



Der  
Ausdruck in der Musik.  
Von  
Dr. Hugo Riemann.

Handwritten text, possibly a title or author name, appearing faintly in the center of the page.

Alle Rechte vorbehalten.



50.

## Der Ausdruck in der Musik.

Von

Zugo Riemann\*).



Unter Ausdruck versteht die Ästhetik zunächst ganz allgemein die Objektivierung einer Idee, die für Andere sichtbare oder hörbare, überhaupt auffassbare Darstellung derselben, die Mittheilung eines Gedankens; man sagt darum z. B., daß man für einen Gedanken nicht den rechten Ausdruck finden könne. Specieller versteht man dann unter Ausdruck diesen rechten Ausdruck, die charakteristische Ausprägung der Idee in ihren Details. Das Bild ist wohl vom Münzen oder vom Siegeln hergenommen; das in den Stempel geschnittene Bild ist recht ausgedrückt, wenn es in allen seinen Details plastisch heraustritt.

Der Begriff des musikalischen Ausdrucks ist hiernach direkt verständlich als die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedanken, das plastische Heraustrreten der Motive und Themen, die Übersichtlichkeit des ganzen Aufbaues des Kunstwerks.

Man kann ebenso von einem Ausdruck des Kunstwerks selbst reden, von dem Ausdruck, den der Komponist seiner Idee gegeben hat, also von ausdrucksvoller Musik, als von einem Ausdrucke, den der reproducirende Künstler dem von ihm vorgetragenen Kunstwerke

\*) Vorgetragen am 1. März 1882 im Konservatorium zu Hamburg.

giebt, also von ausdrucksvollem Spiel oder Gesang. Beide sind zwar in sofern zusammenfallend, als der reproducirende Künstler sein höchstes Ziel darin sehen soll, das Bild, welches der Komponist in den Stempel geschnitten, möglichst getreu abzurücken — allein ganz so einfach ist das doch nicht, und der Vergleich fängt bei näherer Betrachtung an, erheblich zu hinken. Die Notenschrift ist keineswegs ein so vollkommen adäquates Ausdrucksmittel der musikalischen Gedanken, daß sich ihre Verwandlung in klingende Musik mit dem Abdrucke einer Gemme in Wachs vergleichen ließe; es hieße sehr gering vom reproducirenden Künstler denken, wollte man in seiner Wiedergabe nichts anderes sehen als eine mechanische Verrichtung. Der Vortrag eines musikalischen Kunstwerks ist vielmehr zum Theil erst eine Schaffung desselben, weshalb man recht bezeichnend den erstmaligen Vortrag eines Werkes dessen Kreirung nennt; es gilt dabei, eine unendliche Zahl kleiner Nuancirungen des Tempos, der Tonstärke, selbst der Tonfärbung am rechten Orte anzubringen, für welche die Notenschrift keine Zeichen hat. Das in der Notenschrift fertiggestellte musikalische Kunstwerk ist immer nur Zeichnung; erst die stilgerechte klingende Ausführung schafft es zum farbenwarmen Gemälde um. Der vollentwickelte Meister der Composition weiß zwar genau, was er will, und das Werk lebt vor seinem geistigen Ohre bis in das feinste Geäst der Figuration; aber selbst wenn er all' die kleinen Schattirungen, welche erst das rechte musikalische Leben ausmachen, in der Notenschrift ausdrücken könnte, so würde er's nicht wollen, um nicht den reproducirenden Künstler zum Automaten zu degradiren: lieber läßt er sich kleine Abweichungen von seinen eigensten Intentionen gefallen, als daß er auf den Gewinn verzichtet, der aus einer nachempfundenen Reproduktion entspringt.

Der rechte Virtuose — gleichviel ob Sänger oder Spieler eines Soloinstrumentes oder Dirigent eines Orchesters — nimmt das Kunstwerk ganz in sich auf und schafft es neu, erweckt es zu neuem Leben; das solchergestalt vor uns hintretende Werk ist immer wieder ein anderes, wie nie zwei Menschen oder zwei Blumen oder zwei Blätter einander völlig gleich sind trotz noch so frappanter Ähnlichkeit. Die Natur wiederholt sich nicht; das durch den Virtuosen belebte Kunstwerk ist aber ein Stück Natur, etwas organisch gebildetes, aus innerer Nothwendigkeit so oder so gewordenes. Wie

jedes Blatt des Eichbaums bis auf die Ausbuchtungen des Randes und bis auf die Linien der Rippen sich in denselben Formen entwickelt wie jedes andere Blatt jedes anderen Eichbaumes und doch mit keinem einzigen absolut übereinstimmt, so schafft der vortragende Künstler nach dem ihm vom Komponisten gegebenen Urbilde immer neue Kunstwerke, vermag es aber sogar sich selbst nie ganz gleich zu thun. Wie gewaltig verschieden diese Nachschöpfungen ausfallen können, wie neben wohlgebildeten und normalen sich unschöne und verkrüppelte Formen nach demselben Typus entwickeln, haben wir täglich Gelegenheit, zu beobachten.

Angesichts der unleugbaren Thatsache, daß auch derselbe Künstler daselbe Werk nicht zweimal ganz gleich vortragen kann, hat man lange Zeit den musikalischen Ausdruck für etwas undefinirbares und schlechterdings nicht in Regeln faßbares gehalten; man glaubte, es ganz dem Instinkte, dem Geschmack überlassen zu müssen, das zu treffen, was allgemein als richtig, als schön, als vollendet empfunden wird. Denn daß es doch bei aller Freiheit des Nachempfindens Möglichkeiten giebt Fehler zu machen und trotz der scheinbaren Übereinstimmung mit der Notirung so zu spielen oder zu singen, wie es sicher der Komponist nicht gewollt hat, bemerkte man wohl und nahm daher für die rechte Reproduktion die Existenz von Gesetzen an, die unenthüllt in unserem Empfinden liegen. Der überall nach dem Warum fragende Geist des neunzehnten Jahrhunderts giebt sich damit nicht mehr zufrieden, sondern sucht auch die Gesetze zu ergründen, welche unbewußt die künstlerische Reproduktion beherrschen, und hat bereits eine Anzahl positiver Resultate seiner Forscherarbeit zu verzeichnen, welche wohl geeignet sind, den Minderbegabten die rechten Wege für den zutreffenden musikalischen Ausdruck zu weisen und den Begabtern das sichere Beherrschen der Ausdrucksmittel zu erleichtern.

Über die allgemein richtig verstandenen Zeichen der Notenschrift, sowohl für das Tempo als die dynamische\*) Schattirung (*forte* und *piano*) und die Bindung und Trennung der Töne (*legato* und *staccato*) will ich nicht reden, setze vielmehr die Kenntniß ihrer Bedeutung in umfassender Weise voraus, obgleich mir nicht unbekannt

\*) Vom griechischen *divous*, Kraft, Stärke.

ist, daß auch hier in manchen Einzelheiten Begriffsverwirrung etwas gar nicht seltenes ist; indem ich die Berichtigung solcher verkehrten Auffassungen der privaten Information aus guten Büchern überlassen muß, wende ich mich sogleich der Betrachtung derjenigen Details des Ausdrucks zu, welche durch die Notenschrift nicht direkt gegeben, wenn auch, wie wir sehen werden, mittelbar aus ihr herauszulesen sind.

Der eigentliche Träger des musikalischen Ausdrucks ist die Melodie, für welche man daher vorzugsweise einen ausdrucksvollen Vortrag fordert. Eine schlicht empfundene, deutlich gegliederte Melodie trägt die Gesetze ihres Vortrages in sich selbst und bedarf häufig kaum der Crescendo- und Diminuendo-Zeichen. Wünscht der Komponist als Niveau der dynamischen Schattirung, als Ausgangs- und Endpunkt der dynamischen Entwicklung einen anderen Stärkegrad als das schlichte Mezzoforte, so muß er das allerdings durch *p*, *f*, *pp* oder *ff* anzeigen, und ebenso müssen plötzliche Kontraste, die Effekt und nicht schlichte Natur sind, vorgeschrieben werden. Das allgemein gültige Gesetz für die dynamische Schattirung des Melodischen ist Steigerung der Tonstärke bei steigender, Verminderung der Tonstärke bei fallender Melodie. Jede Abweichung von diesem Grundgesetze ist, sofern sie nicht durch andere Gesetze von gleich allgemeiner Gültigkeit, welche wir gleich kennen lernen werden, bedingt wird, abnorm, irregulär und muß daher vom Komponisten ausdrücklich verlangt werden. Man wird finden, daß die Komponisten ein Crescendo für die fallende oder ein Diminuendo für die steigende Melodie stets durch Zeichen oder Worte fordern, während das Crescendo der steigenden und das Diminuendo der fallenden Melodie gewöhnlich als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Der Mißbrauch hat hier längst das unausgesprochene Gesetz befolgt.

Warum das Crescendo dem Steigen, das Diminuendo dem Fallen der Melodie angemessen ist, läßt sich zwar nicht gerade mit zwei Worten sagen, ist aber keineswegs völlig unerkannt; die Philosophen haben darüber nachgedacht und gefunden, daß sowohl die Steigerung der Tonstärke als die Steigerung der Tonhöhe eine Zunahme der Lebendigkeit, eine Vergrößerung der Bewegungsgeschwindigkeit bedeutet. Bei den höheren Tönen sind die Schwingungsperioden kürzere, folgen also einander schneller, bei den stärkeren

Tönen sind die Excursionen der schwingenden Körper in derselben Zeit größere, die Bewegungsgeschwindigkeit ist also gleichfalls gesteigert. Der höhere Ton setzt größere Spannung voraus, verlangt also wie der stärkere eine größere Kraftanwendung. Solche und ähnliche Betrachtungen erweisen eine innere Verwandtschaft der ansteigenden Melodie und des Crescendo, der eine gleiche Verwandtschaft der Negation beider, der fallenden Melodie und des Diminuendo entspricht. Wir können gleich als drittes noch die agogischen\*) Schattirungen, d. h. die kleinen vorübergehenden Veränderungen des Tempos, das Stringendo und Ritardando hinzunehmen, welche sich der Wahrnehmung direkt als vermehrte und verminderte Lebendigkeit darstellen. Steigende Tonhöhe, Crescendo und Stringendo sind Steigerungen, positive Entwicklungsformen; fallende Tonhöhe, Diminuendo und Ritardando sind Verminderungen, negative Entwicklungsformen: es ist daher durchaus natürlich, daß die drei ersteren wie die drei letzteren zum Ausdruck derselben Seelenbewegung, derselben Empfindung gebraucht werden und deren Intensität verstärkend zusammenwirken. Ein geringes Antreiben des Tempos eignet der ersten Entwicklung eines musikalischen Themas ebenso, wie ihr das Steigen der Tonhöhe und das Crescendo eigentümlich ist; umgekehrt eignet der Wendung zum Schluß, dem Ausleben des Themas ein geringes Verlangsamten, das oft genug so bedeutend ist, daß es die Notenschrift nicht mehr ignoriert, sondern als wirkliches Ritardando fordert; gleichermaßen ist aber auch das Fallen der Tonhöhe und das Decrescendo für den Schluß charakteristisch. Eine abschließende Stretta oder ein Ritardando zu Anfang eines Tonstücks sind seltenere Ausnahmefälle und natürlich stets ausdrücklich zu verlangen.

Steigung und Fall der Tonhöhe erweisen sich oft als der erste Anhalt für die rechte Vertheilung der dynamischen und agogischen Schattirungen; wenn man auch damit schon ziemlich weit kommt und wenigstens ein allzu mechanisches Herunterspielen der Noten vermeidet, so ist doch ein wirklich guter musikalischer Ausdruck damit durchaus noch nicht gefunden. Vielmehr bestimmen, wie bereits angedeutet, noch mehrere andere Gesetze von gleich allgemeiner Gültig-

\*) Vom griechischen *αγωγή*, Bewegungsart, Tempo.

keit, oft genug in abweichender und widersprechender Weise, die dynamische und agogische Schattirung.

Ein abgeschlossenes musikalisches Thema zerfällt in eine Anzahl deutlich von einander getrennter oder zu trennender charakteristischer Gebilde, welche man Phrasen nennt; die Phrase ist noch weiter zu zerlegen in Taktmotive. Diese sind die letzten Elemente von individueller Physiognomie, gleichsam die Keimzellen des musikalischen Organismus. Darum ist die Lehre von den Taktarten und ihrer verschiedenen Gestaltung durch Untertheilungen oder Zusammenziehung einzelner Taktglieder von eminenter Wichtigkeit für die Erkenntnis der musikalischen Formgebung wie für deren adäquaten Ausdruck in der Reproduktion. Die Lehre von den Taktarten heißt Metrik, die Lehre von der Umgestaltung der metrischen Motive durch Untertheilung und Zusammenziehung heißt Rhythmik; die Rhythmik ist also die Lehre von den complicirteren metrischen Bildungen oder umgekehrt die Metrik die Lehre von den einfachsten rhythmischen Bildungen, weshalb man auch nicht selten den einen wie den andern Terminus als beide Lehren begreifend braucht. Was Moriz Hauptmann\*) Metrik nennt, bezeichnet Rudolf Westphal\*\*) als Rhythmik, nämlich die gesammte Lehre von den Taktarten und ihren verschiedenen möglichen Umgestaltungen. Halten wir den Namen Metrik für die Lehre von dem in gleichen Notenwerthen ohne Pausen gedachten Takt fest, so ist zu bemerken, daß diese Lehre bisher sehr vernachlässigt worden ist, besonders indem man die auftaktigen Taktarten viel zu nebensächlich behandelt hat. Zwar hat M. Hauptmann die auftaktigen so gut wie die volltaktigen Taktarten theoretisch erklärt, aber wer liest Hauptmann? Die gründlichen metrischen Abhandlungen im 2. Theile seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ sind für das Allgemeinbewußtsein so gut wie nicht vorhanden, da sie niemand dem Durchschnittsverständnis durch populäre Darstellung näher gerückt hat, die Fassung Hauptmann's aber durchaus nicht gemeinverständlich ist. Die allgemeine Musiklehre und Elementarmusiklehre, deren Beruf es ist, das richtige Verständnis der musikalischen Grundbegriffe zu vermitteln, haben alles gethan, um die Auffassung der metrischen Verhältnisse in möglichst verkehrte

\*) „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853).

\*\*) „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach“ (1880).

Bahnen zu lenken und zwar durch Definition des Auftaktes als unvollständigen Taktes. Anstatt diese Auffassungsweise, zu welcher ohnehin durch die aufdringlichen Taktstriche jeder gedrängt wird, zu bekämpfen, haben sie dieselbe vielmehr theoretisch sanktionirt; denn wenn sie auch zehnmal hinzusetzen, daß dem unvollständigen Takte des Anfangs ein ihn ergänzender unvollständiger am Schluß des Satzes entsprechen muß — dadurch wird nicht das schlimmste verhütet, was passiren kann und passiren muß und daher passirt, daß auftaktig beginnende Phrasen im weiteren Verlauf volltaktig aufgefaßt werden. Ich will versuchen, den Fehler mit der Wurzel auszuroden.

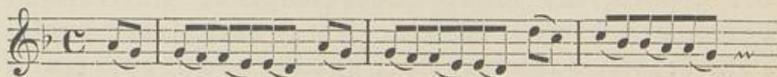
Die herkömmliche Darstellung der Metrik unterscheidet accentuirte (schwere) und accentlose (leichte) Töne im Anschluß an die poetische Metrik, welche accentuirte und accentlose Silben unterscheidet; indem man diese Unterscheidung einfach auf die Musik überträgt, vergißt man ganz, daß die Töne der Musik nicht wie die durch Konsonanten von einander getrennten Vokale der Sprache neben einander stehen, vielmehr fest an einander anschließen, in einander übergehen. Denn das Staccato, bei dem das nicht so ist, darf man ja nicht zum Ausgang nehmen, dasselbe entspricht vielmehr der Unterbrechung des Zusammenhangs der Töne durch Pausen, ist also eine specielle Manier, eine rhythmische Bildung. Wenn auch dem Klavier, der Orgel und allen Instrumenten mit gekniffenen Saiten der wirkliche Übergang aus einem Tone in den andern versagt ist, so bleibt dieses darum doch die eigentliche Form der Tonverbindung, und diejenigen Instrumente stehen am höchsten, welche die Höhe des Tons zu verändern vermögen, ohne sein Ausströmen zu unterbrechen (Gesang, Streichinstrumente, Blasinstrumente). Die geschlossene legato vorzutragende musikalische Phrase besteht nicht aus einer Folge verschieden starker Töne derart, daß einer stark und der nächste oder einige folgende schwach wären, worauf wieder ein starker und wieder ein oder mehrere schwache folgten, wie das bei den Silben der Sprache wirklich der Fall ist, vielmehr hat in der Musik an Stelle der Folge: stark — schwach das Diminuendo und an Stelle der Folge: schwach — stark das Crescendo einzutreten. Diese Behauptung ist neu und wird den Widerspruch herausfordern; ich hoffe aber durch einfach an-

schauliche Darlegung der Taktarten von diesem neuen Gesichtspunkte aus nachzuweisen, daß bisher eins der wichtigsten Mittel des musikalischen Ausdrucks ganz falsch verstanden worden wo nicht geradezu übersehen worden ist.

Es ist seltsam, wie man so lange an dem absolut unmusikalischen Schematismus der Accentlehre hat festhalten können, obgleich die Praxis, die Bezeichnungsweise der besten Komponisten längst auf das Crescendo und Diminuendo als die rechten Ausdrucksmittel der metrischen Verhältnisse hätte hinweisen müssen. Die ganze Unmöglichkeit der alten Lehre tritt bei den zusammengesetzten oder untergetheilten Taktarten hervor; als abschreckendes Beispiel will ich den in Sechzehntel aufgelösten Vierierteltakt anführen, der nach dem alten Schema vier Accentstufen (ohne die accentlosen Töne) hätte:



Die Vorschriften dieser Accentuirung sind bei Hauptmann wie in jeder allgemeinen Musiklehre, leider auch noch in meinem kürzlich (1882) erschienenen Musiklexikon zu finden. Stelle man sich aber einmal ernstlich vor, was für eine Zumuthung die Durchführung einer solchen verschiedenartigen Accentuirung für den ausübenden Künstler sein würde und wie dieser ewige Wechsel stärkerer und schwächerer Töne den Hörer martern müßte, wenn ihn wirklich ein Mensch fertig brächte! Diese Accentschemata sind wohl mit das tollste, was die graue Theorie in völliger Nichtachtung der Praxis geleistet hat. Daß ausnahmsweise eine Abschattirung von je zwei Tönen auch in bewegten Figuren vorkommt, z. B. (Beethoven, Op. 31, 2):



beweist gegen meine Behauptung nichts; solche Fälle sind rein melodischer Natur und hängen speciell von der Form der Figuration ab. Die zweiten Noten erscheinen nur als leichte Anhängsel der stärkeren; die stärkeren selbst aber sind gegen einander nach den angedeuteten gleich näher zu entwickelnden metrischen Gesetzen abzuschattiren.

An Stelle der verschiedenen Accente ist also ein gleichmäßiges

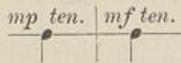
Crescendo oder Diminuendo zu setzen. Das Zerhacken tonleiterartiger Sechzehntelgänge in einzelne Viertel durch Hervorheben der Anfangsnote jedes Viertels ist ja ein bekannter Fehler der Anfänger und schlechten Dilettanten; der entwickeltere Musiker schattirt längst durch, ohne sich um die nachhinkende Theorie Kopfschmerzen zu machen. Es handelt sich also bei meiner neuen Aufstellung weniger um eine Reform der Praxis als um einen Fortschritt der theoretischen Erkenntnis. —

Es giebt drei Arten von Taktmotiven, nämlich solche, bei denen die erste Note den dynamischen Schwerpunkt, den Gipfelpunkt der Tonstärke bildet und die ich anbetonte nennen will; ferner solche, bei denen die dynamische Hauptnote eine mittlere ist, und die ich inbetonte nennen will und endlich solche, deren dynamische Hauptnote die Schlußnote ist, die ich abbetonte nennen will (wir haben nämlich bisher keine Bezeichnungen für diese Begriffe). Der Taktstrich unserer Notenschrift steht regelmäßig vor der dynamischen Hauptnote des metrischen Motivs; alle anbetonten (am Anfang stärksten) Taktmotive erscheinen daher durch zwei Taktstriche eingeschlossen, während alle inbetonten (in der Mitte stärksten) und abbetonten (am Ende stärksten) Motive vom Taktstrich durchschnitten werden.

Zweitheilige Taktmotive sind nur in zwei Formen möglich, nämlich:

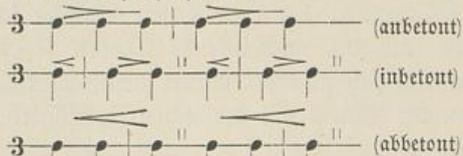


Die Geiger, Sänger und Bläser werden ohne weiteres mit dieser dynamischen Schattirung zufrieden sein; denn der Vortrag:



welcher der alten Erklärung der Tactaccentuirung entsprechen würde, dürfte ihnen doch als etwas stark in Widerspruch gegen ihre Praxis stehend erscheinen. Nur der Klavierspieler könnte Einwendungen machen; denn da dem Klavier das Crescendo des einzelnen Tones versagt ist, so muß es seinerseits das Crescendo durch schwach — stark und das Decrescendo durch stark — schwach ersetzen. Allein auch der Klavierspieler wird im weitem Verfolg meiner Aufstellung seine Zustimmung nicht versagen.

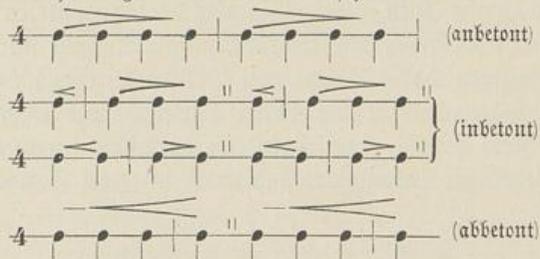
Die dreitheiligen Taktmotive können in allen drei metrischen Formen auftreten, d. h. die dynamische Hauptnote zu Anfang, in der Mitte oder am Schluß haben:



Hier wird der Klavierspieler bereits stutzig werden; denn wenn er prüft, wie er den doppelt auftaktigen dreitheiligen Takt zu spielen gewohnt ist, so wird er finden, daß er crescendo auf die dynamische Hauptnote hin spielt:



Die viertheiligen Taktmotive erscheinen als:



Das aufregende, vorwärtstreibende der mehrfach auftaktigen Formen tritt denke ich in ganz anderer Weise anschaulich, ja geradezu packend aus den beigegeführten natürlichen dynamischen Schattirungen hervor als aus dem gemüthlich hinkenden Schema der alten Art:



Die Einwürfe, welche gegen diese neue Theorie der Metrik gemacht werden können, sind leicht vorauszu sehen. Man wird z. B. fragen: Wie ist ohne Nebenaccente der  $\frac{6}{8}$ -Takt von untergetheilten  $\frac{3}{4}$ -Takt zu unterscheiden? Darauf ist zu antworten, daß weitaus in der Mehrzahl aller vorkommenden Fälle eine die Takthälften angegebende Begleitung auf die richtige Auffassung hindeutet, im übrigen aber, sofern nicht die Auffassung bereits anderweit zweifellos bestimmt ist, kleine Verzögerungen, nicht aber Verstärkungen, die Zusammensetzung der Taktmotive auszudrücken haben. Es ist mir

oft genug beim Klavierunterricht vorgekommen, daß sich als der Fehler, welcher gemacht wurde, wenn trotz der minutiösesten dynamischen Schattirung die Phrasen noch nicht plastisch heraustreten wollten, das zu sehr im Takt spielen herausstellte, d. h. daß die Achtel oder die Viertel einander allzusehr in absolut gleichen Zeitabständen folgten — ein Fehler, der gewiß jedem Klavierlehrer bekannt ist. Daß die dynamischen Hauptnoten der Phrasen wie auch gewisse harmonisch bedeutsame Töne (Vorhaltstöne) etwas verlängert werden müssen, wenn der Vortrag als ausdrucksvoll erscheinen soll, ist längst bekannt; weniger bekannt ist dagegen wohl, daß das Ende jedes Taktmotivs eine ganz geringe Zugabe zum Zeitwerth des Motivs verträgt und oft genug gebieterisch fordert. Diese Zugabe ist entweder eine geringe Verlängerung der Schlußnote oder eine eingeschaltete kurze Pause. Der allzupräcise Einatz der Anfangsnote des neuen Motivs verwischt die scharfe Zeichnung; das gilt besonders bei sehr langsamem Tempo, wo die mögliche Zugabe schon ein allenfalls definirbarer Zeitwerth ist, während bei schneller Bewegung die Gliederung in der Regel durch die Bässe, überhaupt die Begleitstimmen deutlich genug gemacht werden wird.

So erscheint nun der sechstheilige Takt als Unterdreitheilung des zweitheiligen ( $\frac{2}{3}$ ) in folgenden Formen (das Ende des Doppeltaktmotivs ist durch || und das Ende des einfachen Taktmotivs durch | angedeutet):

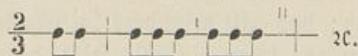
The image shows five musical staves in 2/3 time signature, illustrating different phrasing and dynamic markings. Each staff begins with a treble clef and a 2/3 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (<math>\text{>}</math> and <math>\text{<}</math>). Vertical bar lines indicate the end of phrases, with double bar lines (||) for double-tact motifs and single bar lines (|) for simple-tact motifs. The examples are labeled as follows:

- Staff 1: (anbetont) — Shows a phrase with an accent on the final note and a hairpin pointing up.
- Staff 2: (inbetont) — Shows a phrase with accents on the first and last notes and a hairpin pointing up.
- Staff 3: (inbetont) — Shows a phrase with accents on the first and last notes and a hairpin pointing up.
- Staff 4: (inbetont) — Shows a phrase with accents on the first and last notes and a hairpin pointing up.
- Staff 5: (abbetont) — Shows a phrase with a hairpin pointing down on the final note.

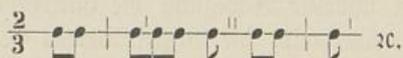
So gefährlich die Theorie dieser Verlangsamungen oder Pauseneinschaltungen (metrisches Rubato) auf den ersten Blick erscheint, so ist sie doch keineswegs etwas neues; wenn wir sie zum Princip erheben, so regeln wir damit nur einen allgemeinen Gebrauch in ganz bestimmter, dem korrekten Ausdruck dienender Weise. Der fehlerhafte dilettantische Gebrauch, der aber in den anschaulichen Zeichen der Notenschrift seine Erklärung und Entschuldigung findet, ist der, daß die durch gemeinsame Querstriche oder übergesetzte Bögen zusammengezogenen Noten auch in der Exekution fester an einander geschlossen werden, d. h. daß einmal wie allemal getheilt wird, wie beim volltaktigen Doppeltaktmotiv getheilt werden muß, nämlich:



also z. B. auch beim doppelt-auftaktigen:



statt:



Man ist daher in neuerer Zeit vielfach dazu übergegangen, die Querstriche nicht im Hinblick auf die Taktstriche, sondern korrekter im Hinblick auf die Taktmotive zu wählen, entweder in der Form wie ich sie hier gegeben oder gar mit durchgehenden Querstrichen:



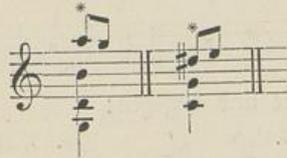
Besonders Schumann hat in dieser Weise vielfach für die weitere Vervollkommnung der Notenschrift experimentirt. Allein so wünschenswerth und bedingungslos acceptabel alles sein muß, was die Notenschrift anschaulicher macht, so ist doch diese Art der Zusammenziehung durch Querstriche nicht unbedingt zu empfehlen, weil sie sich nicht mit einer etwa vorhandenen Bewegung in längeren Notenwerthen in Einklang befindet:



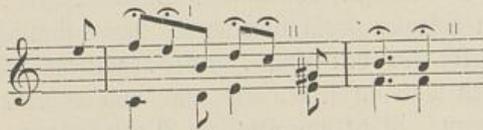
während die Abtrennung der Schlußnote des Motivs vom folgenden Motiv unbedingt anzunehmen ist:



Im allgemeinen neigt unsere Auffassung, sobald sie sich von dem verwirrenden Einflusse der Taktstriche emancipirt hat, zur Annahme abbetonter (mit der dynamischen Hauptnote endender) Motive; doch legt häufig genug der harmonisch-melodische Gehalt gegen diese Auffassung sein Veto ein, besonders sind es Vorhaltsnoten, deren unleugbare Zusammengehörigkeit mit der folgenden Auflösung eine andere Theilung fordert:



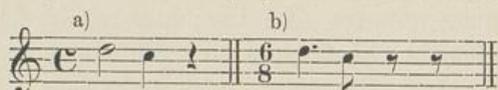
Eine solche Note beansprucht stets eine erhebliche Verlängerung; ein streng taktmäßiges Hinweggehen über dieselbe erscheint als Verstoß gegen die Forderungen eines ausdrucksvollen Spiels und ist wenigstens da immer zu rügen, wo *cantabile* oder *con espressione* vorgeschrieben ist. Da die Vorhaltsnote nicht selbst die Schlußnote des Motivs sein kann, so erhalten wir in solchen Fällen gelegentlich zwei verlängerte Noten nach einander:



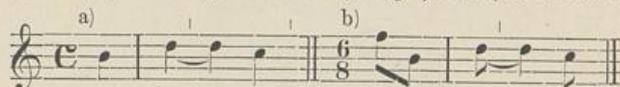
Ich sage also: wir neigen zur Auffassung der Taktmotive im Sinne der Abbetonung, während die Notenschrift und die allgemeine Musiklehre uns zur Auffassung im Sinne der Unbetonung hinleiten. Die Folge des Widerspruchs zwischen Gewöhnung und Natur ist eine große Unsicherheit in Sachen der musikalischen Phrasirung, wie sich jedem offenbaren wird, der einen Blick in zwei verschiedene Ausgaben eines klassischen Werkes wirft. Die Zweifel werden sich leider zum Theil auch durch Eruirung der Gesetze der harmonischen, me-

lobischen, metrischen und rhythmischen Dynamik nicht beseitigen lassen, weil für eine und dieselbe Figur der Komponist sehr verschiedene Vortragsarten fordern kann und oft genug nicht festzustellen ist, was er gewollt hat, da die Zeichen der Notenschrift gerade in Sachen der Phrasirung nicht ausreichend und nicht unzweideutig sind.

Unsere Vorliebe für abbetonte Motive geht unter andern aus dem Überwiegen der männlichen Schlüsse über die weiblichen hervor; die Mehrzahl der in Ansehung der Doppeltaktmotive weiblichen Schlüsse ist doch im Sinne einfacher Taktmotive männlich z. B.:



welche Fälle sich bei näherer Betrachtung herausstellen als:

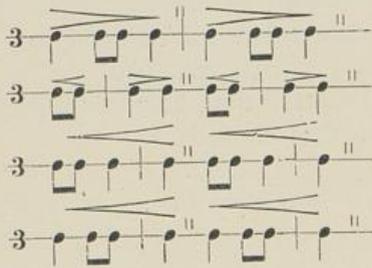


Weibliche Schlüsse sind dagegen:

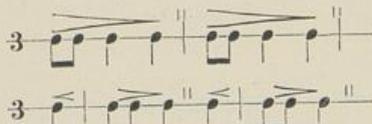
(Beethoven, Op. 2, 1. II.) (Op. 7, II.)

Die verschiedenartigen dynamischen Schattirungen der Taktarten sind nach dem gesagten wohl hinreichend klar ersichtlich, und jeder kann sich dieselbe für den neun-, zwölf-, achtzehn- und vierundzwanzigtheiligen Takt in seinen an-, in- und abbetonten Formen selbst zurechtlegen. Nicht unwesentliche Modifikationen der Auffassung entstehen durch rhythmische Veränderung der Takttheilung, d. h. durch Auflösung einzelner Taktglieder in kleinere Werthe oder durch Zusammenziehung mehrerer zu Noten längerer Geltung oder durch Einschaltung von Pausen u. s. f. Da die Zahl der Möglichkeiten hier ganz enorm wächst, so will ich die Untersuchung auf den dreitheiligen Takt beschränken und kann auch dann nur einzelnes herausgreifen, wenn ich nicht den Umfang meines Vortrags über Gebühr ausdehnen soll.

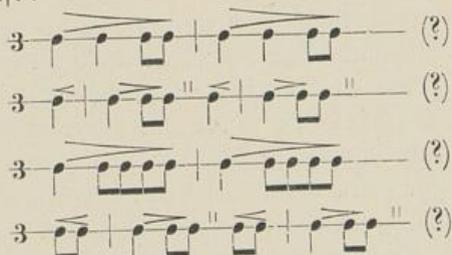
Wenn einzelne Taktglieder in kleinere Notenwerthe aufgelöst werden, so entstehen rhythmische Bildungen von vermehrter Lebendigkeit; die häufigsten sind diejenigen, bei denen die im Crescendo oder Diminuendo stehenden Taktzeiten aufgelöst sind, seltener sind die mit Untertheilung der dynamischen Hauptnote des Taktmotivs:



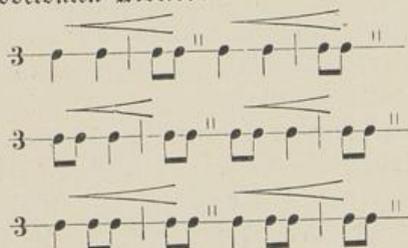
seltener:



Eine erhebliche Anzahl möglicher erweist sich als der Auffassung entschieden widerstrebend, nämlich alle diejenigen, bei denen das letzte Glied des Taktmotivs untergetheilt ist, mit Ausnahme der abbetonten, also:



Nur die abbetonten Motive:



vertragen die Untertheilung des Schlußwerthes, welcher die dynamische Hauptnote ist. Dabei ist zu bemerken, daß bei Untertheilung der dynamischen Hauptnote die beiden Theile nicht gegen einander abgestuft werden sondern gleich stark sind, wie auch die nicht untergetheilte abschließende dynamische Hauptnote kein Diminuendo annimmt, sondern entweder stark ausgehalten oder stark abgesetzt (verkürzt) wird. In allen andern Fällen macht sich in der Untertheilung der letzten Taktzeit etwas entschieden auf das folgende hinweisendes geltend, d. h. wir neigen dazu, einen Übergang in eine andere Form der Betonung anzunehmen,



Diese Übergänge aus einer Form der Motive in die andere sind etwas durchaus gewöhnliches, und werden stets einzutreten haben, wo nicht harmonisch-melodische Rücksichten hindernd entgegenreten. So wird also die rhythmische Gliederung die Veranlassung zum Wechsel des Metrums, und das Faktum, daß volltaktig beginnende Themata so gern in auftaktige umsetzen, während das Gegentheil sehr selten vorkommt, findet seine einfache Erklärung. Dieselbe Abneigung gegen das Decrescendo, welche bereits die leichteren Töne des gleichmäßig fortschreitenden Metrums lieber crescendo als decrescendo auffassen ließ, sodaß die Taktmotive lieber abbetont als anbetont verstanden wurden, wo die Wahl freistand, macht sich hier in erhöhtem Maße geltend, unterstützt durch die gesteigerte Bewegungsart (Achtel statt Viertel). Nach den von uns betrachteten Grundgesetzen der Dynamik, Melodik und Agogik vertritt sich natürlich die gesteigerte Figuration viel besser mit der positiven als der negativen Entwicklung, während umgekehrt die Verminderung der Figuration

durch Zusammenziehung sich besser für die negative Entwicklung schickt.

Noch einleuchtender wird das bei den rhythmischen Bildungen, welche durch abweichende Zusammenziehung untergetheilte Werthe entstehen, den punktirten Rhythmen und Synkopen. Aus dem Rhythmus  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  entsteht durch Zusammenziehung des ersten Achtels und ersten Viertels der punktirte Rhythmus  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$ ; so allgäufig dieser ist, so sehr sträubt sich die Auffassung gegen die Annahme der mit dem Achtel endenden Formen:

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  entstanden aus:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  entstanden aus:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  entstanden aus:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  entstanden aus:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

Wir werden vielmehr je eher je lieber umspringen zur Annahme von Motiven, die mit der verlängerten Note enden, also:

statt:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  lieber:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

statt:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  lieber:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

statt:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  lieber:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

statt:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$  lieber:  $3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

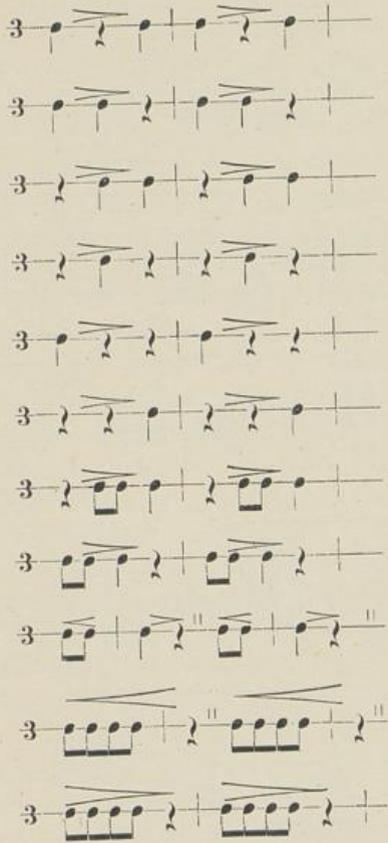
Die Synkope entsteht durch Zusammenziehung der untergetheilten Werthe zu Werthen gleicher Dauer wie die ursprünglichen Takteinheiten, aber übergreifend von einer zur anderen:

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$

$3 \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}} \overline{\text{♩}}$





Ich überlasse es denen, welche mit Interesse meiner Darstellung gefolgt sind, zu prüfen, welche von diesen Motiven zu einer andern Auffassung drängen. Von besonderer Bedeutung ist das Motiv der Unterdrückung der dynamischen Hauptnote mit Ersetzung derselben durch eine Pause. Für abbetonte Motive bedeutet das die Auslassung der Schlußnote, auf welche das ganze Motiv crescendo hindrängt: . Wird diese Unterdrückung mehrere Male wiederholt, so summiert sich gleichsam die Energie der unterdrückten dynamischen Hauptnoten für die erste danach wirklich voll eintretende, so z. B. im Schlußsaze der Cismoll-Sonate Op. 27. 2 von Beethoven:

The image shows five staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation is arranged in two columns. The first column contains the first three staves, and the second column contains the last two staves. Each staff shows a different rhythmic motif or variation of a motif, with dynamic markings such as accents and slurs. The motifs are characterized by rhythmic patterns that are often repeated or varied in a way that creates a sense of movement and development. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Hier ist der letzte Akkord (Gisdur) die endlich einsetzende dynamische Hauptnote.

Musikalische Phrasen setzen sich nur selten aus ganz gleichen rhythmischen Motiven zusammen, wohl aber oft aus gleichen metrischen Motiven, d. h. die Auffassung im Sinne der An- oder Abbetonung bleibt, während durch Zusammenziehung und Auflösung der Rhythmus wechselnde Gestaltungen schafft. Doch ist die Phrase auch in metrischer Beziehung nicht eine einfache Aneinanderhängung mehrerer Motive; vielmehr treten in der Phrase die Taktmotive in ähnliche Beziehung zu einander wie die Takttheile im einzelnen Takt, d. h. ein Taktmotiv erscheint als der Schwerpunkt der Phrase, und die dynamische Hauptnote dieses Motivs wird zur dynamischen Hauptnote der ganzen Phrase, die vorausgehenden Töne

steigern sich bis zu ihr hin und die nachfolgenden fallen von ihr aus ab. Die dynamische Schattirung des einzelnen Taktmotivs geht also in der der Phrase auf und unter; die Unterscheidung der Taktmotive muß daher statt durch die Dynamik nun durch die Agogik in der oben bezeichneten Weise geschehen, wo sie nothwendig ist. Ob die dynamische Hauptnote des ersten oder eines mittlern oder des letzten Taktmotivs die dynamische Hauptnote der Phrase ist, kann oft genug ohne specielle Angabe des Komponisten erkannt werden und zwar aus der melodischen Bewegung, doch geben häufig die Komponisten durch *sf*, *fp*, oder durchgehende Schattirungszeichen  $\ll \gg$  die Stelle der dynamischen Gipfelung an, was besonders dann nothwendig ist, wenn die gewünschte dynamische Schattirung nicht in der angedeuteten Weise mit der melodischen Bewegung im Einklange ist. Grelle Kontraste müssen jederzeit seitens des Komponisten gefordert werden, höchstens wird derselbe sich die Bequemlichkeit gestatten, für ähnliche Stellen dieselbe Art dynamischer Ausstattung als selbstverständlich vorauszusetzen, wobei Irrthümer doch noch immer leicht möglich sind. Eine specifisch Beethoven'sche Eigenthümlichkeit ist nach einer Steigerung die Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch ein plötzliches *piano*; das ist Pathos, oder wenn man will, Effekt, musikalische Laune, Kaprice, etwas durchaus abnormes, das man ohne Vorschrift des Komponisten nie voraussetzen darf.

Das Problem der musikalischen Phrasirung verliert sich vielmehr in Specialfälle, als daß ich versuchen könnte, im Rahmen dieses Vortrags näher darauf einzugehen. Mein Ziel war nur, die Hauptgesichtspunkte anzudeuten, nach denen vorgegangen werden muß, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Kombiniert man die verschiedenen Faktoren, welche ich einzeln kurz charakterisirt habe, die natürliche Dynamik für Steigung und Fall der Melodie und für die metrischen und rhythmischen Motive und Phrasen, die natürlichen Beschleunigungen und Hemmungen, welche durch harmonische, melodische und metrisch-rhythmische Rücksichten sich gebieten, so wird man im einzelnen Falle bereits beinahe regelmäßig Konflikte verschiedener Bestimmungen finden, die gegen einander kompensirt sein wollen und kompensirt werden müssen. Der musikalische Ausdruck ist also, selbst angenommen, daß die ihn bestimmenden Gesetze klar erkannt wären, doch nicht etwas Einfaches sondern etwas sehr Kom-

plicitates: es wäre aber sehr verkehrt, ihn durch umständliche Vergleichung und Analyse für jeden einzelnen Fall genau herausrechnen zu wollen — er muß vielmehr in der Praxis Sache der lebendigen Empfindung bleiben, es gilt nur, durch Vertiefung der theoretischen Erkenntnis des Wesens der Metrik, Rhythmik, Dynamik und Agogik das Empfinden besser vorzuschulen als es im allgemeinen zu geschehen pflegt und es dadurch dahin zu bringen, daß man im einzelnen Falle in der Wahl der Mittel des Ausdrucks sicherer geht, als wenn Alles dem natürlichen Instinkt überlassen bleibt, was nicht mit Worten vorgeschrieben ist. Ich denke, nach dieser Richtung kann noch viel geschehen und noch viel gewonnen werden.



plicirtes: es wär  
 gleichung und Ar  
 zu wollen — er  
 Empfindung bleib  
 Erkenntnis des W  
 das Empfinden k  
 sehen pflegt und  
 zeln Falle in d  
 als wenn Alles  
 nicht mit Worten  
 tung kann noch v

iche Ver  
 usrechnen  
 ebendigen  
 oretischen  
 d Agogik  
 n zu ge  
 im ein  
 er geht,  
 bt, was  
 ser Rich  
 rden.

