben klar gelegten Motive und Unterteilungsmotive von einander zu separieren. Es kommt aber noch ein weiterer hochwichtiger Umstand hinzu, die Lesezeichen geradezu unentbehrlich zu machen, nämlich die Eigenschaft unserer Notenschrift, daß sie eine der Trennung der Worte in Druck und Schrift nur allzuähnliche Zerlegung der Notenreihen in kleinere Abschnitte durchführt, die nur leider mit der Abgrenzung der Motive und Phrasen in krassem Widerspruch steht. Giebt man zu, daß niemand imstande ist, eine längere Tonreihe auf einmal aufzufassen (was zu bestreiten bis jetzt übrigens noch niemandem beigegeben ist), so muß man auch betonen, daß die von uns mit

der ganzen Phrasierungsbezeichnung bekämpfte volltaktige und halbtaktige u. s. w. Lesemanier durch die Taktstriche, Teilung der durch zwei teilbaren zusammengesetzten Taktarten in der Mitte, und die gemeinsamen Querstriche der zu einer Halben oder einem Viertel zusammengehörigen Achtel, Sechzehntel u. s. w. geradezu herausgefordert wird.



Gegen diese die Auffassung irre leitenden Gruppierungen — die doch andererseits wieder nicht zu missen sind, da sie die Schwerpunkte der Taktmotive und Unterteilungsmotive augenfällig kenntlich machen, also letzten Endes auch die richtige Phrasierung sofort finden helfen — sind die Lesenzeichen als Gegengewicht erforderlich. Auffälliger, störender als diese Querstriche und ihre Unterbrechungen sind sie gewiß nicht; nur Vorurteil kann das behaupten!

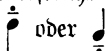

Statt des Lesenzeichens steht für Notewerte mit Querstrichen (Achtel, Sechzehntel u.) ein anderes, altes Mittel zur Verfügung, dessen Gebrauch im vorigen Jahrhundert allgemein war, in unserer Zeit aber mehr und mehr abgekommen ist, nämlich die Brechung der Querbalken zur Kenntlichmachung von Einschnitten (Phrasen- oder Motivgrenzen). Da dieses Mittel viel aufdringlicher sich darstellt, so empfehlen wir dasselbe für Haupteinschnitte, besonders bei längeren Phrasen, während das stille Lesenzeichen für die Kennzeichnung der Unterteilungsmotive geeigneter ist. Wo das Mittel der Balkenbrechung versagt (nach Vierteln, Halben u., sowie auf dem Taktstrich), muß zur Verdoppelung des Lesenzeichens gegriffen werden.

Bezüglich des Vortrages ist besonders davor zu warnen, daß nicht etwa jede Motivgrenze und Phrasengrenze durch merkliches Zunehmen markiert wird — es muß dies als Manier unangenehm und abstoßend wirken, weil die Deutlichkeit der rhythmischen Verhältnisse dadurch leidet. Nur wo die auf den Schwerpunkt fallende Note selbst die Motivgrenze bildet, ist ein



unbedeutendes Verweilen ohne üble Wirkung möglich, auch wenn die Bewegung sich in lauter gleichen Notenwerten hält. Als Hauptträger agogischer Verlängerungen erscheint aber auch dann, wenn die Motivgrenze weiter hinter derselben liegt, die den Schwerpunkt bildende Note. Die Phrasengrenze markiert sich naturgemäß durch Übergang aus diminuendo in crescendo, aus calando in affrettando, die Motivgrenze eventuell, aber nur wo die scharfe Scheidung der Motive besonders wünschenswert erscheint, durch dynamische Accentuierung des Anfangstones. Als Träger des Anfangsaccentes erscheint öfters nicht gerade der erste Ton des Motivs, sondern entweder der die höchste Spitze seines Auftakts bildende oder der auf die relativ schwere Zeit fallende Ton desselben (besonders dann, wenn er eine latente Stimme markiert). Dergleichen scheinbare Abweichungen bestätigen nur die in der „Dynamik und Agogik“ §§ 4 und 49 gegebene Erklärung des Anfangsaccentes. Eine andere Modifikation des Anfangsaccentes ist, daß derselbe eine gewisse Breite annehmen kann, derart, daß in einer laufenden Figur statt eines einzelnen stärkeren Tones eine Gruppe von mehreren Tönen verstärkt erscheint.


#### 4. Artikulationszeichen.\*)

Legatovortrag wird als die selbstverständliche Form der Verbindung zu engerer Einheit zusammengehöriger Töne nicht bezeichnet: dagegen wird aber von der letzten Note der Phrase angenommen, daß sie von der ersten Note der folgenden Phrase getrennt werden soll, sofern nicht durch Zusammenlaufen der Bögen oder den Tenuto-Strich der vollständige Anschluß gefordert wird (vgl. 1). Im übrigen unterscheidet die Phrasierungsbezeichnung folgende Arten der Artikulation:

a) Das portato oder non legato, d. h. das fast vollständige Aushalten der Notenwerte, doch ohne wirkliche Verbindung der Töne, gefordert durch die Vereinigung des das Aushalten fordernden Tenutostrichs mit dem das Absetzen fordernden runden Staccatopunkt  oder  u. s. w.

\*) Wir acceptieren hiermit definitiv den Terminus „Artikulation“ als zusammenfassende Bezeichnung der verschiedenen Arten der Tonverbindung und Trennung durch legato, staccato u.


b) Das leichte Absetzen eines auf eine ausgehaltene Note folgenden leichten Tones  oder den grazios gesonderten Vortrag mehrerer Töne (Halbstaccato), gefordert durch runde Punkte . Soll eine länger ausgespinnene Figur konsequent in dieser Weise ohne wirkliches Legato gespielt werden, so ist statt der minutiösen Bezeichnung jedes einzelnen Tones die Wortvorschrift mezzostaccato oder (bei schnellerer Bewegung) leggiero vorzuziehen; eine Vortragsart, welche dem legato noch näher steht, aber das an staccato gemahnende prickelnde des nervigen Einzelausfalls hat, fordert die Anweisung mezzolegato (von den Musikern einfach durch Fehlen der Legatovorschriften angedeutet, wie ja auch in der Bezeichnung der Musik für Streichinstrumente das Fehlen der Bögen die Einzelartikulation durch Strichwechsel von Ton zu Ton bedeutet).

c) Das scharfe Abstoßen, eigentliche Staccato, gefordert durch kleine Keile (zugespitzte Punkte) .

Die älteren Drucke und Handschriften unterscheiden das leichte und scharfe Staccato nicht; eine sorgfältige instruktive Ausgabe wird aber immer gut thun, den Schüler zur klaren Unterscheidung beider anzuleiten. Der Effekt eines durchgeführten scharfen Staccato (c) wird nur selten intendiert sein, da er immer eine gewisse Härte mit sich bringt, die oft geradezu verletzend wirkt. Darum wird man in den Phrasierungsausgaben vielfach finden, daß nur die auf die Schwerpunkte der Takt- oder Unterteilungsmotive fallenden Töne mit ' , die übrigen (leichteren) aber mit ' . . ' bezeichnet sind.

d) Gewissermaßen unter die Artikulationszeichen gehörig ist auch das Zeichen des agogischen Accentus ^ (selten doppelt ^), jedenfalls aber das ihm häufig folgende der halben Bindung ~, welches besonders über einer synkopierten Note häufig nötig ist und dann zugleich vor Accentuation warnt. Der eine kleine Verlängerung des Notemwertes verlangende agogische Accent ist in den Phrasierungsausgaben besonders über Verhaltstönen zu finden, manchmal aber auch über konsonanten Tönen, aber nur dann, wenn ein weiterer Akkordton noch als zum Motiv, als weibliche Endung gehörig gekennzeichnet ist (z. B. Beethoven, op. 78, 1. Satz, II. Thema). Die einer mit dem agogischen

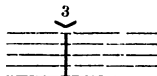
Accent bezeichneten folgende Note ist stets leicht und accentlos, sofern nicht eine Bogenkreuzung sie zugleich zum neuen Anfang deutet. Umgekehrt ausgedrückt: fordert der Komponist für die einem Vorhalt folgende Auflösungsnote stärkere Tongebung, Accentuation (durch  $>$ , *sf*, *cresc.*), so ist für die Phrasierungsbezeichnung Bogenkreuzung notwendig.

e) Eine Extraunterbrechung des glatten Verlaufs, die Einschaltung einer nicht notierten Pause fordert das Komma ', welches wir, um es auffälliger zu machen, stets in eine Lücke des Bogens stellen . Bricht eine Phrase vorm Ende ab, um wieder zurückzugreifen, so ist nicht das Komma, sondern das Zeichen der abbrechenden Phrase am Platze (s. oben 1. b). Wo dagegen die Fortsetzung offenbar das fehlende Ende der Phrase (wenn auch mit kontrastierender Dynamik) bringt, ist das Komma das richtige Zeichen.

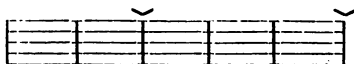
## 5. Andeutung des großen Metrums.

Das große Metrum nennen wir den Takt höherer Ordnung, den die alte, bezüglich der Ausdrücke Rhythmus und Metrum nicht scharf unterscheidende Terminologie auch Rhythmus nennt (*Ritmo di due battute, di tre battute, di quattro battute*). Für die Bezeichnung der Lage der schweren Takte im großen Metrum fehlte dem Herausgeber der Phrasierungsausgabe bisher ein Zeichen, sodaß er sich auf die dynamischen Vorschriften und wo die höchste Tonstärke für einen offenbar leichten Takt gefordert war, auf Zuhülfenahme des agogischen Accents beschränken mußte. Nur bei zusammengesetzten Taktarten, wo der Takt selbst das große Metrum darstellt, war diese Verlegenheit nicht zu konstatieren. Standen freilich die Taktstriche so, daß sie nicht die Schwerpunkte markierten, so wurde zum Auskunftsmittel punktierter Taktstriche zur Andeutung der richtigen Stelle des Taktstriches gegriffen. Zweimal (Beethoven, op. 79, II. Satz und Schubert, op. 94, I. T. 38—42) mußte in einem dreiteiligen Takte die Lage der Schwerpunkte beim dritten Drittel durch punktierte Taktstriche angedeutet werden. Immerhin blieb der Mangel einer fortgehenden Kenntlichmachung der schweren Takte in sehr vielen Fällen unangenehm fühlbar, und wird es

daher gewiß als ein Fortschritt begrüßt werden, wenn wir heute in der Lage sind, eine einfache Bezeichnung proponieren zu können, welche der in H. Niemanns Musiklexikon (1. Aufl., Art. Metrik) angedeuteten durch ganze und halbe Taktstriche vorzuziehen sein dürfte. Wir stellen nämlich über den Taktstrich des ersten vorkommenden schweren Taktes in einer kleinen Gabel die Zahl, welche das große Metrum als 2=, 3= oder 4taktiges kennzeichnet:



Damit ist dann gesagt, daß der oder die vorausgehenden Takte leichte sind. Geht dieses große Metrum unverändert weiter, so bedarf es nicht der Wiederholung der Zahl bei jedem neuen schweren Takt. Allenfalls könnte man die kleine Gabel zur Kenntlichmachung festhalten:



Hochbedeutsam wird aber dieses Mittel, wo das große Metrum eine Veränderung erleidet, z. B. wenn im zweittaktigen Metrum einmal ausnahmsweise zwei leichte Takte vorkommen. Eine 3 in der Gabel über dem vorausgehenden schweren Takt wird dann die Takttriole sofort zum Bewußtsein bringen, während eine 2 in der nächsten Gabel den Wiedereintritt der Zweittaktigkeit anzeigt. Die im folgenden gebotenen Beispiele werden zur Genüge den Wert dieses neuen Mittels darlegen, von dem nur blinde Mißwilligkeit verkennen kann, daß es ebenso wichtig ist, wie die Taktvorzeichnung.

\*

\*

\*

So treten wir denn direkt in die praktische Illustration des Gebrauchs der Zeichen ein, mit der Bitte, uns mit gutem Willen zu folgen und sich nicht dadurch irritieren zu lassen, daß so manche Gewöhnung, deren Begründung wir oben selbst gegeben haben, hemmend dem vollen Verständnis zunächst entgegensteht. Der Widerstand und die Abneigung werden sich bei jedem



Schritt vorwärts vermindern. Unser Ziel ist übrigens gar nicht, die von uns aufgestellte Art der Phrasierung in jedem Falle als die allein richtige anerkannt wissen zu wollen, sondern vielmehr, ein intensives Verlangen nach klarem Erkennen zu wecken, die Phrasierung zur Bedürfnissache zu machen. Ist einmal erst ein Funke zündend in die Seele gefallen, so wird man sich nicht mehr mit dem stumpfsinnigen Weitertappen von Takt zu Takt zufrieden geben, sondern selbst weiter suchen und dann auch sicher finden!

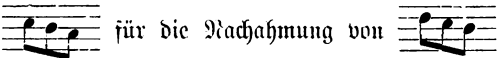

H. R. und C. F.

---

## Beispiel I.

F. Mendelssohn-Bartholdy, op. 19, II (Lied ohne Worte).

Zu allererst gilt es festzustellen, ob das Thema aus ein-  
taktigen oder zweigtaktigen (oder bei zusammengesetzten Taktarten  
aus halbtaktigen) Motiven sich aufbaut. Ein Blick auf die beiden  
ersten Takte zeigt eine Gleichförmigkeit der melodischen Zeichnung,  
die auf Nachahmung im Abstand eines ganzen Taktes deutet.  
Die Formenlehre alten Stiles, welche Takt und Motiv indenti-  
fiziert (s. z. B. Lobe), würde ohne weiteres

 für die Nachahmung von  erklären,

d. h. in dem einen wie in dem andern ein Motiv sehen; wie  
sie sich mit dem Auftaktsachtel abfinden würde, wollen wir dahin-  
gestellt sein lassen. Möglich auch, daß das Auftaktsachtel als  
bestimmend betrachtet würde und die beiden Motive so begrenzt:



Dann würde die weibliche Endung des ersten Motivs sich sehr  
gut dadurch erklären, daß erst mit dem zweiten Achtel der a moll-  
Akford (°e) wieder rein ist, während h und d zu Anfang des  
Taktes als schwere Durchgänge anzusehen wären; unmöglich ist  
aber die Endung des zweiten Motivs mit den beiden h, deren  
Durchgangscharakter auf der Hand liegt — man müßte also  
dann das Motiv als ein Achtel weiter bis zum Ende des Taktes

gehend fassen, was in der That nicht von der Hand zu weisen wäre, zumal das *sf* des folgenden Taktanfangs auf einen Motiv- anfang zu weisen scheint. Ein Beto gegen diese Auffassung legt aber das kleine < im zweiten Takt ein — es ist klar, daß durch dasselbe das verzierte *c* zum Ende des zweiten Motivs bestimmt wird. Ist aber *c* Endnote des zweiten Motivs, so erscheint der Inhalt der beiden Motive als zu identisch, da das vorgehaltene *d* im ersten ja auch nichts Anderes ist als ein künftiges *c*. Nein — ein Blick auf die beiden Taktanfänge er- weist, daß das zweite Motiv eine Stufe tiefer seinen Schwer- punkt hat als das erste, daß wir Sekundsteigerung nach der Tiefe haben und statt wie oben (S. 18) vielmehr so ein- teilen müssen:



Statt der Konformität des 1. und 2. Motivs haben wir so die des zweiten und dritten gefunden, während das vierte durch die Vorhalte *f—e* und *h—c* bis zum Ende des Taktes ver- längert wird. Diese Art der Darlegung des  $\frac{3}{8}$  Taktes mit  $\overset{1}{\underset{3}{}}$  Auftakt ist durchaus typisch, desgleichen ist die sich hier offenbarende kleine Form typisch (1 Takt, 1 Takt, 2 Takte).

Um nämlich uns sicher in den Takt hineinzufühlen, machen wir wenn möglich beim ersten Schwerpunkte (d. h. auf dem Takt- anfang) Halt, gleichviel wie groß der Auftakt oder ob über- haupt einer war; das Anwachsen des zweiten Motivs bis zum neuen Schwerpunkte offenbart uns dann erst völlig die Natur der Taktart.\*) Mit Beendigung des zweiten Taktes sind wir sodann orientiert und vermögen eine zweitaktige Bildung zu verstehen, die auch wirklich meistens wie hier folgt. Natürlich besteht die zweitaktige Bildung ebenfalls aus zwei Taktmotiven,

\*) Dynamik und Agogik, S. 244, 3. Abj.

die aber nicht wie die erste und zweite Verletzungen von einander sind. Vielmehr giebt sich meistens die erste Hälfte der zweitaktigen Bildung als dritter Anfaß des im ersten und zweiten Takt aufgestellten Hauptmotivs, die zweite Hälfte aber als dessen Rückbildung, Nachfaß.

Die Taktgruppierung ist also eine zweitaktige (*ritmo di due battute*). Da fragt es sich nun, welcher der beiden ersten Takte der schwere ist. \*) Der schwere Takt ist der schlußfähige, derjenige, welcher den Schluß auch wirklich trägt, und zwar derart, daß wenn die Phrase über das Ende dieses Taktes hinausreicht, ihre Endigung in einem höheren Sinne weiblich erscheint, als wenn sie nur innerhalb des schlußfähigen Taktes über den Schwerpunkt hinausragt. Das *sf* des dritten Taktes könnte zu der Annahme verleiten, daß der erste und dritte Takt die schweren wären. \*\*) Ziehen wir, um heller zu sehen, je zwei Takte zu einem  $\frac{6}{8}$  Takt zusammen, d. h. eliminieren die Taktstriche 2 und 4, so erkennen wir leicht, daß jene Annahme irrig ist:



Hier stehen die Taktstriche offenbar falsch, obgleich leider in einer seit über hundert Jahren sehr häufig gewordenen Weise. Wer vermöchte ernstlich die dem Taktstrich folgende Note hier als Träger der Schlußwirkung zu empfinden? Die übermäßige Verlängerung der Motive über die Schlußzeit hinaus, wirkt wahrhaft lähmend und nur ein unterschiedsloses halbtaktiges


\*) Die Dynamik und Allegro wendet dieser Frage wenig Aufmerksamkeit zu, was man damit entschuldigen mag, daß diese Unterscheidung eine alte und allbekannte ist; nur wo in zusammengesetzten Taktarten der Taktstrich nicht vor dem Schwerpunkte des schweren einfachen Taktes steht, ist das gelegentlich, sowohl in dem Buch als in den Phrasierungs-Ausgaben betont, und damit die Unterscheidung als bekannt angenommen.

\*\*) Wir bezeichnen als ersten Takt das Taktmotiv, welches der erste Taktstrich durchschneidet; nur bei volltaktigen Einsätzen liegt das erste Taktmotiv ganz hinter dem ersten Taktstrich. Mit andern Worten, wir zählen die Takte nur nach ihren Schwerpunkten, welche anzuzeigen, bekanntlich der Zweck der Taktstriche ist.

Weitergliedern vermöchte sich mit einer solchen Notierung einigermaßen abzufinden. Nein, korrekt und befriedigend wäre nur:



Diese schlichte (d. h. direkt durch die Stellung des Schwerpunktes bedingte) dynamische Ausstattung, hat nun aber Mendelssohn für die Takte 3—4 verboten. Das *sf* ist nämlich nicht nur hier, sondern überhaupt meist, ein Accentzeichen, d. h. die Forderung der stärkeren Hervorhebung eines Zeitwertes, dem vermöge seiner rhythmischen Stellung dieselbe nicht zufäme. Hier sind zwei Gründe bestimmend für die Accentuation: erstens der melodische, daß nach der abwärts gehenden Sekundsteigerung der beiden ersten Motive unerwartet über die Höhe des Anfangs hinauf gegriffen wird (Gipfelnote; s. Dynamik und Agogik, § 39); zweitens der harmonische, daß nach der schlichten Fundamentierung der Tonart mit Tonika, Oberdominante, Tonika ( $^0e - e^7 - ^0e$ ), zum ersten Male die Unterdominante einsetzt ( $a^{VII}$ ). Wie ist es nun aber anzufangen, daß trotz dieser Verschiebung der größten Tonstärke vom schweren auf den leichten Takt, doch die Bedeutung des letzteren kenntlich bleibt? Da ist denn widerspruchsslos zu konstatieren, daß einzig und allein agogische Mittel hierzu übrig bleiben. Diese sind: Fortführung der agogischen Steigerung bis zum richtigen Schwerpunkt (Schlußträger) trotz des bereits vom Komponisten verlangten *diminuendo*, und agogische Accentuation (Verlängerung) des Tones, der auf die Schlußzeit eintritt. Da eine solche Verlängerung nur sehr klein sein kann, so wird sie unbemerkt bleiben, wenn sie an einer so langen Note wie dem Viertel  $f^2$  gemacht wird; es wird deshalb die zu kurzen Werten einhergehende Begleitung zum Vermittler

des agogischen Accentes, d. h. wenn wir schreiben ,

so meinen wir nicht eine Verlängerung des  $f$  über sein natürliches Ende hinaus, sondern eine Verlängerung ganz zu Anfang, welche einzig und allein durch Verlängerung des auf die schluß-

fähige Zeit (nach dem 4. Taktstrich) fallenden Sechzehntels c der linken Hand verständlich gemacht werden kann, also etwa:



Doch schreiben wir diesen agogischen Accent nicht über die Begleitnote, sondern über die Melodienote. Der hinter die den agogischen Accent tragende Note fallende Rest der Phrase ist natürlich nachlassend zu spielen, doch nicht derart, daß die folgenden Sechzehntel langsamer würden als das verlängerte; vielmehr muß auch innerhalb des agogischen Rückganges (calando) der agogische Accent noch als solcher kenntlich sein. Man glaube nicht, daß diese minutiösen Anweisungen theoretische Spitzfindigkeiten wären, deren praktische Ausführbarkeit problematisch und ihrem Werte nach zweifelhaft wäre. Dieselben sind vielmehr nur eine präzise Wiedergabe dessen, was ein schlichter Ausdruck instinktiv trifft und doppelt leicht treffen wird, wenn direkt anschauliche Zeichen die rechten Wege weisen.

Die Begleitfigur der linken Hand ist eine stimmige Brechung einfachster Art, eigentlich zweistimmig:



Führungen dieser Art sind etwas so gewöhnliches, daß sie auch ohne diese komplizierte Schreibweise jederzeit sofort verstanden werden, d. h. man spielt eine Bassstimme in (wenn auch nicht gebundenen) Achteln und eine synkopierte Mittelstimme untergeordneter Tonqualität. Für die Phrasierungsbezeichnung solcher Begleitfiguren genügen Lesenzeichen zur Verhütung verkehrter Begrenzung der Motive. Wenn irgendwo, so gilt in der Begleitung der Satz, daß alle Figuration (mit Ausnahme der Vorhaltlösungen) die Hauptwerte zu verbinden, d. h. aus einem Takt in den andern, aus einer Zählzeit in die andere hinüberzuführen hat. So stellt sich denn das erste Sätzchen des Themas vollständig phrasiert folgendermaßen dar:

*Andante espressivo.*

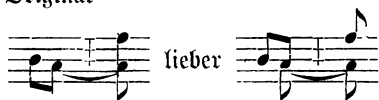
The first system of the musical score is in 3/4 time. The treble clef part begins with a melody starting on a half note, followed by quarter notes, and includes a second ending bracket with a fermata. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *mf* at the start, *cresc. sf* in the middle, and *dim.* towards the end. A measure number '4' is indicated at the bottom of the bass staff.

Das h vor dem fünften Taktstriche ist natürlich Durchgangston, d. h. weiterleitend, Auftakt. Die nächsten vier Takte machen einen Halbschluß auf der Dominante ( $e^7$ ) und durch die Harmonien  $e^7 \dots e^+ - ^0e - h^{9^+} e^+$ . Die Motive setzen volltaktig ein und zwar Takt 5—6 mit Vorhalten, welche analog der Schlußbildung des Taktes 4 den ganzen Takt von Taktstrich zu Taktstrich füllen; nur das letzte Sechzehntel der Begleitung führt auch hier weiter. Die zweitaktige Gruppe Takt 7—8 gliedert sich nach dem ersten Achtel der Melodie. Die Dynamik ist dabei ganz durch die harmonischen Verhältnisse bedingt, d. h. die Vorhalte und die fremdeste Harmonie (die zweite Oberdominante [Dominante der Dominante]  $h^{9^+}$ ) erfordern für sich Hervorhebung (Dynamik und Agogik, § 42); die für die Verdeutlichung der Vorhalte erforderlichen agogischen Accente hat wie im vierten Takte die linke Hand zu vermitteln:

The second system continues the musical piece. The treble clef part shows chords and melodic fragments. The bass clef part features a rhythmic pattern with eighth notes and includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *mf*. A measure number '8' is indicated at the bottom of the bass staff.

Natürlich ist hier, wo die schlußfähige Zeit die Dominante voll und rein (ohne Vorhalte) direkt bringt, die Annahme einer weiblichen Endigung auch für die Begleitfigur ausgeschlossen. Der zurückleitende Auftakt beginnt daher bereits mit dem zweiten Sechzehntel ( $f^1$ ).

Takt 9—12 sind identisch mit Takt 1—4 bis auf eine kleine Variante, welche zwingend erweist, daß das  $f^2$  zu Beginn des dritten Taktes nicht eine neu einsetzende Stimme, sondern die Fortführung der Melodiestimme selbst ist, sodaß wir statt Mendelssohns Original



schreiben zu müssen meinen.

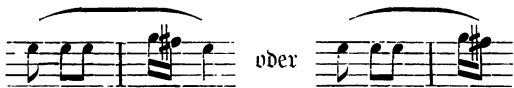
Mendelssohn schreibt nämlich das zweite Mal:



was wir gefälliger und korrekter so wiedergeben:



Natürlich nimmt hierauf die Fortspinnung des Gedankens eine andere Richtung als das erste Mal, indem diesmal eine Modulation nach e-moll ( $^o h$ ) bewirkt wird. Setzte der Abschnitt Takt 5—8 mit eintaktigen Bildungen an, so erkennt man dagegen unschwer, daß diesmal ein weiterer Flug beabsichtigt ist und gleich zweitaktig begonnen wird. Bezüglich der Abgrenzung des nachgeahmten Motivs könnte man schwanken, ob Mendelssohn



gemeint hat. Jedenfalls geht das Motiv nicht in der Mittelstimme und der Unterstimme bis zu Ende des Taktes, da die Durchgangsbedeutung der leeren Quarte  $^e_h$  zu evident ist. Uns ist es indes unmöglich anzunehmen, daß Mendelssohn dem warm-

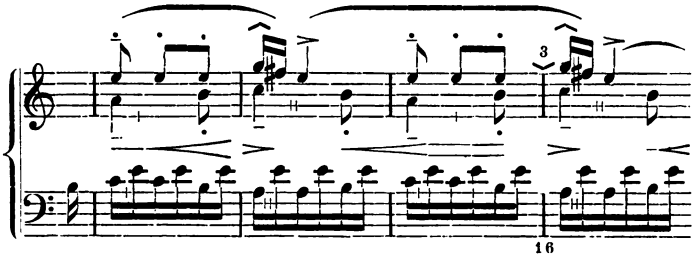
blütigen Anlauf durch das Appendix



alle Verbe sollte haben benehmen wollen. Unter Verwahrung gegen den gänzlich unbegründeten Vorwurf, daß wir nach Sonderbarkeiten suchten, und mit dem Hinweis darauf, daß wir nur sorgen, die poetischen Schönheiten der Kunstwerke auch wirklich zu erkennen und zu voller Wirkung zu bringen, müssen wir diese Stelle zurückführen auf:



und daher so phrasieren, daß das zweite Sechzehntel, die Lösung des Vorhaltes g, das Ende, und das Viertel e den leidenschaftlich drängenden neuen Aufsat bildet:




Die nach dieser zweimal-zweitaktigen Steigerung erwartete korrespondierende Bildung doppelter Länge folgt wirklich, aber zu Anfang erweitert durch Ausdehnung des leichten Taktes auf die doppelte Zeit; denn schwerlich wird jemand die Korrespon-

denz von  mit  leugnen,

und die weitere Fortsetzung rechtfertigt diese Annahme der Aufeinanderfolge zweier leichten Taktes vollkommen, da sonst die ganze rhythmische Ordnung zerstört erscheint und alle folgenden Schlüsse verkehrt liegen würden. Wir gewinnen so als Abstand

der Schwerpunkte Takt 16 und Takt 19 ausnahmsweise das rhythmische Intervall von drei ganzen Takten, was wir durch eine 3 über dem Taktstrich von Takt 16 anzeigen; den Wiedereintritt der zweitaktigen Gliederung zeigt eine ebenso gestellte 2 bei Takt 19 an. Diese Zahlen werden niemanden stören aber jedermann einen sehr erwünschten Aufschluß über die Natur des Metrums höherer Ordnung geben, weshalb wir sie für die folgende analytische Arbeit konsequent anwenden und auch für künftige Phrasierungsausgaben ins Auge fassen. Doch damit nicht genug; auch das Ende der Bildung ist erweitert, zunächst durch eine Führung der Bassstimme, welche in Takt 22—23 die Schlußwirkung des  $e^2$  vereitelt und weiter durch Umdeutung desselben  $e^2$  zum Ausgangspunkte einer neuen bis Takt 29 reichenden Bildung, die unerwartet mit dem e-dur-Akkord statt des e-moll-Akkordes ( $^0h$ ) endet. Die ganze Strecke bildet zu Strupeln

keinen weiteren Anlaß. Denn daß nicht Takt 19  (weib-

lich) gelesen werden darf, ist wohl jedem, der nicht ganz und gar verbildet ist, selbstverständlich; das ais-fis-c wäre doch gar zu abscheulich, ganz abgesehen vom Tritonus; nimmt man dagegen nach  $fis^2$  Hauptäsur an, so setzt  $e^2$  ungezwungen als kleine None in der Dominantharmonie  $h^7$  weiterleitend ein. Die Schluß vereitelnde weiter weisende Führung der Unterstimmen Takt 22—23 ist natürlich phraseologisch Anfang, der die Bogenkreuzung in der Melodie (Doppelbedeutung des  $e^2$ ) vorbereitet. Für die Dynamik hat der Komponist sehr wenige Anhaltspunkte gegeben; das *sf* Takt 19 kennzeichnet einen Höhepunkt der dynamischen Entwicklung, nach welchem ein Rückgang natürlich ist; das plötzliche Zusammengehen der Hände Takt 23—25 (unter dem umgedeuteten  $e^2$ ) scheint ein Effektpiano\*) zu bedingen, durch welches zugleich die Bogenkreuzung hörbar wird; eine schlichte mittlere Tonstärke tritt wieder ein mit der Aufnahme der früheren Instrumentierung (durch den Oktavvorsprung  $e^1-c$ ). So erhält denn der ganze Bassus folgendes Aussehen:


\*) Eine vortreffliche Erklärung des  $< p$  giebt die soeben erschienene deutsche Ausgabe von M. Luzzis „Traité de l'expression musicale“, S. 223, Num.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* marking and a *sf* marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *dim.* marking and a *p* marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

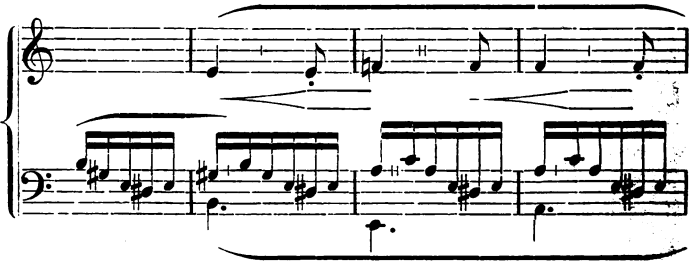
Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *mf* marking and a *p* marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff. The page number 29 is visible at the bottom right of the system.

Es folgen nun ein paar kurze Zwischenfäschen (Z. 30—40), deren harmonischer Sinn lediglich die Rückverwandlung des e-dur=Altkordes zur Oberdominante von a-moll ist (e<sup>7</sup>), wie sie auch thematisch nur zum Wiedereinsatz des Hauptgedankens hinleiten. Der Rhythmus  gehört zu denjenigen, welche die Mehrzahl der musikalischen Menschen immer richtig gelesen haben wird, deren Verfeinerung aber auch ein sehr tief gekunenes rhythmisches Gefühl voraussetzen würde. Trochäisch (— ◡) gelesen, ist ein Takt dem andern gleich, in sich interesselos und tot, während die einzig korrekte Auffassung der Jamben und zwar zweitaktig nach dem schweren Takt (Schlußträger) hinstrebend, von dem faden Gehöpf jener falschen Deutung keinen Rest zeigt und lebensvolle Wärme in die achttaktige Steigerung trägt, bis auf dem d<sup>2</sup>, welches auf den leichten Takt melodisch für die Gipfelnote und harmonisch für den Unterdominant=Sept=Altkord (a<sup>VII</sup>) die größte Tonstärke (f) vorwegnimmt, während der eigentliche Rückgang zum Thema ein diminuendo bedingt. Der Satz der Begleitstimmen ist so zu verstehen:



Die Auflösung derselben in Sechzehntel ist abbetont, d. h. auf die erste Note im Takt hinstrebend (◡) zu denken und demgemäß mit Besetzichen zu verdeutlichen:



The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system also has two staves. The treble staff features a triplet of eighth notes and dynamic markings: 'sf' (sforzando), 'calando' (ritardando), 'dim.' (diminuendo), and 'a tempo'. The bass staff continues the accompaniment. A measure number '40' is printed at the end of the second system.

Dem Schwerpunkt (Schlußträger) Takt 39 folgt zunächst eine Verlängerung um einen Takt Dauer, die durch das *calando* vom neuen Thema eintritt erklärlich wird, welches das rhythmische Gefühl wo nicht suspendiert, so doch sehr dehnbar macht; das Thema selbst setzt natürlich wieder so ein wie zu Anfang, d. h. mit dem leichten Takt, sodaß wieder drei Takte Zeitintervall zwischen den Schwerpunkten Takt 39 und Takt 42 liegen. Ganz verkehrt wäre es nun aber, etwa diese drei Takte durch schnelles Spiel ungefähr auf die Dauer von zweien zu verkürzen. Diese Änderung des gleichmäßigen Verlaufs des Rhythmus ist das Ergebnis einer Dehnung, welche als solche durch Beschleunigung der Begleitfigur schwerlich deutlicher werden würde. Hätte Mendelssohn das schlichte Metrum festhalten wollen, so hätte er vermutlich geschrieben:

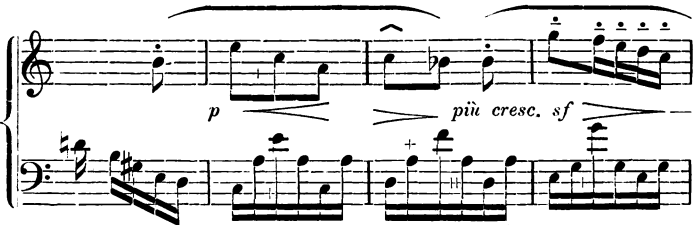


Takt 42 tritt die regelmäßige zweitaktige Gliederung wieder ein und wäre durch eine 2 überm Taktstrich darauf hinzuweisen.

Die folgenden acht Takte (41—48) sind die getreue Reproduktion von Takt 1—8, mit einer einzigen Zusatznote, nämlich an derselben Stelle, wo wir bereits oben eine Variante zu konstatieren hatten (Takt 3—4 und Takt 11—12); die diesmalige Lesart (Takt 43—44) ist eine Kombination der beiden ersten:



Anstatt nun abermals die vier ersten Takte zu repetieren, wendet Mendelssohn diesmal nach dem Halbschlusse auf der Dominante (Takt 48) die Modulation nach der Unterdominante ( $^{\circ}a$ ) und deren Parallele ( $f^{+}$ ), um mit einem dem achttaktigen Vorderfaze völlig symmetrischen Nachfaze in der Tonika  $a$ -moll ( $^{\circ}e$ ) zu schließen:



Die Gliederung der Melodie ist selbstverständlich und ein Einwurf unmöglich, da das  $\hat{b}$  a vom Takte 52 natürlich Antwort auf das  $\hat{c}$  b vom Takte 50 ist, also im Vorderatz je zwei und zwei Takte zusammengehören, während der Nachatz die vier Takte fester zusammenschließt. \*) Solche Aufstellung von Einheiten kleinerer und größerer Ausdehnung (die wir Phrasen nennen) hat den Sinn, daß die dynamische Entwicklung ( $\langle \rangle$ ) bald größere bald kleinere Strecken umfaßt. Denn jede Phrase hat nur einen dynamischen Höhepunkt (Dynamik und Agogik, S. 247—248). Die verschiedenartige Setzung der Lesenzeichen in der Unterstimme der Takte 48—56 motiviert sich zwingend durch die Rückverwandlung der stimmigen Brechung in den geschlossenen Satz:

Auffällig ist der Ton  $a^+$  im Takte 50. Ein Druckfehler resp. Schreibfehler ist kaum anzunehmen, da die Klangwirkung keine schlechte ist (es wäre aber  $b$  oder  $g$  dafür möglich gewesen);

\*) Wir brauchen hier die Ausdrücke Vorderatz und Nachatz nicht aus Versehen oder aus Not, sondern mit Absicht und Bedeutung kurz nacheinander in engerem und weiterem Sinne, um das dem Vorgange der Krystallisation so ähnliche sich Wiederholen analoger Bildungen in höherer Potenz, auf dessen Erkenntnis das Verständnis der Phrasierung wie die gesamte Formenlehre beruht, recht nachdrücklich zu betonen.

so ist denn die Erklärung darauf angewiesen, in dem a eine Verlängerung aus dem a-moll-Akkord heraus durch den b-dur-Akkord ( $b^6$ , Unterdominant von f-dur) bis zur endlichen Lösung in die Quinte des c-dur=Septimenakkordes ( $c^7$ ) zu sehen. Diese Synkopierung ist um so besser möglich, als dadurch die Umdeutung des d-moll-Akkordes ( $a^{VII}$ , Unterdominante von a-moll) in den d-dur-Akkord, welche Takt 50 thatsächlich die Modulation macht, durch gleichzeitiges Bestehen beider Harmonien in der Form  $b \ d \ f \ a$  zum Ausdruck gebracht ist.

Die nächsten acht Takte sind gleichsam eine emphatische Bekräftigung der letzten acht Takte, ein nochmaliger Nachsatz zu dem Vorderzuge der Takte 41—48. Derselbe wird nicht geschlossen, sondern Takt 64—66 durch eine Imitation der beiden letzten Melodietakte in der Mittelstimme (die wir durch die Notierung kenntlich machen, verlängert, der Abschluß aber nochmals verschoben, indem das schließende  $a^1$  zur Sexte des c-dur-Akkordes umgedeutet wird, genau so wie das  $e^2$  Takt 23 zur Sexte des g-dur-Akkordes wurde. Dadurch wird ein neuer Anfang gewonnen, der genau dem von Takt 23—29 entspricht, aber ohne überraschenden Durchschluß wirklich mit der Tonika a-moll ( $e^0$ ) endigend. Die Phrasierung der Stelle muß demnach so aussehen:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The treble clef staff contains a melodic line with notes and rests, including a final note with a fermata. The bass clef staff contains a bass line with notes and rests, including a final note with a fermata. The dynamic marking 'mf' is placed below the treble clef staff, and 'cresc.' is placed below the bass clef staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines.



First system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *dimin*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of a piano score. The right hand (treble clef) features dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, *p*, and *dimin.*. The left hand (bass clef) continues with eighth-note accompaniment.

Third system of a piano score. The right hand (treble clef) includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking *p*. The left hand (bass clef) has a dynamic marking *p*. Measure numbers 71 and 72 are indicated at the bottom.

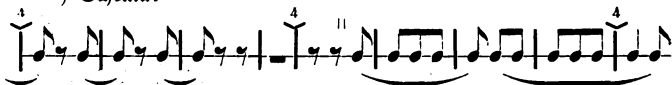
Takt 73—76 ist ein angehängter Schluß typischer Gliederung (1 Takt, 1 Takt, 2 Takte):

Fourth system of a piano score, showing measures 73-76. The right hand (treble clef) has dynamic markings *più p*, *dim.*, and *pp*. The left hand (bass clef) has a dynamic marking *pp*. Measure numbers 75 and 76 are indicated at the bottom.

Praktische Anleitung zum Phrasieren.

Der Baß nimmt die Figur auf und versucht diese Kadenz zu wiederholen, wird aber irritiert durch die Oberstimme, welche wie traumverloren den Hauptgedanken (Takt 1—4) in der Unterdominante auf den schweren statt auf den leichten Takt einsetzt; der Widerspruch löst sich nicht etwa dadurch, daß nun das Thema rhythmisch umgedeutet wird (eine solche die ganze Physiognomie des Hauptgedankens verzerrende Wandlung wäre etwas äußerst Seltenes), sondern die Auffassung springt sofort zur alten Deutung des Themas um und versteht daher den Takt 78 wieder als leichten, obgleich auch Takt 77 leicht war. So erhalten wir wieder einmal (wie Takt 16—18 und 39—42) eine Triole von ganzen Takten, deren Motivierung aber, wie wir sehen, zum dritten Male eine andere ist. Takt 82 übernimmt eine Mittelstimme das Thema in seiner Originaltonhöhe (von  $e^2$  aus) und schließt es ab, indem sie den vorletzten Akkord auf vier Takte verlängert, somit eine vollkommene Schlußwirkung erzielend durch das doppelte Mittel der äußersten Spannung in der Erwartung der Tonika und ihres endlichen Eintrittes auf eine im höchsten Sinne schlußfähige Zeit (Schwerpunkt im *ritmo di quattro battute*). Der Rhythmus verblutet endlich noch in zwei eintaktigen Motiven (viermalige Wiederholung des Grundtones  $a$ ). Man übersehe nicht, daß Mendelssohn peinlich korrekt über die letzte Achtelpause eine Fermate setzte, damit anschließend an den *Ums*, darauf hindeutend, daß zu einem nochmaligen Anfang von vorn eine Achtelpause nicht ausreichen würde. Dazu bedurfte es außer den zwei Achtelpausen noch einer ganzen Taktpause und zweier weiteren Achtel, da nur dann der Anfang gleich so zu liegen käme, daß der vierte Takt Schwerpunkt im Viertakt-Rhythmus wäre.\*)

\*) Schema:



Auch wenn man nicht ein Wiederanfangen denkt, wird die Zeit erst nach dem nächsten Schlußträger des *ritmo di quattro battute* (bei ||) rhythmisch indifferent, wie man leicht daran erkennt, daß noch vollständiger befriedigend als Mendelssohns Schluß etwa der folgende wäre:

Die Phrasierung der letzten 15 Takte ist also:

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *cresc.*. The second system continues the piece, with dynamics *sf*, *mp*, and *cresc.*. The third system shows a change in texture with chords in the treble and a more active bass line, marked with *sf*. The fourth system is a single treble staff with a melodic line and rests in the bass staff.

Selbst die vier von Mendelssohn geschriebenen  $\hat{a}$  sind schon Noten statt Pausen (Dynamik und Agogik, S. 146—147).



Überblicken wir noch einmal das ganze Stück bezüglich der Modulationsordnung, so ist die Totalität der einzelnen Phrasen:

Phrase 1—3 (Takt 1—12) a-moll; Phrase 4—5 (Takt 13—29) e-moll (mit Substitution von e-dur im letzten Schluß); Phrase 6—8 (Takt 30—40) zurückleitend nach a-moll (e<sup>7</sup>); Phrase 9—10 (Takt 41—48) a-moll; Phrase 11 (Takt 49—52) Ausweitung nach d-moll und seine Parallele f-dur; Phrase 12 (Takt 53—56) zurück nach a-moll; Phrase 13 (Takt 57—60) Ausweitung nach c-dur (Paralleltonart); Phrase 14—15 (Takt 61—66) zurück nach a-moll; Phrase 16 (Takt 66—72) nochmalige Ausweitung nach f-dur und Rückwendung nach a-moll; Phrase 17 (Takt 73—76) a-moll; Phrase 18 (Takt 77—81) nach d-moll; Phrase 19 und Anhang (Takt 82—91) a-moll.


## Beispiel II.

J. S. Bach, dreistimmige Invention (Nr. 15).

Dies ist in rhythmischer Beziehung ein hochinteressantes Stück. Ein flüchtiger Blick genügt, um zu erkennen, daß die ersten Sätzchen dreitaktige sind. Das wäre an und für sich nichts Besonderes oder Seltenes, wenn die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse so lägen, daß wir einen schweren und zwei leichte Takte innerhalb jeder Triade erkennen dürften, z. B.:



Das geht aber durchaus nicht an, wie jeder nach dem ersten Versuche so zu lesen, zugestehen wird. Die Führung der Unter-

stimme in den drei ersten Takten giebt auch den Schlüssel für das Warum? Offenbar ist das allein stehende  $h$   Markierung eines Schwerpunktes zur besseren Verständlichung der nachfolgenden auftaktigen Bildung, wie wir sie bei Bach noch so häufig, bei Beethoven nur noch sehr selten (z. B. op. 31, I, 1. Satz, Anfang) treffen, ein herübergekommener Rest aus den Zeiten vor Erfindung des Taktstriches (vor 1600), wo auftaktige Anfänge nur so, oder mittels Verlängerung der Anfangsnoten bis zur vollen Ausfüllung des Taktes möglich waren. Das seltsame ist nun aber, daß nach diesem isoliert vorausgeschickten Schwerpunkt nicht schlichte zwei- oder dreitaktige Bildungen symmetrisch folgen, sondern nur ein zweitaktiges Sätzchen, dessen zweiter Takt natürlich den Schwerpunkt bildet, und darnach wieder derselbe einzelne schwere Takt wie zu Anfang, als erstes Glied einer gleichen dreitaktigen Bildung. Das Schema der ersten sechs Takte ist also — — || — — . Wir erinnern uns nur eines analogen Beispiels, in welchem aber die (fortgesetzte) Dreitaktigkeit durch Wahl einer zusammengesetzten Taktart maskiert ist, nämlich Beethovens Sonaten, op. 79, II. Satz (Andante):



Vgl. die Anmerkung zu der Stelle in H. Riemanns „Phrasierungsausgabe II, 1. Bd., S. 40. Die Parallelität beider Fälle ist eine vollkommene; das Verständnis beider wird durch ihre Vergleichung unbedingt gefördert werden. Aber während Beethoven diese auffällige Gliederung von 3 in 1 + 2 durch den ganzen Satz festhält, springt Bach, wie wir sehen werden, wiederholt aus ihr in den schlichten Zweitakt-Rhythmus um. Vielleicht darf man sich diese Art einer im Kern doch zweitaktigen Dreitaktigkeit so vorstellen, daß der leichte Takt nach dem zweiten Schwerpunkt (also nach dem dritten Takte) ausgefallen ist — eine Erklärung, die sowohl in jenem Beethovenschen als in diesem Bachschen Beispiele vom rhythmischen Gefühl entschieden gutgeheißen wird; es läßt sich nicht leugnen, daß bei Ausfüllung der Viertaktigkeit die fortgesetzte Wiederkehr der langen

Note oder Pause am Ende vor dem neuen Anfang eine beträchtliche Monotonie und Langweile mit sich bringen würde, der gegenüber die kühne Beschneidung, welche beide Meister wagten, als geniale That erscheint:

Beethoven:



Bach:




Je lebhafter das Bachsche Beispiel genommen wird, desto bequemer wird es rhythmisch wirklich begriffen werden. Die beiden schweren Takte bedürfen übrigens zur Verdeutlichung keiner weiteren Nachhülfemittel, die Harmonik stellt sie unzweifelhaft genug hin (Tonika — Dominante — Tonika); selbstverständlich ist dort aber vom zweiten zum dritten Takte nicht ritardiert worden, sondern die agogische Steigerung geht entweder durch oder setzt mit dem neuen Auftakte frisch ein:



Die Dynamik schließt sich besser der Rhythmik (crescendo bis zum dritten Takte) als der Harmonik, welche die größte Tonstärke für die Dominante (2. Takte) verlangen und Gefahr bringen würde, daß man den zweiten Takte als schweren hörte.

Zudem entspricht diese Schattierung der melodischen Richtung der Oberstimme.

Die Gliederung der Oberstimme\*) kann kaum zweifelhaft sein. An die fade Veiermanier,  als Unterteilungs-Motiv

\*) Da beide Führungen durch das ganze Stück von einander unzertrennlich sind, so ist schlecht zu sagen, welche von beiden wohl das eigentliche Thema ist, zumal bald die eine bald die andere oben erscheint. Um die Dreistimmigkeit des Stückes ist eigentlich schlecht bestellt; es wäre ein kleines die dritte Stimme ganz zu eliminieren; es ist keine allzugroße Kühnheit, anzunehmen, daß das Stück von Haus aus zweistimmig gedacht war, aber dreistimmig gemacht wurde. Nehmen wir als Thema, was die Baßstimme zu Anfang bringt, so hat das den Vorzug schärferer Gliederung für sich; das Thema der Oberstimme hat dagegen einen strammeren Zug, die Festhaltung der aufsteigenden Richtung der in den Spitzen liegenden eigentlichen Melodie:




Das richtigste wird wohl sein, dem natürlichen Gefühl des moderne Musikmenschen nachzugeben und in der Oberstimme den Träger der Melodie zu sehen und zwar auch im weitem Verlauf, wenn die Stimme ihren Inhalt vertauscht haben — natürlich ohne daß man darüber die Vertauschung ganz überfieht. Diese Art der Auffassung hat den Vorzug daß sie aus dem schließlich doch theoretischen Verhältnis der Umkehrung einem internum der Kunsttechnik, eine vernünftige Fortsetzung macht. Schwerlich ist es zufällig, daß Bach hier von seinem sonstigen in den Konventionen festgehaltenen Gebrauch, das Thema zuerst nach Fugenart der Quinte zu beantworten, abgewichen ist und statt dessen die einfache Wiederholung mit Vertauschung des oben und unten giebt. In That steigt die Oberstimme in Takt 4—6 ebenso von d wieder h zu h, wie sie in Takt 1—3 von h zu d hinaufgestiegen ist. Die weitere Verfolg der Melodiebewegung der Oberstimme durch das Stück kann uns nur in der Überzeugung bestärken, daß bei aller vollkommenen motivischen Arbeit die Steigungen und Senkungen der Oberstimme offenbar die führende Rolle behalten:



zu nehmen, wollen wir nur erinnern als einen der schrecklichsten Auswüchse unsers verkommenen rhythmischen Denkens. In Frage kommen können nur zwei Versionen, die ebenfalls noch ziemlich

populäre inbetonte:  und die ganz abbe-

tonte, die aber durch Wechselnoten mehrfach in die inbetonte verwandelt wird. Die abbetonte ist männlicher, energischer, die inbetonte mit ihrem konsequenten Zurücksinken ins *sis* weiblicher, weicher. Die stramme Abbetonung der Motive der Unterstimme

 ist Grund genug, auch für die Oberstimme Ab-

betonung anzunehmen. Die überleitende Bedeutung aller Figuration kommt darin am vollkommensten zum Ausdruck. Wir lesen also:



tragen aber Bedenken, die Analyse so vollständig in die Notierung aufzunehmen, um nicht dem Auge des Lesenden zuviel zuzumuten, am Ende gar verwirrend statt aufklärend zu wirken und zu einer allzu minutiösen Zerstückelung im Vortrage Anlaß zu geben. Vor allem wählen wir lieber größere Bögen, welche die Einheitsbedeutung des zweiten und dritten Taktes augen-





fällig machen und beschränken die Anwendung der Besetzzeichen auf das notwendigste:

2

*mf*

1

*f*

*p*

*mf*

2

4

1

*dim.*

*p*

6

Natürlich ist der 32stel-Gang im dritten und sechsten Takt überleitend zum folgenden, d. h. Auftakt, wenn auch nicht thematisch zu verstehen, sondern gleichsam von einer fingierten dritten resp. vierten Stimme ausgeführt zu denken, weshalb er rein melodisch schattiert werden darf, nach der Höhe geschwellt und nach unten ins piano verlaufend; die Schlussnote des Ganges (h) würde piano zu geben sein, wenn sie nicht als der Melodie

angehörig von einer Hauptstimme gleichzeitig angefügt zu denken wäre! Diesen komplizierten Sachverhalt drücken wir durch den doppelten Bogen über h aus. Die Dynamik vom Takt 4—6 wird am besten die Rückgangsbedeutung der nunmehrigen Melodiephrase der Oberstimme verdeutlichen (vgl. oben Anm.), d. h. von d herunter nach h ein diminuendo machen.

Eine kleine Spezialbetrachtung bedarf der 32stel-Gang. Derselbe ist das Ergebnis der Weiterführung eines dreitönigen Arpeggiomotivs, das im Konflikt mit der Takteilung ist:



Es ist deshalb Gefahr vorhanden, daß 32stel-Triolen gehört werden, d. h. Tripel-Unterteilung an zweiter statt an erster Stelle ( $\frac{3}{2}$  statt  $\frac{3}{3}$ ); es darf natürlich vor allem keinesfalls so accentuiert werden:



aber auch nicht einfach:



sondern es muß (nach „Mus. Dynamik und Agogik“, S. 32) die agogische Accentuation (Verlängerung der Note, die unterscheidend auf die eine relativ schwere Zeit fällt) zu Hilfe genommen werden und also gespielt:



Alle diese Zeichen sind korrekt und gut motiviert, der feinsinnige Spieler wird etwas dem hier in minutiösester Weise

vorgeschriebenen Entsprechendes wirklich in die Figur hineinlegen; aber es wäre verkehrt, damit die Notierung zu überladen. An langsameren Bildungen ähnlicher Art oder in theoretischer Unterweisung muß der Schüler die rhythmisch-melodische Natur solcher Komplikationen begreifen lernen.

Die Fortsetzung (Takt 7 ff.) sieht auf den ersten Blick so aus, als ob nur eine schlichte zweitaktige Gliederung einträte. Die Harmonien sind:



d. h. zunächst haben wir noch einmal eine den beiden vorausgegangenen entsprechende dreitaktige Gruppe, die scheinbar zum dritten Male mit der Tonika h-moll ( $^0$ fis) ansetzt; diese wird aber zur Unterdominante von a-dur ( $d^6$ ) umgedeutet und führt über die zugehörige Oberdominante ( $e^7$ ) nach der Tonika a-dur (Takt 9). Diesmal wird aber der leichte Takt nicht unterdrückt, sondern führt mit der Tonika d-dur in die Unterdominante  $g^6$ , die auf den schweren Takt eintritt und über die Oberdominante  $a^7$  (noch im selben Takt) in die Tonika, welche auf den leichten Takt, obendrein mit großer Septime ( $e^{is}$ ) und mit der Terz im Baß (also in keiner Beziehung schlußfähig) eintritt, so daß zu einer neuen Kadenz über  $d^6 - g^6 - a^7 - d^+$  Anstoß gegeben ist. Die Sequenz der Takte 12—14 gestattet eine drängende, flatternde Vortragweise und erleichtert dadurch die Auffassung der Triole von ganzen Taktten (zwei leichte nach einander). Takt 7—14 ist also zu phrasieren:



First system of a musical score in D major. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes at the end. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Second system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes and a series of chords with accents. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth-note patterns and chords.

Third system of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a melodic line with a fermata and a triplet of eighth notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present. The system ends with a double bar line and a measure number '14'.

Der Schluß auf den d-dur-Akkord ist zugleich Wiedereinfaß des Hauptgedankens, der nun analog Takt 1—6 zweimal wiederholt wird, aber nicht wie dort zweimal auf derselben Stufe nur mit Vertauschung des Oben und Unten, sondern zuerst in der Paralleltonart (d-dur) und dann in ihrer Dominante unter

Abgabe der Rollen von den Stimmen  $\frac{2}{3}$  an  $\frac{1}{2}$ , mit Beibehaltung der Lage des Kontrapunkts zum Cantus firmus.

First system of musical notation, measures 7-14. It features two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature, and a bass clef staff with the same key signature. The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and contains a series of eighth-note chords. The bass staff contains a single melodic line. A bracket above the treble staff spans measures 7-14, with a '2' above measure 7 and a '1' above measure 14.

Second system of musical notation, measures 15-18. It features two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature, and a bass clef staff with the same key signature. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with a dynamic marking of *mf* appearing in measure 17. The bass staff contains a single melodic line. A bracket above the treble staff spans measures 15-18, with a '2' above measure 15 and a '1' above measure 18. The number '17' is written below the bass staff in measure 17.

Third system of musical notation, measures 19-22. It features two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature, and a bass clef staff with the same key signature. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with a dynamic marking of *mf* appearing in measure 19. The bass staff contains a single melodic line. A bracket above the treble staff spans measures 19-22, with a '1' above measure 19 and a '2' above measure 22. The number '19' is written below the bass staff in measure 19.

Wie Takt 7—14 ist der dritte Einsatz den beiden vorhergehenden analog, doch hört die Unterdrückung der leichten Takte auf und rein zweitaktige Beziehungen greifen Platz. Die Bil-

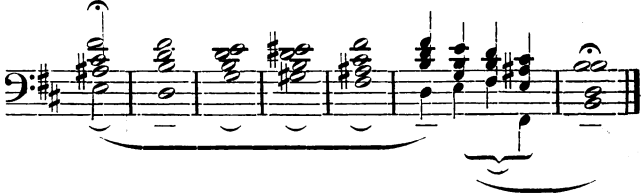
dung ist gegen Takt 7—14 wesentlich erweitert. Zunächst erfolgt die Rückmodulation nach h-moll durch die Harmonien:



dann die Wiederfestsetzung in h-moll mit Halbchluß:



Die Fermate über fis<sup>7</sup> ersetzt dann den ausfallenden leichten Takt (braucht aber keineswegs solange ausgehalten zu werden) und leitet die im ritmo di quattro battute gedachte Schlußbildung ein (— — — —), der noch ein ritardierend vorzutragender, weil mit Harmonie vollgepfropfter, die letzte Kadenz so zu sagen rekapitulierender Schluß an einem Takt Länge angehängt ist, sodaß die beiden letzten Takte schwere sind:



First system of musical notation, measures 23-25. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 24. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and the measure number 25.

Second system of musical notation, measures 26-29. The treble clef staff contains a complex melodic passage with a triplet in measure 28. The bass clef staff features a dense accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff. The system ends with a double bar line and the measure number 29.

Third system of musical notation, measures 30-33. The treble clef staff shows a melodic line with a triplet in measure 31. The bass clef staff has a strong accompaniment marked with *ff* (fortissimo). The system concludes with a double bar line and the measure number 33.

2

*sempre f*

This system contains two staves. The upper staff begins with a fermata over a half note, followed by a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *sempre f* is placed below the first staff.

1

*sf sf sf ff*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, including a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic markings *sf sf sf ff* are placed below the first staff.

*sf sf*

35

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, including a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic markings *sf sf* are placed below the first staff. The page number 35 is located at the bottom right of the system.



Dazu ist nur noch wenig zu bemerken. Auffällig ist das *gis* der Mittelstimme im Takt 24. Die Harmonie ist offenbar die Unterdominante der *h*-moll-Tonart, also der *e*-moll-Akkord ( $h^{VII} = cis\ e\ g\ h$ ); *gis* ist also der bekannte melodische Ton der sechsten Stufe der aufsteigenden Molltonleiter, gewählt als große Sekunde unter dem Leitton (*gis* — *ais*), in diesem Falle alterierte Terz ( $III\leftarrow$ ). Folgte dem *gis* das *ais* unmittelbar, so wäre die Wirkung minder auffällig; aber das *gis* erscheint sogar verziert und zwar mit der kleinen Obersekunde ( $gis\ \hat{a}\ gis$ ), obgleich es selbst doch nur als melodischer Nebenton seiner großen Obersekunde eingeführt ist. Wendungen dieser Art sind spezifisch Bachisch. Endlich müssen wir dem *hc* in Takt 30 einige Aufmerksamkeit widmen. Auch hier ist die Harmonie die Unterdominante von *h*-moll also eigentlich *cis e g h*; das herübergebundene  $d^2$  ist also eigentlich Vorhalt von *cis*, das als gewöhnlicher Bestandteil, als charakteristische Dissonanz ( $VII$ ) der Unterdominanzharmonie erwartet, aber durch *hc* ersetzt wird das seinerseits wieder nur als Vorhalt von *h* begreiflich ist. Die Wirkung der Stelle ist aber trotz des folgenden Weitergehens zum *h* doch die, als wenn *c* als Hauptton gewählt wäre, wie es anderweit bei Bach und den späteren Klassikern oft genug geschieht. Denn der Vorhalt wirkt immer als der Ton, in welchem er sich löst, d. h. hier *d* als das künftige *c*. Dem Hörer kann diese Bedeutung nur durch eine etwas stärkere agogische Verlängerung des ersten Sechzehntels *ad aures* demonstriert werden (darum das doppelte agogische Accentzeichen  $\frown$  über *d* und

Praktische Anleitung zum Phrasieren.

das einfache über c). Wir haben also hier die unter dem Namen „neapolitanische Sexte“ bekannte harmonische Bildung, welche scheinbar einen der frappantesten Harmonieschritte herbeiführt, den Tritonuschritt (c-dur—f#-dur):



Wie man sieht, ist derselbe aber nichts anderes als eine Maskierung der gewöhnlichen Kadenzfortschreitung Unterdominante—Oberdominante.

Die Modulationsordnung des Stückes ist: 1.—2. Phrase (Takt 1—6) h-moll; 3. Phrase (Takt 7—14) über a-dur nach d-dur; 4. Phrase (Takt 14—16) d-dur; 5. Phrase (Takt 17—19) a-dur; 6. Phrase (Takt 20—26) über d-dur zurück nach h-moll; 7.—9. Phrase (Takt 27—37) h-moll.

### Beispiel III.

H. Schumann, Intermezzo, op. 4, Nr. III.

Der erste Teil (Allegro marcato) bietet für die Phrasierung mancherlei Probleme. Daß die in höherer Ordnung volltätige Auffassung verkehrt ist, bedarf keines Nachweises:



Aber auch die folgende Gliederung wäre nicht richtig, obgleich der starke Einfaß der vorausgeschickten Dominante den Schein erweckt, daß der erste Takt ein schwerer sein soll:



Demn da der Schluß auf Takt 10 gebieterisch hier sicher den Wert eines schweren Taktes (Schlußträgers) fordert, so wäre nur mittels einer zweimaligen Veränderung des Rhythmus mit dieser Lesart auszukommen, indem man die Takte 8 und 9 beide als leichte nähme (Takttriole Takt 7—9) und nach Takt 10 den leichten Takt als ausgefallen dächte. Es versteht sich, daß solche Komplikationen nur da angenommen werden dürfen, wo anders nicht durchzukommen ist. Mit andern Worten: der erste Takt ist nicht schwer sondern leicht und die ersten Thesen sind nicht Tonika-Dominante-Tonika, sondern nur Tonika-Dominante, gleichsam Fragen, herausstrebend aus der Tonika. Auch der beginnende Akkord ist solch ein Fragezeichen. Die Schleifer verkleiden ein im Grunde sehr einfaches Thema:



Dieser Rhythmus läuft wenn auch etwas widerhaarig und die Auffassung anstrengend, doch befriedigend und abgerundet in den abschließenden 10. Takt:



legato

sf

10 10

Derselbe Rhythmus kann auch Takt 11—18 als einfach und unverändert fortgehend angenommen werden,

doch würde damit der Harmonik keine Rechnung getragen sein, die erst mit Takt 13 wieder auf der Dominante der für diese Zwischenpartie gewählten Tonart f-dur angekommen ist; auch hat Schumann durch dynamische Vorschriften (*più f*, *pp*) zu erkennen gegeben, daß der Takt 14 als eine Art capriciöser Wiederholung

von 13, und Takt 18 als Echo von Takt 17 angesehen wissen will, d. h. also der 13. und 17. Takt sollen als schwere empfunden werden, was nur dadurch möglich wird, daß 11 als schwer und 12 als leicht verstanden wird, sodaß zwischen Takt 10 und 11 ein leichter Takt fehlt:

2  
mf [II da p]  
18

pf [II da pp]

Die Berechtigung dieser Auslegung ergibt sich sofort, wenn man annimmt, Schumann hätte Takt 12 ausgelassen:

Vergleicht man dies mit Takt 3—4 (dessen Nachbildung es so sieht man, daß Takt 11—14 rhythmisch anders als jene. Die Fortsetzung bestätigt diese Lesart:

Musical score for measures 19-26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. A *cresc.* marking is present above the bass line. Measure numbers 19 and 26 are indicated at the beginning and end of the system, respectively.

Musical score for measures 27-34. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. Dynamic markings *f* and *sf* are present. A *sf rit.* marking is present above the right hand. Measure numbers 27 and 34 are indicated at the beginning and end of the system, respectively.

Die ritardierende Zurückleitung Takt 25 ist eine Dehnung (Takt 25 könnte ganz fehlen); ein eigentlicher ritmo di tre battute greift also gar nicht Platz. Vgl. Weisp. I, Takt 39 ff.

Takt 27—30 ist identisch mit Takt 3—6; Takt 31—34 macht einen Halbschluß nach c-dur ( $g^7$ ) statt nach a-moll, ist aber im übrigen Takt 7—10 analog gebildet:

Musical score for measures 31-34. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. A *legato* marking is present below the bass line. Measure numbers 31 and 34 are indicated at the beginning and end of the system, respectively.

Wie nach Takt 10 so folgt auch hier nach Takt 34 die Unterdrückung eines leichten Taktes; diese Phrase bricht gerade so ab wie der Takt 26. Das darnach einsetzende Thema ist im ritmo di quattro battute gedacht und hebt mit zwei leichten Takten an. Schumanns Orthographie ist irreleitend und erschwert unnötig dem Leser das rechtzeitige Erfassen des harmonischen Sinnes des Anfangsakkordes. Schumann schreibt  $c^5$  (c-dur=Akkord mit erhöhter Quint) und meint  $as^5$  (as-dur=Akkord mit erhöhter Quint, Dominant von des-dur). Wir schreiben deutlicher:

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a piano (*pp*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. A slur covers measures 34 and 35, with a fermata over the final chord. A *cresc.* marking is placed below the staff. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic and harmonic material, with a slur and fermata over measures 38 and 39. The lower staff maintains its accompaniment. The dynamics and phrasing are consistent with the previous system.

The third system shows the continuation of the piece, starting with a *cresc. molto* marking. The upper staff features a series of chords and melodic fragments. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a measure numbered 48.

Takt 49—56 ist die getreue Reproduktion von Takt 3—10 [b], fortissimo beginnend statt forte und mit starkem Schluß. Daß zwischen diesem Teil und dem folgenden Alternativo eine starke Cäsur, eine rhythmisch tote Zeit liegen soll, zeigt die Fermate über der Viertelpause an, welche letztere selbst andernfalls überflüssig gewesen wäre.

Dieses Alternativo ist eins der Beispiele, bei denen Schumann selbst versucht hat, Motivbögen zu machen, indem er kühn über Verkürzungspausen hinweg den Auftakt an den folgenden Schwerpunkt kettet. Daß er aber doch nicht ganz aus dem Banne der Anschauungen seiner Zeit herauskonnte, beweist der Umstand, daß er die Form von  $\frac{1}{3}$ -Auftakt unverändert festhält, anstatt in die abbetonte ( $\frac{2}{3}$ -Auftakt) überzugehen, wie es in der Natur des Themas und offenbar auch in seinem Gefühl lag. Was ihn hinderte, ganz zu thun, was er wollte, war ohne Zweifel der Mangel eines Zeichens, für das volle Aushalten der letzten Note unterm Bogen. Er schrieb also:



und meinte



wenn nicht gar vielleicht ein Hinauffstreben immer wieder von eis aus, obgleich e noch liegt, also auftauchen immer neuer Stimmen, wie es bei Schumann nichts Seltenes ist:





Die ersten acht Takte gliedern sich hiernach in der bekannten typischen Weise: 1) bis zum ersten Schwerpunkt (da dieser der erste Takt ist = ein Takt), 2) bis zum zweiten Schwerpunkt (2 Takte), 3) eine Bildung doppelter Länge (4 Takte) und ein Takt Anhang (quasi Echo):

*Assai vivace.*

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The music is marked *pp* (pianissimo). The melody in the treble clef features a series of eighth notes with accents, and the bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. There are two fermatas above the first and fifth measures of the treble staff, and a '2' above the second measure of the treble staff, indicating a second ending or a specific rhythmic grouping.

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of two staves, treble and bass clef, in the same key and time signature. The music is marked *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The melody in the treble clef becomes more complex with chords and sixteenth notes. The bass clef continues with a steady accompaniment. There are dynamic markings *sf* (sforzando) and *p* (piano) in the treble staff, and a fermata above the eighth measure of the bass staff.


Ein achttaktiges Zwischensätzchen weicht über h-moll und d-dur nach g-dur aus und lenkt wieder zum Hauptthema zurück; seine Gliederung ist der ersten Periode entgegengesetzt: zuerst vier, dann zweimal zwei Takte:

Musical score for measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has a few chords. Dynamics include *sf*, *f*, *sf*, and *ff*.

Musical score for measures 9-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand continues with complex chords and dynamics. The left hand has a few chords. Dynamics include *dim.* and *ritenuto*. The measure number 16 is written at the end of the system.

Die Wiederholung des Anfangsthemas Takt 17—24 unterscheidet sich von Takt 1—8 wesentlich in der Instrumentierung (piano ohne crescendo-Vorschrift, also nur mit ganz geringen Schwellungen, die rechte Hand eine Oktave höher als zuerst) und Artikulation (legato und staccato), während Harmonie und Phrasierung beider Versionen identisch sind; eine Wiedergabe ist daher hier überflüssig. Nur auf eins sei besonders hingewiesen, nämlich, daß diesmal der oben als quasi Echo bezeichnete Anhang (Takt 8) als wirkliches Echo erscheint, da die drei vorausgehenden Noten der Baßstimme damit genau übereinstimmen:

Musical score for measures 17-24. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a few chords. The measure number 24 is written at the end of the system.

Mit diesem Motiv  treibt alsdann der Kom-

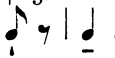
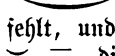
ponist sein ergötzliches Spiel durch 12 Takte (25—36) bis zum Wiedereintritt des Themas in seine Originalgestalt; der Rhythmus höherer Ordnung ist dabei schlicht weiterlaufend der zweitaktige, doch ohne scharfe Unterscheidung schwerer und leichter Takte (jeder einzelne Takt ist für sich ein Schluß oder Halbschluß, also schwer). Die befriedigendste Wirkung hat man, wenn man Takt 24 nicht als Nachklang und Appendix von Takt 23, sondern als Vortakt für Takt 25 ansieht:



Ped.

First system of musical notation, measures 37-43. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A double asterisk *\*\** is placed below the first measure, and the word *Ped.* (pedal) is written below the last measure.

Second system of musical notation, measures 37-43. The score continues from the first system. It includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). A tempo marking *(allargando a tempo)* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system ends with the measure number 37.

Takt 37—43 sind völlig identisch mit 1—7, der nachfolgende Schluß greift wieder das Spiel mit dem Motiv  auf, bricht ab, (Takt 48), sodaß ein schwerer Takt fehlt, und schließt mit zwei zweitaktigen Rhythmen der Form , die in ihrem Tongehalt an Takt 13—16 gemahnen, aber rhythmisch umgekehrt gemeint sind:

Second system of musical notation, measures 44-49. The score continues from the previous system. It features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The dynamic marking *sf* (sforzando) is used throughout. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system ends with the measure number 49.

3

u

*sf* *mf* *mf* *p*

52

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 49 is marked with a '3' and a fermata. Measure 50 has a circled 'u' above it. Dynamic markings *sf*, *mf*, *mf*, and *p* are placed across measures 49, 50, 51, and 52 respectively. A fermata is present over measure 52, with the number '52' written below it.

Nach Repetition von Takt 9 ab wird das  $gis^1$  des Schlußakkordes (Takt 52) ausgehalten und (als  $as^7$ ) zur Überleitung in das des-dur-Thema des Allegro marcato benutzt, wobei der Zweitaktrhythmus zunächst weiter geht:

b

*p*

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 53 is marked with a 'b' above it. A dynamic marking *p* is placed above measure 54. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

*sf* *f*

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamic markings *sf* and *f* are placed above measures 57 and 58 respectively. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

*legato*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked *legato*. The upper staff begins with a series of chords and a melodic line, including a triplet of eighth notes marked with a '2' above it. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the upper staff.

The second system continues the musical piece. It features two staves in the same key signature and clefs as the first system. The notation includes various note values, rests, and slurs, maintaining the *legato* character. The bass staff has several notes with accents (>).

The third system concludes the piece. It consists of two staves in the same key signature and clefs. The notation includes various note values, rests, and slurs. The bass staff has several notes with accents (>).

Musical score for piano, measures 81–86. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The bass line is marked "Ped." and "p". The treble line has a "p" dynamic marking. The piece ends with a fermata over a  $\frac{2}{3}$  rest in the bass line, marked with an asterisk and the number 80.

Phrasierung und Analyse des Restes dürfen wir sparen, da T. 81–96 identisch ist mit T. 3–18 des Allegro marcato und T. 97–104 eine um zwei Takte verlängerte Nachbildung von Takt 19–24, die phraseologisch nichts Neues bietet. Nur der Schluß (Takt 105–106) ist in sofern interessant, als ein schwerer Takt ausgefallen, aber durch die Fermate über der  $\frac{2}{3}$ -Pause des vorletzten (leichten) Taktes annähernd ersetzt ist, so daß der Schluß, wie er da steht, ungezwungen wirkt:

Musical score for piano, measures 105–106. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The piece ends with a fermata over a  $\frac{2}{3}$  rest in the bass line.

## Beispiel IV.

Fr. Chopin, Nocturne, op. 9, Nr. 2.

Wir wählen diese allbekannte und leichtverständliche Komposition, um an ihr zu zeigen, wie das Bestreben, mit dem Legatobogen zugleich die Phrasierung anzuzeigen, nur zu Impietäten gegen die Vorschriften des Komponisten führen kann, während die Anwendung der Phrasierungszeichen das minutiöseste Befolgen der vom Komponisten verlangten Artikulation gestattet. Kein Vorwurf könnte ungerechter sein als der, daß in der „Phrasierungsausgabe“ andere Vortragsweisen aufgestellt würden als die vom Komponisten gewollten; vielmehr ist die Entrüstung über die Willkürlichkeiten, die man sich bezüglich der Abgrenzung der Legatobögen herausgenommen hat, um die Bogenenden zugleich zu Phrasenenden zu machen, einer der Hauptentstehungsgründe der Phrasierungsausgabe. Der Grundirrtum jenes Vorgehens ist die Annahme, daß eine Gliederung der musikalischen Gedanken nur durch Absetzen möglich sei, ein Irrtum, den man auch in einem demnächst den deutschen Lesern zugänglichen Werke von A. J. Christiani („Das Verständnis im Klavierpiel“; Leipzig, Breitkopf und Härtel) wiederfinden wird, wo derselbe viele vortreffliche Anläufe hemmt und mit Centnerlast den Ideenflug des Verfassers lähmt. Unsere Bezeichnungsweise gestattet eine vollständige augenfällige Darstellung der natürlichen phraseologischen Gliederung, ohne irgendwo ein Abstoßen zu bedingen, wo der Komponist Bindung fordert oder umgekehrt.

Wie bei zusammengesetzten Taktarten, etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts so häufig, stehen in diesem  $\frac{12}{8}$ -Takt die Taktstriche nicht so, daß sie die Schwerpunkte markieren; gleichgiltig kann ihre Stellung aber nicht sein — und welchen andern Zweck als den genannten kann sie haben? So wahr die Zusammenstreichung der zu einem Taktglied zusammengehörigen Achtel oder Sechzehntel nur den Sinn hat, die Noten kenntlich zu machen, welche die Schwerpunkte der Unterteilungsmotive bilden, so wahr ist die Einrahmung größerer gleicher Stücke durch die Taktstriche nur zu dem Zweck erfunden und durchgeführt worden, daß diejenigen Noten nachhaltig hervortreten,



welche den Schwerpunkt eines Taktmotivs bildet. Bei zusammengesetzten Taktarten (zu denen der Allebrevetakt nicht gehört) hat aber der Taktstrich die noch eine Potenz höhere Funktion zu erfüllen, nämlich anzuzeigen, welcher Takt des großen Metrums der schwere ist. Vielleicht darf man in dem seit 150 Jahren um sich greifenden Usus bei durch zwei teilbaren zusammengesetzten Taktarten die Taktmitte als gleichgewichtig mit dem Taktanfange anzusehen, und es demgemäß nicht für einen Fehler zu halten, wenn konsequent die Taktmitten als Schlußträger erscheinen, ein Anzeichen des absterbenden Bewußtseins von der Existenz eines Metrums höherer Ordnung sehen, dessen Glieder Takte sind. Wir nehmen keinen Anstand, die Taktstriche an ihre rechte Stelle zu schieben, und ihre Stelle bei Chopin durch Punktierung anzudeuten, anstatt wie bisher in der „Phrasierungsangabe“ das umgekehrte Verfahren einzuschlagen.

Wie die Nachahmung ausweist, sind die ersten Glieder des üblichen thematischen Aufbaues (1 + 1 + 2) ganztaktige, ungefähr den von Chopin gezogenen Legatobögen entsprechend:

*Andante.* (♩ = 132).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The key signature has one flat (B-flat). The right hand part is marked *espressivo dolce* and features a melodic line with slurs and accents. The left hand part is marked *con Ped.* and *p* (piano), and features a bass line with slurs and accents. The score is a single system with a brace on the left side.

*cresc.* *dim.* *p*  
*sempre simile*

*cresc.* *f* *dim.*

Die Anwendung der Unterbögen ist hier zum Teil nötig, zum Teil wenigstens recht nützlich, und endlich — last not least — pietätvoll; denn die letzten beiden stehen fast genau so bei Chopin. Im ersten Takt sind sie unentbehrlich, da anders schlechterdings kaum anzudeuten ist (wenigstens nicht so augenfällig), daß Chopin das an das  $\text{♩}$  gebundene Achtel  $g^2$  als Vorhalt von  $f^2$  verstanden wissen will (daß er das will, beweist Takt 5). Keinesfalls kann es schädlich sein, das Hauptthema bei seiner ersten Aufstellung bis in die Unterteilungsmotive genau klar zu stellen. Im weiteren Verlauf sehen wir natürlich von den Unterbögen ab, soweit sie nicht von Chopin selbstgesetzten Motivbögen (wie Takt 6) entsprechen. Takt 5—8 ist nur eine verzierte Wiederholung von Takt 1—4:

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a trill-like figure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand continues with slurred and accented notes. The left hand has a more active line with chords. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the right hand.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand features a trill (*tr*) and slurred notes. The left hand continues with chords. *cresc.* and *dim.* markings are present in the right hand. The system ends with a fermata over the final note in the right hand and a final chord in the left hand.

Die Bogenkreuzung über es (Takt 5—6) ist durch den von Chopin verlangten Accent bedingt. Eigentlich wäre es als Auflösung des Vorhaltstones *f* schwächer als dieser; durch die Accentuation wird es aber zugleich als neuer Anhang kenntlich gemacht. Das Abstoßen des Vorhaltstones ist eine vor Chopin

ô\*

seltene Pikanterie; der agogische Accent (verlangt durch  $\sim$ ) wird in solchen Fällen natürlich zur Verlängerung der Pause statt der Note.

Das folgende kleine Zwischensätzchen in b-dur (ohne vorgängige Modulation), ist ebenfalls leicht verständlich (1, 1, 2):

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *dim.* and *pp*.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *poco ritard.*, *p*, *dim.*, and *pp*.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *a tempo*, *f*, *dimin.*, and *p*. The page number 12 is visible at the bottom right.

Die zurückleitenden Akkorde sind harmonisch besonders interessant, da vom b-dur-Akkord einen chromatischen Sekundschritt nach der Höhe gegriffen wird ( $b^+ - h^?$ ) und sodann in einer durch Einschaltung eines Terzschrittes ( $e^+ - c^?$ ) verkürzte Kette retrograder Dominantschritte nach es-dur heimgegangen wird:

*p* *sf p* *poco rall.* *a tempo* 13

*cresc.*

Die nun folgende Wiederholung des Hauptgedankens (Takt 13—16), des Zwischensätzchens (Takt 17—20) und nochmals des Hauptgedankens (Takt 21—24) unterscheidet sich von Takt 5—12 außer der hier bereits mitgeteilten Variante (Takt 13) nur durch zweierlei reichere Verzierungen von Takt 8, nämlich:

(Takt 16)

und

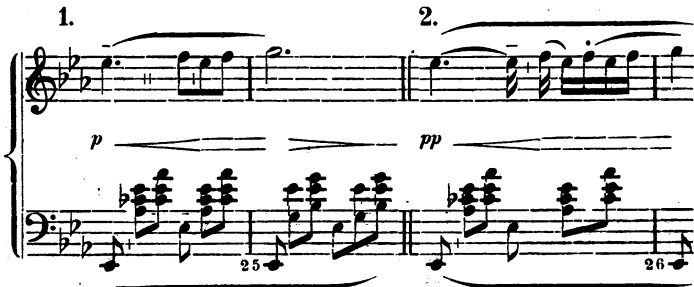


und eine Quartole in Takt 18:



Der Rest von (Takt 25 ab) sind nichts als angehängte Schlüsse in es-dur, der zweite (Takt 26), fünfte (Takt 29) und sechste (Takt 30) verzierte Wiederholungen des ersten (Takt 25), der vierte (Takt 28), siebente (Takt 31) und achte (Takt 32) Verzierungen des dritten (Takt 27). Das wogende Abklingen Takt 33 ist am besten in zwei halbtaktige Motive zu zerlegen, dem endlich das letzte halbtaktige aus der Höhe in die Tiefe hinabsinkende in Viertelsbewegung folgt.

Die vier Varianten der ersten Schlußformel sind:



3.

*p*

29

und

4.

*tr*

*con forza*

30

Die vier Varianten der zweiten:

1.

*poco rubato*

*sempre pp*

27

2.

Musical score for section 2, measures 28-30. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The word *dolcissimo* is written above the treble clef. A measure number '28' is at the end of the section.

3.

Musical score for section 3, measures 31-33. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The word *8va* is written above the treble clef. The word *sf* (con forza) is written below the treble clef. The word *stretto* is written below the treble clef. A measure number '31' is at the end of the section.

4.

Musical score for section 4, measures 34-41. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The word *8va* is written above the treble clef. The word *più sf* is written below the treble clef. The word *ff* is written below the treble clef. The lyrics *sen - za tem - po* and *(ri - tar - dan - do)* are written below the treble clef. A measure number '8' is at the end of the section.



8va

*p*

*string*

This system features a treble clef staff with a wavy line above it labeled '8va'. The music consists of a series of sixteenth-note chords, primarily triads, moving in a descending sequence. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the bass clef staff, with a hairpin indicating a gradual increase in volume. The word *string* is written in the bass clef staff, suggesting the texture of the accompaniment.

8va

*f*

This system continues the musical texture from the first system, with a treble clef staff and a wavy line above it labeled '8va'. The music consists of sixteenth-note chords. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the bass clef staff, with a hairpin indicating a gradual increase in volume.

8va

*a tempo*

*rallentando e smorzando*

4

32

This system concludes the piece with a treble clef staff and a wavy line above it labeled '8va'. The music consists of sixteenth-note chords. A dynamic marking of *rallentando e smorzando* (rushing and fading) is placed in the bass clef staff. The system ends with a fermata over a chord, followed by a measure with a fermata over a single note. The number '4' is written below the final chord, and the number '32' is written below the final note.

endlich das ruhende Abklingen:

Die Kadenz im Takt 32 haben wir etwas abweichend von der Originalnotierung gegeben, in der Absicht, die Intention des Komponisten dadurch deutlicher zu machen. Die von uns mit Fermaten gegebenen beiden  $\text{♩}$  schrieb Chopin als punktierte halbe und das darunter aufsteigende Arpeggio in Achteln aber mit der Vorschrift *senza tempo*:

Unsere Schreibweise soll keine Rettifikation des Originals sein, sondern nur eine ungefähre Anweisung für die Ausführung des *senza tempo*. Die von uns versuchte Takteinteilung des folgenden umschriebenen Trillers wird man gut heißen, da sie des Komponisten Notenwerte peinlich genau wiedergiebt; schwerlich ist es zufällig, daß diese Verzierung genau drei halbe Takte füllt. Wir glaubten deshalb als Höhepunkt der Steigerung (*f*) den Beginn des zweiten Halbtaktes annehmen zu müssen. Vgl. übrigens „Mus. Dyn. u. Agog.“, S. 185.

### Beispiel V.

Muzio Clementi, „Gradus ad Parnassum“, Etüde 5.

*Allegretto con espressione.*

**A.**

mezza voce sempre legato cresc.

5 3 5 4 2 3

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The right hand (treble clef) features a continuous eighth-note pattern with various fingering techniques indicated by numbers 1-5. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Allegretto con espressione'.

*sf* *dim.*

3 2 5 4

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with eighth-note patterns, including some chromatic passages. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 7, followed by a *dim.* (diminuendo) marking in measure 8.

*mf* *non dim.* *cresc.*

6

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent with the previous system. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) at the start, *non dim.* (non-diminuendo) in measure 10, and *cresc.* (crescendo) in measure 11. The page number '6' is located at the bottom right corner.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a complex melodic line with numerous fingerings (1-5) and slurs. The lower staff (bass clef) contains a bass line with fingerings 3, 2, 1, 3, 1, 1. A *dimin.* (diminuendo) hairpin is positioned between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with fingerings 2, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3. The lower staff (bass clef) has a bass line with fingerings 4, 3. A *p* (piano) dynamic marking is on the left, and a *cresc.* (crescendo) hairpin is between the staves.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) has a melodic line with fingerings 2, 3, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 1, 3. The lower staff (bass clef) has a bass line with fingerings 4, 5, 2, 1, 3, 4, 2. A *f* (forte) dynamic marking is on the left, and a *cresc.* (crescendo) hairpin is between the staves. The page number 12 is at the bottom right.

First system of musical notation. The upper staff contains chords with fingerings 5, 3, 5, and 3. The lower staff contains a melodic line with fingerings 2 3 4, 5, 1 2 4 3, 1, 4 2 3, 1 4 2 3. Dynamics include *sf* and *cresc.*

Second system of musical notation. The upper staff contains chords with fingerings 4, 5, 3, 3, 1, 3. The lower staff contains a melodic line with fingerings 5, 1 2, 4, 2 1, 5. Dynamics include *f* and *dim.*

Third system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with fingerings 1 2 4 3 1, 2 3 1, 2, 1 2, 2 4, 1 5 4 1. The lower staff contains chords with fingerings 2, 1, 2. Dynamics include *p*, *rit.*, *B.*, *espress.*, and *mf*. The system concludes with *Ped.* and the page number 18.

2 3 2 1 3 4 4 5 2 4 1 4 5 1 3

*a tempo*  
*espressivo* *cresc.*

5 1 4 5 3 2 5 3

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with various slurs and fingerings (2, 3, 2, 1, 3, 4, 4, 5, 2, 4, 1, 4, 5, 1, 3). The lower staff provides a bass line with fingerings (5, 1, 4, 5, 3, 2, 5, 3). The tempo is marked 'a tempo' and the style is 'espressivo'. A crescendo hairpin is present, ending with the marking 'cresc.'.

2 3 1 1 4 3 5 1 4 2 3 1 2 3 5

*f* *cresc.*

4 5 3 2 1 2 1 2 1

This system contains the second two staves of music. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 1, 4, 3, 5, 1, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 5). The lower staff continues the bass line with fingerings (4, 5, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1). The dynamic marking 'f' (forte) is present, followed by a crescendo hairpin and the marking 'cresc.'.

4 3 2 1 2 1 3 4 5 1 4 1 5 3 5 4 2 1 2 4 5

*sf* *p* *p*

2 2 1 2 2 1 1

This system contains the third two staves of music. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 5, 1, 4, 1, 5, 3, 5, 4, 2, 1, 2, 4, 5). The lower staff continues the bass line with fingerings (2, 2, 1, 2, 2, 1, 1). Dynamic markings include 'sf' (sforzando), 'p' (piano), and another 'p'. The page number '24' is located at the bottom right of this system.

2 1 5 4 2 1 4 3 1 3 4 1 2 3 5 4

*più cresc.*

*non dim.*

5 3 2 1 1 5 4 3 4 4 3 1

3 4

Detailed description: This system contains the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and fingerings (2, 1, 5, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4). The lower staff is in bass clef with a similar key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with fingerings (5, 3, 2, 1, 1, 5, 4, 3, 4, 4, 3, 1) and a triplet of eighth notes (3, 4). Dynamic markings include *più cresc.* and *non dim.*.

2 3 5 2 4 5 4 5 1 4 1 5 3 5 4 2 1 2 3 4

*sf* — *p* — *p*

2 1 2 1 2 4 1 2 3 1

Detailed description: This system contains the second two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings (2, 3, 5, 2, 4, 5, 4, 5, 1, 4, 1, 5, 3, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 4). The lower staff provides accompaniment with fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 1). Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The system concludes with a 2/4 time signature.

2 1 2 1 4 3 1 3 2 1 3 2 4 3 2 1 2

**C.**

(non lento)

5 2 1 2 1 5 4 1 4 5

30

Detailed description: This system contains the final two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings (2, 1, 2, 1, 4, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2). The lower staff provides accompaniment with fingerings (5, 2, 1, 2, 1, 5, 4, 1, 4, 5). A **C.** (Crescendo) marking is present. The tempo marking is *(non lento)*. The system ends with the page number 30.

2

*sf* *sf*

5 3 1 3 1 3 1 4 3 1 3 4 3 2 1

2 3 5 1 4 1 2 3 5 2 4 3

2 4 3 5 1 4 1 2 4 3 5 2 4 3

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (5, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 2, 1). The lower staff is in bass clef with a similar key signature and time signature, providing harmonic support with chords and single notes. The dynamic markings *sf* (sforzando) are placed above the first and fifth measures of the upper staff.

*più cresc.*

3 4 3 1 2 3 1 4 3 8va 4 3 1 2 1 3 5 4 2 1 3 1 2 3 2

2 3 2 3 1 2 3 1 (sf) 2 3 1 2 4 3 1

2 3 2 3 1 2 3 1 (sf) 2 3 1 2 4 3 1

Detailed description: This system continues the piece with two staves. The upper staff has a wavy line above it labeled '8va', indicating an octave shift. The melodic line includes slurs and fingerings (3, 4, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 8va, 4, 3, 1, 2, 1, 3, 5, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 2). The lower staff continues the harmonic accompaniment with slurs and fingerings (2, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, (sf), 2, 3, 1, 2, 4, 3, 1). The dynamic marking *più cresc.* (more crescendo) is written above the first measure of the upper staff.

8va

*ff*

5 3 4 2 1 2 4 5 5 4 1 2 3 4 2 1 5 4 2 3 5

2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1

2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1

Detailed description: This system features two staves. The upper staff has a wavy line above it labeled '8va'. The melodic line is highly technical with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2, 1, 2, 4, 5, 5, 4, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 5, 4, 2, 3, 5). The lower staff provides accompaniment with slurs and fingerings (2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1). The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed above the first measure of the upper staff.



8va

2 1 5 4 1 3 5 4 1 3 5 4 1 3 5 4 1 3 5 4 1 3 5 4 1 3 5 4

*dim. molto* *sf*

4 5 2 1 3 1 2 5 2

3 5 4 3 1 3 4 2 3 4 5 2 5 4 3 2 3 4 2 3 4 5 2

*p* *L.* *espressivo* *R.* *dim.* *sf* *p* *L.* *sf* *dimin.*

5 4 2 1 2 3 4

1 3 5 2 3 1 5 3 1 4 6 2 6 3 2

*p* *f* *dim. (e rit.)*

**D.**

The first system of exercise D consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with several slurs and fingerings: 5, 3 1 2 1 2, 3, 2 1 2 1 3, and sf 2 1 2 3 1. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with notes and fingerings 1 and 4 5.

The second system of exercise D continues the piece. The upper staff has notes with fingerings 4, 3, 2 3 1 3 4, and 2 1. The lower staff has notes with fingerings 1 2 3 1 3 and sf. The dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

The third system of exercise D is the final system on this page. The upper staff contains a complex melodic passage with many slurs and fingerings: 2 1, 2, 1 4 2, 1 4, 2 3, 5 4, 1 3 2, 5 3 1. The lower staff has notes with fingerings 4, 1, 3, and 4. The dynamic marking *p* is present. The page number 45 is written at the bottom right of the system.

1 3 1 1 2 3 5 4 3 1 4

5 3 2 *cresc.* 1 4 5 3 1 2 3 4 1 3 1 2 3 4

5 4 1 2 3 1 3 4 2 1 2 3 4 1 2 3 2 1 2 3

5 2 1 3 2 1 5 4 1

*sf* *sf* *non dim.*

L. 1

5 1 2 3 1 4 5 3 2 1 1 2

1 2 3 1 3 5 1 2 3 1 3 5 2

2 1 *cresc.*

3 4 4 3 1

4 3 2 1 2 1 4 5 2 1 3 2 1 2 3 1 5 4

*sf*

2 2 1 2

1 2

*rinf.*

4 5 3 2

1 2

1 3 4 5

4 1 *sf* 4 3 1

1 2 1

3 5 4

2 1 4

4 3 2 1 5 3

*dimin.*

5 2 1 2 1

1 2 3 1

3

5

1 2 3 1

3

5

1 2

*p*

*cresc.*

2 1

4 3 1

4 3 1

3 1 2 1 2 1 4 3 5 1 2 1 4

*sf*

2 1 2 5 2

mf

*sf*

4 1 4 3 1

*dim.*

5 1 2 3 2 57

4 3 1 3 4 1 2 3 1 3 4 1 2 3

*p*

5 2 1

3 1 2 3 4 1 2 3 1 4 5 2 3 1 4 1

*p*

3 1 5 2 1 2

3 1 4 2 5 1 3 1 4 1 3 4 3

*pp*

*pù dim.*

3 1 3

61

Diese „Etüde“ ist ein dreistimmiges Musikstück von idyllischem Charakter, vieler rhythmischen Feinheit und zum Vortrage durchaus geeignet.

Die zunächst ins Auge springenden selbständigeren Teile (Sätzchen) des Themas sind viertaktig; der beginnende Takt ist nicht der schwere, sondern steht in höherem Sinne im Auftaktverhältnisse zum zweiten, wie der zweite zum dritten u. s. f. Im Sinne der Einheit von vier Takten sind 1—3 Auftakt zu 4:



Das Tempo muß also belebt genug sein, um eine übersichtliche Anschauung dieser Phrasen als musikalischer Einheiten dem Hörer zu ermöglichen. Immerhin genügt dazu eine sanfte Belebung, welche dem in 16<sup>ten</sup> gehenden Kontrapunkt überall keine schnellere als eine anmutig fließende Bewegung erteilt (M. M. ♩ nicht über 80). Wenn das Stück im allgemeinen auch nicht schnell geht, so ist doch zu beachten, daß das Tempo, also die relative Langsamkeit desselben nicht in den Sechzehnteln, sondern in den Zählheiten, also in den Vierteln liegt.

Die beiden ersten Motive des Themas sind zweitönig, gemäß der Akkordfolge:





je zwei Töne sind hier Vertreter des nämlichen Akkordes. In den parallelen zweiten Sätzen ist die Zweitönigkeit der ersten Motive als melodisch vorhanden von selbst klar. Noch deutlicher tritt die Zweitönigkeit in den diesen Stellen thematisch nachgebildeten Takten 17 und 18 hervor. An sich genommen, befolgt die Motivbildung des Vordersatzes der Phrase hier mithin einen zweiteiligen Takt:

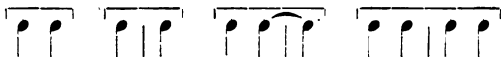


dieser tritt zu dem vorgeschriebenen 3-Takt in einen Gegensatz, welcher einen Reiz des Vortrages bildet; dieser Reiz würde gerade dann zerstört werden, wenn man jenen natürlichen Takt auf Kosten des vorgeschriebenen zur Geltung bringen wollte, als wollte man die Stelle im Sinne des ersteren „zurechtrücken“, wogegen wenn man den letzteren deutlich ausführt, der latente 2-Takt als gegensätzlicher Reiz bestehen bleibt. Denn das Ohr kann dennoch nicht umhin, die Zusammengehörigkeit der eine Harmonie bildenden Töne zwischendurch zu empfinden. Soll der 3-Takt aber erkennbar werden, also die metrische Übereinstimmung zwischen der thematischen und der ohnehin im 3-Takt gehenden bewegteren Stimme erhalten bleiben, so bedarf es eines deutlichen agogischen Accentes (bei ||) auf dem zweiten Takt-schwerpunkt d. h. einer elastischen Verlängerung, welche zu dem dynamischen Übergewicht des daselbst befindlichen Tones hinzukommt (alles freilich hier innerhalb des „mezza voce“).

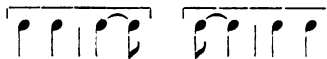
Dieser Gegensatz zwischen Motivlänge und Taktlänge, hier gleichsam nur angeregt, ist in dem thematisch entwickelten Modulationsteil C durchgeführtes Bildungsprinzip.

Das  $c^1$ — $f^1$  Takt 2—3 ist als analoge zweitönige Bildung zu verstehen, die aber notwendiger Weise bis zum neuen Schwerpunkt reicht (synthopiert); dadurch werden wiederum zwei Viertel (aufgelöst in Achtel mit Zuwachs noch eines vom ersten Viertel sich lösenden Achtels) frei, die im Gleichgewicht mit den

beiden Vierteln des weiblichen Schlusses dieselbe Art der Motivbildung in doppelt so langen Werten ergeben:



Ähnlich Takt 6—7, wo das syntopierte a Dissonanz wird, die sich erst auf das zweite Viertel löst, sodas das dritte Motiv des Sätzchens zwei Viertel vor und zwei nach dem Schwerpunkt aufweist, durch den syntopischen Einsatz des b<sup>1</sup> auf das dritte Achtel wird aber ein ähnliches Gleichgewicht auch für das letzte Taktmotiv hergestellt:



So wirkt also auch in den geschlosseneren zweitaftigen Antwortbildungen (Nachsätzen) beider viertaktigen Sätze das Princip der Zweiteiligkeit trotz des dreizähligen Taktes fort.

Die zweite Phrase zeigt mit Ausnahme der oben erwähnten Motivbegrenzung dieselben rhythmischen Verhältnisse wie die erste, beide Phrasen dieses Themas schließen weiblich. Weibliche Motiv- und Phrasenschlüsse sind auch in den bewegten Stimmen durchaus das Vorherrschende, gleichsam das Stilprincip des Stückes, welches dadurch einen weichen und graziösen Charakter erhält. In der kontrapunktierenden Stimme kommen selbst für die kleinsten Unterteilungsmotive männliche Schlüsse nur in ganz wenigen Fällen vor. Männliche Schlüsse von Taktmotiven finden sich nur in den Übergangstakten zur variirten Wiederholung des Themas (Takt 17—18 und 38—40) und in den letzten Schlüssen (Takt 57, 59, 60). In dem Maße wie hier, ist das Vorherrschen weiblicher Schlüsse immerhin selten.

In Fällen solcher Motivbegrenzung wie Takt 7, wo der Leittonschritt fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> das erste Motiv schließt, also mit gefürztem Schlußwert der konträren Zusammenziehung folgt, pflügt gegenwärtig der Fehler der Zusammenfassung dieser Grenztöne zu einer falschen Bildung, mit dem häßlichen Ruck und Anstoß, den er verursacht, noch für besonders charakteristisch zu gelten.

Man vergleiche hierzu das bekannte Thema der Variationen in Beethovens Kreuzer-Sonate unten bei A, welches man wenig-

stens von Geigern französischer Schule allenthalben wie bei b vortragen hört:

6. Beethoven, op. 40. *Andante con Variazioni.*

a.

b.

Also hier nicht:

7.

Unsere Motivbegrenzung ist das Analogon zu der Phrasenwende auf Unterteilungen, worüber unten zu Takt 18 und 19. Der Reiz des Vortrages besteht hier gerade in der agogischen freien Trennung der metrisch dicht aneinander gerückten Grenz-momente.

Der schwere Takt der Phrase als Ganzen, d. h. derjenige, zu welchem die andern aufstaktig stehen, ist in beiden Phrasen des Themas der vierte. Takt 4 wird diese Schwere, die an sich agogisch ausgedrückt wird, dynamisch noch durch die Dissonanz verstärkt.

Wohin gehören nun in Takt 1 und 2 die Bogengrenzen und Lesenzeichen in den 16<sup>ten</sup>? Das erste Bogenende gehört hinter das zweite  $f^2$  als Akkordton des b-dur-Dreiflanges in der Wiederkehr nach dem  $e^2$  als Wechselnote zu  $f^2$ , abgesehen davon, daß es zwar richtig aber unnütz wäre, schon hinter das  $b^2$  eines zu setzen. Wären die zu Grunde liegenden Harmonien nun diese:

8.



so würde das nächste Vesezeichen hinter  $d^2$  als Affordton im g-moll-Dreiklang stehen müssen. Diese Harmonieschritte würden aber den Schein des 2=Taktes, der — wie oben bereits nachgewiesen — hier beabsichtigt ist, aufheben. Für jene beiden Viertel vielmehr ist  $es^6$  die Harmonie, also nicht  $d$ , sondern  $c$  Affordton, folglich gehört das zweite Vesezeichen (um nicht schon hinter  $es^2$  eines zu setzen) hinter  $c^2$ .

Der weibliche Taktmotivschluß Takt 3 wird durch Auflösung des Leitton-Vorhaltes  $cis^2 - d^2$  bedingt; analoge Verschiebungen der Grenze vom ersten auf das zweite Sechzehntel begegnen wir in dem ganzen Stück in allen Takten.

Der Phrasenschluß Takt 2 ist eine Doppelschlagsverzierung des  $c^2$ . Der Einfaß der führenden Mittelstimme zwingt uns die Pause als Anfang zu hören; doch mag es kontrovers sein, ob sie nicht auch als Endpause in der Oberstimme verständlich ist, obgleich die Melodie schon wieder anhob.

Auf den Hauptteil Takt 1—16 folgt Takt 17—19 eine Überleitung zur Wiederholung des Themas in verzierter Form mittels der Kadenz  $d$ -dur —  $g$ -moll (=  $es$ -dur) —  $f$ -dur  $b$ -dur; diese Kadenz läßt sich an, als werde sie das große Metrum (d. h. die Ordnung der schweren und leichten Takte) verschieben, was aber nicht geschieht. Takt 18 erscheint harmonisch gegenüber 16 und 17 als Schlußträger, d. h. man ist geneigt, ihn als schwer zu verstehen; dann wären 17 und 18 leichte, Takt 16—18 also eine Takttriole. Aber Takt 18 bringt den Wiederanfang des Themas, ist also analog Takt 1—2 gegenüber Takt 19 der leichte Takt. Jedenfalls wird man aber gut thun, diesen Sachverhalt in der Ausführung dadurch anzudeuten, daß man die beiden zweitönigen Thema=Motive der Takte 16—17 etwas treibt und den dritten zurückleitenden Anfaß ( $c^1 - f^1$ ) wieder ritardiert.

Bei den männlichen Schlüssen der Figuration Takt 17—18 ereignet sich der besondere Fall der Phrasenwende auf Unter-

teilungen der Zähleinheit und zwar zweiten Grades (auf  $\text{♩}$  wo nach  $\text{♩}$  gezählt wird) in der Art, daß der erste Unterteilungswert einer Taktzeit, also ein relativ betonter, die Schlußnote ist. Dies verursacht stets ein gewisses Gefühl der Plötzlichkeit der Wendung. Wie man an den gleichfalls auf 16<sup>ten</sup> erfolgenden weiblichen Schlüssen hier durchweg erfieht, ist diese Eigenschaft nicht vorhanden, wenn die Schlußnote ein metrisch nicht betonter von laufenden Unterteilungswerten ist. Denn bei Phrasenwende auf nicht untergeteilten Achteln tritt dieser Eindruck, verglichen mit Endigung auf Zähleinheitswert oder auf Längen sogleich wieder hervor — wir haben den Fall hier beim Eintritt des neuen Teiles B Takt 18 in der Mittelstimme vor uns, noch drastischer Takt 26.

Um Takt 17 u. f. dem abbetonten 16<sup>ten</sup> den Schlußcharakter zu verleihen, muß man es agogisch dehnen und dann die folgende erste Note des neuen Vorderfußes leicht accentuieren. (Solche Phrasenwenden auf Unterteilungen ersten oder zweiten, selbst dritten Grades sind eine bisher nicht beachtete Eigentümlichkeit des Bach'schen Stiles.)

Sofort mit Teil B Takt 19 treten die weiblichen Schlüsse in den Kontrapunkt wieder ein.

B von Takt 19 bis Takt 30 ist eine Wiederholung des Themas mit Verwandlung des Halbschlusses auf der Dominante f-dur (Takt 8 und 16) in einen Ganzschluß auf der Tonika b-dur. Man beachte Takt 19, 20 die synkopische Verschiebung des Themas und lasse dieselbe plastisch hervortreten. Die metrische Verschiebung, die stets als ein früher Einsetzen, nicht als Nachschlagen zum Maß gefaßt werden muß, darf die Deutlichkeit der Phrasierung, d. h. den melodisch richtigen Vortrag nicht hindern. Die Synkopierung verleitet leicht zum Buchstabieren.

Takt 24 ist mit besonderer Sorgfalt der anbetonte Vortrag zu vermeiden, den die alte Vogenbezeichnung



eigens zu fordern scheint, wiewohl sie namentlich mit den zwei kleineren Bögen sicher das Gegenteil „meinte“, ebenso wie mit dem buchstäblich verstandenen, so häßlich widersinnigen



Takt 19, 20. Zum Beweise, daß die  $c^1$  oben auf die folgenden Töne zu beziehen, daß also  $es^1$ ,  $f^1$  und  $ges^1$  Endnoten von Motiven sind, beschränken wir uns darauf, die Variante Takt 52 zu citieren, wo diese Töne durch Vorhalte von unten direkt als Endnoten charakterisiert sind. Sie bilden außerdem die latente Parallelstimme zu  $c^1$ ,  $d^1$ ,  $es^1$  der linken Hand.

Takt 23 ist das  $d^1$  der melodieführenden Mittelstimme einerseits Vorhaltlösung zu  $es$ , andererseits ist eine Stimme mit  $d$  synkopisch einsetzend zu denken, welches mit dem Eintritt der c-moll-Harmonie Takt 25 auf  $es$  im Bass, als Vorhalt zu  $c^1$  — über die hinzugenommene Wechselnote von unten  $h$  hinweg — wirkt. Unser Zeichen für diesen Vorgang ist sonst die Bogenkreuzung, die aber hier nur mit Anwendung von Unterbögen anzubringen wäre; wir charakterisieren daher  $es$  durch  $\frown$  als Vorhalt und  $d$  durch  $>$  zugleich als neuen Anfang, der leicht accentuiert wird.

Wegen des synkopischen Motiveinsatzes in Takt 24 L. und der plötzlichen Phrasenwende Takt 25 L. f. zu Takt 18 u. ff. oben.

Das  $b$ , Takt 26 muß vorerst voll Schlußkraft haben, und der Ausdruck des neuen Motivs trennungshalber dann desto lebhafter sein, je leichter die Dreiflängs-Intervalle  $b$   $d^1$   $g^1$  zu einem (hier falschen) Motiv zusammenwachsen. Eine Unterbrechung des legato durch den Auftakt  $d^1$  würde die Zugehörigkeit zum Folgenden freilich leichter kenntlich machen, solche Unterbrechung ist aber hier wie Takt 7 zu Gunsten der sinnlichen Klangfülle nicht beabsichtigt und klänge „gelehrt“.

Auf der Grenze mit Teil C (Takt 30) ereignet sich Doppel-  
phrasierung. f<sup>1</sup> der Mittelstimme ist neu einsetzender Schwer-  
punkt, also Anfang, b des Basses im nämlichen Taktmoment ist  
Schluß zu f und zu dem Leitton a der Mittelstimme. Mit f  
Takt 29 U. setzt also gleichsam ein anderes Instrument ein; das  
mittels einer Verkürzung der sechs ersten Noten des Themas einen  
nochmaligen Schluß versucht, der zwar durch die andere Stimme  
vereitelt und in einen Halbschluß verwandelt wird, immerhin  
aber Takt 30 zum schweren (Schlußträger) macht, sodaß zwei  
schwere Takte einander direkt folgen.

Mit C Takt 30 beginnt ein Modulationsteil, der Takt 40  
in der Tonart der Dominante f-dur endigt, welche nun zum  
dritten Male das Thema (in der Fassung des zweiten Males)  
einführt.

Bei der Verkürzung des Themas aus:



u. f. w.

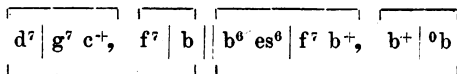
in diese Form (Takt 30—31):



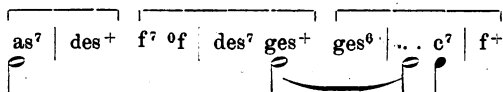
u. f. w.

kommt die eigene metrische Natur dieses Themas gleichsam auch  
einmal zum Worte. Da in dieser Gestalt Takt 30 das g<sup>1</sup>  
nun aber als Ende eines Unterteilungsmotivs empfunden wird,  
so bildet es über dem b des Basses auch nicht es-dur mit dem  
folgenden es, sondern mit dem vorangehenden d g-moll (b<sup>6</sup>), daher  
gehört das Lesenzeichen in der That anders als in derselben  
Tonfolge Takt 1 hier hinter d als Akkordton; denn daß das  
Verständnis überhaupt die Harmonietöne gleichsam als Stationen  
benutzt, liegt in der Natur des Ohres. Von Takt 31 ab, ist  
das große Metrum (Übertakt) wieder regelmäßig zweitaktig.  
Diese kleine Durchführung hält besonders Takt 31—35 den  
zweiteiligen Charakter des Anhangsmotivs fest, wie aus den

von uns gefetzten Lesenzeichen und Bogenenden zu sehen ist, deren Notwendigkeit ein Blick auf die Entwicklung des harmonischen darthut:



Die nächsten Takte geben die der Dreiteiligkeit widerstrebende Gliederung auf und entschädigen durch Kühnheit der Modulation:

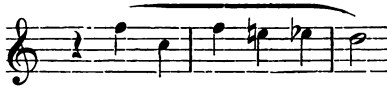


Dabei ereignet es sich von Takt 36—39, daß die Oberstimme ein inbetontes Motiv immer in dem Taktmoment beginnt, wo die Unterstimme eine Inbetonung in Achteln abschließt, indem die Oberstimme das zweite Achtel des betreffenden Viertels bereits aufstaktig benützt: dieses Verhältnis ist mehrere Male nacheinander etwas schwierig darstellbar, doch geht es, wenn der Spieler sein Auffassungsvermögen dafür wach erhält, und r. von Bogen zu Bogen die Anfangsaccente zu Hilfe nimmt.

Die Ausgangstakte 39 und 40 : 41 beschwichtigen durch verständlichst ruhige wiederholte Sentung auf den f-dur=Schluß in knapper eintaktiger Form die modulatorische und relative metrische Unruhe des vorigen Teiles. Das e<sup>1</sup> der Mittelstimme daselbst ist von uns der r. H. zuerteilt, weil die Stelle keine Unterbrechung des legato verträgt. Nun folgt ein zweitaktiger Rückgang, der ganz am Ende die zurückleitende Septime es annimmt. Daß aber die erste Taktlänge nicht etwa wegen ihres Verweilens in f-dur als besondere Phrase zu fassen, beweist die Originalvorschrift *f* und *dimin.* im nächsten Takt, welche dessen Eintritt als Mittelpunkt der Phrase und seinen Verlauf als Nachsatz kennzeichnet. Nach den f-dur=Schlüssen vorher wäre es nun ja auch eine Tautologie, wenn die f-dur=Harmonie jetzt nicht einen neuen, nämlich den Übergangssinn erhielte. Takt 41 wäre das zweite Lesenzeichen, stünde es hinter f<sup>2</sup>, nicht gerade



falsch, würde aber in dieser Umgebung eine wiederum tautologische und unmelodische dreifach wiederholte Abbetonung auf  $f^2$  bewirken. Wir erhalten als melodische Grundlinie:



Auf der Grenze mit Teil D, Takt 43 haben wir die Bögen über dem  $f^2$  gekreuzt, weil die 16<sup>tel</sup>-Figur so zu verstehen ist (bei a).



nicht in den Zickzack bei b. Bis  $f^2$  ist sie Oberstimme, von da ab taucht sie unter die mit  $f^2$  einsetzende neue Oberstimme unter, wird also Mittelstimme, wogegen die bisherige Mittelstimme mit dem  $\text{♩ } d^1$  erlischt, welches man übrigens ganz wohl im Anschlage als Viertel behandeln kann.  $f^2$  ist also einerseits Schluß-, andererseits Anfangsnote einer Phrase.

Es folgt nun bei D die zweite Wiederholung des ersten Hauptteils Takt 43—58.

Die männliche Schlußform der Motive in 16<sup>tel</sup>n setzt sich gleichsam nach einem Gesetze von der Beharrlichkeit der Bewegung noch in Takt 43 fort, nachdem die neue Bewegung in Sextolen (eigentlich wohl Doppeltriolen) sich unverkennbar fünf-  
fach aufstaktig schon in den Übergangstakt gleichsam eingeschlichen hat. Takt 44 aber wird der Rest von Strebekraft, den diese Motive im dimin. und abwärts etwa noch haben, durch die betonte Sonnenpause gebrochen. Mit weiblicher Endigung ist dies nicht zu verwechseln, es bildet aber einen Übergang dazu.

Takt 43 das  $sf$  ist ein Motiv=Anfangsaccent, deutlich, aber nicht forte zu geben. Takt 46 folgt die Phrasenbegrenzung der Richtung der Tonfolge (vgl. zu Takt 33), sie könnte also nicht auch z. B. auf dem  $d^3$  vorher schon stattfinden. Das  $f^3$  antwortet so dem  $g^3$  des vorigen Taktes.

Takt 48 der Fingersatz mag wie mancher andere hier selbst „unbequem“ dünken, mit dem bequemeren „pädagogischen“ Fingersatz jedoch (etwa von *fis* an 3 2 1 2 3 2 1 4 2 3 1 2) ist der metrischen Gliederung der Figur nicht gerecht zu werden.

Der metrische Fingersatz sichert dem Spieler, einmal erlernt, die Richtigkeit der Ausführung, ohne daß er im Vortrage erst an dieselbe zu denken braucht.

Takt 50 im Anfang fällt ein Endmotiv R. mit einem Anfangsmotiv L. zusammen, wegen des letzteren vgl. zu Takt 26, der erstere kann das *cresc.* ungeachtet seiner Richtung aufwärts nicht mitmachen, denn es steht am äußersten Ende eines langen *dim.*-Nachsatzes (weun auch der Leitton *a* vorher noch ein kleines < bewirkt) und außerdem läßt es die Innenpause im Schwerpunkt des Taktes 50 als kraftbrechend nicht mehr dazu kommen.

Takt 58 setzt der Rhythmus wieder in den eintaktigen um, und markiert dadurch den Eintritt des kleinen Schlußanfangs, derselbe schließt mit zweitaktiger Phrase, welche im Vergleich zu dem etwas knapp eintaktigen Umfang der vorigen als wohlthuende Erweiterung wirkt. Man hüte sich also den Nachsatz Takt 60 : 61 irgend noch leicht beschwingt oder gar *cresc.* zu geben, er läßt weich nach. Die  $\downarrow$  zuletzt ist Schlußlänge, gedehnt statt des  $\downarrow$ , welches die Taktlänge schlicht ausfüllen würde.

Die vollkommene Unkenntlichkeit der hier dargelegten Verhältnisse und Rücksichten in der Zeichengebung des Originals läßt uns erkennen, wie wenig den älteren Komponisten daran gelegen war, die rhythmischen Eigenschaften ihres Textes dem Auge erkennbar zu machen, in welchem Grade sie mithin auf das musikalische Gefühl der Ausführenden rechneten, welches nur freilich an dem optischen Eindruck des Textes weiter nichts als Störung und Verwirrung erfahren konnte und erfahren hat.

## Anhang.

### Die neueste Fortentwicklung der Phrasierungsbezeichnung.

Meine neuesten Phrasierungsausgaben (im Verlage von Th. Steingraber, Felix Siegel, E. F. Rahut Nachfolger und F. Schubert und Cie.) weisen gegen die älteren Abweichungen auf, welche wir noch hier erklären müssen, da sie einen wesentlichen Fortschritt, eine Vervollständigung des ganzen Systems bedeuten. Dieselben betreffen zunächst den Gebrauch des Bogens, sodann den des punktierten Taktstrichs und endlich die Klarlegung des Periodenbaues durch unter die Taktstriche gesetzte Ordnungszahlen.

#### 1. Der nach rückwärts überlaufende Bogen (Anschlußmotiv).

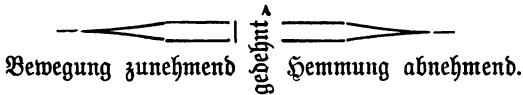
Die neuesten Phrasierungsausgaben weisen häufig Bögen auf, welche auf die vorausgehenden aufgelegt sind, z. B. (Mozart, D-dur-Sonate zu 4 Händen):



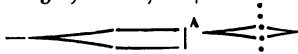
(Die Erklärung der punktierten Taktstriche s. unter 2).

Dieser nach rückwärts überlaufende Bogen ist gleichsam das Gegentheil des vorwärts überlaufenden, den unsere Beispiele aufweisen bei Überleitungsfiguren, die ich im Katechismus Kompositionslehre „General-Auftakt“ genannt habe (Auftakt zum folgenden Satz oder Halbsatz, und nicht zum folgenden Taktmotiv, das vielmehr dann meist ohne Auftakt einsetzend zu verstehen ist), vergl.

z. B. S. 69 bei dem ersten punktierten Taktstrich. Der nach rückwärts überlaufende Bogen zeigt an, daß das Motiv, welches er überspannt, zum vorausgehenden in engster Beziehung steht und nicht etwa Auftakt zum folgenden ist. Ein solches Motiv heißt Anschlußmotiv. Anschlußmotive unterscheiden sich von weiblichen Endungen dadurch, daß sie nicht wie diese nur dynamischen und agogischen Rückgang aufweisen, sondern vielmehr dynamisch und agogisch selbständig sind. Der dynamische Rückgang ist bekanntlich das Diminuendo, der agogische die abnehmende Dehnung (welche gegen die Steigerung des Auftakts balanciert):



Das Anschlußmotiv hat vielmehr seinen eigenen Schwerpunkt, der sogar als eine Wiederholung des vorausgehenden Schwerpunktes zu gelten hat. Mit anderen Worten: der Schwerpunkt des Anschlußmotivs ist so schwer wie der Schwerpunkt des Motivs, an welches es angeschlossen ist. Es hat aber in der Regel auch seinen eigenen Auftakt, also wieder seine selbständige Steigerung zum Schwerpunkt hin, doch nicht ganz frei, sondern im Banne des bereits erreichten Schwerpunktes, etwas gehemmt; also:



Die dem Anschlußmotiv zukommende neue Steigerung zum wiederholten Schwerpunkte hin unterscheidet dasselbe sehr scharf von der einfachen weiblichen Endung.

Motive wie dieses (Mozart, D-dur-Sonate zu 4 Händen):



welche nur den Diminuendo-Teil wiederholen, sind so recht geeignet, das wahre Wesen des Anschlußmotivs zu enthüllen: hier haben wir nur simple Wiederholung der Schlußwirkung, während das Anschlußmotiv, je mehr es sich emanzipiert, sei es durch eigenen

Auftakt oder durch Veränderung der melodischen Zeichnung und der Harmonie, immer schwerer verständlich wird.

Durch Anschlußmotive entstehen ganz eigenartige Umgestaltungen, besonders des dreiteiligen Taktes, von denen die bekannteste die Schlußbildung auf die dritte Zählzeit in der Polacca ist. Doch kommen ebenso Anschlußmotive vor, welche die zweite Zeit des dreiteiligen Taktes ebenso schwer wie die erste machen. Das Reizende solcher Bildungen ist, daß dieselben jederzeit zu gunsten schlichterer mit längerem Auftakt, also erhöhter vorwärts treibender Lebenskraft, aufgegeben werden können.

## 2. Der punktierte Taktstrich (in zweierlei neuem Sinne).

In unseren Beispielen kommt der punktierte Taktstrich nur einmal (S. 65 ff.) vor, nämlich zur Markierung der Stellung der Taktstriche seitens des Komponisten im Gegensatz zu deren eigentlicher vollbedeutenden Stellung (vorm schwersten Werte). Die neuen Phrasierungsausgaben weisen aber zwei gänzlich hiervon verschiedene Gruppen von Fällen auf, wo der Taktstrich durch Punktierung angedeutet ist, nämlich:

a) Regierung eines schweren Wertes durch Umdeutung in einen leichten (besonders Umdeutung des 8. Taktes zum ersten, oder auch des 4. zum 1. oder 5. oder gar 3., jedenfalls zum leichten, wo die Notierung Doppeltakte begreift:  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$  u., aber auch, wenngleich seltener, Umdeutung einer schweren Zählzeit zu einer leichten).

b) Wiederholung eines schweren Wertes in verkürztem Abstände (z. B. Wiederholung des Schwerpunktes im  $\frac{4}{4}$  Takt auf die dritte oder im  $\frac{6}{4}$  Takt auf die dritte oder zweite Zeit — vgl. 1).

Die Fälle unter a) können mit denen unter b) nicht verwechselt werden, da bei jenen stets der Taktstrich im normalen (vorgezeichneten) Abstände eintritt, aber durch Punktierung negiert wird; zum Überfluß ist noch über dem punktierten Taktstrich durch [v] d. h. Klammerung des Zeichens des schweren Taktes die Umdeutung von schwer zu leicht markiert. Auch die untergeschriebenen Taktzahlen (s. 3) tragen wesentlich dazu bei, jeden Zweifel zu beseitigen, z. B. (Bach, Cis-moll-Fuge I):



Zur Illustration der Erklärung der zweiten Art punktirter Taktstriche verweisen wir auf die Beispiele unter 1 des Anhangs. Überall, wo wirkliche Anschlußmotive an die schwere Zeit vorhanden sind, könnten deren Schwerpunktsnoten durch punktierte Taktstriche kenntlich gemacht werden. Doch ist der rückwärts überlaufende Bogen für gewöhnlich deutlich genug und ausreichend.

#### 4. Die Interpunction durch Ordnungszahlen der Takte innerhalb der Periode.

Der größte neue Fortschritt der Phrasierungsbezeichnung ist das Verfolgen der Unterschiede von leichten und schweren Zeiten über das Taktpaar hinaus bis zur achttaktigen Periode, wie ich solches im Katechismus „Compositionslehre“ aufgewiesen habe. Grundlage alles musikalischen Formens ist die strenge Symmetrie (Gleichmäßigkeit), also für die Taktordnung:

$$\overbrace{1 + 1 + 2 + 4} = 8$$

d. h. einem ersten Takt antwortet ein zweiter, der darum schwerer ist (abschließend, schlußkräftig); zwei Takte antworten wiederum zwei, deren zweiter (der 4.) wieder schwerer ist als der zweite der ersten Zweitaktgruppe; und so antwortet einem Vorderatz von 4 Takte wieder ein Nachatz von 4 Takte, dessen Schlußtakt (der 8.) dem vierten antwortet, also die achttaktige Periode beschließt. Die Haupttruhpunkte innerhalb der Periode sind also

der 2., 4. und 8. Takt.

Der 6. Takt bildet als nächst der abschließenden schwersten Zeit (dem 8. Takte) nächstschwerste in der Regel oder doch sehr oft eine Art Knotenpunkt oder Gipfelung in der Mitte

des Nachsatzes, welcher aus den aufgewiesenen Gründen gewöhnlich einheitlicher aufgebaut, minder ins Kleine gegliedert ist, als der Vorderatz. Man könnte etwa an Komma, Semikolon, Kolon und Punkt als Äquivalente für die konstruktive Bedeutung des 2., 4., 6. und 8. Tactes innerhalb der Periode denken (Kolon in dem selteneren Sinne, daß es eine Pointe anzeigt, ein Resümee, den Kernpunkt eines Satzes)

1 2, 3 4; 5 6: 7 8.

Die neueren Phrasierungsausgaben, in welchen diese Art der Interpunktionsbezeichnung angewandt ist, geben überraschende Enthüllungen über die zahlreichen Möglichkeiten der Durchbrechung der strengen Symmetrie, welche unseren schöpferischen Meistern geläufig waren. Die Zahlen verraten jederzeit direkt verständlich die Art der Abweichung. Die wichtigsten Erscheinungen sind:

a) Wiederholung (schlichte oder auch überbotene, emphatische) eines Tactes (zumeist eines schweren) oder auch einer Tactgruppe (in der Regel einer antwortenden) oder eines Halbsatzes (meist des Nachsatzes). Die Bezeichnungen 4a, 4b u., bezw. 6a, 6b u. s. f. zeigen solche Wiederholungen einfach genug an.

b) Auslassung eines leichten Tactes (seltener einer Zweitactgruppe) oder gar des ganzen Vorderatzes; die einfachste Form ist der Anfang einer Periode mit dem 2. Tact, während im übrigen die Periode regelmäßig zu Ende geht und die folgende regulär anschließt. Fehlt mehr als ein Tact, setzt vielleicht gar der Nachsatz gleich ein, so hat man einen Anfang ex abrupto (»mitten drin«). Merkwürdige Formen, aber gar nicht seltene, sind die fortgesetzte Elision des 1. Tactes jedes Halbsatzes:

2., 3.—4.; 6.: 7—8.

sowie die Elision der ersten Zweitactgruppe des Nachsatzes einer sonst regelmäßig verlaufenden Periode:

1—2, 3—4: 7—8.

Hier vertritt gleichsam die zweite Gruppe die dritte mit, oder der Nachsatz erscheint gedrängt, verzichtet auf die Konfliktbildung des 6. Tactes.

Alle diese Erscheinungen werden durch die Taktzahlen ohne weiteres klargelegt.

c) Triolenbildungen höherer Ordnung, d. h. Ausfüllung des Raumes vom Schwerpunkte einer Gruppe bis zu dem der anderen durch drei Takte, z. B.

1—2, 3—4;  $\overbrace{\dots 6}^3$ : 7—8 oder: 1—2, 3—4; 5—6:  $\overbrace{\dots 8}^3$

Die eigentlichen Takttriolen entstehen dadurch, daß der leichte Takt auf die Zeit zweier Takte ausgerechnet wird; Scheintriolen entstehen durch Wiederholung eines schweren Taktes (s. oben a).

d) Umdeutungen schwerer Takte zu leichten, deren häufigste Form die Ersetzung des Endes durch einen neuen Anfang, oder richtiger die nachdrückliche Einführung, Vorbereitung eines Themaesatzes durch Schlußbildung ist (ganz gewöhnlich bei allen Meistern für die Wiederkehr bereits dagewesener Themen, auch für die nachdrückliche erstmalige Einführung wichtiger Themen, z. B.: das Ende der Einleitung führt direkt in den Anfang des ersten Themas oder das Ende der Durchführung leitet in den Wiederbeginn des ersten Themas). Je nachdem ein solches Thema mit dem ersten oder zweiten oder gar einem späteren Takte der Periode beginnt, erfolgt dann die Umdeutung des 8. (oder bei kürzeren Zwischensätzen auch 4.) Taktes zum 1., 2. u. s. w., also:

1—2, 3—4; 5—6: 7—8

(=1)—2, u. s. w.

oder: (=2), 3—4 u. s. w.

oder: (=4); 5—6: u. s. w.

Auch hier ist den deutlich genug redenden Zahlen kein Wort weiter hinzuzufügen.

Sondershausen, 22. Aug. 1890.

Hugo Riemann.



# Inhalt.

---

	Seite
Einleitung . . . . .	3
Erklärung der Phrasierungszeichen (1. Der Bogen. 2. Unterbögen. 3. Das Lesenzeichen. 4. Artikulationszeichen. 5. Großes Metrum) . . . . .	8
Analysen:	
F. Mendelssohn, Lied ohne Worte, A-moll op. 19. II . . . . .	18
J. S. Bach, dreistimmige Invention Nr. 15 (H-moll) . . . . .	36
R. Schumann, Intermezzo, op. 4, Nr. III . . . . .	50
Fr. Chopin, Nocturne, Es-dur, op. 9, Nr. II . . . . .	64
M. Clementi, Etüde B-dur (Gradus ad Parnassum) Nr. V . . . . .	75
Anhang: Die neueste Fortentwicklung der Phrasierungsbezeichnung (1. Der nach rückwärts überlaufende Bogen. 2. Der punktierte Taktstrich. 3. Die Interpunktion durch Ordnungszahlen der Takte innerhalb der Periode) . . . . .	99

---

Verlag von **D. Rahter** in **Hamburg.**

Vergleichende theoretisch-practische

# Klavier-Schule.

Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unter-richtswerke nebst ergänzenden Materialien.

von **Dr. Hugo Riemann.**

Neue Ausgabe.

I. Teil. System. (Buchdruck in 8 <sup>o</sup> ) . . . . .	netto M. 1.50.
II. Teil. Methode. (Buchdruck in 8 <sup>o</sup> ) . . . . .	" " 1.50.
Teil 1—2 gebunden . . . . .	" " 3.50.
III. Teil. Materialien. (Gr. Musikformat.)	
Heft 1. Elementarschule . . . . .	" " 4.—.
Daraus einzeln: Anhang (Tonleitern) . . . . .	" " 1.50.
Heft 2. Technische Vorstudien . . . . .	" " 4.—.
Heft 3. Ornamentik . . . . .	" " 1.50.
Heft 4. Rhythmische Probleme . . . . .	" " 1.50.

Dr. Hans von Bülow schrieb dem Autor über diese Schule, die er ein „**wirklich urvortrefflich pädagogisches Werk**“ nennt, u. A. Folgendes: „Wohl hatte ich von dem Autor, als einem der wenigen Musikpädagogen, welche sich rühmen können, mit der ganzen Bildung ihrer Zeit bewaffnet zu sein, ein bedeutendes, reifes Werk erwartet: die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspieles hatte ich nicht erwartet.“

In demselben Verlage erschien:

## Musikalische Dynamik und Agogik.

Lehrbuch

der

## musikalischen Phrasirung

auf Grund einer Revision der Lehre von der

## musikalischen Metrik und Rhythmik.

Von

**Dr. Hugo Riemann.**

XII und 273 Seiten gr. 8. Mit vielen Notenbeispielen.

Broch. Preis 7 M. 50 Pf.

Hesse & Becker, Leipzig

## Max Hesse's Verlag in Leipzig, Johannesgasse 30.

Von **Palme's Werken** sind bis jetzt erschienen:

- Palme, Allgemeines Liederbuch für deutsche Männerchöre.** Partitur. 7. Aufl. 30 Bog. stark mit 162 Liedern, broschiert 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- — **Stimmenausgabe.** 3. Aufl. Jede der 4 Stimmen broschiert 80 Pf., geb. in Palmeband 1,30 M.
- Palme, Scherz und Humor.** Eine Sammlung preisgekrönter scherzhafter und humoristischer Männerchöre. Partitur broschiert 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 Stimmen brosch. 80 Pf., geb. in Palmeband 1,30 M.
- Palme, In Freud und Leid.** Sammlung leicht ausführbarer Lieder für deutsche Männerchöre. Part. 2. Aufl. 30 Bogen mit 200 Liedern, brosch. 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 Stimmen brosch. 80 Pf., geb. in Palmeband 1,30 M.
- Palme, Deutscher Sängerschaz.** Liederbuch für Gymnasien, Realschulen und Seminare. Mit besonderer Berücksichtigung des Tonumfangs. Part. brosch. 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- Palme, 46 Festmotetten für Männerchor.** Nur Originalkompositionen der größten Tonichter der Gegenwart. Part. br. 6 M., geb. 7 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 St. dauerhaft kart. 80 Pf.
- Palme, Preisgekrönte lustige Kleider f. gem. Chor.** Partitur brosch. 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 Stimmen brosch. 80 Pf., geb. in Palmeband 1,30 M.
- Palme, Deutsches Liederbuch für gemischten Chor.** Part. 2. Aufl. 30 Bogen mit 140 Liedern, brosch. 1,20 M., geb. in Palmeband 1,70 M.
- — **Stimmenausgabe.** 2. Aufl. Jede der 4 Stimmen broschiert 80 Pf., geb. in Palmeband 1,30 M.
- Palme, 45 Festmotetten für gem. Chor.** 2. Aufl. Part. br. 6 M., geb. 7 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 Stimmen dauerhaft kart. 80 Pf.
- Palme, Festglocken.** Eine Samml. leicht ausführb. Festmotetten und relig. Festgesänge f. gem. Chor. Part. brosch. 1 M., geb. 1,50 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 4 Stimmen kart. 25 Pf.
- Palme, Der kirchliche Sängerschor.** Eine Sammlung dreistimmiger Gesänge und Choräle für Kinder-, Frauen- oder Männerchor. Partitur 3. Aufl. 2,50 M., geb. 3 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 3 St. dauerhaft kart. 50 Pf.
- Palme, Feierklänge.** 36 Festmotetten und religiöse Festgesänge für dreistimmigen Kinder-, Frauen- oder Männerchor nach Ordnung des christlichen Kirchenjahres mit vielen Originalbeiträgen. Part. brosch. 2,50 M., geb. 3 M.
- — **Stimmenausgabe.** Jede der 3 Stimmen kart. 50 Pf.
- Palme, Der angehende Organist.** Eine Sammlung leichter und kurzer Präludien für Orgel in allen Tonarten. Brosch. 2 M., geb. 2,50 M. Von 15 Exemplaren an brosch. nur 1,50 M., geb. nur 2 M. das Stück. **(Dieses Werk hat Aufsehen erregt.)**

# **Karl Urbachs Preis-Klavierschule**

13. Auflage. (Absatz 80,000 Exemplare.)

Preis broschiert 3 M., Halbfanzband 4 M., Ganzleinenband 5 M.,

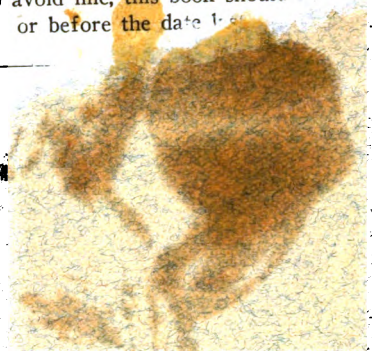
**ist die beste aller existierenden. Jede Buchhandlung liefert zur Ansicht.**

Unterrichte jeder **Freie deutsche Schulzeitung** 1881 No. 40 schreibt:  
es sei ehrlich gesagt, sie ist besser als die Dammsche und Reisersche  
Schule und bei weitem billiger als diese und andere Klavierschulen;  
ein Urtheil, das uns von den verschiedensten Seiten immer  
wieder bestätigt wird.

**Max Hesse's Verlag in Leipzig.**



To avoid fine, this book should be  
or before the date 1-



MT 20 .R556  
Katechismus des Klavierspiels.  
Stanford University Libraries



To avoid fine, this book should be returned on  
or before the date last stamped below

MUSIC LIBRARY F

~~JAN 8 1978~~

MT20  
R556

