LK 266

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

903

601

LISZT FERENCZ · TYT. · BIBLIOTHEK

ELEMENTE DES MUSIKALISCHEN RHYTHMUS

VON

RUDOLF WESTPHAL.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ERSTER THEIL.

ORSZ. MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

772.

K 601

1

ELEMENTE

DES

MUSIKALISCHEN RHYTHMUS

MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF

UNSERE OPERN-MUSIK

VON

RUDOLF WESTPHAL.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA
LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

ERSTER THEIL.

Das Uebersetzungsrecht in fremde Sprachen wird vorbehalten.

JENA,
HERMANN COSTENOBLE.
1872.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 266
Zeneművészeti Főiskola
LM 257/1957
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA
ORSZÁGOS

R601

Herrn Dr. Oscar Paul.

„Die Krafft des Rhythmi ist in der melodischen Setz-Kunst „ungemein gross und verdient allerdings einer bessern Unter-„suchung, als sie bisher gewürdiget worden. Die Componisten „haben, in diesem Stücke sowol als in vielen andern nicht „weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschaft mit „ihrer ganzen Uebung noch nichts mehr erhalten, als einen „verwirrten oder undeutlichen Begriff, *scientiam confusam*, keine „Kunstform: so wie der Pöbel rhetorische Redensarten braucht, „ohne sie als solche zu kennen".

So klagte vor fast anderthalb hundert Jahren der treffliche Musiktheoretiker Mattheson. Wir wollen nicht urgiren, dass er in jenen Worten die musikalische Praxis und die musikalische Theorie nicht recht auseinanderhalten kann, aber was die Theorie des musikalischen Rhythmus anbetrifft, so passen jene Worte nicht bloss für die damalige, sondern auch noch für unsere Zeit. Es hat zwar in den letzten Decennien nicht an Versuchen gefehlt, den rhythmischen Bau von Compositionen zu analysiren und die von dem schaffenden Tonkünstler — sagen wir immerhin unbewusst oder wenigstens ohne Reflexion eingehaltenen rhythmischen Formen zum wissenschaftlichen Bewusstsein zu bringen. Aber wie wenig dies für eine wirkliche Grundlage einer rhythmischen Disciplin ausgereicht hat, zeigt ja die tägliche Erfahrung, dass selbst der Begriff der musikalischen Periode bei den meisten Musikern ein durchaus schwankender ist, ja dass in dieser Beziehung die von dem alten Sulzer in seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste gegebene Auffassung der rhythmischen Verhältnisse auch heute noch den Musikern dringend zur Berücksichtigung angerathen werden könnte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

An Material, eine Theorie des musikalischen Rhythmus bis in's Einzelne auszuführen, fehlt es ja wahrhaftig nicht, und nur ein Theil davon braucht für einen solchen Zweck bewältigt zu werden. Deutscher Fleiss würde sicherlich auch hiervor nicht zurückschrecken, und schon Mancher mag das Gefühl von der Nothwendigkeit einer solchen Arbeit empfunden haben.

Keiner von unseren Musikern weiss besser, als Du, lieber Freund, woher die leitenden Gesichtspunkte für eine solche Arbeit zu entnehmen sein würden. Die Griechen, die ja fast für alle unsere modernen Disciplinen, ja auch für die meisten unserer Künste unsere Führer gewesen sind, von denen nicht bloss für Eine unserer modernen Wissenschaften System und Nomenclatur entlehnt ist, hätten auch für eine Theorie der Rhythmik nicht minder die Fundamente geliefert, wie in der Poetik, Architectur, Plastik und der Elementarmathematik. Man hat versucht, eine Theorie der tonischen Verhältnisse der modernen Musik auf die Ueberlieferung der antiken Harmoniker zu basiren (das 16. Jahrhundert ist ja reich genug an solchen Versuchen, von den Zeit Deines alten Freundes Hucbald zu geschweigen), aber gerade hier ist die antike Ueberlieferung so ausserordentlich karg, dass sich keine bleibenden Gesichtspunkte für die Theorie der Tonarten daraus gewinnen liessen, und die Systeme eines Gaforius, Glareanus sind mit Recht der Vergessenheit hingegeben.

Weit mehr als von den tonischen, wissen wir von den rhythmischen Verhältnissen der alten Musik.

Quantitativ genommen ist auch hier die Literatur des Alterthums winzig genug, aber wenn das alte Wort „non multa, sed multum“ irgendwo Berechtigung hat, so ist es bei den Lehren der alten Rhythmik. Der Grund davon ist der, dass es einer der scharfsinnigsten und consequentesten Denker des Alterthums war, dem wir den bedeutendsten Theil der rhythmischen Tradition verdanken, ein Mann, der es wie fast kein Anderer verstand, mit wenigem viel zu sagen. Du bist ja, lieber Freund, mit den Werken des Aristoxenus bekannt genug und hast auch die sich auf die Tonik beziehenden Theile

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

derselben für wichtig genug gehalten, um Dich der schweren Arbeit einer dem Genius unserer deutschen Sprache und der heutigen musikalischen Terminologie entsprechenden Uebersetzung derselben zu unterziehen. Du kennst auch vor allen Musikern die ungemeine Wichtigkeit der Aristoxenischen Sätze über Rhythmus. Du wirst es desshalb auch völlig berechtigt halten, wenn ich in diesem Buche den Versuch mache, die Theorie der antiken Rhythmik für den Rhythmus unserer heutigen Musik zu benutzen und auf ihre Grundlage wenigstens ein erstes Gerüst für ein solides System der von unseren Meistern eingehaltenen rhythmischen Formen aufzubauen. Für einen ersten Versuch war natürlich eine fast ängstliche Beschränkung in Beziehung auf den zu benutzenden musikalischen Stoff geboten. Nicht nur die Instrumentalmusik, sondern auch die polyphone Vocalmusik habe ich absichtlich so gut wie völlig ausgeschlossen und sie nur insoweit herbeigezogen, als nöthig war, um die Verschiedenheit der hier ausgebildeten rhythmischen Formen von der nicht polyphonen Vocalmusik zu zeigen. Denn die letztere muss bei der grösseren Einfachheit der rhythmischen Verhältnisse billig der Ausgangspunkt der Untersuchung sein. Die einfache Liedform, welche sich bloss auf eine Periodenbildung von gleichgrossem Vorder- und Nachsatze beschränkt, habe ich ebenfalls nicht heranzuziehen nöthig gehabt. Den Stoff lieferte mir die grössere rhythmische Mannigfaltigkeit unserer Opernmusik: als Vertreter derselben habe ich, je mehr ich mit dem Stoffe bekannt wurde, die beiden Meister Gluck und Mozart hervorzuheben das Bedürfniss empfunden; denn von allen unseren Componisten sind gerade diese beiden in der Kunst der rhythmischen Periodisirung am reichsten.

Mit dem Wunsche, dass Du meinen bescheidenen Versuch willkommen heissest und die darin enthaltenen Gesichtspunkte auch der Beachtung des praktischen Musikers für werth hältst, verbleibe ich in alter Freundschaft Dein

Jena, im März 1870. **Rudolf Westphal.**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ein Jahr später.

Lieber Freund! Schon im zweiten Viertel des vorigen Jahres sind Dir die Bogen der drei ersten Capitel dieses Buches aus der Druckerei zugekommen, mit ihnen auch dieser noch immer nicht fertig gedruckte Titelbogen. Dann aber hat der siebenmonatliche grosse Krieg für die Zeit seiner Dauer die Arbeit des Satzes und Druckes unterbrochen; erst im Anfange dieses Jahres konnte dieselbe wieder aufgenommen werden. Was auf den Dir damals zugekommenen Bogen von der rhythmischen Tradition des Aristoxenos enthalten war, hat zu meiner Freude Deine Zustimmung erhalten; auch dem eigentlichen Musiker, so meintest Du, würde das dort aus der rhythmischen Theorie der alten Griechen Mitgetheilte von Nutzen sein. Aber Du vermisstest, dass ich es für die einzelnen Sätze an den näheren Nachweisen hätte fehlen lassen und dass ich ebenso wenig einen Versuch gemacht, die gegen meine Auffassung antiker Rhythmik erhobenen Einwände zurückzuweisen; Du wünschtest, dass ich in diesem beiden Stücken anders verfahren hätte. Dem Ersteren von beiden hat sich nicht mehr abhelfen lassen und vielleicht wird dies nicht von fühlbarem Nachtheile sein. Es sind hauptsächlich Musiker, für die ich das Buch geschrieben; von welchem Interesse wäre es für dieselben gewesen, wenn ich für das, was ich aus den griechischen Rhythmikern vorgebracht, die betreffenden Stellen ihrer meist nur im griechischen Original-Texte vorliegenden Schriften citirt hätte? Musiker, die des Griechischen nicht unkundig sind und sich mit antiker Rhythmik eingehender beschäftigen möchten, finden Alles auf diese Disciplin Bezügliche in zwei früheren Schriften von mir zusammengestellt, in dem Systeme der antiken Rhythmik (Breslau 1865) und in der zweiten Auflage der griechischen Metrik (Leipzig 1867) Bd. I, Abschnitt 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

403

Dort sind auch die Einwände gewissenhaft berücksichtigt, welche gegen die in der ersten Auflage der griechischen Metrik gegebene Auffassung der antiken Rhythmik erhoben worden sind. Was Cäsar dawider gesagt ist mir kaum von Nutzen gewesen und habe ich fast alles zurückweisen müssen. Um so dankbarer bin ich Heinrich Weil für die scharfsinnige und resultatreiche Interpretation, welche derselbe über die aristoxenische Lehre von den Takttheilen aufgestellt hat. Ich habe sie mir ganz und gar statt der früher von uns gegebenen Interpretation zu eigen gemacht. Doch eben diese Auffassung ist es, gegen welche eine nach dem Erscheinen der zweiten Auflage unserer Metrik veröffentlichte Abhandlung von E. F. Baumgart kämpft: „Ueber die Betonung der rhythmischen Reihe der Griechen.“ (Separatabdruck aus dem Jahresbericht des königl. kath. St. Matthias-Gymnasium zu Breslau pro 1860.) Meinst Du, ich hätte in dem von den Takttheilen handelnden dritten Capitel der gegenwärtigen Schrift auf Baumgarts Einwände eingehen sollen? Dazu hätte es hier wohl an Raum gebrochen. Ich musste mich damit begnügen das, was Baumgart unter den Aristoxenischen Takttheilen versteht, als Missverständnisse zu bezeichnen, mit deren Beseitigung sich eine Gesammtausgabe des Aristoxenos zu beschäftigen haben werde. Dagegen habe ich Deiner Mahnung in so fern nachkommen können, dass ich auf das, was Baumgart über Haupt- und Nebenaccente der rhythmischen Reihe aufgestellt, im vierten Capitel dieser rhythmischen Elemente, so weit es deren Plan erlaubte, eingegangen bin. Leider habe ich mich auch hier zurückweisend verhalten müssen; im übrigen aber bekenne ich gern, dass Baumgarts Abhandlung von mir freudig begrüsst worden ist. Oder muss es nicht im höchsten Grade erfreulich sein, wenn ein praktischer mit dem Taktstabe vielfach beschäftigter Musiker, der zugleich Philolog von Fach ist, die Angaben des Aristoxenos über die Takte und über die Ausdehnung der rhythmischen Reihen, auch den Fünfachtel-Takt und die übrigen fünftheiligen Gliederungen des Rhythmus zu Rechte bestehn lässt und denselben ein eindringliches

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

٤٥٢

Studium zuwendet? Es ist das gewissermassen ein Trost gegenüber dem Stumpfsinne derjenigen unter den sogenannten musikalisch gebildeten Philologen, welche alle rhythmischen Verhältnisse, die sich nicht in unserm Galop- und Polka-Rhythmus wiederfinden, als mit dem modernen Taktgefühle unvereinbar der Musik und Poesie der Griechen absprechen. Aber auch im Einzelnen enthält Baumgarts Auffassung viele lehrreiche Gedanken und scharfsinnige Auffassungen, die ich wohl verwerthet habe, wie ich denn auch dem Verfasser fortwährend für die reiche Belehrung zu Dank verpflichtet sein werde, die er mir vor Jahren im mündlichen Verkehre aufs bereitwilligste und uneigennützigste ertheilt hat. So bin ich denn insbesondere auch zu demjenigen, was ich in dem vorliegenden Buche über die Schlüsse der musikalischen Periode gesagt habe, zunächst durch Baumgart veranlasst.

Doch wenn ich Deine Mahnung, die entgegenstehenden Auffassungen Andrer nicht unberücksichtigt zu lassen, recht verstanden, so dachtest Du dabei hauptsächlich an die von Königsberg ausgehenden Versuche, den Rhythmus der Alten vom Standpunkte des modernen Galopadenrhythmus aus zu interpretiren und die entgegenstehende Ueberlieferung der antiken Rhythmiker entweder absichtlich zu ignoriren oder an ihr in einer des philologisch-gebildeten Mannes unwürdigen Weise herumzudeuteln. Den Anfang dieser gegen die antike Rhythmik feindlichen Unternehmungen bildet eine von Professor K. Lehrs beliebte Auffassung der antiken iambischen und trochäischen Verse, die nicht in dreizeitigem, sondern in vierzeitigem Takte gehalten sein sollen, dergestalt, dass die hier eingemischten Spondeen den Grundrhythmus bezeichnen und dass die Längen der Iamben und Trochäen als punktirte Noten vorgetragen seien. Doch nicht genug, dass den Iamben und Trochäen die Berechtigung, eine eigene (ungerade $^3/_8$-) Taktart zu bilden, abgesprochen wurde: von Lehrs bevorwortet und befürwortet zwang Herr Meissner auch das päonische Metrum der Alten in den geraden $^2/_4$-Takt der Daktylen und Anapästen hinein: die Anfangslänge mitsammt der darauffolgenden Kürze

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sollte denselben Zeitumfang wir die beiden schliessenden Kürzen der päonischen Taktform _ ⏑ ⏑ ⏑ gehabt haben. Vergebens hat also Boeckh die antiken Rhythmiker an's Licht gezogen, aus deren Angaben auf's unzweideutigste hervorging, dass nach der gewöhnlichen Messung der Griechen die Trochäen und Iamben dem $^3/_8$-Takte, die Daktylen und Anapästen dem $^2/_4$-Takte, die Päonen dem $^5/_8$-Takte folgten; auch die noch weiter in's Einzelne gehenden Studien, welche der rhythmischen Tradition seit der Mitte der funfziger Jahre zugewandt wurden, blieben für jene die Unterschiede der antiken Taktgeschlechter ableugnenden Messungsversuche ohne Einfluss. Jetzt hat nun schliesslich Herr Bernhard Brill, durch seine „musikalischen Kenntnisse unterstützt" und ebenfalls durch ein Vor- und Fürwort Lehrs' legitimirt, auch die sechszeitigen Jonici der Alten aus dem ihnen bis dahin bereitwillig zugestandenen $^3/_4$-Takte in den geraden $^2/_4$-Takt der Daktylen hineingezwängt.

Das Studium der antiken Rhythmik hatte zu dem Resultate geführt, dass das rhythmische Gefühl der Alten im wesentlichen dasselbe war wie das der modernen Culturvölker, ohne dass in allen Einzelheiten die rhythmischen Gestaltungen des Alterthums mit denen der modernen Welt übereinkommen. Vom modernen Taktgefühle ausgehend nahm Lehrs an diesen Discrepanzen Anstoss.

„Was er schon in der Jugend gewünscht, das hat er nun im Alter die Fülle." Denn es hat Herr Brill „von der Hoffnung ausgehend, die Richtigkeit von Lehrs Ansicht nachweisen zu können und durch seine eigenen musikalischen Kenntnisse unterstützt, sich selbst an die Fragmente der alten Rhythmiker gemacht und aus ihnen im Gegensatze zu den frühern Forschern den Nachweis geliefert, dass das rhythmische Gefühl der Alten mit dem modernen vollständig übereinstimmt, und dass an Stellen, wo dies nicht der Fall ist, ein offenbarer Irrthum der alten Rhythmiker vorliegt*)".

---

*) Aristoxenus rhythmische und metrische Messungen im Gegensatz gegen neuere Auslegungen namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Also vollständige Uebereinstimmung des antiken und modernen Rhythmus! Der moderne Rhythmus bewegt sich gleich häufig im geraden und im dreitheilig ungeraden Einzeltakte, und ein Musiker von Fach wie Du, lieber Freund, der Du mich zum Niederschreiben dieser Zeilen veranlasst hast, wird dem noch hinzufügen, dass ausser diesen beiden Haupttaktarten bisweilen auch noch ein fünftheiliger Rhythmus in unserer modernen Musik in Anwendung kommt. Auf Grund der alten Ueberlieferung glaubten wir mit Boeckh annehmen zu müssen, dass in Bezug auf die Taktarten eine vollständige Uebereinstimmung in der griechischen und modernen Rhythmik stattfindet, eine Uebereinstimmung auch darin, dass die fünftheilige Taktart wie bei den Alten so auch bei uns den beiden andern Taktarten nicht coordinirt steht (ich habe sie daher in der griechischen Metrik als Anhang behandeln müssen). Nach Herrn Brill nun soll die Uebereinstimmung antiker und moderner Rhythmik noch vollständiger sein als bisher angenommen wurde. Auch in den Taktarten? O nein, in den Taktarten nicht. Denn obwol diese, wie die alten und modernen Musiker übereinstimmend behaupten, das Fundament der gesammten Rhythmik sind, so ist doch gerade hierin das rhythmische Gefühl der Alten ein wesentlich anderes als in unserer modernen Kunst. Denn die Alten haben nach Brill bloss unseren $^2/_4$-Takt und seine Zusammensetzungen gekannt, nicht aber den $^3/_8$-, $^3/_4$-, $^6/_8$-, $^9/_8$-, $^{12}/_8$-Takt und was sonst in die Kategorie des ungeraden Einzeltaktes gehört. Und dennoch will Herr Brill „durch seine musikalischen Kenntnisse unterstützt“ aus den alten Rhythmikern herausgefunden haben, dass das rhythmische Gefühl der Alten mit dem modernen vollständig übereinstimme, — vollständiger, als wir Andren es bisher geglaubt haben!

Wenn nun aber nicht in den Taktarten, in welchen andern Punkten soll denn zwischen antiker und moderner Rhythmik

---

Lehrs befolgten Messungen von Bernhard Brill. Mit einem Vorwort von K. Lehrs. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1870.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach Herrn Brill noch eine vollständige Uebereinstimmung statt finden? So wirst auch Du gefragt haben, lieber Paul. Aber vergebens hast Du in Brill's Buche eine Antwort hierauf zu finden gesucht. Man könnte denken, es hätte in dem einzigen $^2/_4$-Takte, den Herr Brill allein den Alten zugesteht, wenigstens dieselbe Freiheit der Taktausfüllung bei den Alten wie bei den Modernen bestanden. Doch diese Freiheit muss Herr Brill für die Alten in Abrede stellen. Denn er ist mit uns darin einverstanden, dass in dieser Beziehung die antike Rhythmik nicht mit der unsrigen übereinstimmt. Wir Modernen zerfällen den einfachen geraden Takt, wenn wir ihn mit $^2/_4$ bezeichnen, auch in Sechzehntel und in noch kürzere Töne. Die Alten aber sind bei ihrem als $^2/_4$ anzusetzenden geraden Einzeltakte auch nach Herrn Brill niemals zu kleineren Zeittheilen als Achteln oder Achteltriolen fortgeschritten. Also hier hat auch Herr Brill keine vollständige Uebereinstimmung zwischen antiker und moderner Rhythmik zu entdecken vermocht.

Es bliebe nur noch eine Uebereinstimmung oder Differenz zwischen der antiken und modernen Rhythmik in Beziehung auf Reihen- und Periodenbildung zu untersuchen. Ich meinerseits nehme hier ebenso wie bei den fundamentalen Taktarten eine vollständige Uebereinstimmung an, und ich überlasse es Dir, mein lieber Freund, ob ich in diesen Dir gewidmeten Elementen des musikalischen Rhythmus den Nachweis der Uebereinstimmung geliefert habe. Herr Brill's Buch gibt uns über diese Punkte keinen Aufschluss. Er redet darin allerdings „durch seine musikalischen Kenntnisse unterstützt“ gar manches von Tanzmelodie und Tanzbegleitung und wie man bei einer einzigen Violine, ja auch bei zwei Violinen, wenn nicht der Conterbass hinzukomme, den richtigen Tanztakt innezuhalten ausser Stande sei, doch auf Compositionen, die nicht für den Tanzboden bestimmt und nicht im ewigen Einerlei des gleich grossen Vorder- und Nachsatzes gehalten sind, ist Herr Brill wenigstens in dieser seiner Erstlingsschrift nicht eingegangen. Hoffen wir, dass er uns auch hier in seiner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Weise für später einmal von der vollständigen Uebereinstimmung des alten und modernen rhythmischen Gefühls unterhalten wird.

Mein lieber Paul! Lehrs nennt die Art und Weise, wie er die griechische Metrik behandelt, mit Vorliebe eine rhythmisch-musikalische — auch in seinem Vorwort zu Brill's Buche gebraucht er gleich zu Anfang diesen Ausdruck. In der That bedient er sich mit allen, die in der Metrik seinen Weg gehen, zum Ausdrucke der metrischen Schemata der Notenzeichen. Doch dies ist auch das Einzige, was auf das Rhythmisch-Musikalische hindeutet. Vielleicht wirst Du aber auch nicht einmal in diesen Notenzeichen ein musikalisches Element finden wollen; denn selbstverständlich fehlen ihnen die fünf Notenlinien, so dass sie ebensowol vom musikalischen, wie vom Trommelrhythmus verstanden werden können. Als ich zum ersten Male mit Rossbach über antike Rhythmik und Metrik schrieb, da fehlte uns auch Lehrs Beifall nicht. Und wiederholt hat er, mehr als wir Anfänger es von unseren Schriften erwarteten, die Bedeutung derselben in öffentlichen Blättern hervorgehoben. Wir wussten diese Anerkennung eines bewährten Philologen wohl zu würdigen, und ich meinerseits glaubte insbesondere nach dem, was Lehrs gelegentlich über rhythmisch-musikalische Metrik geäussert, der Ueberzeugung sein zu müssen, dass eine nachträglich von mir gewonnene Ansicht von der Entstehung des zweitheiligen Verses der Alten aus dem Vorder- und Nachsatze der musikalischen Periode auch die Ansicht von Lehrs sei. In diesem Sinne habe ich einen Aufsatz über diesen Gegenstand (in den Neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik) als Brief „an Herrn Professor K. Lehrs“ veröffentlicht, in welchem ich das Verhältniss des Verses zur musikalischen Periode nachwies, die Priorität dieser Entdeckung bereitwillig Herrn Professor Lehrs überlassend. Darauf ward mir in einem Aufsatze über die Cäsuren des Hexameters, welchen Lehrs in derselben Zeitschrift erscheinen liess, die unerwartete Antwort, dass dieser weit entfernt gewesen, sich unter dem von ihm gebrauchten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ausdrucke Vorder- und Nachsatz etwas wirklich Musikalisches zu denken, — er habe dabei blos die Musik des Recitirens im Auge gehabt. So ist denn der Zusammenhang zwischen Vers und musikalischer Periode meine eigene Entdeckung; erst mit dem Augenblicke, wo ich dieses Verhältniss gefunden, war es mir möglich, mich in dem Studium der Metrik auf einen wirklich wissenschaftlichen Standpunkt, der die Phrase hasst und nicht mit schönthuenden Worten, sondern mit klaren Begriffen operirt, zu stellen. Aber gerade „die Worte, denen die Begriffe fehlen“, waren es zumeist, die der ersten Auflage der Metrik Lehrs' Gunst gewonnen hatten — Spielereien mit eurythmischen Schemata, wie wir sie genannt hatten, Zahlensymmetrien und gefällige Linien, welche den rhythmisch-architektonischen Bau der vermeintlichen musikalischen Perioden in den Strophen der griechischen Dichter veranschaulichen sollten. Es ist ein Trost für mich, dass, wenn ich dergleichen Phantasien veröffentlicht, ich den heiligen Geist der Wahrheit wenigstens nicht wissentlich beleidigt habe — es war ein erster, allerdings völlig misslungener Versuch, in die Periodologie der Alten einzudringen. Bedauerlich aber ist, dass mit diesen Hirngespinsten von andern fort und fort dilettirt wird, bedauerlich auch vor allem, dass ein Mann wie Lehrs, der in seinen übrigen Leistungen eine dem Dilettantismus so fernstehende resultatenreiche Strenge zeigt, dies ganz und gar unwissenschaftliche Operiren mit angeblich musikalisch-rhythmischer Periodologie, welches durch eine jugendliche Uebereilung von mir zu Tage gefördert ist, fort und fort in seinen Schutz nimmt. Was wusste ich damals von einer rhythmisch-musikalischen Periode? Es hat langer Zeit, es hat eines emsigen Studiums der in Händels, Glucks und Mozarts Meisterwerken innegehaltenen rhythmischen Gliederung bedurft, ehe ich Wesen und Bedeutung derselben ausfindig machte. Erst nachdem dieses geschehen, habe ich eine in wesentlichen Punkten umgearbeitete zweite Auflage der Metrik erscheinen lassen können, frei von jenen unrythmischen Spielereien, die den Schwachen, welchen der Rhythmus nur eine Phrase, aber kein Begriff ist, wohlgefallen. Dasjenige,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

was ich an Stelle jener Hariolationen gesetzt, die streng wissenschaftliche Darlegung der wirklichen rhythmisch-musikalischen Periode, deren Bildung laut der erhaltenen antiken Musikreste bei den Griechen dieselbe war wie bei den Modernen, — dies hat Herr Professor K. Lehrs in Königsberg einen „Brei“ zu nennen beliebt. Ich kann es ihm verzeihen — mögen es auch die Manen Glucks und Mozarts, Händels und Beethovens verzeihen können, dass er ihren Rhythmus so tief entehrt hat. Denn die Art und Weise des rhythmischen Periodenbaues, den ich in der von Lehrs verunglimpften Umarbeitung der Metrik einem Pindar und Aeschylus vindiciren musste, kommt in allem Wesentlichen mit den rhythmischen Normen überein, welche jene unsterblichen deutschen Meister in ihren Werken befolgt haben. Dies konnte freilich Herr Professor Lehrs nicht wissen. Aber lernen kann er es jetzt, wenn er anders im Stande ist, ein Buch wie das vorliegende, in welchem der Rhythmus keine Phrase, sondern ein wissenschaftlicher Begriff ist, zu verstehen.

Lehrs und seine Günstlinge als Anhänger der eurythmischen Schwindeltheorie sind freilich bisher der Meinung, dass die rhythmische Kunst bei den Alten trotz des vermeintlichen ewigen $^2/_4$ Taktes auf einer viel höheren Stufe als bei Gluck und Mozart stehen müsse, während umgekehrt das tonische Element der alten Musik auf einer relativ niedrigen Entwicklungsstufe gestanden habe. Nach Brill S. 13 haben wir durch den Verlust der antiken Notation nur die besondere Modification der Silben durch die Tonhöhe verloren, die bei den Griechen lange nicht so bedeutend als bei uns war. „Die Musik nahm nach den ausdrücklichen Zeugnissen erst die zweite, untergeordnete Stellung ein, während man den Hauptgenuss in dem Text und dessen Inhalt als poetischem Kunstwerk suchte.“

Die Hand aufs Herz, Herr Brill, kennen Sie dergleichen ausdrückliche Zeugnisse? Ich wette, nein; Sie kennen sie nicht, können sie nicht kennen. Doch dies könnten Sie wissen, dass kein schlechterer Gewährsmann als Aristoteles die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Melopöie als μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων der Tragödie aufführt. Die Noten zu den Gesangtexten der Alten sind, wie Herr Brill ohne Bedauern sagt, verloren. Wir können diesen Satz nicht in seiner Allgemeinheit zugeben. Sie sind fast alle, aber nicht alle verloren, und das wenige, was auf uns gekommen, ist der Art, dass es das allertiefste Bedauern über den Verlust des Uebrigen erwecken muss.

Du wirst es nicht unpassend finden, mein lieber Freund Paul, wenn ich Herrn Brill jetzt auffordere, einem der erhaltenen Musikreste der Griechen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und an ihm seine Meinungen über den Rhythmus der Alten einer Kontrole zu unterziehen. Ich wähle dasjenige, gegen welches Herr Brill bei seiner principiellen Antipathie gegen den Taktwechsel im Voraus am meisten eingenommen sein muss, welches aber Dir und mir und hoffentlich auch recht vielen anderen, um mit Aristoteles zu reden, ein μέγιστον ἥδυσμα ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andante.

Sing o ge - lieb - te Mu - se mir, führ'
"A - ει - δε μοῦ - σά μοι φί - λη, μολ -

an mir mei - nen Rei - gen, der
πῆς δ'έ - μῆς κατ - άρ - χου, αὖ -

Duft aus dei - nem heil - gen Hain durch -
ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ -

be - be mei - ne See - le.
μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω.

Wei - se Kal - li - o - pe du, An -
Καλ - λι - ό - πει - α σο - φὰ, μου -

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

füh - re - rin lieb - li - cher Mu - sen,
σῶν προ - κα - θα - γέ - τι τερπ - νῶν,

du auch o Spen - der der Weih'n, Sohn
καὶ σο - φὲ μυ - στο - δό - τα, Λα -

La - to's, De - li - scher Pä - an,
τοῦς γό - νε Δή - λι - ε παι - άν,

Adagio molto.

seid mit güt' - gem Sinn mir nah!
εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ueberliefert ist uns bloss die Melodie der Gesangstimme. Dass aber der Gesang der Alten instrumental begleitet wurde und seit Archilochus nicht unison, sondern mit symphonischen und mit dissonischen Accordtönen begleitet wurde, wird vielleicht auch Herr Brill wissen. Wie die Alten unser Lied begleitet, lässt sich nicht ermitteln. Doch liegen in der Tonfolge der Melodie bereits latente Harmonieen (Herr Brill bei seinen musikalischen Kenntnissen wird verstehen, was das ist) und eben diese sind es, denen die von mir gemachte Harmonisiruug des Liedes Ausdruck gegeben hat. Wenn sich das Lied bei meiner Begleitung im Anfange als Moll, am Ende als Dur (Melodieschluss in der Durterz) zeigt, so gehört es damit der Kategorie derjenigen Compositionen an, in welcher nach der Ueberlieferung der Alten (Plut. de mus. 16) eine Syzeuxis (Vereinigung) der Dorischen und Mixolydischen Tonart statt fand.

Ueberliefert sind uns aber ausser den Tönen der Melodie noch einige sich auf den Rhythmus beziehende Bemerkungen theils am Rande des Textes, theils über den Textesworten. Dahin gehören die ans Ende der letzten Text-Zeile hinzugefügten Worte „zwölfzeitiger Rhythmus“, welche zunächst die rhythmische Ausdehnung eben dieser letzten Zeile angeben, aber selbstverständlich, wie bereits Bellermann bemerkt, sich eben so auf den Anfang beziehen. „Zwölfzeitiger Rhythmus“ ist nach der Terminologie der nacharistoxenischen Zeit der Ausdruck für einen rhythmischen Abschnitt, welcher zwölf Chronoi protoi, zwölf untheilbare nicht in kleinere Töne zu zerfällende und von Aristoxenus dem Taktmessen zu Grunde gelegte Zeitmomente enthält. Bezeichnen wir ein solches Zeitmoment durch das Achtel unserer Musik, so enthält eine jede rhythmische Reihe den Umfang von 12 Achteln. In den vier ersten und in der neunten (letzten) Notenzeile sondern sich diese 12 Achtel in je vier Einzeltakte von je 3 Achteln, in der fünften bis bis achten Notenzeile in je drei Einzeltakte von je 4 Achteln (oder 2 Vierteln). Wir haben eine Composition der Alten vor uns, in welcher zwei Taktarten wechseln: erst $^3/_8$-, dann $^2/_4$-, zuletzt wieder $^3/_8$-Takte. Der gute Herr Brill beweist uns S. 74—79, dass wie in unserer so auch in der antiken Musik

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Gleichheit der unmittelbar auf einander folgenden Takte als erstes Gesetz für deu Rhythmus gilt, dass hier wie dort ein Taktwechsel unmöglich sei, allerdings mit völliger Umgehung dessen, was Aristides, Bacchius und der Anonymus von den verschiedenen Arten des in ihrer Musik vorkommenden rhythmischen Wechsels berichten. Grau, lieber Freund, ist solche eigenmächt'ge Theorie, doch grün des Lebens goldner Baum. Denn die Musik des Liedes an die Muse ist und bleibt trotz ihres Taktwechsels eine schöne Musik; unser modernes rhythmisches Gefühl ist völlig mit diesem Taktwechsel einverstanden Ja, der ausdrucksvolle Vortrag des Liedes lässt es bei diesem Wechsel der Taktarten nicht einmal bewenden, er wird schwerlich umhin können, die letzte Notenzeile in einem langsameren Tempo als das Vorausgehende zu nehmen und somit zu dem Takt-Wechsel auch noch jenen Tempo-Wechsel hinzuzufügen, der sich in dem alten Berichte von der rhythmischen Metabole ebenfalls verzeichnet findet.

An drei Stellen der Composition habe ich zu einer als schwacher Takttheil stehenden Note das Zeichen $\prec$ hinzugefügt: zu der letzten Note der ersten, der zweiten und der siebenten Reihe. In den beiden ersten Fällen enthält der Text statt eines Iambus einen Spondeus. Schon Boeckh hat erkannt, dass bei einem solchen Spondeus diejenige Art des Taktes eintritt, welche die alten Rhythmiker als irrationalen Takt bezeichnen. Nach der Angabe des Aristoxenus hat der irrationale Choreus (_ _) weder die Messung ♩ ♪, noch auch die Messung ♩ ♩, sondern ♩ ♪., d. h. die zweite Silbe ist um die Hälfte länger als der Chronos protos (Achtel-Note). So viel wir wissen, kommt in unserer modernen Musik eine solche Verlängerung eines schwachen Takttheiles nicht vor, und dies ist für Herrn Brill Beweis genug, um sie auch den Alten abzusprechen, beziehungsweise einen „offenbaren Irrthum“ in dem Berichte der alten Rhythmiker anzunehmen. Aber auch hier liegt ein Fall vor, wo die antike Theorie durch die Praxis der alten Musik bestätigt wird. Denn da, wo in dem Liede an die Muse der Spondeus statt des Iambus steht und demgemäss nach der Theorie der Alten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein etwas verlängerter schwacher Takttheil zu erwarten sein würde, hat der antike Componist nicht versäumt, zu den Notenzeichen des betreffenden schwachen Takttheiles das Zeichen ≳ (wofür ein Neapolitanischer Codex einmal das Zeichen _ hat) hinzuzusetzen. Schon Bellermann hat erkannt, dass dieses Zeichen den langen und deshalb durch Dehnung oder stärkeres Ansingen auszudrückenden Auftakt andeuten soll. Ich habe dafür kein anderes als das Zeichen ≺ zu setzen gewusst. Dasselbe Zeichen wiederholt sich für den schwachen Takttheil am Ende der siebenten Reihe (es gab nicht bloss dreizeitige, sondern auch vierzeitige Takte mit irrationaler Arsis). Mögen wir diese Dehnung des schwachen Takttheiles immerhin eine uns Modernen fern stehende Manierirtheit nennen: der Componist des Liedes an die Muse verlangt nun einmal laut seiner Notation, dass der Vortragende dieselbe an den bezeichneten Stellen ausführen soll. Du weisst es, lieber Freund, dass wenn ein wirklicher Künstler des Gesanges wie Herr Rebling dem Componisten hierin genaue Folge leistet, dass alsdann Niemand an den betreffenden Stellen den Eindruck empfindet, als ob der Rhythmus in ungehöriger Weise gestört sei — man hört allerdings etwas Ungewöhnliches, aber es liegt in der Beschaffenheit dieser Musik, dass dasselbe ganz und gar motivirt erscheint.

Wenden wir uns nun zu der Art und Weise, wie das Lied an die Muse nach Herrn Brills rhythmischer Theorie, die den Taktwechsel und die irrationale Arsis mit Anathem belegt, vorzutragen sein wird. Nach ihr kannten die Griechen nur Einen Rhythmus, den vierzeitigen daktylischen oder $^2/_4$ Rhythmus. Auch unser Lied müssen sie von Anfang bis zu Ende darin gesungen haben — nicht bloss die fünfte bis achte, sondern auch die übrigen Reihen. Fort, also ihr $^3/_8$ Takte der iambischen und trochäischen Reihen; verwandelt euch sämmtlich in $^2/_4$ Takte! Als $^3/_8$ Takte hattet ihr drei Chronoi protoi, von denen jedes durch eine Achtelnote der Begleitung ausgedrückt werden konnte; jetzt als $^2/_4$ Takte seid ihr vierzeitig und könnt durch vier Achtel-Noten der Begleitung ausgedrückt werden. Für die Singnoten aber soll nach Brill S. 53 „der Satz des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

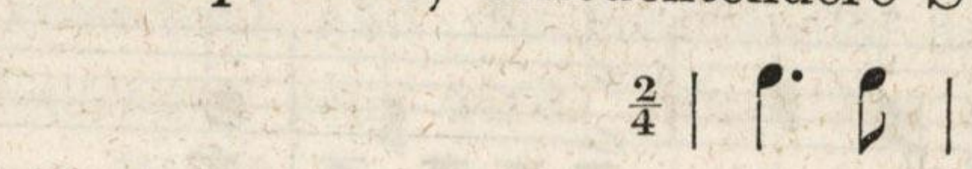
Aristoxenus, dass jede Länge doppelt so gross als die Kürze ist streng bewahrt bleiben“, d. h. die Länge und die Kürze des trochäischen Tactes bilden eine vierzeitige Triolenform, in welcher wie Herr Brill angibt auf die lange Silbe 8 Drittheile, auf die kurze 4 Drittheile des Chronos protos kommen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
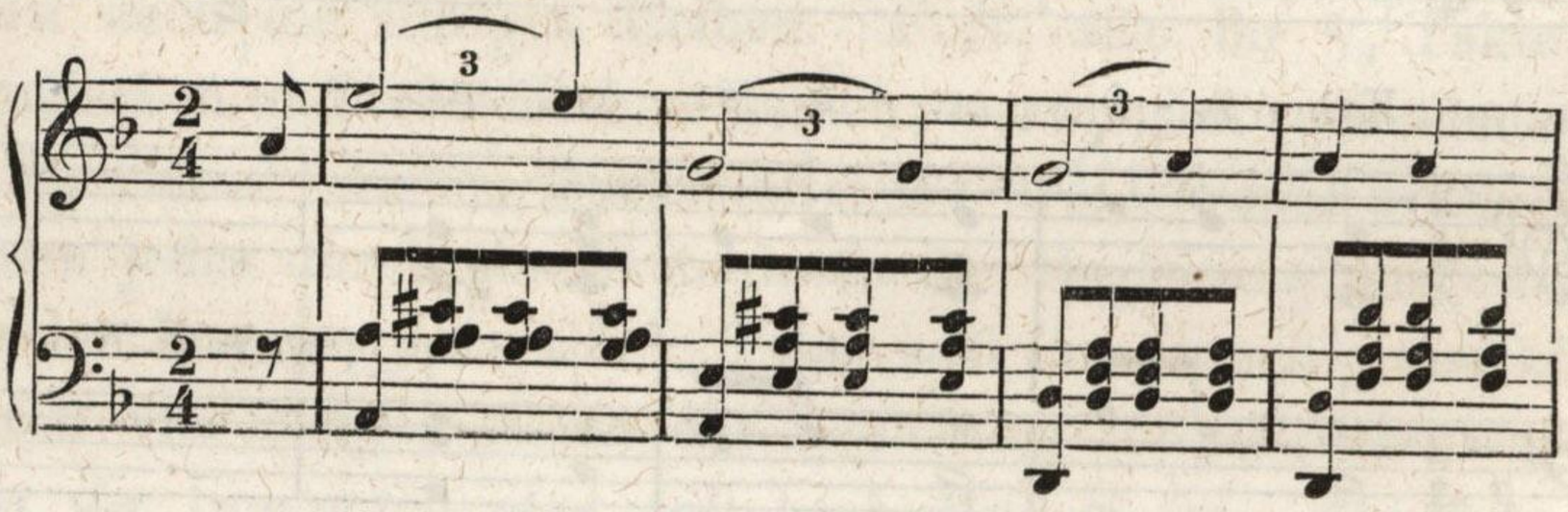
Von 16 aufeinanderfolgenden $^2/_4$- Takten gewähren bloss vier dem Gesange die natürliche Taktzerfällung einer gleichgrossen Thesis und Arsis; in den 12 übrigen Takten hat der Sänger Triolen-Noten zu singen. Und in dieser Weise sollen nach Herrn Brill sämmtliche Trochäen und Iamben, soviel ihrer in der griechischen Poesie componirt worden sind, vorgetragen sein! Was bewegt ihn zu dieser ungeheuerlichen Annahme? Er glaubt damit die vollständige Gleichheit des rhythmischen Gefühls der Griechen und der modernen Völker dargethan zu haben. Doch dass unserem modernen rhythmischen Gefühle die von Brill statuirten Taktformen viel ferner abstehen, als die S. XVIII vorgeführten $^3/_8$- Takte, wer wird so thöricht sein, dies in Abrede stellen zu wollen? Freilich vermögen wir so zu singen, aber etwas Natürliches erscheint es uns nicht, und niemals hat uns ein moderner Componist dergleichen für längere Zeit zugemuthet — es continuirlich zu singen ist ebenso beschwerlich, als es continuirlich anzuhören. Herr Brill sieht freilich (und es spricht das nicht für seine musikalischen Kenntnisse) in der von ihm beliebten Taktform nichts Auffallendes. Bloss die Schreibweise (die halbe und die Viertel-Note mit der Zahl 3 darüber) habe etwas Unbequemes und für den Laien etwas Zurückschreckendes. Deshalb habe Lehrs für



die viel bequemere, einleuchtendere Schreibweise
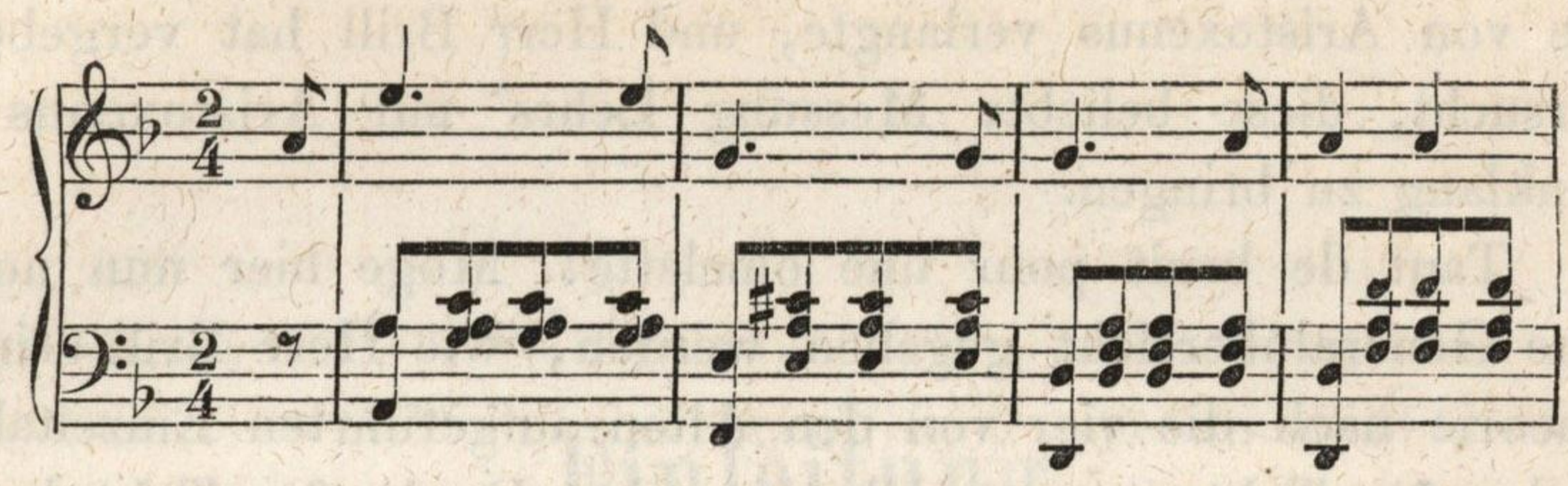


gewählt. Vgl. S. 53 seiner von Lehrs approbirten Schrift. Also sind es bloss verschiedene Schreibweisen, wenn einerseits notirt wird



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und andererseits



Ist das wirklich Brills Ansicht? Ja; setzt er doch hinzu: „Der Unterschied ist für die Praxis ein verschwindend kleiner, den ein feines Ohr wohl kaum herausfühlen konnte.“ Wie kann ein Mann, der „von musikalischen Kenntnissen unterstützt wird“, so unmusikalisch reden? Der $^2/_4$- Takt der Alten enthält vier Chronoi protoi, von denen, was Herr Brill recht gut weiss, ein jedes durch einen Ton der Begleitung ausgefüllt werden konnte, wie dies auch das Instrumental-Musikbeispiel des Anonymus §. 104 zu allem Ueberflusse ausdrücklich darthut. Nun nehme man, gleichviel ein langes oder schnelles Tempo an: es wird nicht bloss ein Ohr, sondern auch ein grobes Ohr den Unterschied der beiden zuletzt angeführten Notationsweisen sofort heraushören. In der ersten werden zu den vier Achteln der Begleitung Triolen gesungen, von denen, wie Herr Brill ausdrücklich angibt, die längere 8 Drittel, die kürzere 4 Drittel eines Achtels der Begleitung (d. i. eines Chronos protos) beträgt; hier wird die zweite Note des Gesanges jedesmal zwischen das dritte und vierte Achtel der Begleitung fallen. In der zweiten Notationsweise, wo der Gesang in jedem $^2/_4$- Takte ein punktirtes Viertel und ein Achtel angibt, wird die zweite Note mit dem vierten Achtel der Begleitung genau zusammenfallen. Der Unterschied ist mit nichten ein verschwindend kleiner. Im zweiten Falle ist die Ausführung ausserordentlich bequem und natürlich, im erstern dagegen für die Länge beschwerlich zu singen und beschwerlich anzuhören.
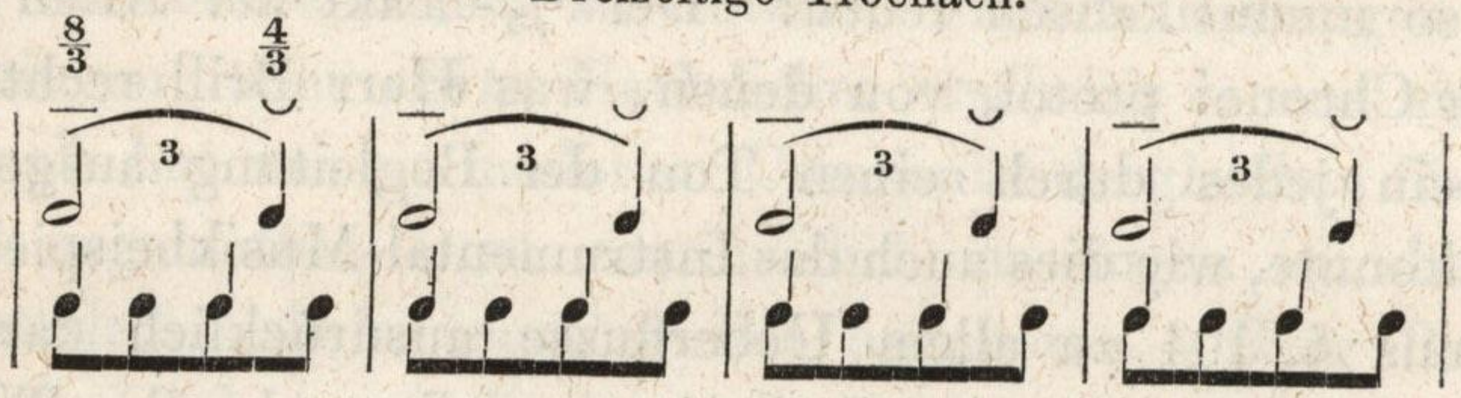
Aristoxenus verlangt strenge, wie Herr Brill sagt, die Messung des Trochäus in der Triolenweise. Kommt aber die Messung des Trochäus durch punktirtes Viertel und Achtel

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
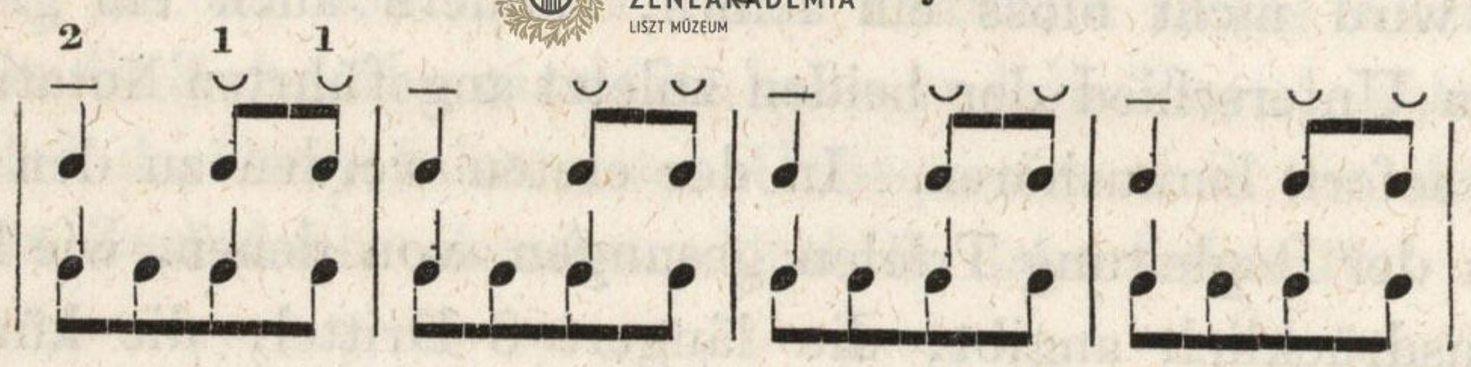
mit jener Triolenmessung nicht überein, so ist dieselbe nicht die von Aristoxenus verlangte, und Herr Brill hat vergebens versucht, diese beliebte Messung Lehrs' mit Aristoxenus in Einklang zu bringen.

Tant de bruit pour une omelette! Möge hier nun noch eine Generalübersicht gegeben werden, wie Herr Brill seiner Theorie nach die vier von den Alten aufgeführten Einzeltakte in den $^2/_4$- Takt umzuwandeln versucht. Da der $^2/_4$- Takt durch vier Achtel der Begleitung ausgefüllt werden kann, so fügen wir dieselben unterhalb der von Brill statuirten Messungen des jedesmaligen poetischen Textes hinzu.
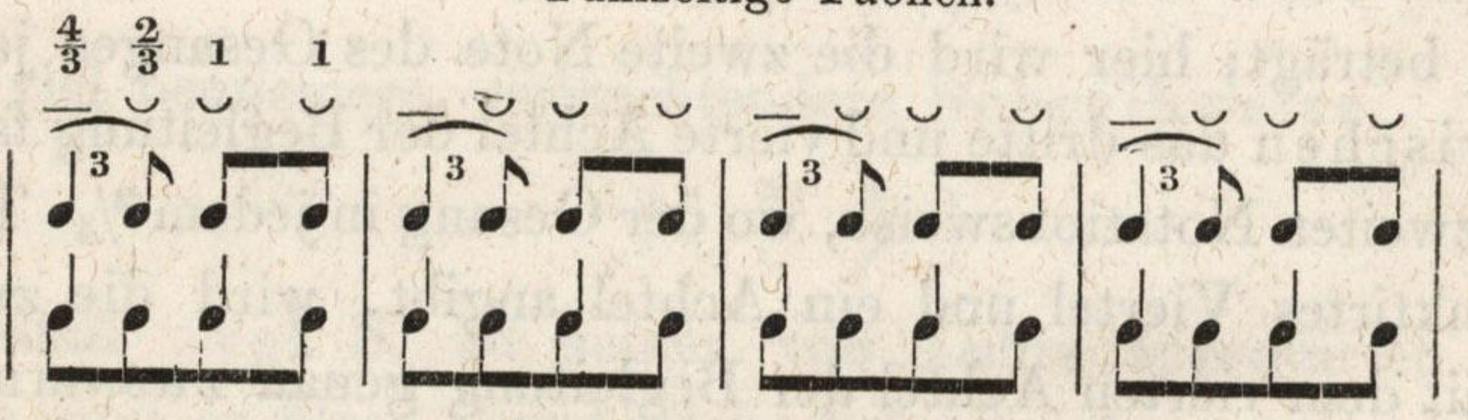
Dreizeitige Trochäen.
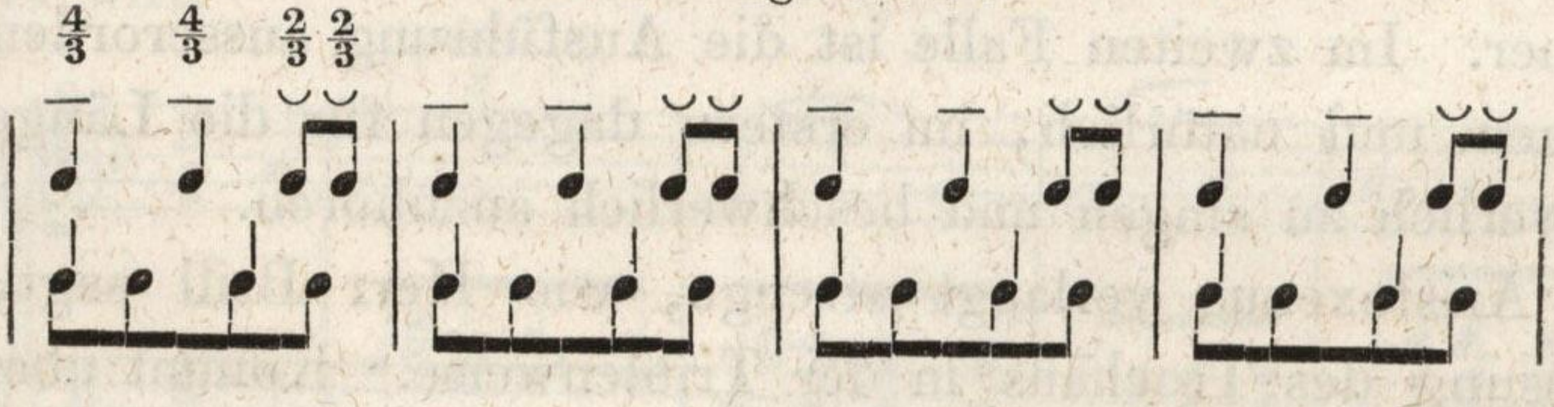


Vierzeitige Daktylen.



Fünfzeitige Päonen.



Sechszeitige Jonici.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einleitung.

Schon einmal — es ist seitdem die geraume Zeit von nahezu zwei tausend und zwei hundert Jahren verflossen — sind rhythmische Elemente geschrieben worden. Der Verfasser war der Grieche Aristoxenus, ein Zeitgenosse des grossen Alexander und wie dieser, ein Schüler des Philosophen Aristoteles, ein Mann, der von Hause aus Musiker und erst in zweiter Linie speculativer Philosoph war, und dessen umfangreiche literarische Thätigkeit sich daher zum allergrössten Theile den verschiedenen Gebieten der musischen Kunst zuwandte; wenn ihn aber das spätere Alterthum mit Emphase als Aristoxenus „den Musiker“ zu bezeichnen liebt, so soll damit nicht sowohl sein Ruf als bedeutender Componist oder Virtuose, sondern vielmehr als musikalischer Theoretiker und Kritiker ausgedrückt sein.

Ein hervorragender Componist hatte in der alten griechischen Welt dieselbe Anerkennung und Bedeutung wie in unserer modernen; dem berühmten Virtuosen der Bühne und des Concertes wurden damals kaum geringere Ehren und Einnahmen als heute zu Theil; die musikalische Bildung des Volkes aber und das Verständniss des Publikums für Composition und Aufführung war sicherlich eine viel allgemeinere und weiter verbreitete als bei uns. Heut zu Tage scheut sich auch „der Gebildete“ nicht, zu gestehen, dass er ein unmusikalischer Mensch sei; wer das im Alterthume von sich eingestehen musste, gehörte in die Kategorie des ungebildeten Bauern Strepsiades — in Kreise, welche auf Bildung Ansprüche machen, darf sich ein „unmusikalisches Ungeheuer“ nach Aristophanes nicht hineinwagen. Der griechische Staat that herzlich wenig für die geistige Bildung der Jugend; das Einzige, worauf er achtete, war die musikalische Bildung der Jünglinge, die dereinst seine Bürger werden sollten, und das Resultat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieser musikalichen Pädagogik ist in der That ein überraschend grosses gewesen. Selbst Sparta, welches in den bildenden Künsten, insonderheit in der Architektur sich die primärsten Zustände gefallen liess und auf die übrigen Griechen, die sich die Veredelung und Weiterbildung auch dieser Künste am Herzen liegen liessen, mit einer vornehmen Verachtung herabsah, war in Sachen der Musik stimmberechtigt — zählen doch die alten Geschichtsschreiber der griechischen Musik die Entwickelungsepochen ihrer Kunst nach den Umänderungen (Katastasen), welche dieselbe zu Sparta unter Sanction des Staates erfahren hatte. Wenn noch späterhin im Theater zu Rom das Publikum bei einem Fehler, den der Solist gegen den Takt beging, allgemein sein Missfallen durch Zischen und Stampfen zu erkennen gab, so war dies kritische Urtheil in Sachen der Musik kein von den Römern selbständig erworbenes, sondern es war aus Griechenland in derselben Weise wie die übrigen Richtungen des Kunstlebens propagirt worden, der Grieche mag in diesen Sachen ein noch schärferer Kritiker als der Römer der Ciceronianischen Zeit gewesen sein. Heut zu Tage wird Niemand bei uns durch irgend eine Staatsbehörde gehindert, das Theater zu besuchen, aber dass der Staat einem jeden seiner freien Bürger den Betrag für den Theaterbesuch in die Hände gibt, dass war bloss bei den Griechen möglich.

Ist das Interesse für Musik in der altgriechischen Welt nicht nur ebenso gross, sondern grösser und allgemeiner als in der modernen Welt, hat mithin die antike Musik mindestens dieselbe äussere Basis wie die moderne, so besteht doch ein ziemlich auffälliger Unterschied in der eigenthümlichen Stellung des Componisten. Es lassen sich Stimmen vernehmen, welche die Instrumentalmusik als die höchste Stufe der musikalischen Entwickelung prädiciren und die geistliche und weltliche Oper als kaum ihr ebenbürtig angesehen wissen wollen. Nun, auch im alten Griechenlande gab es eine Instrumentalmusik. Aber man würde durchaus fehl greifen, wenn man dieselbe auch nur im entferntesten in dieselbe Kategorie z. B. mit der heutigen Synfonie hineinbringen wollte. Die antike Instrumentalmusik entspricht in ihrem höchsten Entwickelungsgrade der Virtuosität unseres Instrumentalsolisten, der sich allerdings von anderen Instrumenten begleiten lässt, doch kaum aus einem andern Grunde, als um für seinen Vortrag die nothwendigen Ruhepunkte zu finden. Wie in unserm Zeitalter ein Paganini, so wurde im Alterthume ein Midas von Agrigent bewundert, und selbst ein Dichter allerersten Ranges, selbst der grosse Pindar

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hielt die Verherrlichung von Midas Flötenspiel für einen würdigen Vorwurf seiner Poesie. Aber was das griechische Publicum an Midas Spiele am meisten entzückte, das war in einem Concerte, wo Midas sein Mundstück verlor und dennoch mit ausgezeichneter Bravour sein Spiel zu Ende führte: der Beifall, der ihm hier zu Theil wurde, war ein ähnlicher, wie wenn jener grosse Violinvirtuose neuerer Zeit auf der blossen G-Saite sein Spiel bis in die oberen Octaven hinein durchführte. Der Höhepunkt der musikalischen Kunst im Alterthum bestand sicherlich nicht in der Instrumentalmusik, einer nicht originellen und verhältnissmässig erst späten Form der musischen Kunst, die der Vocalmusik ihre eigenthümlichen Weisen gleichsam entwand und die Macht der menschlichen Stimme auf das blosse Instrument gebannt hatte — die antiken Instrumentalcompositionen waren, wie wir dies mit einem ebenso zutreffenden wie verständlichen Ausdruck bezeichnen dürfen, nichts anderes als Lieder ohne Worte. Die für die originäre Entwickelungsgeschichte des Alterthums bedeutsame Musik ist die Vocalmusik. Aber auch hier ein merklicher Unterschied von der modernen. Ein Männerquartett, einen gemischten Chor, mit einem Worte einen mehrstimmigen Gesang zu schaffen, blieb den letzten Zeiten des Mittelalters vorbehalten und ist von hier aus das köstlichste Kleinod moderner und insbesondere der deutschen Kunst geworden. Auch bei den Griechen gab es einen Chor, und es stand derselbe in der allgemeinen Werthschätzung entschieden höher als die Arie des Solisten; aber der antike Chor war, wie uns die Aussagen von Aristoxenus Lehrer, von dem grossen Aristoteles auf's Unzweideutigste kund thun, kein viel-, sondern ein einstimmiger. Die meisten Lehrbücher über Geschichte der Musik glauben behaupten zu dürfen, dass die griechische Musik überhaupt eine unisone gewesen sei. Doch dem ist nicht so. Die Griechen haben nicht bloss — das kleine Büchlein Plutarch's über Musik, dessen Inhalt dieser aus alten Quellen compilirt hat, zeigt das am deutlichsten — eine mehrstimmige, sondern, wie wir aus den Ueberresten griechischer Begleitung ersehen können, sogar das, was wir heut eine polyphone Musik nennen. Sie verstanden sich mindestens auf eine der Melodie zur Seite gehende selbständige Behandlung eines Basses, die sogar dem Stile Händel's Ehre machen würde. Aber diese Mehrstimmigkeit wurde nicht durch Menschenstimmen, nicht durch die Gegensätze der Choristen, sondern durch die begleitenden Instrumente hervorgebracht — durch den Verein der unisonen Vocalstimmen mit den divergirenden Tönen des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vereines der Auloi und Phormingen, der Rohr- und Saiteninstrumente. Woher diese eigenthümliche Erscheinung? Wesshalb keine Divergenz der zu gleicher Zeit singenden Choristen? Die Worte des Solosängers vermögen wir, wenn er geschickt ist, zu verstehen; für einen mehrstimmigen Chor gehört durchaus die Einsicht in die geschriebenen oder gedruckten Textesworte, wenn, wie wir hinzusetzen müssen, eine solche Einsichtnahme überhaupt der Mühe werth ist. Sind doch unsre Chortexte fast durchweg von so geringfügigem poetischen Werthe, dass, wie dies auf manchen Theatern der Fall ist, die Choristen eine beliebige Unterlage zu ihren Musikstimmen nehmen und sich eines Fa-sol-la statt der Worte des Librario bedienen können — ohne Schaden für das musikalische Kunstwerk und ohne Gefahr von dem Publikum verstanden zu werden. Kommt es aber darauf an, auch die Worte des Chortextes dem Publikum gegenüber zum Verständniss zu bringen, haben nicht nur die gesungenen Töne, sondern auch die gesungenen Worte Bedeutung, soll mit einem Worte das Publikum auch das dem Gesange als Unterlage dienende Gedicht verstehen, so lässt sich das nur durch Einstimmigkeit des Chorgesanges erreichen.

Und hiermit haben wir einen Unterschied zwischen der modernen und antiker Musik berührt, welcher wohl der bedeutendste von allen ist. Welcher Gegensatz besteht zwischen Weber und seinen Librettoverfassern Kind und Wilhelmine von Chezy, zwischen den Meistern der Composition und den ganz untergeordneten Poeten, welche ihnen die Texte geliefert haben? Mit einem möglichst schlechten Texte weiss der Componist die ganze Höhe seiner Kunst den Zuhörern zu erschliessen — wer weiss, ob das heut zu Tage mit einem wirklich guten Texte, mit einer wirklichen dramatischen Poesie, die auf diesen Namen Ansprüche machen kann, möglich wäre! Fast immer ist freilich der Componist durch seinen Operntext von einer wahrhaft dramatischen Gestaltung abgehalten. Und wenn ein Componist so glücklich ist, in seinem Texte auf ein dramatisch angelegtes Ensemble zu stossen, wie Mozart im Finale des ersten Aktes vom Don Juan, so ist dies im besten Falle nur eine Situationspoesie, aber keine wirkliche und wahrhaftige Poesie, die uns auch ohne Musik ansprechen und anmuthen würde, zu nennen. Die Forderungen an den Componisten werden — ich rede hier bloss von den Idealisten — möglichst hoch gestellt, aber ein guter Operntext wird selbst von den Idealisten nicht für nöthig geachtet. Wie hätte sonst Gluck seine Armida oder Weber seine Euryanthe — ja sogar Beethoven seinen Fidelio schaffen können? Als ein ganz be-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sonderes Glück ist es zu erachten, dass Mozart im Figaro und Rossini im Barbier von Sevilla ein Substrat erhielt, welches nicht nur dramatisch ist, sondern auch als komisches Schauspiel immerhin mit Ehren genannt werden kann.

Von unseren Componisten sind es ausser Mendelssohn vielleicht nur Weber und Spohr, die ausser von Musik auch sonst von der Kunst ein tieferes Verständniss hatten. Ihre Briefe und ihre sonstigen Aufsätze sind ja ein hinlänglicher Beweis, dass sie auch als Belletristen zu einem unbestrittenen Ruhme gekommen wären (Spohr würde freilich immerhin nur musikalischer Kritiker und lesenswerther Darsteller seiner persönlichen Verhältnisse geblieben sein, während Weber auch höhere Ansprüche, wie sie eine literaturhistorische Grösse zu machen hat, erheben konnte). Beethoven hatte den richtigen Takt, die Werke Walther Scotts, die er auf seinem Kranken- und Todtenbette in die Hände bekam, als eine Lektüre für die Faulen, die der langen Weile eines geistig Begabten keine Befriedigung verleiht, zu bezeichnen; aber dennoch war er wunderlich genug, einem so unpoetischen Libretto, wie dem Fidelio, seine schönsten Weisen zu spenden. Viel Geschmack für Schönheit der poetischen Composition haben nun einmal unsere musikalischen Koryphäen nicht bewiesen; vielleicht ist hier Gluck noch immer am Besten verfahren, welcher französische Alexandriner, allerdings zu Anapästen umgeformt, durch seine keuschen liebreizenden Melodien zu Worten, die wir ewig gern hören, gemacht hat.

Da darf es nicht auffallen, wenn bei uns ein Componist von einer gewissen Verachtung gegen die Dichter, die ihm Texte liefern könnten, erfasst wird, wenn Richard Wagner fremde Beihülfe zu seinen Opern verschmäht und er selber Componist und Librettoschreiber in ein und derselben Person sein will. Ja, der Eine Wagner ist Componist und Dichter zugleich; er glaubt auch, dass der Componist ausserdem ein Repräsentant der übrigen freien Künste sein solle, dass der Componist es sei, der den Architekten, den Maler, den plastischen Künstler des Theaters, wenn nicht ganz zu vertreten, doch zu bestimmen habe, ganz abgesehen von dem Arrangeur der Evolutionen, welche Solisten und Choristen des Ballettes zur Verherrlichung der Opernmusik auszuführen haben.

Unsere Zeitgenossen haben in verschiedener Weise über Wagners Anforderungen und über Wagner selber geurtheilt. Richard Wagner bezeichnet seine Tendenzen als demokratische; doch können sie ebenso

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gut als aristokratische im Sinne Platos bezeichnet werden: im Fache der Oper will der beste, d. h. der Componist auch über die den tonischen Verhältnissen untergeordneten Sphären der dominirende Meister sein. Ich selber halte die Ideale der auf Wagner zurückgeführten Zukunftsmusik für keine Phrase, aber darin gebe ich den Uebrigen Recht, wenn sie seine Musik für weit besser als seine Texte halten.

Eben nun Wagner ist es, der uns in der Vereinigung der verschiedenen Gebiete der musischen Kunst den Griechen repräsentirt. Wagnersche Operntexte würde sich der antike Hellene schwerlich haben gefallen lassen, aber mit dem Principe, dass nämlich die Person des Componisten und die des Textdichters vereint sein solle, ist er durchaus einverstanden. Denn anders hat er es überhaupt nicht gelernt; wir Modernen haben getrennt von einander ein Schauspiel und eine Oper; sie beide erfreuen sich abwechselnd der Gunst bei den Machthabern unserer Staaten; aber wie die letzteren die Oper vor dem Schauspiele bevorzugen, und wie auch die unteren Kreise unseres Volkes sichtlich die Oper begünstigen, so hat auch im antiken Griechenthume das musikalische Drama vor dem recitirenden einen entschiedenen Vorrang. Ein rein recitirendes Drama, wenn es überhaupt ein solches gab, kannte erst die Zeit Alexanders des Grossen und seiner Nachfolger. Vor dieser Epoche gewährte bloss die Comödie, wenigstens stellenweis das Bild des recitirenden Dramas, das tragische Spiel dagegen war in der ganzen Zeit des classischen Griechenthums ein musikalisches Werk, war das, was wir heut zu Tage eine Oper oder, wenn wir genauer reden wollen, ein melodramatisches Spiel nennen — die Monodien und Chorpartien entsprechen den Ensembles unserer Opernstücke, der in jambischen Trimetern geschriebene Dialog wurde declamirt, doch nicht declamirt wie in unserm Schauspiele, sondern durchweg von gleichzeitiger Instrumentalmusik accompagnirt, er war der dramatische Theil der Oper.

Richard Wagner ist Componist und Dichter, und wenn er ein guter Componist ist, werden diejenigen, die ihn einen untergeordneten Textschreiber nennen, sicherlich nicht überall Unrecht haben. Der griechische Operncomponist war wie Wagner ein Dichter, doch sein Name hatte einen besseren Klang, seine Dichtergrösse hielt mit seiner Componistenberühmtheit gleichen Schritt, und heut zu Tage wissen wir ihn sogar bloss als Dichter zu würdigen. Das ist ein fast wunderbares Reich in der Kunst der Griechen, dieses Reich der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unirten Dichter- und Componistengrösse. Schon in den Klassen der Gymnasien wurden wir mit Sophokles, dem Dichter unvergänglicher Tragödien bekannt, auch von Euripides haben wir dort das eine oder andere Stück gelesen, und uns später für Aeschylus, den antiken William Shakespeare begeistert und uns an Pindars keuschsinniger Muse erfreut; — sie alle repräsentiren nicht bloss der Jugend, sondern auch dem weiter gereiften Bewusstsein die höchste Blüthe der lyrisch-dramatischen Poesie der Griechen. Aber dass eben dieselben Männer auch die Meister der Musik, dass sie auch die grössten Componisten des Alterthums waren! Ihre Texte haben sich erhalten, die von ihnen selber gleichzeitig geschaffenen Compositionen dazu sind in den letzten Abschriften vernichtet; aber dem antiken Griechenthume stand der Componist Aeschylus nicht minder hoch, wie der uns bekannte grosse Librettist, wie der unsterbliche Verfasser jener sieben Tragödientexte, die neben den Dichtungen Homers der theuerste Schatz der griechischen Literatur, die schönsten Dichtungen des Alterthums sind.

Der griechische Tragiker war nicht nur Textdichter, er war auch Componist. Es galt damals nicht entweder das Schauspiel oder das Opernhaus zu besuchen, an ein und demselben Orte musste man die wunderbare Doppelgestalt des Meisters nach beiden Seiten seines Wirkens hin ganz geniessen. Uns modernen Menschen ist das fast unbegreiflich, auch Richard Wagner, obwohl Componist und Dichter zugleich, vermögen wir nur als eine ferner liegende Analogie anzuführen, worin kein Verständiger einen Versuch zur Minderung des Wagner'schen Ruhmes erblicken wird; die Grösse des Aeschylus, des Sophokles als Textdichters und zugleich Componisten scheint sich nun einmal in unserer heutigen Zeit nicht erreichen zu lassen.

Wenn wir die Namen Aeschylus und Sophokles bisher in einem Athem als coordinirt neben einander genannt haben, so legt dagegen ein musikalischer Kunstrichter des antiken Griechenthums ein Veto ein, denn Aeschylus gehört nach seiner Aussage zu den alten klassischen Meistern der Composition, Sophokles aber bereits einer neueren weniger mustergültigen Musikepoche an. Und hiermit komme ich auf den Namen, wovon ich ausgegangen bin, auf Aristoxenus zurück.

Schon zur Zeit, wo er geboren, hatte eine Musik-Richtung überhand genommen, die „um die Gunst der Menge buhlte und die Normen wahrer Kunst bei Seite gesetzt hatte". Die frühere Musik-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Periode, vertreten durch die Dichter-Componisten Aeschylus, Pindar, Simonides, Pratinas, ist nach Aristoxenus die eigentlich klassische. Die ihr angehörenden Compositionen der längst dahin geschiedenen Meister waren damals wenn auch nicht in allen Kreisen unbeliebt, sicherlich nicht mehr so bekannt wie heut zu Tage die Compositionen eines Bach, Händel und Gluck. Schwerlich bekam sie das Publikum noch häufig im Theater zu hören, denn wenn es auch feststeht, dass die Aeschyleischen Opern (denn Opern können wir sie mit ungleich grösserem Rechte als Schauspiele nennen) noch Jahrhunderte nach ihrer Abfassung zur häufigen Aufführung kamen, so ist es doch überaus wahrscheinlich, dass dieselben vielfach umgearbeitet waren, dass kaum mehr als die eigentlich dialogischen Partieen von Aeschylus herrührten, während an Stelle der Aeschyleischen Chorpartieen Gesangscompositionen von neuestem Datum eingelegt waren. Es waren hauptsächlich die Musiker von Fach, die mit jenen classischen Compositionen in voller Bekanntschaft geblieben waren, und ein Fall, wie ihn Aristoxenus von dem jungen Thebaner Telesias erzählt, der im ersten Anfange seiner musikalischen Studien nur die Compositionen „des Pindar, Lamprus und Pratinas und der übrigen Lyriker, welche sich zugleich vortrefflich auf die Harmonisirung der Melodie verstanden“ kennen gelernt hatte und erst späterhin mit dem Stile der neueren und gleichzeitigen Componisten bekannt gemacht wurde — ein solcher Fall mochte keineswegs zu den Ausnahmen gehören. Jedenfalls steht fest, dass dem Aristoxenus die Musik der classischen Periode ebenso wie die der späteren zugänglich war.

Worin bestand nun aber die Eigenthümlichkeit dieser späteren nachclassischen Richtung? Nach den geringen Ueberresten der Aristoxenischen Literatur, die uns vorliegen, lässt sich dies zunächst negativ dahin bestimmen, dass ihr sowohl der frühere Reichthum in der Harmonisirung wie in der rhythmischen Form abging. Ausserdem erfahren wir, dass es dem Componisten lediglich um den Beifall der grossen Menge zu thun war — wer das grösste Publikum für sich hatte, hatte natürlich auch die grössten Einnahmen. Endlich lässt sich noch hinzusetzen, dass diese Musik hauptsächlich einen bühnenmässigen Charakter hatte, dass man vor Allem bestrebt war, dem Zuhörer gewissermassen eine Musikmalerei vorzuführen, indem soviel wie möglich eine Concinnität zwischen dem tonischen Elemente und den Textesworten bestehen sollte, wesshalb denn auch die auf Repetition basirte alte antistrophische Gliederung der Chorpartieen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aufgegeben wurde. Das ist es kürzlich, was sich über die Eigenthümlichkeit der neueren Richtung im Gegensatze zur älteren angeben lässt. Es scheint sich in ihr Manches vereint zu finden, was sich in seiner Vereinzelung auch in derjenigen Musikperiode, welche bei uns auf die von uns vorzugsweise sogenannte classische gefolgt ist, erkennen lässt: die Gleichgültigkeit gegen den Reichthum der Harmonisirung hauptsächlich bei den italienischen Operncomponisten seit den zwanziger Jahren, die ja fast einen ungemessenen Beifall des Publikums gefunden haben, — die Gleichgültigkeit gegen die Mannigfaltigkeit rhythmischer Form nicht bloss bei den Italienern, sondern auch bei manchen der neueren deutschen Componisten, die statt der alten Gluck'schen und Mozart'schen Weise, den rhythmischen Vorder- und Nachsatz durch Zwischensätze zu umfangreichen Perioden von gewaltiger architektonischer Kühnheit auszudehnen und sich neben den Tetrapodien auch aller anderen Formen der Reihenbildung zu bedienen, sich sogar in den am meisten dramatischen Stellen ihrer Opern über den im einfachen Volksliede und im Tanze gebräuchlichen Rhythmus des viertaktigen Vorder- und Nachsatzes nur selten emporheben. Es hat jene von Aristoxenus dem Musikstil seiner Zeit prädicirte Gleichgültigkeit gegen die rhythmische Form in anderer Weise aber auch ein Analogon an der Wagner'schen Musik, welche die rhythmische Periodisirung absichtlich zu vermeiden bestrebt scheint, um desto mehr das Princip musikalischer Malerei (und auch dies war ja eine Eigenthümlichkeit der Componisten zur Aristoxenischen Zeit) zur unbeschränkten Geltung bringen zu können.

Warum soll man heut zu Tage an den so eben bezeichneten Richtungen der modernen Musik kein Gefallen finden? Wesshalb den Wagnerschen Compositionen sein Ohr verschliessen und nicht auch von Zeit zu Zeit einmal eine Oper von Bellini oder Verdi anhören wollen? Haben wir doch immer auch noch reiche Gelegenheit genug, um sogenannte classische Musik zu geniessen. Aber die Concerte und Theater zur Zeit des Aristoxenus brachten dem neueren Musikstil ausschliessliche Huldigung dar, die classischen Compositionen wurden nicht mehr aufgeführt; sie standen nicht mehr wie früher dem ganzen musikliebenden Volke zu Gebote, sondern waren bloss den kleinen Kreisen der Musiker von Fach, sagen wir, der Musikgelehrsamkeit zugänglich und bekannt geblieben. Und das ist die betrübende Thatsache, die den Aristoxenus gegen das, was in der neueren Musikrichtung Gutes ist, ungerecht macht, die ihm nur das Alte als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gut und das Neuere nur als schlecht erscheinen lässt. Ein ehemals viel gelesenes und von Spätern viel benutztes Werk des Aristoxenus, wovon uns jetzt nur einige Bruchstücke vorliegen, sind „die vermischten Tischgespräche“, in denen er verzeichnet, worüber er sich mit seinen getreuen Schülern unterhalten, wenn sie sich mit ihm beim Weine zu leichterer wissenschaftlicher Unterhaltung vereinigten. Noch ist uns davon eine dem Anfange dieses Buches angehörende Stelle erhalten, welche gleichsam das Motto der ganzen Richtung des Aristoxenus ist. „Wir thun dasselbe“, so sagt er, „wie die Einwohner von Paestum am tyrrhenischen Meerbusen. Einstmals Hellenen sind sie in Barbarei versunken und zu Tyrrhenern oder Römern geworden und haben ihre alte hellenische Sprache und Bildung vergessen. Nur Eines der alten hellenischen Feste feiern sie noch; da kommen ihnen die nationalen Namen und Bräuche wieder in den Sinn und unter Jammern und Thränen gehen sie auseinander. Ebenso wollen auch wir jetzt, wo die Theater in Barbarei versunken sind und diese Musik des vulgären grossen Publikums zu einer tiefen Stufe des Verderbnisses herabgekommen ist, hier in unserem nur Wenige umfassenden Kreise der alten Musik wie sie einstens war gedenken.“

Spätere sagten dem Aristoxenus nach, er habe nicht lachen können. Dies mag hauptsächlich wohl auf Stellen wie die vorliegende gegründet sein. Die Wehmuth, ja der tiefe Schmerz, in welchem er hier dem Untergange griechischer Kunst gleichsam ein Grablied singt, ist allerdings wohl begründet. Denn nicht nur die alte classische Musik, sondern auch die übrigen Richtungen der alten hellenischen Kunst gehen von der Alexandrinischen Periode an ihrem Ende entgegen, und in der That bricht, wie Aristoxenus wohl kaum in seinem ganzen Umfange geahnt haben wird, von dieser Grenzscheide des altclassischen und nachclassischen Lebens an über die gesammte Bildung des Hellenenthums mehr und mehr die Barbarei herein. Ein Grieche wie Aristoxenus, ein Schüler des Aristoteles, hatte in Wahrheit bei seiner Voraussicht in die Geschicke seines Volkes wenig Grund, der Welt ein befriedigtes und heiteres Antlitz entgegenzustellen. Auch bei uns hat sich manche Stimme geltend gemacht, dass es mit unserer modernen Kunst zu Ende sein möchte, und hat dies namentlich von unserer Poesie und unserer Musik ausgesprochen. Sind aber auch die ersten Meister poetischer und musikalischer Composition nun schon längere Zeit von uns geschieden, steht selbst nicht zu erwarten, dass völlig ebenbürtige Geister in unseren

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tagen wieder auftreten werden, so hat doch unsere Zeit, was in der des Aristoxenus nicht der Fall war, nicht bloss die vollste Verehrung und Anerkennung jener grossen Meister in treuem Herzen bewahrt, sondern wo dem grösseren Publikum ein poetischer oder musikalischer Genuss geboten wird, da wendet man sich immer auch gern zu den Werken jener Meister zurück. Und wenn, wie man mit Bedaueru gestehen muss, wenn auch die Gluck'sche Musik das heutige Theater mehr und mehr zu verlassen droht, so ist dagegen ein anderer unserer grössten Componisten, Joh. Seb. Bach, in unserem Jahrhunderte wie ein Jahrhundert vorher der grosse Meister William Shakespeare aus der Vergessenheit hervorgezogen und auch dem grösseren Publikum der Genuss an seinen Schöpfungen ermöglicht worden.

Aristoxenus möchte die classische Musik wieder zum Leben erwecken, aber er selber erkennt, dass dies unausführbar ist, und eben deshalb ist er gegen Alles, was der neueren Musik angehört, so ausserordentlich misgestimmt. Wohl mancher wird ihm hierin nicht beistimmen. Die Concert-Solo-Musik der classischen Periode (nicht die Theater-Musik) hatte sich ausser der Diatonik uud Chromatik auch häufig der Enharmonik bedient. Man darf diese Enharmonik der Alten nicht mit demjenigen verwechseln, was man in unserer modernen Musik mit diesem Namen bezeichnet, vielmehr bestand die Eigenthümlichkeit derselben darin, dass neben den beiden Grenztönen eines Halbton-Intervalles noch ein in der Mitte von beiden liegender Ton zur Anwendung gebracht wurde. Wir Modernen vermögen uns die Verwendbarkeit dieses enharmonischen Vierteltones nicht zu denken, können darin durchaus nicht etwas Natürliches, sonden höchstens nur eine sehr entbehrliche Verziehrung erblicken und stimmen gern den Anhängern der neueren griechischen Musik-Periode bei, wenn sie jene Enharmonik in der Praxis nicht mehr zur Anwendung bringen und in der Theorie dagegen polemisiren. Aristoxenus aber war so sehr ein Anhänger der classischen Musik, dass er mit ihr durch Dick und Dünn ging und „Galle spie" gegen die Neueren, welche kein Verständniss für den enharmonischen Viertelton zu haben behaupteten, — ja noch mehr, sein Werk über die Tonleitern und Transpositionsscalen, dessen erster Theil uns (in einer doppelten Ausgabe) erhalten ist, ist geradezu auf die alte Enharmonik als das erste der drei Tongeschlechter im recht eigentlichen Sinne basirt und tritt eben dieser Dreitheilung wegen dem Leser so fremdartig

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie nur möglich gegenüber. Aristoxenus weiss nur zu gut, dass die Enharmonik in seiner Zeit etwas fast gänzlich Antiquirtes ist; er glaubt aber, dass dies auf der Hinneigung der neueren Musik zum Süsslichen beruhe, und im Gegensatze zu dieser Richtung nimmt er denn keinen Anstand, jene enharmonische Compositionsweise der alten Zeit, „welche die meisten von denen, die sich jetzt mit Musik beschäftigen, gar nicht mehr verstehen, die aber dennoch nicht die hässlichste, sondern vielleicht die schönste ist“, zum Ausgangspunkte seines ganzen Werkes zu machen.

Daran freilich kann Niemand zweifeln, dass es ältere Compositionen mit dem enharmonischen Viertel-Tönen gab und dass dieselben auf Aristoxenus durchaus den Eindruck machten, den er ihnen an der angeführten Stelle zuschreibt. Es würde ganz ungereimt sein anzunehmen, dass dasjenige, was sich bei Aristoxenus über die verschiedenen Tongeschlechter findet, eine etwa von ihm selbst ausgeklügelte Theorie sei. Seinen Vorgängern freilich war es nicht selten passirt, dass sie etwas weder in der Praxis der älteren noch der neueren Musikepoche Vorkommendes unter den von ihnen aufgestellten Fundamentalsätzen der Musik als Thatsache aufgeführt hatten, aber Aristoxenus greift sie deshalb auch aufs unerbittlichste an: gerade er ist der Mann, der auf sorgfältige Beobachtung und Verzeichnung des wirklich thatsächlich Vorhandenen ausgeht, der zwar auch das Vorhandene zu erklären für seine Aufgabe hält, aber weit davon entfernt ist, etwa eigene Speculationen über die Musik, wie sie sein sollte, an Stelle der Praxis zu stellen. Er ist ein Empiriker, ein Beobachter, (freilich ein denkender Beobachter) durch und durch und ist diesem Standpunkt der Aristotelischen Schule überall treu geblieben. „Zuerst die Aufstellung der von Allen zuzugebenden Thatsache, dann die Reflexion und die Verwendung der Thatsachen zu weiteren Folgerungen“. In der Vorrede eines seiner musikalischen Werke, welches absichtlich an Aristoteles Methode anknüpft, sucht er diesem seinem Standpunkte für die Theorie der Musik Geltung zu verschaffen: im Gegensatze zu früheren und auch zu späteren Bearbeitern des Gegenstandes vindicirt er der sinnlichen Wahrnehmung (αἴσθησις, ἀκοή), durch die man allein die Thatsachen richtig und genau erfassen könne, die erste Stelle, der Reflexionsthätigkeit (διάνοια) erst die zweite. Er ist von den folgenden deshalb mehrfach angefochten worden, als ob er die Operationen des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Denkens hintansetzte, aber wir Modernen werden die Aristoxenische Methode sicherlich für die einzig richtige halten*).

Dieser Standpunkt des Aristoxenus tritt am schärfsten in seinen die tonische Seite der Musik behandelnden Büchern hervor, doch wohl aus keinem anderen Grunde, als weil dies die einzigen sind, von denen uns verhältnissmässig viel mehr als von den übrigen, die er geschrieben, überkommen ist. Sie handeln nicht von der antiken Theorie des Satzes, nicht von der Bildung der Melodie und der Begleitung (vermuthlich geschah dies in den vier Aristoxenischen Büchern von der Melopöie), sondern besprachen, wie schon oben bemerkt, die griechischen Tonleitern mit der unzweideutigen Tendenz, die zur Aristoxenischen Zeit vielfach antiquirten Tonleitern der classischen Musikperiode zu rechtfertigen (das ganze uns erhaltene zweite Buch beschäftigt sich damit, und zwar weit mehr mit der Rechtfertigung der enharmonischen als der diatonischen Scala). Hieraus ergibt sich, dass wir daraus nur wenig von demjenigen erfahren, was wir Modernen über die tonische Seite der antiken Compositionen zu wissen wünschen. Die kleine Schrift des Plutarch, dessen grösster Theil sich als eine Compilation aus anderen Schriften des Aristoxenus, insbesondere aus seinen vermischten Tischgesprächen herausgestellt hat, ist in dieser Beziehung viel ergiebiger. Dagegen verdanken wir der unmittelbaren Aristoxenischen Ueberlieferung die Kenntniss eines nicht geringen Theiles von den rhythmischen Verhältnissen der antiken Musik. Das erste einleitende Buch der „rhythmischen Elemente“

---

*) Diesem Standpunkte des Aristoxenus ist es durchaus angemessen, dass er bei den auf die Feststellung der Thatsachen folgenden Deductionen fast durchgängig den mathematischen Weg einschlägt. Seine Darstellung stimmt hier auch in der äusseren Form mit der eines alten Mathematikers, eines Euklid und Archimed überein, in der Reihenfolge der unbeweisbaren Axiome, der Definitionen, der zu beweisenden Problemata u. s. w. Hyperkritiker könnten auf den Gedanken kommen, dass die in Rede stehende Schrift nicht von Aristoxenus herrühre, sondern erst nach der Zeit des Euklid und Archimed entstanden sei, — so sehr scheint der Musiker den Mathematiker copirt zu haben —, wenn uns nicht glücklicher Weise der sorgfältige Erklärer des Euklides, Proklus, in seiner Einleitung einen unschätzbaren Blick in die lange Reihe der Schriftsteller, welche vor Euklides über Geometrie geschrieben, verstattete, der uns zu der Ueberzeugung führt, dass derjenige Mathematiker, den Aristoxenus vorzugsweise studirte und dessen Methode er in seinen musikalischen Erörterungen Rechnung trägt, kaum ein anderer als Menächmus sein kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Aristoxenus liegt uns nicht mehr vor. Wir besitzen nur einne nicht grossen zusammenhängenden Theil aus dem Anfange des zweiten Buches und daneben noch einige zerstreute Fragmente, die von späteren Schriftstellern daraus excerpirt sind. Ich habe mich früher schon (in der Harmonik und Rhythmik der Griechen) darüber ausgesprochen, wie es kommt, dass gerade die uns erhaltene Partie der Aristoxenischen Rhythmik verhältnissmässig so ausserordentlich viel Material enthält. Dass dies Aristoxenische Werk auch für die Erkenntniss der rhythmischen Praxis unserer modernen Musik, hauptsächlich für unsere Vocal-Musik von Wichtigkeit ist, habe ich erst im weiteren Fortgange meiner Beschäftigung damit einsehen gelernt. Und doch wird diese practische Verwendbarkeit nicht auffallend erscheinen. Wer einen Blick auf die Musikreste der Griechen werfen will, z. B. auf das S. XVIII des vorliegenden Buches dem Leser vorgeführte Lied an die Muse (die übrigen habe ich genau nach der handschriftlichen Ueberlieferung im Anhange meiner Harmonik und Rhythmik der Griechen herausgegeben), der wird sofort erkennen, dass die griechische Musik im Allgemeinen den streng rhythmischen Gang wie unsere moderne Musik einhält und dass gerade in rhythmischer Beziehung die modernen Compositionen den antiken viel näher stehen als denen des sogenannten Palästrina-Stiles.

Selbstverständlich finden zwischen den beiden an zweitausend Jahre auseinander liegenden Musikperioden auch in Beziehung auf den Rhythmus manche und bedeutende Differenzen statt. Dahin rechne ich besonders, dass die Musik der Griechen am Wechsel der rhythmischen Formen ein entschiedenes Wohlgefallen hatte, dass sie von der fünftheiligen Taktart zwar nicht denselben häufigen Gebrauch wie von der dreitheiligen machte, aber einen häufigen Gebrauch im Verhältniss zu unserer Musik, wo derselbe bis jetzt zu den allerseltensten rhythmischen Erscheinungen gehört, und dass sie, was heut zu Tage noch viel schwerer als die beiden vorhergenannten Eigenheiten in die Waagschale fällt, in Beziehung auf die Zerfällung der rhythmischen Zeit in kürzere Vocal- und Instrumental-Töne ein fast rigoröses Maass einhielt, indem sie die auf eine kurze Silbe kommende rhythmische Zeitgrösse niemals durch mehrere Töne des Gesanges oder der Instrumente in kleinere Momente zertheilte. Und dennoch ist das rhythmische Gefühl der griechischen und unserer modernen Componisten ein und dasselbe und hat zu wesentlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gleichen Formen der rhythmischen Gliederung bei den Alten und Modernen geführt, wenigstens gilt dies für diejenigen modernen Compositionen, in denen die Melodie als die Hauptsache hervortritt, während sich da, wo das contrapunktische Interesse vor der melodiösen Bedeutung vorwiegt, von einer Gleichheit des modernen mit dem antiken Rhythmus nicht mehr die Rede sein kann. Und da das contrapunktische Moment in der classischen Musik der früheren Jahrhunderte, namentlich in der Palästrina-Periode eine viel hervorragendere Rolle spielte als heut zu Tage, so ist es gerade die gegenwärtige Musik-Periode, welche in rhythmischer Beziehung mit der antiken auf wesentlich gleicher Grundlage steht*), vor allem unsere (weltliche und geistliche) Oper seit Händel, Gluck und Mozart, jenen drei Meistern, die neben J. S. Bach in der rhythmischen Gliederung am mannigfaltigsten sind und deshalb den rhythmischen Formen, welche die alt-classische Musik der Griechen ausgebildet hat — denn diese Kunst-Periode ist es, die Aristoxenus in dem Werke über die Rhythmen seines Volkes vorwiegend im Auge hat — näher stehen als Beethoven und Rossini.

Es ist natürlich, dass sich bei uns die Theorie der Musik am meisten der Beschäftigung mit der Harmonik zuwenden musste, denn gerade diese ist seit Jahrhunderten das eigentlich esoterische Element unserer Kunst, durch welches die allerstrengste Scheidewand zwischen wirklichem Musiker und zwischen Musik-Dilettanten oder Laien gezogen wird — ein für Uneingeweihte sicherlich ebenso fremdes Gebiet wie die Trigonometrie und andere mathematische Discipline. Was die Gliederung eines Musikstückes betrifft, so wurden zunächst diejenigen Formen ein Gegenstand theoretischer Behandlung, die wesentlich der reflectirenden Theorie ihren Ursprung verdanken, wie z. B. die Fuge. Und so viele Composionslehren auch erschienen sind, welche auch den übrigen Musikformen vom einfachen Lied an gebührende Rechnung tragen, wer möchte bei aller Anerkennung der Vortrefflichkeit solcher Werke behaupten, dass hier die auf die

---

*) In Beziehung auf das Wohlgefallen am Taktwechsel, welches wir oben als eine Eigenheit griechischer Musik betonen mussten, steht dagegen die christliche Musik der früheren Jahrhunderte den Griechen näher als die unsrige, selbstverständlich nicht die contrapunktische, sondern die neben ihr sich geltend machende, wenn auch damals minder geschätzte Musikform des weltlichen und geistlichen Liedes (sogenannter rhythmischer Choral).
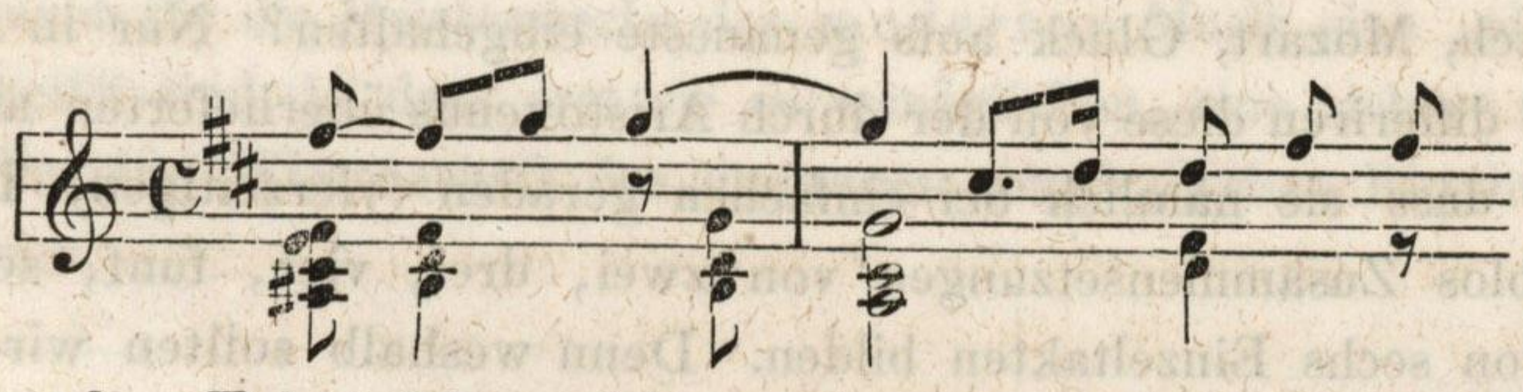
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gliederung der Composition bezüglichen Punkte mit derselben Genauigkeit, Vollständigkeit und Sicherheit dargestellt seien, welche der Darlegung der harmonischen Verhältnisse zu Theil geworden ist? Am allerwenigsten aber hat die Eigenthümlichkeit und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Periodisirung der Compositionen die Aufmerksamkeit der Theoretiker zu fesseln vermocht. Natürlich, denn in Beziehung auf Harmonik hatte auch Mozart lernen, schulmässig erlernen müssen, in der rhythmischen Periodisirung aber folgte er einem in ihm selber liegenden und schwerlich ihm in seinen Einzelheiten zum Bewusstsein gekommenen immanenten Gesetze der Ordnung. Auch die ferneren Componisten folgen in der Gestaltung der rhythmischen Periodologie ihrem eigenen rhythmischen Gefühle, ohne im Einzelnen ihren Anhängern etwas abzulernen und ohne (doch muss man hier Richard Wagner ausnehmen) mit reflectirendem Bewustsein zu verfahren. Grund genug, dass sich auch die Theoretiker von Fach dieses Gegenstandes nicht eindringlich bemächtigt haben.

Die Griechen hatten bei ihrer ausserordentlich regen Beobachtungsgabe ein grösseres Interesse für die Formen der Kunst als wir modernen Menschen. Wie reich bei ihnen ist z. B. jene Litteratur, welche sich mit der Beobachtung und Verzeichnung der von der künstlerischen Prosa, von der Rhetorik angewandten Eingenthümlichkeiten beschäftigt! Und so fühlte sich auch ein Schüler des Aristoteles getrieben, die rhythmischen Formen der musischen Kunst zu beobachten und auf ihre allgemeinen Grundprincipien zurückzuführen. Die moderne Welt hat es für ihre Pflicht gehalten, das was ihr die griechischen Theoretiker der Rhetorik überliefert haben, zu adoptiren, sie hat auch in den übrigen Künsten und Disciplinen die von den Griechen ausgebildeten Systeme zu Grunde gelegt; sollen wir nicht auch die Ergebnisse des Aristoxenischen Forschens über den Rhythmus der musischen Kunst in gleich eingehender Weise für unsere moderne Kunst herbeiziehen? Zwar hat sich die moderne Zeit nicht wie es auf jenen anderen Gebieten der Poetik, Rhetorik, Architektur, der Mathematik der Fall ist, in ihren musikalischen Schöpfungen an die Vorgänge und Muster des Griechenthums anlehnen können: nur die Poesieen der alten Dramatiker, aber nicht ihre Compositionen konnten den Modernen zu Vorbildern werden. Dennoch aber sind die rhythmischen Grundsätze, denen die Alten folgten, im Wesentlichen die nämlichen, von denen sich auch Bach, Händel, Gluck, Mozart und ihre Nachfolger leiten lassen, und wenn Aristoxenus die

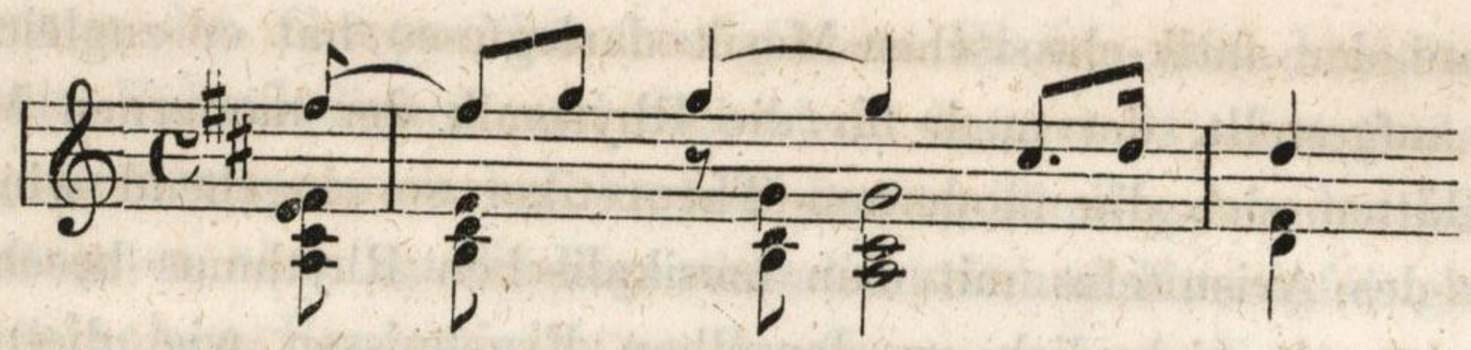
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Elemente der antik-classischen Musik darlegt, so hat er zugleich den Canon aufgestellt, der auch für die Rhythmik der modernen Meister gilt. Hätten sich die modernen Theoretiker so eingehend wie jener Schüler des Aristoteles mit dem musikalischen Rhythmus beschäftigt, so würden sie sicherlich zu denselben Ergebnissen wie dieser gekommen sein. Aber davon wurden sie, wie gesagt, durch die prävalirende Bedeutung der Harmonik abgehalten. Und noch durch einen andern Umstand wurden die rhythmischen Forschungen des Aristoxenus vor denen der modernen Theoretiker in hohem Grade begünstigt. Erinnern wir uns jenes obersten Princips, dass er sich für seine musikalischen Studien aufstellt: „zuerst das Ohr als alleroberstes Kriterium, dann erst das Uebrige!“ Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, dass moderne Musik-Theoretiker in Sachen des Rhythmus ein ebenso scharfes Ohr als Aristoxenus haben. Aber es wird hier ihr Urtheil präoccupirt durch das Auge, nämlich durch die Taktstriche des Componisten. Dass man im Alterthume keine Taktstriche machte, sondern durch einfache und Doppel-Punkte, die man über die Noten stellte, den rhythmischen Ictus bezeichnete, wird Manchem als ein grosser Mangel erscheinen. In der That sind heut zu Tage die Taktstriche unerlässlich (denn wie würde ohne dieselben ein Orchester zusammengehalten werden können?), aber sie sind gleichwohl nichts anderes als ein unerlässlich gewordenes Uebel. Man weiss recht wohl, dass die rhythmische Gliederung eines Stückes durch die Taktstriche keineswegs vollständig bezeichnet ist, dass es vielmehr über den Einzeltakten noch Abschnitte höherer Ordnung gibt, aber ebenso sehr ist die Meinung verbreitet, dass die vom Componisten gesetzten Taktstriche (nebst den von ihm gemachten Marcato-Zeichen u. s. w.) genau die Töne angeben, denen nach seiner Absicht der stärksten rhythmische Ictus gegeben werden soll. Und dies ist doch keineswegs der Fall. Denn wer mag ernstlich behaupten, dass z. B. in dem Mozart'schen (Don Juan N. 10)



die Töne dem Taktstriche zufolge anders accentuirt werden sollen als bei der unmittelbar darauf folgenden Repetition, wo Mozart den Taktstrich an durchaus andere Stellen gesetzt hat? Denn da schreibt er:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Und wie zahlreich sind solche Erscheinungen da, wo der Componist nicht einfachen, sondern zusammengesetzten Takt (und dies ist ja das ungleich häufigere) vorzeichnet! Die heutigen Theoretiker sagen: im zusammengesetzten Takte schreibt man dann, wenn die ganze Nummer nach den Abschnitten gegliedert ist, welche durch den betreffenden zusammengesetzten Takt angegeben sind. Aber nach diesem Grundsatze hat weder Mozart noch ein anderer grosser Meister die Taktstriche gesetzt.

Aristoxenus war in der glücklichen Lage, blos mit dem Ohre, nicht mit dem Auge zu hören. Seine Angaben fliessen aus ungetrübter Beobachtung, und daher hat, was er über Einzeltakte als die kleinsten selbständigen Abschnitte des Rhythmus und über ihre Verbindung zu der von ihm als zusammengesetzter Takt gefassten rhythmischen Reihe sagt, unbedingte Geltung. Viele Theoretiker sind gewohnt, als Einzeltakt anzusehen, was in der That Combination von zwei und mehr Einzeltakten ist — die Beachtung der Aristoxenischen Angaben führt dahin, die Einzeltakte mit Sicherheit abzuscheiden, und ohne diese Scheidung der kleinsten selbständigen Abschnitte des Rhythmus wird es uns stets unmöglich sein, die rhythmische Gliederung zu erkennen. Und wie wichtig wird uns, was Aristoxenus der classischen Musik seines Volkes über die Zahl der zu einer rhythmischen Reihe vereinten Einzeltakte abgelauscht hat! Zwei, drei, vier, fünf, sechs dreizeitige Einzeltakte gestatten eine Combination zur rhythmischen Reihe, aber nicht mehr, dagegen nur zwei oder drei sechszeitige ($^3/_4$) Einzeltakte. Wird dieser Grundsatz wie von den classischen Componisten des Alterthums nicht auch von Bach, Mozart, Gluck aufs genaueste eingehalten? Nur in Einem Punkte differiren diese von der durch Aristoxenus überlieferten antiken Norm, dass sie nämlich bei einfachen geraden (vierzeitigen) Takten nicht blos Zusammensetzungen von zwei, drei, vier, fünf, sondern auch von sechs Einzeltakten bilden. Denn weshalb sollten wir lieber annehmen, dass hier Aristoxenus eine unrichtige Thatsache über antike Rhythmik berichte, dass er sich einer vorgefassten Theorie zu Lieb geirrt habe, als vielmehr dieses, dass in dem genannten Punkte

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

eine wirkliche Differenz zwischen alter und moderner Weise vorliegt? In der neuesten Schrift, welche von Aristoxenus' Rhythmik handelt, in „W. Brammbach's rhythmischen und metrischen Untersuchungen“ theilt der Verfasser*) einen an ihn gerichteten Brief F. Ritschl's mit, worin es heisst: „Freilich hat auch Aristoxenus Mechanismus, „wie ich denn überhaupt das heutzutage schier ketzerische Bekennt- „niss nicht zurückhalte, dass mir die Theorie des Aristoxenus ganz „und gar nicht als unbedingt maassgebender Ausdruck des objectiv „Wahren gilt, sondern nur als ein subjectiver Versuch zu dessen „Erfassung: ein ebenso geistreicher und energisch consequenter, wie „eben darum von einseitigen Abstractionen nichts weniger als freier „Versuch“. Jener Standpunkt musikalischer Forschung, den Aristoxenus in seinen Harmonischen Elementen ausführlich als den seinigen darlegt, dass er nämlich die sinnliche Wahrnehmung, das Ohr zum allerersten Kriterium macht und jeglicher theoretischer Reflexion in Sachen der Musik nur in sofern Geltung zuerkennt, als dieselbe auf richtigem Hören beruht, gibt keine Veranlassung, gegen Aristoxenus als einen Mann einseitiger Abstractionen, der nicht dem objectiv Wahren, sondern geistreichen Theorieen nachgehe, im Voraus eingenommen zu sein, noch weniger aber die Sätze, die uns aus seiner Rhythmik überkommen sind. Mag er in seinem Werke auch manche rhythmische Eigenheiten der neueren Musik-Periode der Griechen unberücksichtigt gelassen haben (wovon wir freilich keinen Nachweis geben können), so hat er jedenfalls dem rhythmischen Verfahren, welches die ältere, classische Musik inne gehalten, die genaueste Rechnung getragen, so genau, wie es sein sicherlich geübtes „Ohr“ vermochte. Und dass er hier das „objectiv Wahre“ gegeben, dafür finden wir einen ferneren wahrhaft überraschenden Beweis darin, dass — mit Ausnahme dessen, was er über die fünfzeitigen Einzeltakte und über die Ausdehnung der aus vierzeitigen Einzeltakten bestehenden Reihen sagt, — die von ihm aufgestellten rhythmischen Sätze auch für die Meisterwerke der modernen Musik eine „objective Wahrheit“ sind, ja dass erst sie es ermöglichen, eine sichere Grundlage für eine Wissenschaft des modernen musikalischen Rhythmus zu gewinnen.

---

*) Dieselbe Schrift gab mir erwünschte Veranlassung, das über Brill zu sagende mit S. XXVI abzuschliessen und was ich sonst gegen ihn einzuwenden hatte, ungedruckt zu lassen, da dies bereits durch Brammbach erledigt ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wär' uns die Aristoxenische Rhythmik vollständig erhalten, so würde die in der ersten Abtheilung dieser Schrift gegebene allgemeine Theorie des Rhythmus auch für die Lehre von der Periode dem Aristoxenus als alleiniger Grundlage haben folgen können. So aber war ich hier auf die Fingerzeige angewiesen, welche uns die anderweitigen Quellen über alte Musik (zweifelsohne vielfach aus Aristoxenus schöpfend) gewähren, denn auch in Beziehung auf die Periode war uns die alte Tradition unerlässlich, weil gerade in diesem Punkte kaum zwei von unseren modernen Theoretikern unter einander übereinstimmen; nur die Rückkehr zu den Alten kann hier einen hoffentlich Allen willkommenen Ausgleich vereinbaren. Von solchen rhythmischen Eigenthümlichkeiten moderner Musik, die der Natur der Sache nach der alten fremd sein mussten, habe ich in die allgemeine Theorie des Rhythmus demjenigen Aufnahme gestattet, was ich proleptischen Auftakt und Taktverkettung nenne. Anderes der Art kommt in dem eine grössere Anzahl von rhythmischen Analysen darbietenden zweiten Abschnitte zur Sprache, den ich durch die Reihenfolge der gewählten Beispiele, durch den hier innegehaltenen Fortschritt von einfacheren zu complicirteren Rhythmen einen systematischen Zusammenhang zu geben nicht umhin konnte, obwohl derselbe in den Ueberschriften nicht in gleicher Weise wie in der ersten Abtheilung hervortritt. Die durch die Zeitverhältnisse hervorgerufene Unterbrechung des Druckes (vgl. S. VIII) liess es als zweckmässig erscheinen, vorläufig die allgemeine Theorie des Rhythmus nebst dem Anfange der rhythmischen Analysen zu veröffentlichen; die weiteren Analysen werden in einer zweiten Lieferung dieses Buches, deren Druck sich unmittelbar an die hier vorliegende erste anschliesst, spätestens bis Ostern 1872 der Oeffentlichkeit übergeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Seite

Herrn Dr. Oscar Paul V

Ein Jahr später. An denselben. (Brill's Auffassung desAristoxenus) . VIII

Einleitung. (Der antike Rhythmiker Aristoxenus und sein Verhältniss zur Kunst) XXVII

Erste Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Rhythmus.

I.

Rhythmus.

§. 1. Allgemeine Theorie des Rhythmus 1

§. 2. Rhythmus der Natur und der Kunst 4

§. 3. Bildende und musische Künste 5

§. 4. Die beiden objectiven Künste 5

§. 5. Die beiden subjectiven Künste 6

§. 6. Die beiden subjectiv-objectiven Künste 8

§. 7. Production und Execution des musischen Kunstwerkes 8

§. 8. Verein der drei musischen Künste 10

§. 9. Rhythmus der drei musischen Künste 11

§. 10. Der Rhythmus ein accidentelles, kein immanentes Moment der musischen Künste 11

§. 11. Das Rhythmische und Symmetrische in der Kunst ist älter und natürlicher als das Unrhythmische und Unsymmetrische . . . 12

§. 12. In strenger rhythmischer Form ist eine Composition am fasslichsten 13

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

II.

Rhythmischer Ictus und rhythmische Zeitdauer.

Seite

§. 13. Früheste Anfänge der musischen Kunst 15
§. 14. Logische Abschnitte der rhythmischen Sprache. Kleinere Silbengruppen und ihr rhythmischer Ictus 17
§. 15. Natürliches Silbenmaass 18
§. 16. Natürlicher Silben-Accent und Silbenictus 19
§. 17. Bedeutung des Silben-Accentes für unsere Vocal-Musik. Unsere Silben-Prosodie 21
§. 18. Die natürliche Silbenlänge bindend für die antiken Componisten . 24
§. 19. Silbenmaass in der antiken Vokal-Musik 25
§. 20. Unterschied des antiken und des modernen Silbenmaasses in der Musik 28
§. 21. Gedehnte Längen und irrationale Silben bei den Alten 30
§. 22. Die antiken Triolen 31

III.

Takte und Takttheile.

§. 23. Vereinigung von 2, 3, 5 gleichen Zeitabschnitten 35
§. 24. Die drei rhythmischen Verhältnisse 36
§. 25. Einzel-Takte. Zusammengesetzte Takte. Rhythmische Reihen . 38

1. Einfache oder Einzel-Takte.

§. 26. 39
§. 27. Thesis und Arsis 39
§. 28. Kleinster Einzel-Takt bei den Alten 40
§. 29. Dreizeitiger Einzel-Takt 41
§. 30. Sechszeitiger Einzel-Takt 42
§. 31. Vierzeitiger Einzel-Takt 42
§. 32. Fünfzeitiger Einzel-Takt 43
§. 33. Auftakt, Taktstrich 44

2. Zusammengesetzte Takte.

§. 34. Unterschied des zusammengesetzten vom einfachen Takte . . . 45
§. 35. Zeitumfang der zusammengesetzten Takte 46
§. 36. Zusammengesetzte Takte der geraden Taktart bei den Alten . . 47
§. 37. Zusammengesetzte Takte der dreitheilig ungeraden Taktart . . . 48
§. 38. Zusammengesetzte Takte der fünftheilig ungeraden Taktart . . . 50

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

§. 39. Ueberschreitung des Takt-Umfanges 52
§. 40. Unterschied der Diairesis und des Schemas 53
§. 41. Moderne Taktbezeichnung bei den Unterschieden der Diairesis und des Schemas 54

3. Eigenthümlichkeiten moderner Taktbezeichnung.

§. 42. Abhängigkeit moderner Taktbezeichnung vom Tempo 55
§. 43. Einfache und zusammengesetzte Takte bei den Neueren 57
§. 44. Der unzusammengesetzte (monopodische) $^4/_4$-Takt 63
§. 45. Zwei-Zweitel- und Zwei-Eintel-Takte 67
§. 46. Der monopodische $^2/_4$- und der dipodische $^4/_4$-Takt 69
§. 47. Der monopodische $^2/_8$-, der dipodische $^2/_4$-, der tetrapodische $^4/_4$-Takt 71
§. 48. Verhältniss der dreitheiligen zu den geradtheiligen Takten . . . 75
§. 49. Der 6zeitige Einzeltakt. Tripodische und triolische Zusammensetzungen 79

Beilage: Tabellarische Uebersicht der Takte.

IV.

Die rhythmische Reihe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 50. Rückblick 81
§. 51. Sätze und Satzabschnitte als höhere rhythmisch-musikalische Einheiten 82
§. 52. Die Termini technici: Periode, Kolon u. s. w. 84
§. 53. Reihen-Accent in der recitirenden Poesie 86
§. 54. Ergebnisse der antiken Musikreste für die Reihe 89
§. 55. Reihen als zwölfzeitige dreitheilige Takte 89
§. 55^b. Reihen als zwölfzeitige geradtheilige Takte 91
§. 56. Reihen als sechszeitige Takte 93
§. 57. Taktir-Weisen der Alten und Modernen 95
§. 58. Reihen aus drei einfachen Takten 96
§. 59. Reihen aus drei Doppeltakten 98
§. 60. Reihen aus fünf Takten 100
§. 61. Reihen im $^5/_4$-Takte 103
§. 62. Haupt- und Neben-Accent der Reihe bei den Alten 104
§. 63. Baumgart über Haupt- und Neben-Accente der rhythmischen Reihe 105
§. 64. Haupt- und Neben-Ictus der Reihe. Fortsetzung 108
§. 65. Haupt- und Neben-Ictus der Reihe. Fortsetzung 110
§. 66. Differenz des poetischen und musikalischen Kolons in Beziehung auf Haupt- und Neben-Ictus 111

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Katalexis. Pause.

Seite

§. 67. Akatalektische Reihen 113
§. 68. Katalektische Reihen 114
§. 69. Brachykatalektische Reihen 115
§. 70. Hyperkatalektische Reihen 116
§. 71. Bedeutung dieser Reihen in der Melodisirung 117
§. 72. Beispiel aus Don Juan: Text von Nr. 16 Aria 118
§. 73. Melodisirung des Textes von Don Juan Nr. 16 Aria 120
§. 74. Fortsetzung: Zweite Periode 122
§. 75. Prokatalektische Reihe. Beispiel aus Gluck Iphigenia Aul. Nr. 46, Armida Nr. 1. 123
§. 76. Wortbrechende Pause. Beispiele aus Fidelio 125
§. 77. Wortbrechende Pause. Beispiele aus Don Juan 127
§. 78. Wortbrechende Pause. Beispiele aus Rossini's Barbier 129
§. 79. Wortbrechende Pause bei den Alten 130

V.

Periode, Strophe, Perikope.

§. 80. Grenze der Reihe und der Periode 131
§. 81. Schlüsse der musikalischen Periode 133
§. 82. Zusammengehörigkeit mehrerer Perioden. Strophe 135
§. 83. Drei- und mehrgliedrige Perioden in unserer Poesie 137
§. 84. Die Periode bei den Alten 139
§. 85. Arten der mehrgliedrigen musikalischen Periode. Eingliedrige Periode 140
§. 86. Antistrophische Repetition. Perikope 143
§. 87. Perioden-Grenze ohne Cäsur 145
§. 88. Perioden mit proleptischem Auftakte. Erste Art desselben . . . 147
§. 89. Zweite Art des proleptischen Auftaktes 151
§. 90. Perioden mit Takt-Verkettung 157
§. 91. Zur Terminologie 165

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweite Abtheilung.

Rhythmische Analysen.

Seite

1. Händel Messias Nr. 18 Arie. („Er weidet seine Heerde“.)

Dreizeitiger Einzeltakt. Tetrapodische Reihen. 179

2. Compositionen mit dipodischen und hexapodischen Reihen.

Vierling: Choral „Auf schicke dich recht feierlich“ 195

3. Don Juan Nr. 5 Duett und Chor. („Giovinette, che fatte all' amore“.)

Dreizeitiger Einzeltakt. Tetrapodische und hexapodische Reihen . . . 198

4. Don Juan Nr. 10 Arie. („Or sai che l'onore“.)

Vierzeitiger Einzeltakt. Tetrapodische und hexapodische Reihen mit Dipodieen und Tripodieen 216

5. J. S. Bach B-dur-Fuge ($^3/_4$) des wohltemperirten Clavieres.

Vierzeitiger Einzeltakt. Tripodische Reihen 226

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Berichtigungen.

S. VI, Z. 23: eines Glareanus. — XVI, 10: in der von Lehrs verunglimpften. — XVIII, Takt 14: in den Violinschlüssel-Noten fehlt punktirtes Viertel d unter der tiefsten Linie. — XIX, Takt 8: in den Violinschlüssel-Noten ist das g der zweiten Stimme in e zu ändern. — XXXII, Z. 4 v. unten: Dichter-Name (statt „Name“).

S. 19, Z. 20 v. u.: dieselbe Weise. Wir Deutsche. — 24, 14: streiche „so“. — 30, 8 v. u.: vier verschiedene Längen. — 33, Textzeile 13: eine gleich grosse Taktform. — 62, 16 v. u.: ihre Rache-Arie. — 63, 6: ein $^4/_4$-Takt. — 87, 19: der Theorie nach gesagt. — 90, Textzeile 3 v. u.: aus drei $^2/_4$-Takten. — 94, 3 v. u.: ist ein B-dur. — 96, 14 v. u.: herauszuhören. — 101, 11 v. u.: aus zwei $^2/_4$-Takten. — 115, 12: ergo bibamus. — 124, 11 v. u.: com-blendt. — 136, 16: Periodenpaar. — 154, 7: Tonica von D-dur. — 169, 8: vier $^3/_8$-Takte. — 174, 11: der altgriechischen Zeit. — 174, 12 v. u.: Liliencron. — 198, 3: dreizeitiger Einzeltakt. — 182, 15: der Name sowohl für Strophe als für Antistrophe. — 205, 2 v. u.: und die drei Perioden der Epode.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC • ZENEMŰVÉSZETI • MAGYAR

Erste Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Rhythmus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

Rhythmus.

§. 1.

Allgemeine Definition des Rhythmus.

Ist eine unserem Sinne wahrnehmbare Bewegung eine derartige, dass die Zeit, welche von derselben ausgefüllt wird, nach irgend einer bestimmten erkennbaren Ordnung sich in einzelne kleinere Abschnitte zerlegt, so nennen wir das einen Rhythmus. Es rührt diese Definition des Rhythmus von dem griechischen Musiker Aristoxenus her und ist trotz ihrer Anspruchslosigkeit alle demjenigen vorzuziehen, was moderne Kunsttheoretiker und Aesthetiker als allgemeine Erklärung des Begriffes Rhythmus aufgestellt haben.

Von den in der Natur wahrnehmbaren Bewegungen werden wir z. B. die des Sturmwindes, die des rauschenden Wasserfalles nicht eine rhythmische Bewegung nennen können: denn wenn bei diesen Bewegungen sich auch gewisse Abschnitte oder wenn wir wollen Einschnitte bemerken lassen, so sind doch diese nicht der Art, dass sie das Gefühl einer Ordnung in uns erwecken. Dagegen wird die Bewegung des Tropfenfalles eine rhythmische heissen dürfen: denn die dadurch ausgefüllte Zeit wird bei den Intervallen der aufeinanderfolgenden Tropfen in nahezu gleichmässige Abschnitte zertheilt. Ebenso wird die Bewegung des schwingenden Pendels, des Pulsschlages aus demselben Grunde eine rhythmische sein. — Es ist für den Rhythmus wesentlich, dass die aufeinander folgenden Grenzscheiden der einzelnen Zeitabschnitte nicht soweit auseinanderliegen, dass wir nur vermöge einer gewissen Reflexion ihrer Zusammengehörigkeit uns bewusst werden. Die Zeit des Tages zerfällt durch die hörbaren Glockenschläge der Thurmuhr in geordnete Abschnitte von gleicher

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeitdauer, aber es ist uns unmöglich, ein unmittelbares Bewusstsein von der Gleichheit dieser Zeittheile durch unser die einzelnen Stundenangaben vernehmendes Ohr zu erhalten. Noch weniger werden wir die gleichmässige Eintheilung des Jahres in 365 Tage und Nächte, so empfindlich dieselben sich auch unseren Sinnen aufdrängt, eine rhythmische nennen können.

Die Sinne, welche zur Wahrnehmung des in der Natur vorhandenen Rhythmus dienen, sind — um das, was die antiken Rhythmiker weiter bemerken, zu wiederholen — der Gesichts-, der Gehör- und der Tastsinn. Der Tastsinn vermittelt uns die Gleichmässigkeit des Pulsschlages, das Ohr die Gleichmässigkeit des Tropfenfalles, Ohr und Auge zusammengenommen die rhythmische Bewegung des Pendels. Es sind das dieselben Sinne, durch welche überhaupt eine Bewegung sich vernehmen lässt — sie sind es auch, durch welche uns der Begriff des Geordneten und Gesetzmässigen, des Maasses vermittelt wird und die desshalb in unserer modernen Physiologie als die messenden Sinne vor den übrigen ausgezeichnet werden.

§. 2.

Rhythmus der Natur und der Kunst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei den rhythmischen Bewegungen des natürlichen Lebens erkennen wir, wie gesagt, das Gleichmässige, aber wir können nicht sagen, dass dadurch die Empfindung von etwas Wohlgefälligem, unserem inneren Leben Zusagendem in uns erweckt wird. Vielmehr gewähren solche Bewegungen, auf längere Zeit sorgfältig angehört, die Empfindung des Monotonen, die uns mit Ueberdruss, mit langer Weile erfüllt, sodass wir gern nach einiger Zeit unsere Sinne davon abwenden. Das Gleichmässige macht hier auf uns allerdings den Eindruck einer unter Umständen wohlthätigen Ruhe, doch ist dies eine Ruhe, wie sie etwa dem Schlafe vorausgeht; eine solche Ruhe und Befriedigung, welche sich mit energischem Denken und Handeln wohl vereinen lässt, ist es nicht. Der Rhythmus, wie er in der Natur uns geboten wird, ist ein Rhythmus der allerelementärsten Art, er zeigt sich lediglich in der abstracten Einerleiheit der aufeinander folgenden Zeitabschnitte, ohne dass er ein weiter in sich gegliedertes und reicheres Leben in sich enthält. Ein Rhythmus dieser reicheren Form kommt bloss in der Kunst zur Erscheinung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 3.

Bildende und musische Künste.

Nach einer von den griechischen Theoretikern aufgestellten und auch von uns zu recipirenden Eintheilung zerfallen die Künste in zwei Classen. Die der einen sind als die Künste der Ruhe und des Raumes, die der anderen als die der Zeit und der Bewegung zu bezeichnen. Zu den ersteren gehört die Architektur, die Malerei und die Plastik oder bildende Kunst im engeren Sinne — alle drei pflegen wir auch als bildende Künste im weiteren Sinne zu benennen. Zu der zweiten Classe gehört die Musik, die Poesie und noch eine dritte Kunst, welche mehr der antiken, als der modernen Welt eigenthümlich ist: es ist diejenige, für welche die Alten den Namen Orchestik hatten und die, soweit sie bei uns noch nicht erloschen ist, mit dem Namen Ballet bezeichnet werden mag. Wie wir die drei erstaufgeführten Künste unter dem gemeinsamen Ausdrucke der bildenden zusammenfassen können, so dürfen wir für die drei letztgenannten, die Musik, die Poesie und die Orchestik (Ballet), die den Alten zu entlehnende Bezeichnung musische Künste in Anspruch nehmen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 4.

Die beiden objectiven Künste.

Dass sich eine jede der beiden Classen von Künsten wiederum als eine Dreiheit von einzelnen Künsten darstellt, ist nicht zufällig: sie hängt zusammen mit dem dreifach verschiedenen Standpunkte, welchen der Mensch als schaffender Künstler gegenüber der Aussenwelt einnehmen kann. Die Aussenwelt ist ja am Schönen reich genug, die Natur sowohl, wie das sociale und geschichtliche Leben, aber das Schöne ist hier überall mit dem, was nicht schön ist, untermischt und droht nur zu häufig von dem letzteren überwuchert und erstickt zu werden. Daher das Bedürfniss des höherstehenden Individuum's durch eigne künstlerische Thätigkeit ein von der Umgebung des Nichtschönen freies und gleichsam in sich concentrirtes Schöne zu schaffen und den Uebrigen zum Genusse darzubieten. Die Kunst kann hierbei so verfahren, dass sie sich bei der Hervorbringung des Kunstwerkes zunächst an das in der Natur vorhandene Schöne anschliesst. Die Kunst ist hier Nachahmung des Natürlichen, aber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

veredelnde Nachahmung: denn in der Natur sind die Momente des Schönen zerstreut und diese zerstreuten Momente sollen in eine eigene Schöpfung vereinigt werden. Das nächstliegende Gebiet, worauf diese nachahmende Kunst angewiesen ist, ist der Mensch selber als das edelste Gebilde der Schöpfung, und zwar ist es einerseits die künstlerische Darstellung des Menschen in seiner Ruhe, andrerseits die veridealisirende Darstellung der menschlichen Bewegung. Das Erstere ist die Aufgabe der Plastik oder der bildenden Kunst im engeren Sinne, die zu ihrem Werke einen festen Stoff wählt, der am fähigsten ist, Gestalt und Form des menschlichen Körpers am vollendetsten zur Darstellung zu bringen und zugleich der plastischen Schöpfung möglichst lange Dauer gegen die zerstörenden Einflüsse der Zeit zu sichern verspricht. An das plastische Kunstwerk aber lässt sich unmittelbar diejenige künstlerische Darstellung anreihen, welche man als lebende Bilder, als Tableaux zu bezeichnen pflegt — Kunstwerke freilich, denen nur die allerkürzeste Dauer zugesichert sein kann und die dem künstlerischen Werthe nach das plastische Gebilde nur sehr annähernd erreichen. Die menschliche Bewegung kann durch das plastische Kunstwerk wie durch das lebende Bild nur angedeutet werden in der Weise, dass die von dem Künstler fixirte Situation auf das der Zeit Vorausgehende und Nachfolgende einen Schluss machen lässt. Zu einer wirklichen Darstellung der Bewegung des menschlichen Körpers genügt nicht der Stoff des Thones oder Metalles, welcher zur Figur des Menschen wird, dazu bedarf es der Bewegung des lebenden Menschen selber. Er ist als solcher Gegenstand der Orchestik, einer Kunst, die, wie schon gesagt, ihr volles Dasein nur in der antiken Welt entfaltete und von der das heutige Ballet kaum etwas anderes als eine Ausartung ist.

Beide Künste, die Plastik und die Orchestik, lassen sich als wesentlich nachahmende Künste, deren Aufgabe in der Idealisirung des Vorhandenen, in der Vereinigung der in der Aussenwelt vereinzelten Schönheitsmomente besteht, lassen sich als die beiden objectiven Künste bezeichen, die eine als die objective Kunst der Ruhe, die andere als die objective Kunst der Bewegung.

§. 5.

Die beiden subjectiven Künste.

Der Plastik und Orchestik als den subjectiven Künsten stehen zwei lediglich subjective Künste gegenüber, und zwar wiederum eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

subjective Kunst der Ruhe und eine subjective Kunst der Bewegung. Die erstere ist die Architektur, die zweite die Musik. Bloss die Mittel, deren es zur Darstellung des architektonischen und des musikalischen Kunstwerks bedarf, sind von der Natur gegeben, dort das zum architektonischen Baue verwendbare stoffliche Material, hier die nacheinander zur Melodie und gleichzeitig zur Harmonie zu verwendenden Töne, einerlei, ob diese letzteren die Töne der menschlichen Stimme sind oder ob sie von musikalischen Instrumenten hervorgebracht werden; denn auch in letzterem Falle beruht ihre Hervorbringung lediglich auf physikalischem Gesetze. Das aber, was mit diesen Kunstmitteln hervorgebracht wird, hat schlechterdings in der Aussenwelt kein Vorbild, der Künstler hat hier nicht, wie in der Plastik und Orchestik, etwas bereits Vorhandenes idealisirt, sondern ganz und gar aus dem ihm immanenten Schönheitssinne, aus seiner eigensten Subjectivität ein Kunstwerk geschaffen. Das architektonische Werk hat weder in seinen Grundelementen, noch in seiner Ornamentistik, noch in der hier vor Allem hervortretenden symmetrischen Anordnung irgend einen Anhaltepunkt in dem von der Natur ihm Dargebotenen; mag auch die Säule mit ihren Cannelüren, wie behauptet wird, in der natürlichen Beschaffenheit des Baumes ihren ersten historischen Anhaltspunkt haben, so hat doch die Architektur in ihrer weiteren Entwickelung, ja von dem Augenblicke an, wo sie wirklich Kunst geworden ist, mit den Formen der Natur nichts mehr gemein, im directen Gegensatze zur Plastik, welche, je weiter sie sich entwickelt hat, um so mehr auf das natürliche Dasein recurrirt. Und wie mit jener subjectiven Kunst der Ruhe, so verhält es sich auch mit der subjectiven Kunst der Bewegung, mit der Musik. Denn wenn auch der Mensch, ehe er selber eine Melodie bildete, den Gesang der Vögel und in ihm die Aufeinanderfolge verschiedener Tonstufen und grösserer oder kürzerer Zeitdauer der einzelnen Töne vernahm, so ist doch die Kunst der Musik in ihrer Melodiebildung und Harmonisirung in gar Nichts mit jenem Gesange der Vögel verwandt, der der wirklichen Musik so fern liegt, dass es sogar schwer genug wird, ihn durch die Noten zu bezeichnen. In der That, die Musik ist gerade wie die Architektur eine lediglich subjective Kunst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 6.

Die beiden subjectiv-objectiven Künste.

Es giebt nun aber endlich noch zwei Künste, in denen sich der objective Standpunkt, welchen die Plastik und Orchestik einnimmt, mit dem subjectiven Standpunkte der Architektur und Musik vereinigt, wo das idealisirend nachahmende Verhältniss zur Aussenwelt und die selbstständige Darstellung des Schönen aus der eigenen Subjectivität vereint zusammenwirken. Dies ist der Fall in der Malerei und in der Poesie, die wir desshalb die beiden subjectiv-objectiven Künste nennen können. Sie beide aber verhalten sich zueinander wiederum wie Plastik zur Orchestik, wie Architektur zur Musik: denn die eine von beiden, die Malerei, ist die subjectiv-objective Kunst der Ruhe, die Poesie dagegen, die subjectiv-objective Kunst der Bewegung. In der Malerei sowohl, wie in der Poesie, kann bald das Objective, bald das Subjective vorwalten, aber es wird immer nur das Vorwaltende, niemals, wie in den vorhergenannten Künsten, das allein zur Herrschaft kommende Moment sein.

§. 7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Production und Execution des musischen Kunstwerkes.

Die auf uns gekommenen Angaben der Alten über die Classification der Künste, aus denen sich, was wir eben über das Verhältniss der einzelnen Künste zu einander ausgeführt haben, von selber ergiebt, betonen hauptsächlich einen scheinbar äusserlichen Unterschied zwischen den bildenden und musischen Künsten, der aber dennoch mit dem innersten Wesen derselben auf's Genaueste zusammenhängt. Ein Werk der bildenden Kunst — so sagen sie — ist durch die schöpferische Thätigkeit des Künstlers durchaus vollständig zur Realität gelangt und bietet sich, ohne dass es noch einer weitern Thätigkeit bedürfte, dem Zuschauer zum Genusse dar. Bei einem Werke der musischen Kunst aber ist zweierlei nothwendig. Ausser der Thätigkeit des Componisten, des Dichters, des orchestischen Künstlers, welcher sich die, nach unserer Weise zu reden, beim Ballet auszuführenden Bewegungen ausdenkt, bedarf es, um das Kunstwerk zur Anschauung zu bringen, jedesmal noch der Thätigkeit eines ausübenden oder darstellenden Künstlers: bei der Musik der Sänger und Instrumentalisten, bei einer poetischen Produktion des Declama-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tors oder, wenn es ein dramatisches Werk ist, des Schauspielers, bei einem Ballet der Tänzer. Dies ist ein Unterschied zwischen beiden Künsten, der ebenfalls auf jene Haupteigenthümlichkeit zurückgeht, dass die drei bildenden Künste die Künste des Raumes und der Ruhe, die drei musischen die der Zeit und Bewegung sind. Zur Vorführung eines Kunstwerks der letzten Art ist es für den Begriff desselben erforderlich, dass ausser dem schöpferischen Acte des Componirens und Dichtens, jedes Mal, wenn das Kunstwerk dem Genusse zugänglich gemacht werden soll, eine Thätigkeit vorhanden ist, durch welche die Bewegung ausgeführt ist. Uns Modernen freilich will diese besondere Thätigkeit des ausübenden Künstlers nicht für jede der drei musischen Künste gleich nothwendig erscheinen. Für das Ballet und die Musik lassen wir sie unbedingt gelten, aber nicht für die Poesie: wir lesen das Gedicht und können uns damit begnügen, ja selbst für ein dramatisches Erzeugniss glaubt man des künstlerischen Genusses auch ohne die Darstellung auf dem Theater theilhaftig werden zu können. Dennoch aber ist die Poesie ebenso wie die Musik eine zunächst nicht durch das Auge, sondern durch den Gehörsinn zu geniessende Kunst. Die Worte der Poesie stehen hierin den Tönen durchaus coordinirt. Nur haben wir Modernen uns allgemein gewöhnt, die Worte auch ohne ihren Laut zu vernehmen, aus dem geschriebenen Buchstaben zu erkennen. Es ist dies stille Lesen eines Gedichtes ganz und gar dasselbe, wie wenn ein geübter Musiker mit einer ihm vorgelegten Composition durch das blosse stille Lesen der Noten bekannt zu werden im Stande ist und lediglich auf diese Weise sich über den Kunstwerth derselben gerade sogut ein gültiges Urtheil bilden kann, als wenn er sie durch hörbare Töne seinem Ohre vorführen lässt. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht eigentlich nur darin, dass die Uebung des Wortelesens viel verbreiteter als die des Notenlesens ist. Den vollen Genuss aber gewährt das stille Wortlesen ebensowenig wie das stille Notenlesen: nicht nur bei einem dramatischen, sondern auch bei einem lyrischen und epischen Gedichte ist zum wirklichen Empfinden der Schönheit der Vortrag des ausübenden Künstlers unerlässlich. Bei den alten Griechen war der Declamator für die homerischen Epen und selbst für die nicht componirten lyrischen Gedichte eine ebenso nothwendige Person wie der Schauspieler für ihre Dramen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 8.

Verein der drei musischen Künste.

Wie Musik, Poesie und Orchestik ihrem allgemeinen Begriffe nach als Künste der Bewegung und wegen ihres gemeinsamen Erfordernisses eines ausübenden Künstlers in nächster Beziehung zu einander stehen, so sind sie auch in der Praxis eng mit einander vereint. Bei den alten Griechen war dies letztere in noch viel höherem Grade der Fall als in der heutigen Welt, aber auch bei uns sind in der Oper alle drei Künste, Musik, Poesie und Ballet, mit einander verbunden. Bilden nicht in der Gluck'schen Oper die Balletpartieen einen integrirenden Bestandtheil? Und das ist wohl die einzige Form, in welcher dem Ballet vom künstlerischen Gesichtspunkte aus seine Berechtigung zuerkannt werden muss.

Es bezeichnet gerade keinen Fortschritt, dass sich das Ballet vom Gesange abgelöst hat und bloss mit einer meist untergeordneten Instrumentalmusik verbindet. Bei den Griechen der classischen Zeit wäre dies etwas Unerhörtes gewesen, im Alterthume war diese Entartung der Kunst hauptsächlich der römischen Kaiserzeit vorbehalten. Doch standen damals in dem musikalischen Drama auch die Textesworte in einem andern Verhältnisse zur musikalischen Composition als bei uns; sie waren der letzteren ihrem Kunstwerthe nach mindestens coordinirt, während sie bei uns vielfach zu einer untergeordneten Bedeutung herabgesunken sind, dergestalt, dass ein grosser Theil der Theaterbesucher sich um Inhalt und Bedeutung der Textesworte kaum kümmern zu müssen meint, dass ebenso auch die Mehrzahl der Sänger sich nicht bemühen zu dürfen glaubt, den Wortlaut neben den Tönen hören zu lassen. Das griechische Alterthum der classischen Zeit kannte nur ein musikalisches Drama, es hatte noch nicht wie unsere Zeit neben dem Singspiele ein besonderes recitirendes Spiel ohne Gesang aufkommen lassen. Gesangsstücke mit künstlerisch werthvollem poetischen Texte findet man heutzutage fast nur in unseren lyrischen Liedern, und hier ist die Sphäre, wo die Vereinigung von Poesie und Musik thatsächlich eine ungleich höhere Bedeutung als in der Oper hat. Doch wenn in dieser letzteren Kunstgattung der poetische Kunstwerth des Textes nur gering ist, so erheischt die rhythmische Form des Operntextes ebensosehr wie der Text von zu componirenden lyrischen Gedichten die sorgfältigste

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beachtung, und für unsere Untersuchung, die es eben nur mit der rhythmischen Form zu thun hat, wird der künstlerische Werth des der Composition zu Grunde liegenden Textes gleichgültig sein.

§. 9.

Rhythmus der drei musischen Künste.

Da die musischen Künste vereint und gleichzeitig mit einander auftreten, so folgt schon aus diesem factischen Thatbestande, dass das Wesen des Rhythmus für die einzelnen musischen Künste dasselbe sein muss. Der Rhythmus besteht hier zunächst darin, dass die durch die Musik oder die durch die Worte der poetischen Sprache oder endlich die durch die Bewegungen des Körpers ausgefüllte Zeit eben durch dasjenige, wodurch sie ausgefüllt wird, in vernehmbare, geordnete Abschnitte zerlegt wird. In der Musik werden diese Abschnitte durch Töne, in der Poesie durch Worte, in der Orchestik durch Körperbewegungen bemerkbar gemacht werden müssen. Der alte Grieche Aristoxenus bezeichnet den einer jeden der drei musischen Künste eigenen Bewegungsstoff, um uns dieses uneigentlichen Ausdrucks zu bedienen, die Töne der Musik, die Worte der Poesie, die Bewegungen der Tanzenden mit dem von ihm gebildeten Terminus technicus Rhythmizomenon, d. h. einen Bewegungsstoff, welcher sich nach dem Rhythmus gestaltet oder gestalten lässt.

§. 10.

Der Rhythmus ein accidentelles, kein immanentes Moment der musischen Künste.

Der Rhythmus ist etwas, was dem Rhythmizomenon, dem Bewegungsstoffe der musischen Künste, keineswegs nothwendig ist. Denn dieser Bewegungsstoff kann ebensogut auch ein unrhythmischer (eine Arrhythmie), als ein rhythmischer sein, ja er kann sogar des Rhythmus entbehren und dabei dennoch auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch machen. Das Schöne, was durch die Musik, durch die Poesie dargestellt werden soll, besteht in der Folge und in dem gleichzeitigen Nebeneinander der Töne, besteht in dem irgend einen Gedankengang darstellenden sprachlichen Ausdrucke — solche Töne, solche zu Sätzen verbundene Worte können auf einander folgen, ohne dass die Abschnitte, in welche die von ihnen ausgefüllte Zeit zerlegt wird, in ihrer zeitlichen Dauer eine bestimmte Gesetzmässig-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

keit und Ordnung zeigen. Giebt es nicht auch Dichtungen in prosaischer Rede? und können diese nicht ebensogut auf den Namen eines Kunstwerkes Ansprüche machen, wie die rhythmisch gegliederten? Wer möchte den Goethe'schen Egmont, den Schiller'schen Fiesco desshalb tiefer stellen als andere dramatische Werke, welche nicht in prosaischer Form geschrieben sind? Dasselbe ist auch in der Musik der Fall: fast jede Oper enthält eine Anzahl von Partieen, welche, wenn sie auch in Takte zerlegt sind, doch einer wirklichen rhythmischen Gliederung entbehren, die sogenannten Recitative, und wenn dieselben auch vielfach ohne eigentlich musikalische Bedeutung zu haben nur den Uebergang von einer Scene zur andern vermitteln sollen, so hat doch gar manches Recitativ unserer Meister neben den streng rhythmisch gehaltenen Arien oder Chorpartieen eine durchaus coordinirte Bedeutung. Steht etwa das Recitativ No. 2 im Don Juan an künstlerischem Werthe hinter der Scene No. 1 zurück? Die Intention Wagner's, sich der rhythmischen Gliederung für die Oper soviel wie möglich zu entschlagen, ist principiell gar nicht ungerechtfertigt: eine Musik kann auch dann eine schöne sein, wenn sie nicht eine ordnungsmässige Gliederung der Zeit den Hörenden zur Anschauung bringt. Doch mit diesen unrhythmischen Formen hat sich die vorliegende Arbeit vorerst nicht zu beschäftigen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 11.

Das Rhythmische und Symmetrische in der Kunst ist älter und natürlicher als das Unrhythmische und Unsymmetrische.

Der Rhythmus mag für Poesie und Musik entbehrlich sein, sicherlich aber ist hier rhythmische Gliederung das historisch Frühere und (wir können das unumwunden wenigstens für die Musik aussprechen) nicht bloss in der grösseren Zahl der Compositionen, sondern auch in den Musikwerken ersten Rangs ist der Rhythmus als Regel festgehalten. Dem menschlichen Geiste ist nicht bloss der Sinn für das Schöne immanent, sondern auch ebensosehr der Sinn für abstracte Ordnung und Gleichmässigkeit, welche zunächst mit dem Schönen keineswegs identisch, aber mit demselben zum grossen Vortheile dafür vereint ist. Der bildende Künstler hat sich bei seinem Kunstwerke dem ihm immanenten Sinne für gleichmässige Anordnung ebensowenig wie der musische entziehen können. Die Forderung desselben führt hier zu einer gleichmässigen Zertheilung des von einem Kunstwerke ausgefüllten Raumes und wird hier als Symmetrie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bezeichnet. Es wird heutzutage wohl niemals ein architectonisches Kunstwerk aufgeführt, wo ihm nicht Rechnung getragen wird: bei den Alten machte sich die Symmetrie ebensosehr auch in den beiden Schwesterkünsten, in der Sculptur und Malerei geltend. Ja, sie war hier für das ganze Werk in einem solchen Grade bestimmend, dass sie fast als eine verschwenderische Zuthat angesehen werden muss. Als Phidias den Fries des Parthenontempels auf der athenischen Akropolis verzierte, da war er bedacht, dass nicht bloss in der Fronte der mit Figuren auszufüllende Raum durch diese gleichmässig in symmetrische Gruppen getheilt wurde, sondern auch auf den beiden Längenseiten des Tempels, die kein Zuschauer mit seinen Augen gleichzeitig überblicken konnte, mussten die räumlichen Abschnitte der linken Seite durch ihren Figureninhalt dem der rechten entsprechen. Hier scheint doch die Symmetrie eine übertriebene zu sein und doch vermochte der bildende Künstler der classischen Griechenzeit kaum in einer andern Weise sein Kunstwerk zu ordnen. Weit mehr aber als in den bildenden macht in den musischen Künsten die gleichmässige Anordnung sich bemerklich. Das Ohr ist hier ein feinerer Sinn als das Auge, da die in der musischen Kunst durch den Rhythmus sich abgrenzenden Zwischenräume bei ihrer grösseren Kleinheit genauer zu messen sind als die grösseren Raumesabschnitte in den symmetrisch geordneten Werken der bildenden Kunst. Ohne dass wir uns der Secunden-Uhr zu bedienen brauchen, wissen wir bloss mit dem Ohr das Mass der rhythmischen Abschnitte auf's Genaueste zu beurtheilen, während wir in der Symmetrie des Raumes die jedesmaligen Grössen mit blossem Auge nur ungefähr abzuschätzen verstehen.

§. 12.

In strenger rhythmischer Form ist eine Composition am fasslichsten.

Mögen aber auch noch so schöne Compositionen in rhythmusloser Form geschrieben werden, dem Zuhörer werden die im strengen Rhythmus gehaltenen immer die fasslichsten sein und er wird sich desshalb mit ihnen am ersten und leichtesten befreunden können. Rhythmisches Gefühl, Sinn für Ordnung und Ebenmass in der Bewegung ist nicht bloss dem Componisten, dem Musiker, dem sogenannten musikalisch Gebildeten eigen, es ist auch wohl ohne Ausnahme einem jeden Menschen angeboren: es mag längere Zeit in ihm gleichsam schlummern, aber beim Anhören eines Musikwerkes, welches er mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aufmerksamkeit verfolgt, wird es nothwendig in ihm wach werden müssen, wenn auch das Individuum sich dessen nicht bewusst wird. Die bestimmten rhythmischen Gliederungen brauchen dem Zuhörer nicht erst durch das Anhören einer Composition vorgeführt zu werden, er ist schon vorher, wenn auch unbewusst, im Besitze aller der rhythmischen Formen, die beim Anhören des Stückes gleichsam körperlich ausgefüllt werden, während sie ihm früher höchstens abstracte Schemata waren. Bedient sich der Componist einer strengen rhythmischen Gliederung, so kommt er damit dem Gefühle des Zuhörers zuvorkommend entgegen: denn der Zuhörer hat bereits gewissermassen seine Fachwerke, in welche er die einzelnen kleineren und grösseren Abschnitte des Musikstückes hineinverlegt —: eine rhythmische Musik wird der Zuhörer immer weit leichter als eine unrhythmische im Gedächtniss behalten können. Die Thatsache, dass die Wagner'sche Musik gegenüber der Mozart'schen, der Weber'schen Oper u. s. w. so wenig Gemeingut des Publikums geworden ist, dass sie niemals volksmässig werden wird, darf hierfür als Beweis gelten, und wenn irgend eine Partie einer Wagner'schen Oper von den Zuhörern auswendig behalten wird, so wird dies sicherlich eine solche sein, wo Wagner abweichend von dem gewöhnlich von ihm verfolgten Principe eine streng rhythmische Periodisirung anwendet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

II.

Rhythmischer Ictus und rhythmische Zeitdauer.

§. 13.

Früheste Anfänge der musischen Kunst.

Der Rhythmus ist, wir wiederholen es, nicht dem Rhythmizomenon, sondern dem Geiste des Dichters immanent, der den Tönen und Worten die seinem rhythmischen Gefühle entsprechende Ebenmässigkeit aufprägt. Er würde das jedoch nicht vermögen, wenn nicht sowohl in den Tönen, wie in den Worten bestimmte Eigenthümlichkeiten vorhanden wären, welche sie fähig machten, sich dem Rhythmus zu fügen, und gewissermassen als Anhaltepunkte für die ordnungsmässige Eintheilung der Zeit mit Leichtigkeit benutzt werden könnten. Um diese durch die Natur der Töne und der Worte gegebenen Momente, welche für die Unterordnung des Bewegungsstoffes unter den Rhythmus benutzt werden, genauer zu erkennen, wird eine kurze historische Betrachtung, die auf die ersten Anfänge der musischen Kunst zurückgeht, am zweckmässigsten sein.

Die früheste Poesiegattung bei allen Völkern war die Lyrik, und hier hat sich die rhythmische Form, in der dieselbe gleich bei ihrem ersten Beginn erscheint, in unmittelbar fortlaufender Tradition bis auf den heutigen Tag als etwas nothwendiges erhalten. Es ist diese poetische Gattung zugleich diejenige, für welche gleich in ihrem ersten Beginne ein auch bis jetzt noch nicht ganz gelöster Verein der verschiedenen musischen Künste bestand. Die Sprache des gewöhnlichen Lebens, die zunächst nur das Mittel der Verständigung war, hatte keinen anderen Zweck als der Ausdruck des Gedachten zu sein, und für die einzelnen Sätze war man um eine Gleichmässigkeit der äusseren Form, wenn dieselbe nicht unmittelbar sich von selber ergab, unbekümmert. Die gehobene, gemessene, feierliche Stimmung bei der Schöpfung eines lyrisch-poetischen Erzeugnisses, die sich von dem gewöhnlichen Interesse des alltäglichen Lebens ab-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wandte und bei dem vorherrschend religiösen Charakter der frühesten lyrischen Poesie sich vorzugsweise auf einem übermenschlichen idealen Boden bewegte, hatte von Anfang an die Gleichmässigkeit der aufeinanderfolgenden Sätze zu einer unerlässlichen Form, die sofort die Zuhörer fühlen liess, dass das Gebiet des alltäglichen Lebens verlassen sei. Dazu kam, dass diese sprachlichen Erzeugnisse auch in den Accenten der Vocale von der gewöhnlichen Rede abweichen. In der letzteren folgen die Silben lediglich dem in der Sprache selber liegenden sogenannten grammatischen Accente, wonach unter den Vocalen eines Wortes jedes Mal einer über die übrigen sich zu grösserer Tonhöhe (zum sogenannten Hochtone) emporhebt, ohne dass der Unterschied der höheren und der tieferen Töne in einer besonders in die Ohren fallenden Weise hervortritt. Die lyrisch-poetische Rede aber erhob sich über diese vulgäre Accentuation des Sprechens und liess an die Stelle des natürlichen, in der Sprache selber liegenden Principes der Tonverschiedenheit eine künstliche Mannigfaltigkeit in der Tonhöhe der aufeinanderfolgenden Vocale treten: was hier die Aufeinanderfolge der verschiedenen Tonstufen bestimmt, ist nicht ein sprachliches Princip, sondern ein lediglich aesthetisches, nämlich das dem menschlichen Geiste immanente Wohlgefallen an gewissen Weisen von Tonverbindungen. Soweit war denn die lyrisch-poetische Rede nicht bloss durch die Gleichmässigkeit der Sätze von der gewöhnlichen Rede verschieden, sondern sie war zugleich Musik, sie war ein Gesang, ein Lied und wir dürfen ungescheut die Behauptung aufstellen, dass der hier skizzirte erste Anfang der Poesie zugleich der erste Anfang der Musik war. Das enge Band, welches auch heutzutage noch Musik und Poesie vereint, ist nicht etwa erst in späteren Epochen beider Künste geknüpft worden, sondern ist so alt, wie die Künste selber. Die früheste Poesie war eine gesungene Poesie, die früheste Musik bestand in der Melodie des poetischen Textes*). Erst

---

*) Es sei hier bemerkt, dass auch die dritte der musischen Künste, die Orchestik, die heutzutage bloss mit der Musik, im Alterthume aber auch zugleich mit Poesie verbunden war (man tanzte nicht zur Instrumental-, sondern zur Vocalmusik), dass auch diese dritte musische Kunst ihre erste Genesis in der Vereinigung mit den beiden übrigen Schwesterkünsten empfangen hat. Die ersten Elemente des Tanzes waren durch den feierlichen Umzug um den Altar beim Opfer unter gleichzeitigem Gesange gegeben, die früheste Orchestik war eine Processionsbewegung im Dienste des Cultus. Die Polonaise unserer Tage mag die Form des frühesten Tanzes am deutlichsten vergegenwärtigen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf einer spätern Stufe der Entwickelung können sich die beiden Künste selbstständig und getrennt von einander entwickeln: die Poesie als das nicht mehr gesungene, sondern declamirte epische Gedicht, die Musik als Instrumentalmusik. Auch die Instrumentalmusik hat aus dem Liede, aus der gesungenen Rede ihren Ursprung genommen, denn die Instrumente dienten anfänglich nur dazu, die Töne der gesungenen Worte entweder im Gleichklange zu verstärken oder deren Bedeutung durch abweichende Accordtöne wirkungsreicher hervortreten zu lassen; es hat lange Zeit bedurft, ehe die Instrumente aus ihrer untergeordneten Rolle des Accompagnements zu melodieführenden Stellvertretern der menschlichen Stimme geworden sind. Die erste Instrumentalmusik war ein Lied ohne Worte.

§. 14.

Logische Abschnitte der rhythmischen Sprache. Kleinere Silbengruppen und ihr rhythmischer Ictus.

Aus jenen ersten Anfängen der musischen Kunst, wo es keine Poesie ohne Musik und keine Musik ohne Poesie gab, stammen nachweislich die Grundlagen der rhythmischen Formbildung*). Damals aber waltete in der musischen Kunst der poetische Text vor den Tönen der Melodie vor, und auch für die rhythmische Gliederung musste zunächst der poetische Text das Bestimmende sein. Die rhythmischen Hauptabschnitte schlossen sich naturgemäss an die logischen Abschnitte der Rede an, aber auch innerhalb der sprachlichen Sätze, als der umfassenderen rhythmischen Glieder, bedurfte es kleiner in's Ohr fallender rhythmischer Einschnitte, durch welche die von dem Gesange ausgefüllte Zeit nach bestimmtem Maasse geordnet war. Solche kleine Abschnitte konnten zunächst in nichts anderem als in bestimmten Silbengruppen bestehen.

Die kleineren rhythmischen Abschnitte sollen aber nicht bloss in der Theorie existiren, sondern ein jeder davon muss dem Ohre als ein einheitlicher von dem nächstfolgenden geschiedener Bestandtheil

---

*) Die verwandten indogermanischen Völker sind zu den rhythmischen Formen des Einzeltactes, der Reihe, der Periode und der Strophe noch lange vor dem Anfange chronologischer Geschichte in ihrer alten asiatischen Urheimath gelangt, wo die Vorfahren von uns Deutschen zusammen mit denen der Griechen, Römer, Inder, Perser, Slaven noch ein einheitliches, ungetrenntes Volk mit derselben gemeinsamen Sprache bildeten. Vgl. Kuhn's Zeitschrift für vergleichende Sprachwissensch. Jahrgang 1860.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

vorgeführt werden. Dies geschieht zunächst dadurch, dass von den zu einer Gruppe gehörenden Silben jedesmal die erste vor den übrigen durch grösseren Nachdruck hervorgehoben wird. Die Anfangssilbe einer jeden Gruppe erhält, wie wir uns heutzutage gewöhnlich ausdrücken, den rhythmischen Ictus.

§. 15.

Natürliches Silbenmaass.

Mit diesem rhythmischen Ictus oder, genauer gesagt, mit der stärkeren Intension, mit dem Marcato, welches wir beim Gesange dem Anfangsmomente einer zusammengehörenden Silbengruppe geben, ist nur die Grenzscheide der aufeinanderfolgenden kleinsten rhythmischen Abschnitte bestimmt. Damit ist aber der Forderung des uns immanenten rhythmischen Sinnes noch nicht Genüge geleistet, sondern es muss noch hinzukommen, dass diese kleinen Abschnitte ein bestimmtes Zeitmass haben, denn sonst würde keine ordnungs- und ebenmässige Eintheilung der durch den Gesang ausgefüllten Zeit, mithin kein Rhythmus stattfinden können. Soll nun den gesungenen Silben als Bestandtheilen der kleinsten rhythmischen Zeitabschnitte eine bestimmte Zeitdauer zuertheilt werden, so ist die natürliche sprachliche Prosodie im Stande, hierfür einen Anhaltspunkt zu gewähren. Es giebt langvocalige und kurzvocalige Silben, von denen die ersteren, wenn die auf den Vocal folgenden Consonantenverhältnisse die nämlichen sind, immer eine grössere Zeitdauer beim Aussprechen erfordern als die letzteren. Man kann sich davon leicht überzeugen. Wenn man die beiden Silben „den“ (mit langem Vocale) und „denn“ (mit kurzem Vocale) eine jede öfters hinter einander ausspricht, so wird man jedenfalls in einer Viertelminute öfters das kurzvocalige Wort „denn“ als das langvocalige „den“ aussprechen können. Ein bestimmtes Verhältniss aber, in welchem die Zeitdauer des kurzen Vocals zu der des langen Vocals steht, lässt sich nicht angeben: es kommt hier viel zu sehr auf Gewohnheit und augenblickliche Stimmung des jedes Mal redenden Individuums an. Ausserdem ist für die Silbendauer, wie wir schon angedeutet, nicht bloss die Natur des Vocales das Bestimmende, sondern auch der Consonantenbestand, welcher zwischen zwei Vocalen gesprochen wird: ein Vocal, auf welchen bloss ein Consonant folgt, lässt sich leichter sprechen, als wenn ihm zwei oder mehrere Consonanten nachfolgen, und so ist es denn der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fall, dass ein kurzer Vocal mit mehreren Consonanten dieselbe Zeitdauer erfordert, wie eine langvocalige Silbe mit weniger Consonanten. Ein festes Zeitmass für die rhythmischen Grössen ist in dieser natürlichen, im gewöhnlichen Sprechen vorkommenden Zeitdauer der sprachlichen Silben nicht unmittelbar gegeben: immerhin aber wird sich diese natürliche Prosodie für das Verhältniss der verschiedenen Arten von Zeitdauer, welches man beim Gesange den Silben zu geben hat, benutzen lassen.

§. 16.

Natürlicher Silben-Accent und Silben-Ictus.

Der Unterschied von stärkerer und schwächerer Intension beim Hervorbringen der Silbe und bestimmtes Silbenmass sind die beiden erforderlichen Momente, wenn es darauf ankommt, die Sprache (einerlei, ob gesungen oder declamirt wird) zum Träger des Rhythmus zu machen: das erstere Moment ergibt die Grenzscheiden der kleinsten rhythmischen Abschnitte, das zweite die Zeitdauer dieser Abschnitte selbst. Die musische Kunst der verschiedenen Völker verfährt hierbei aber nicht auf dieselbe Weise: wir Deutschen lassen in unserer Vocalmusik wie in der für Declamation oder Lectüre bestimmten Poesie die natürliche Prosodie der Silben zur Bestimmung der Zeitdauer der kleinsten rhythmischen Abschnitte unbenutzt. Bei der Declamation pflegen wir (dies ist wenigstens das Gewöhnliche) den einzelnen Silben gleiche Zeitdauer zu geben, einerlei ob sie der natürlichen Beschaffenheit nach lang oder kurz sind, beim Gesange geben wir den aufeinanderfolgenden Silben gewöhnlich eine verschiedene Zeitdauer, aber diese musikalische Zeitdauer ist von der in der Sprache selber gegebenen Silbenprosodie unabhängig. Wir weisen der sprachlichen Kürze oft einen längeren Ton an, als der sprachlichen Länge u. s. w. Dagegen sind wir Deutschen gewohnt, den dem Anfange eines rhythmischen Abschnittes zu gebenden Ictus nach einer in der Natur unserer Sprache liegenden Eigenthümlichkeit bestimmen zu lassen, nämlich durch dasjenige, was wir den Wortaccent zu nennen gewohnt sind.

In jedem Worte hat eine Silbe eine höhere Tonstufe als die übrigen, und es ist uns bei einiger Uebung und Sorgfalt auf eigene und fremde Rede recht wohl möglich, in einzelnen Fällen anzugeben, wie viele Tonstufen beim Sprechen die eine Silbe höher oder tiefer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

als die andere ist. Sprachlich nothwendig ist aber nur dies, dass überhaupt die eine Silbe eine grössere Tonhöhe als die anderen hat. Das Maass des Unterschiedes liegt in dem Willen des jedesmaligen Individuums, welches in erregter, leidenschaftlicher Rede die Intervallunterschiede bei den aufeinanderfolgendem Vocalen grösser macht als bei ruhigem, leidenschaftslosen Sprechen. Griechische Rhetoren bemerken, dass man die eine Silbe wohl bis zur Quinte über die andere hervorhebt — bei unserem heutigen Sprechen werden sogar Intervallverschiedenheiten bis zum Grade einer Octave hörbar*).

Nach der Eigenthümlichkeit deutscher Sprache trägt den höchsten Ton die Wurzelsilbe:

Váter, glücklicher, glücklichere, schreíben.

Ist aber ein solches Wort mit einem vorausgehenden als Schlussglied zu einem zusammengesetzten Worte vereint, so ruht der höchste Ton

---

*) Helmholtz Lehre von den Tonempfindungen S. 364: „Es lehrt eine etwas aufmerksame Beobachtung bald, dass auch im gewöhnlichen Sprechen, wo der singende Ton der Stimme mehr versteckt wird hinter den Geräuschen, welche die einzelnen Buchstaben characterisiren, wo ferner die Tonhöhe nicht genau festgehalten wird und schleifende Uebergänge in der Tonhöhe häufig eintreten, sich dennoch gewisse, nach regelmässigen musikalischen Intervallen gebildete Tonfälle unwillkührlich einfinden. Wenn einfache Sätze gesprochen werden ohne Affect des Gefühles, so wird meist eine gewisse mittlere Tonhöhe festgehalten, und nur die betonten Worte und die Enden der Sätze und Satzabschnitte werden durch einen Wechsel der Töne hervorgehoben. Das Ende eines bejahenden Satzes vor einem Punkte pflegt dadurch bezeichnet zu werden, dass man von der mittleren Tonhöhe um eine Quarte fällt. Der fragende Schluss steigt empor, oft um eine Quinte über den Mittelton. Zum Beispiele eine Bassstimme spricht:



Accentuirte Worte werden ebenfalls dadurch hervorgehoben, dass man sie etwa einen Ton höher legt als die übrigen, und so fort. Beim feierlichen Declamiren werden die Tonfälle mannigfacher und complicirter“. — Das hier über die Frage gesagte ist nach dem Folgenden (S. 21) etwas zu modificiren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mit wenigen Ausnahmen auf dem ersten Gliede des zusammengesetzten Wortes, die Wurzelsilbe des zweiten Gliedes der Composition wird dann mit einem tieferen Tone gesprochen

Gr″óssvàter, ″únglücklicher, ″únglücklichere, ″ábschreíben.

Die Wurzelsilbe, an welche in unserer deutschen Sprache der höchste Wortaccent vorwiegend geknüpft ist, ist aber zugleich für den Begriff des Wortes die bedeutsamste. Auf ihr ruht zugleich der logische Nachdruck beim Aussprechen der Wortsilben. (Diejenigen Silben, welche nicht Wurzelsilben sind, welche mit einem tieferen Accente gesprochen werden, werden beim Sprechen mit einer geringeren Intension der Stimme hervorgebracht). Dass wir hier zwischen dem höheren und tieferen Worttone einerseits und der stärkeren und schwächeren Intension unterscheiden, darf nicht befremden. Beides fällt zwar in den meisten Fällen, aber nicht immer zusammen. Denn wenn wir fragen, dann ist die höchste Accentsilbe nicht mit der die stärkste Intension tragenden Wurzelsilbe identisch. Frage ich: „wollen wir gehen?“ so hat, wenn ich nicht antithetisch spreche, nicht die erste, nicht die Wurzelsilbe, sondern die zweite, die Endsilbe von „gehen“ den höchsten Ton: jedesmal erheben wir alsdann beim Worte „gehen“ die Stimme, wenn wir von der ersten Silbe zur zweiten hinüberschreiten, während die jetzt zum tieferen Tone gewordene Wurzelsilbe die stärkere Intension, das logische Marcato behalten hat.

§. 17.

Bedeutung des Silben-Accentes für unsere Vocalmusik. Unsere Silben-Prosodie.

Doch dies ist nur eine einzelne Ausnahme: im Allgemeinen gilt das Gesetz in unserer Sprache, dass der höchste Ton sich zugleich mit der stärksten Intension der Stimme vereinigt. So war es schon in den frühesten Perioden unserer deutschen Sprache und Poesie, und von jener Zeit bis auf den heutigen Tag ist es die den Wortaccent tragende Silbe, welcher sowohl in der gesungenen, wie in der für Declamation oder Lectüre bestimmten Poesie der rhythmische Ictus angewiesen wird. Freilich wird von dieser Norm häufig genug abgewichen, aber wir fühlen alsdann, dass der Dichter oder Componist sich hier eine Licenz verstattet, deren er sich besser enthalten hätte. Unser Ohr ist hier empfindlich genug. Den Worten

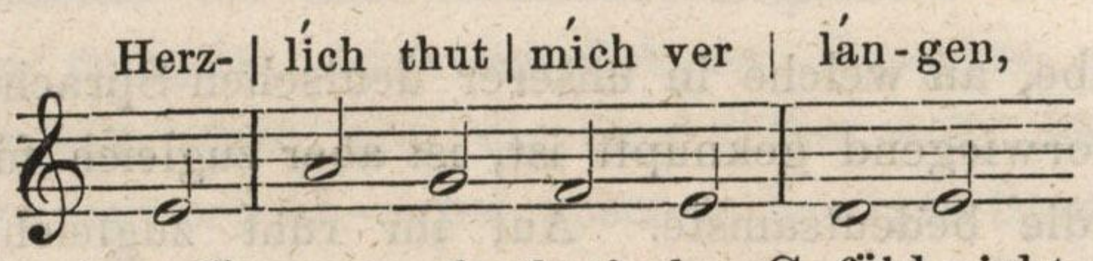
Herzlich thut mich verlangen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
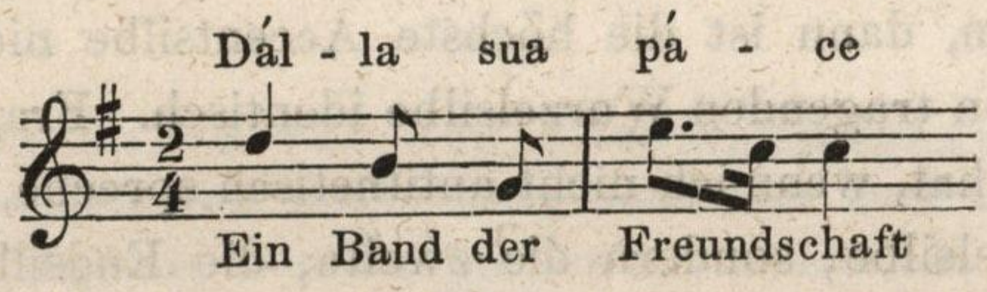
müssen wir ihren natürlichen Wortaccenten gemäss bei der Rhythmisirung folgende Icten geben:

Hérzlich | thút mich ver | lángen.

Wenn der Componist diese Worte folgendermassen rhythmisirt hat



so ist damit in einer für unser rhythmisches Gefühl nicht wohlthuenden Weise jenes Gesetz vom Zusammenfalle des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente verletzt. Bei Uebersetzungen fremder Gesangtexte in unsere deutsche Sprache wird, wenn der Uebersetzer jenes unserer deutschen musischen Kunst gleichsam zur andern Natur gewordene Gesetz vernachlässigt, nicht selten sogar der Eindruck des Lächerlichen hervorgerufen.



In dem vorstehenden Anfange der Ottavio-Arie des Don Juan richtet sich Mozart im rhythmischen Ictus der Melodiesirung ganz nach dem Wortaccente des ihm vorliegenden italienischen Textes. Die Ungeschicklichkeit des deutschen Uebersetzers hat das Italienische durch

„Ein Bánd der Freúndschaft“ wiedergegeben, während der Rhythmus der Melodie dem tonlosen Worte „Ein“ den Ictus zu geben heischt;

das „Ein Bánd der Freúndschaft“ ist dadurch für das Ohr des

Zuhörers zu einem „Einband der Freúndschaft“ verunstaltet. Der Beiname der Buchbinderarie, welchen sich diese Scene aus Don Juan beim deutschen Theaterpublikum gefallen lassen muss, zeigt hinlänglich, wie feinfühlend das deutsche Ohr ist, wenn das Gesetz von der Uebereinstimmung des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente verletzt wird*).

*) Von unseren modernen Nachbarvölkern halten die Engländer bei der Rhythmisirung ihrer Sprache gleich uns das Gesetz vom Zusammenfall der rhythmischen Ictussilbe mit der den Wortaccent tragenden Silbe fest. Die romanischen Völker, Italiener und Franzosen, sind in dieser Beziehung weniger feinfühlend: bei ihnen ist es hinreichend, wenn bloss der letzte rhythmische

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So wird also bei der Rhythmisirung der Worte in der musischen Kunst ein in unserer Sprache vorhandenes natürliches Moment zur Grenzscheide der kleinsten rhythmischen Abschnitte benutzt, während die Zeitdauer, die diesen Abschnitten angewiesen wird, von der natürlichen Beschaffenheit der Silben unabhängig ist. Doch lässt sich das Letztere nur mit einer gewissen Einschränkung behaupten: seit der Zeit nämlich, wo sich aus der mittelhochdeutschen Sprache unser heutiges Neuhochdeutsch entwickelt hat, hat der Wortaccent auch auf die Silbenbeschaffenheit einen Einfluss gewonnen. Im Mittel- und Althochdeutschen war die den Wortaccent tragende Wurzelsilbe mindestens ebenso häufig eine kurze, wie eine lange Silbe. Man sprach damals „găb, năm, Văter“ u. s. w., mit einem kurzen Wurzelvocal ă; unsere neuhochdeutsche Sprache hat aber aus diesen kurzen Vocalen der Wurzelsilbe ein langes ā gemacht, „gāb, nāhm, Vāter“ u. s. w., und wenn in einer Wurzel der kurze Vocal eine Kürze geblieben ist, so ist der folgende Consonant in der Aussprache verdoppelt worden und die Silbe hat hierdurch ebenfalls die prosodische Beschaffenheit einer Länge erhalten. (Wir sprechen lach-chen mit verdoppeltem ch, wenn auch nur ein ch geschrieben wird.)

Daher kommt es, dass in unserer heutigen deutschen Sprache eine jede Wurzelsilbe eine natürliche Länge geworden ist und der auf die Wurzelsilbe fallende rhythmische Ictus fällt daher nicht nur mit dem sprachlichen Wortaccente zusammen, sondern kommt auch jedes Mal auf eine lange Silbe zu stehen. Es findet also insoweit in der That ein Zusammenhang der rhythmischen Silbendauer in der Musik und Poesie mit der natürlichen Silbendauer Statt. Doch ist dies, wie sich aus dem Vorgetragenen ergeben hat, nicht etwas Absichtliches, sondern Zufälliges und überhaupt von untergeordneter Bedeutung.

Ictus einer rhythmischen Reihe oder einer Periode mit dem Wortaccente sich vereint. Wenn deutsche Componisten sich eines französischen oder italienischen Textes bedienen, so pflegen diese das für die deutsche Rhythmopoeie geltende Gesetz auch für den französischen und italienischen Text festzuhalten. Am meisten zeigt sich dies in Gluck's französischen Opern, und selbt der Nationalfranzose wird nicht leugnen, dass hierdurch die Declamation, die ja durch die Töne des Gesanges keineswegs unterdrückt werden soll, an Natürlichkeit und Eindringlichkeit im höchsten Grade gewinnt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 18.

Die natürliche Silbenlänge, bindend für die antiken Componisten.

Ganz anders als die musische Kunst der Deutschen verfährt die der Griechen, wenn es sich darum handelt, einem sprachlichen Texte rhythmische Form aufzuprägen. Die griechische Sprache hat ihren höheren und tieferen Wortaccent so gut wie die deutsche; aber fast erst im byzantinischen Mittelalter hat man angefangen, den Hochton für den rhythmischen Ictus zu benutzen. Das griechische Alterthum ist weit entfernt hiervon. Der höchste Wortaccent ist in der griechischen Sprache nämlich keineswegs, wie es in unserer deutschen der Fall ist, auf die Wurzelsilbe gebannt. Der Accent wird hier durch ein ganz anderes Princip regulirt. Er steht viel häufiger auf den der Wurzel angehängten Endsilben, auf der letzten, vorletzten oder drittletzten. Wäre, um einen Vergleich zwischen beiden Sprachen zu ziehen, das oben als Beispiel des deutschen Accents angeführte Wort „glücklichere“ ein griechisches Wort, so würde es nicht auf der ersten (der Wurzelsilbe), sondern entweder auf der letzten oder zweitletzten oder drittletzten betont sein, also

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht glücklichere, sondern glücklichere, oder glücklichére, oder glücklichere.

Eben aber desshalb, weil der griechische Accent nicht die Wurzelsilbe, sondern ebenso häufig und häufiger noch den Endungen angehört, also nicht auf die für den Begriff des Wortes bedeutsame Silbe, nicht auf diejenige, die den logischen Nachdruck hat, zu stehen kommt, so konnte die musische Kunst der Griechen nicht darauf verfallen, den rhythmischen Ictus als die stärkste Intension zu Anfang des kleinsten rhythmischen Abschittes durch den Wortaccent zu bestimmen. Verfährt die musische Kunst bei uns Deutschen und überhaupt der modernen Völker für die den Silben anzuweisende rhythmische Zeitdauer nach freiem Ermessen und ohne jede Rücksicht auf die natürliche Prosodie der Sprache, so verfährt sie bei den Griechen in Beziehung auf die mit dem rhythmischen Accent zu versehenden Silben nach dem jedesmaligen Ermessen des Künstlers, ohne dass sich dieser an den Wortaccent oder sonst an irgendwelche andere Eigenthümlichkeit der Sprache zu binden hat. Dagegen trägt er bei dem Zeitmasse, welches den Silben beim Gesange oder auch in der recitirenden Poesie zu geben ist, der natürlichen Silbendauer der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sprache, wie sie auch beim gewöhnlichen Sprechen befolgt wird, auf's Genaueste Rechnung. Der antike, wie der moderne Künstler hat sich bei der Freiheit einen sprachlichen Text zu rhythmisiren und zu melodisiren, jeder in einer anderen Weise die Hände gebunden, der Eine in Beziehung auf den rhythmischen Ictus, der Andere in Beziehung auf die Zeitdauer, und es ist schwer zu sagen, ob im griechischen Alterthum oder in der modernen Welt der rhythmische Künstler von der natürlichen Beschaffenheit des Sprachstoffes abhängiger ist. Der erste Anschein deutet darauf hin, dass der griechische Rhythmiker in der Behandlung des Sprachtextes in viel engeren Grenzen gehalten wird als der moderne, weil ihm die Freiheit des letzteren fehlt, die langen und kurzen Silben in beliebiger Zeitdauer zu gebrauchen. Doch näher besehen wird diese Unbeschränktheit, diese Regellosigkeit der modernen Kunst in Beziehung auf die Silbendauer kaum als ein beneidenswerther Vorzug erscheinen; denn die Festhaltung des Maasses, das sich die griechischen Künstler hier selber auferlegt, hat zu einer Feinheit der rhythmischen Formen geführt, die wir Modernen vergebens zu gewinnen streben würden, ja für die unser Sinn erst besonders geweckt werden muss. Und wenn die Griechen eine sorgfältig ausgebildete Theorie ihres musikalischen und poetischen Rhythmus aufstellen zu können vor uns im Vortheil gewesen sind, so liegt hierfür der Grund nicht zum geringen Theile gerade in jener Beschränkung, welche sich die Praxis in Beziehung auf die Silbendauer auferlegte. Eine Theorie des modernen musikalischen Rhythmus wird am leichtesten eine sichere Grundlage gewinnen können, wenn sie einen Theil jener antiken Theorie sich zu eigen macht, und wir werden desshalb zunächst auf die antiken Silbenverhältnisse einzugehen haben.

§. 19.

Silbenmaass in der antiken Vocalmusik.

Einen Vers, wie folgenden:

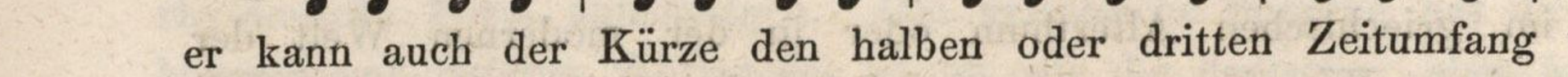
Kleine Blumen, kleine Blätter || streuen wir mit leichter Hand,

in welchem immer auf eine accentuirte lange eine unaccentuirte kurze Silbe folgt, pflegt der Declamator so zu lesen, dass man keinen Unterschied zwischen den Längen und Kürzen bemerken kann und wenn er ja der Kürze eine geringere Dauer als der Länge giebt, so kann er nicht umhin, durch eingefügte kleine Pausen die Zeitdifferenz

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

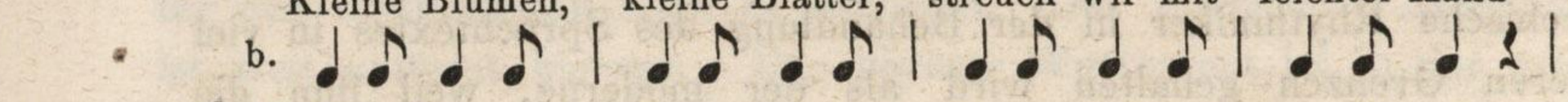
auszugleichen. Bei der Recitation ist in der That die lange Silbe der kurzen gleich. Melodisirt aber der Componist einen solchen Vers, so steht es ihm nicht bloss frei, den Kürzen einen gleich langen Ton mit den Längen zu vindiciren:

Kleine Blumen, kleine Blätter, streuen wir mit leichter Hand

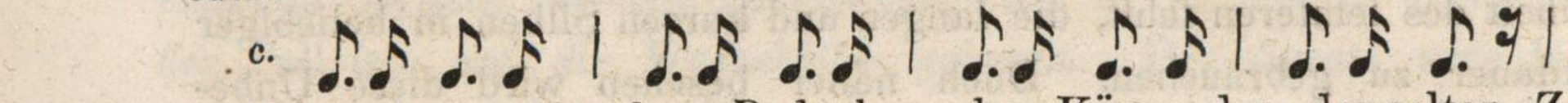
a.  ,

er kann auch der Kürze den halben oder dritten Zeitumfang wie der Länge geben:

Kleine Blumen, kleine Blätter, streuen wir mit leichter Hand

b. 

oder:

c.  ,

er darf aber auch ohne Bedenken der Kürze den doppelten Zeitumfang der Länge einräumen:

Kleine Blumen, kleine Blätter, streuen wir mit leichter Hand

d. 

(die kurze Schlusssilbe von „Blumen“ ist hier doppelt so lang, wie die lange Anfangssilbe von „kleine“ u. s. w.). Und so hat der Componist noch andere Möglichkeiten den Silben im Gesange verschiedene Maasse zu ertheilen: er ist bloss darin gebunden, dass er den rhythmischen Ictus keiner anderen, als einer solchen, welche den Wortaccent trägt, zutheilen darf.

Im Griechischen aber ist, wie in der Sprache des gewöhnlichen Lebens, so auch in der recitirten oder melodischen Poesie die kurze Silbe stets kürzer als die Länge. Wir werden wohl annehmen dürfen, dass es in der alltäglichen Rede für die griechische Sprache so wenig ein bestimmtes Verhältniss zwischen der Dauer der langen und kurzen Silbe gab wie im Deutschen. Die musische Kunst der Griechen aber bedurfte, wenn sie die Prosodie der Prosa zur Grundlage für den Rhythmus machen wollte, für die beiden Arten von Silben ein bestimmtes und festes Massverhältniss. Das einfachste und nächstliegende Verhältniss aber war das von 1: 2; denn jedes andere, wie etwa 2: 3 (= 1: $1^1/_2$) oder 4: 5 (= 1: $1^1/_5$) oder 1: 3 u. s. w., würde ferner abgelegen haben, es wäre für das rhythmische Gefühl, welchem die einfachsten Verhältnisse die fasslichsten sind, weniger angemessen gewesen. Dass also in der musischen Kunst die Länge gerade das Doppelte der Kürze war, floss nicht unmittelbar aus der sprachlichen Eigenthümlichkeit, es war nichts anderes, als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

künstlerische Freiheit, jedoch eine solche, welche unmittelbar aus dem der Seele immanenten Sinne für rhythmische Verhältnisse entsprang. Von den vorher bei Gelegenheit des Verses
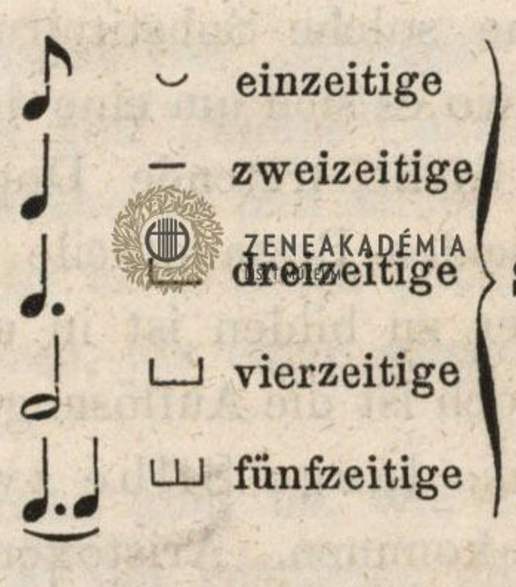
Kleine Blumen, kleine Blätter u. s. w.

als die unseren Componisten möglichen Arten der Rhythmisirung aufgeführten, würde sich ein griechischer Componist nur die mit b bezeichnete verstattet haben, wo die Länge einen doppelt so langen Ton wie die folgende Kürze erhält, und wir werden annehmen müssen, dass auch bei einer den Rhythmus streng beachtenden Recitation den Silben derselbe Werth zuertheilt wurde.

Da die Länge genau die Zeitdauer von zwei Kürzen hat, so lassen sich statt ihrer zwei Kürzen substituiren. Dies ist die sogenannte Auflösung der Länge in die Doppelkürze, ein Kunstmittel einfachster Art, das aber in wirklich künstlerischer Weise und mit bedeutsamer Wirkung von den Griechen benutzt wird. In unserer Poesie, wo die Länge gleich lang wie die Kürze gelesen wird, würde eine Auflösung derselben in eine Doppelkürze weder theoretisch begründet sein, noch lässt sich eine solche Substituirung praktisch ermöglichen, wenigstens da nicht, wo es sich um eine den Ictus tragende Länge handelt. Die an deren Stelle tretende Doppelkürze müsste ebenfalls auf dem ersten ihrer beiden Bestandtheile den Ictus haben. Eine solche Silbenverbindung aber zu bilden ist in unserer deutschen Sprache so gut wie unmöglich. Doch ist die Auflösung in unserer Musik gestattet, insofern nämlich auf eine lange Silbe zwei gebundene Töne von verschiedener Tonhöhe kommen. Aristoxenus bemerkt, dass dies Letztere auch in der griechischen Musik der Fall war. In dieser Beziehung kommt also der musikalische Rhythmus beider Völker überein, während der poetische verschieden ist. Und wie auf eine Silbe zwei verschiedene Noten gesungen werden konnten, so konnte ein und dieselbe Silbe des Gesanges auch von mehreren Tönen der Instrumente begleitet werden, und umgekehrt konnte zu mehreren Tönen des Gesanges von der Instrumentation ein einziger Ton ausgehalten werden. Das war Alles wie bei uns. Aber darin weichen die Griechen auf's Entschiedenste von unserer heutigen Weise ab, dass sie niemals und unter keinen Umständen die Zeit, welche von einer kurzen Silbe eingenommen wurde, durch zwei oder gar mehrere kürzere Zeitmomente ausfüllen konnten, nicht durch 2 kurze Silben, noch durch 2 auf die kurze Silbe kommende Töne des Gesanges oder der Begleitung. Desshalb nannte man den Zeit-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

umfang der kurzen Silbe den *Chronos protos*, die Primärzeit, und stellte sie für die jedesmalige Composition eben desshalb, weil sie von Musik und Poesie nicht in kleinere Zeiten zerlegt werden konnte, als die kleinste rhythmische Maasseinheit hin. Der Betrag derselben wird auch einzeitig genannt. Eine rhythmische Zeitgrösse, welche den doppelten Umfang wie der Chronos protos oder die einzeitige Kürze hat, heisst zweizeitig (also die Doppelkürze oder die gleichgrosse zweizeitige Länge), und hiernach giebt es auch dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige Grössen u. s. w. Die das zweizeitige Mass überschreitenden Grössen brauchen aber keineswegs immer durch mehr Silben oder Töne dargestellt zu werden; denn die Praxis der griechischen Rhythmik gebrauchte auch Silben, welche das dreifache, vierfache, fünffache der einzeitigen Kürze waren, und höchstwahrscheinlich gab es auch die fünfzeitige Dauer überschreitende Silben (oder Töne der Instrumentalmusik). In ihrer Notirung wandten die Alten hierfür besondere Zeichen an, welche über die meist in Buchstaben des Alphabets bestehenden Notenzeichen gesetzt wurden:



Wir haben den griechischen Zeichen die entsprechenden Noten unserer heutigen Musik vorangestellt, indem wir den Chronos protos oder die einseitige Kürze unserer Achtelnote gleichgesetzt haben. Wie sich das Vorkommen der längeren Silben- und Notenwerthe von der dreizeitigen an mit dem Fundamentalsatze, dass die Kürze die Hälfte der Länge ist, vereint, ist weiter unten zu erörtern.

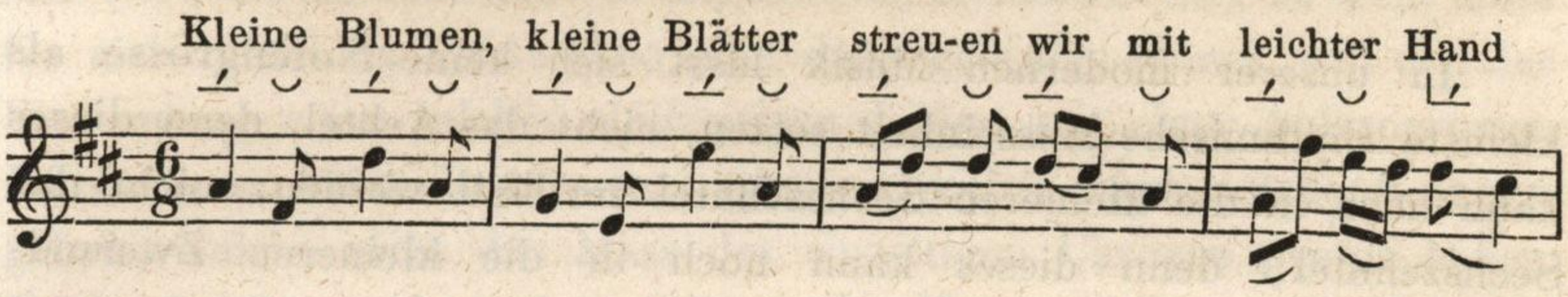
§. 20.

Unterschied des antiken und modernen Silbenmaasses in der Musik.
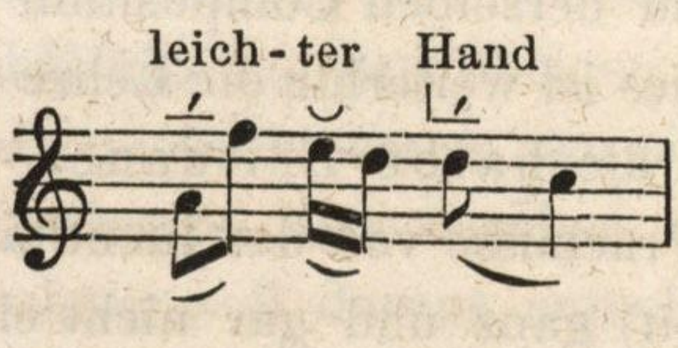
Um das Gesagte zu erläutern, wollen wir uns erlauben, dem vorher als Beispiel angeführten Goethe'schen Verse eine Weber'sche Melodie unterzulegen. Die von Weber selber zu Grunde gelegten Worte lassen wir desshalb zur Seite, weil in ihnen nicht, wie es für unseren

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweck erforderlich ist, ein Wechsel von prosodischen Längen und Kürzen aufeinander folgt.
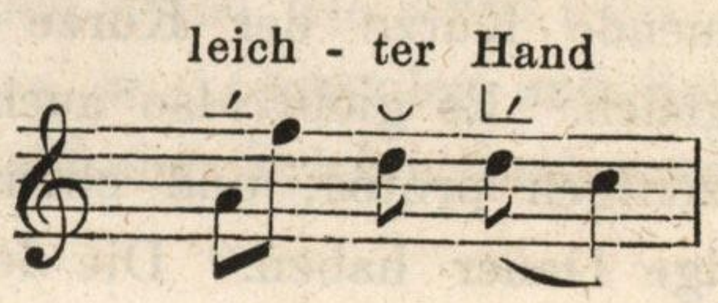


Die hier unter die Textesworte gesetzte Melodisirung ist bis auf eine einzige Ausnahme auch der antiken Kunst gestattet. Antik ist, dass die Kürze jedes Mal die Hälfte der vorausgehenden Länge ist (hätte sie eine andere Zeitdauer, so wäre dies gegen das antike Gesetz), — antik ist, dass die zweizeitige Länge in „streuen, wir, leichte“ durch zwei gebundene Töne im Gesange getheilt ist, — antik ist auch die dreizeitige Dauer der Schlusssilbe „Hand“, — antik ist endlich, dass auf diese dreizeitige Silbe zwei gebundene Töne des Gesanges kommen, von denen der erste, trotzdem dass er den Ictus trägt, ein einzeitiger, der zweite ein zweizeitiger ist*). Aber die vorliegende Behandlung der Schlusssilbe von „leichter“ ist in der antiken Musik nicht verstattet. Als kurze Silbe ist dieselbe nämlich eine einzeitige oder ein Chronos protos, niemals aber konnte der einzeitige Chronos protos in kleinere Noten zerlegt werden. Ein antiker Componist war durch dies Gesetz streng gebunden, er hätte im Ausgange des vorliegenden Verses statt



nothwendig



oder



setzen müssen.

---

*) So gering auch die Zahl der uns von den Alten überkommenen melodisirten Gesänge ist, so finden sich dennoch dort einige Beispiele, dass eine dreizeitige Silbe, genau wie im vorliegenden Falle behandelt ist (nämlich ⌊⏜ im Gesange als ⏝ —). In den Resten antiker Instrumentalmusik kommt die Form ⏝ — noch häufiger vor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 21.

Gedehnte Längen und irrationale Silben bei den Alten.

In unserer modernen Musik lässt sich keine Notengrösse als kleinste rhythmische Masseinheit setzen, nicht das Achtel, denn dieses kann noch in die kleineren Sechszehntel zertheilt werden; nicht das Sechszehntel, denn dieses kann noch in die kleineren Zweiunddreissigstel zertheilt werden: aber den griechischen Componisten berechtigt die Untheilbarkeit seines einzeitigen Chronos protos ganz und gar, denselben der jedesmaligen Composition und ebenso auch praktisch beim Taktiren als kleinste Zeiteinheit zu Grunde zu legen. Ein bestimmtes, festbleibendes Zeitmaass ist aber der Chronos protos, wie das Aristoxenos ausdrücklich bemerkt, nicht: er ist einer ebenso vielfachen Zeitdauer fähig, als das Tempo verschieden sein kann, und in gleicher Weise variirt auch die Zeitdauer der übrigen rhythmischen Grössen, denen der Chronos protos als Maasseinheit zu Grunde gelegt wird, die zweizeitige, dreizeitige, vierzeitige Grösse u. s. w. Wird aber irgend eine Composition oder ein Theil derselben in irgend einem bestimmten Tempo ausgeführt, da hat auch der Chronos protos und ebenso auch die zweizeitige, dreizeitige Grösse u. s. w. ein constantes Maass, solange das Tempo nicht verändert wird. Also genau wie bei unseren Sechszehntel-, Achtel-, Viertelnoten u. s. w.

Innerhalb ein- und derselben Composition und unter Festhaltung desselben Tempo's — dies ist weiterhin die Lehre des Aristoxenos — hat die kurze Silbe immer die halbe Zeitdauer der Länge, aber es ist (die vorangestellte Praemisse von der Identität der Composition und des Tempo's festgehalten) ganz und gar nicht eine jede in dem Stücke vorkommende Kürze der Kürze und ebenso wenig jede Länge der Länge gleich. Es giebt also auch Kürzen, welche nicht den Betrag des einzeitigen protos, und ebenso auch Längen, welche nicht die zweizeitige Dauer haben. Die letztere Thatsache haben wir schon auf Seite 28 angemerkt, wo wir fünf verschiedene Längen von der zwei- bis fünfzeitigen mit den dafür in der griechischen Notirung üblichen Zeichen aufführten. Der Aristoxenische Satz, dass die Kürze immer die Hälfte der Länge sei, ist uns bei der Lückenhaftigkeit von Aristoxenos' rhythmischen Fragmenten bloss in dieser Andeutung, aber nicht in voller Ausführung erhalten. Aus den uns überkommenen notirten Melodien geht hervor, dass er näher dahin zu bestimmen ist: Eine jede Kürze ist die Hälfte der ihr in demselben Takte voraus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

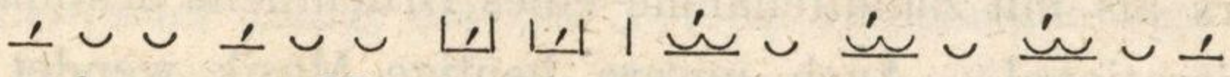
gehenden Länge. Wird aber ein ganzer Takt, z. B. ein dreizeitiger, durch eine einzige Länge vom Umfange dreier Chronoi protoi ausgefüllt (vgl. die Schlusssilbe der angeführten Melodie S. 29), so steht diese für sich allein im Takte ohne eine dazu gehörige Kürze, und von der Verbindung einer solchen dreizeitigen Länge mit einer halbsogrossen Kürze kann keine Rede sein. Aber es soll ja auch solche Kürzen geben, welche nicht das Mass des einzeitigen Chronos protos haben. Diese sind unter denjenigen Silben oder Noten zu suchen, welche bei den Griechen den Namen irrationale Zeitgrössen führen. Alle diejenigen Zeitgrössen, welche sich auf das einheitliche Maass des einzeitigen Chronos protos als Multiplum desselben zurückführen lassen, sind rationale Zeitgrössen. Ist das bei einer Zeitgrösse nicht der Fall, kann sie durch das Maass des einzeitigen Chronos protos nicht anders als mit Zuhülfenahme eines Bruchtheils bestimmt werden, so ist sie irrational. Auch unsere heutige Musik wendet in diesem Sinne irrationale Noten an. Substituiren wir statt des Umfangs einer halben Note zwei Viertel, so sind dies rationale Zeitgrössen; werden aber anstatt der zwei Viertel drei einander gleichgrosse Noten von demselben Gesammtumfange wie die zwei Viertel substituirt, d. i. Drei-Vierteltriolen, so hat jede von diesen im Verhältniss zu dem Viertel ein irrationales Maass. Eine solche einzelne Triolennote hat den Betrag von zwei Dritteln der Viertelnote, von vier Dritteln der Achtelnote. Unsere Notenschrift hat für die Werthangabe solcher Triolen, eben weil sie im Verhältniss zu den übrigen Noten irrational sind, kein anderes Mittel, als gewissermassen nur ein Gewaltmittel, indem sie drei Viertelnoten schreibt und darüber die Zahl 3 mit einem Bogen setzt: der Notenleser soll daraus entnehmen, dass drei solcher Notenzeichen denselben Umfang haben sollen wie sonst zwei. Ebenso auch die Quintolen, Septimolen u. s. w. Quintolen und Septimolen gab es in der alten Musik nicht, wohl aber Triolen, und zwar sowohl Viertel-, wie Achteltriolen.

§. 22.
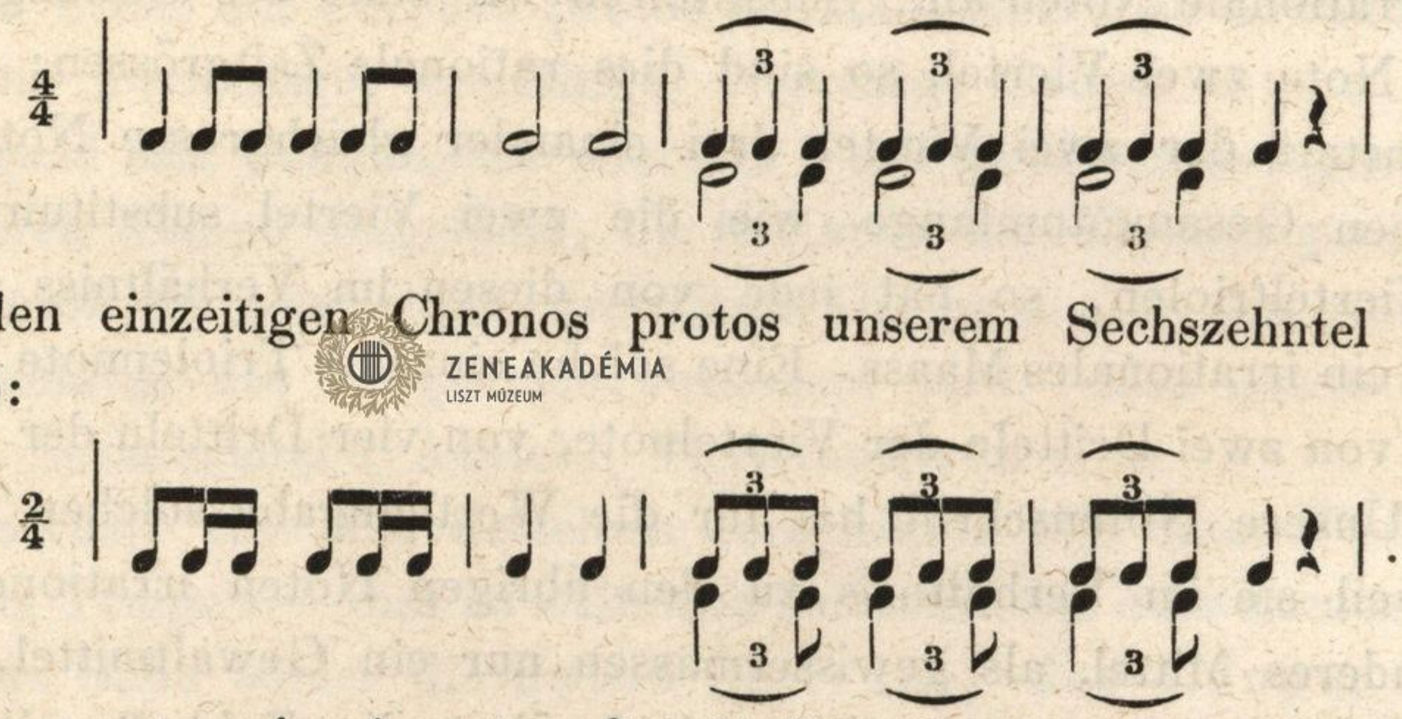
Die antiken Triolen.

Grössere Triolen. Es kommt in der antiken Musik vor, dass drei kurze Silben oder, was dasselbe ist, eine lange und eine kurze Silbe denselben Zeitumfang haben, wie zwei zweizeitige Längen oder vier einzeitige Kürzen (Chronoi protoi). In diesem Falle haben wir

Kürzen, welche länger sind, als die einzeitige als Maasseinheit der rhythmischen Composition angesetzte Kürze, sie sind irrationale Kürzen, je von derselben Grösse wie vier Drittel des Chronos protos: jede entspricht durchaus genau der einzelnen Viertelnote unserer Musik, welche wir oben beschrieben haben, vorausgesetzt, dass wir den Chronos protos oder die einzeitige Kürze unserer heutigen Achtelnote gleichsetzen — sie wird dagegen unserer einzelnen Achteltriolennote entsprechen, wenn wir den Chronos protos als Sechszehntelnote ansetzen (denn sie wird in diesem letzteren Falle vier Drittel der einzelnen Sechszehntelnote ausfüllen). In der griechischen Vocalmusik sind diese irrationalen Noten ausserordentlich beliebt; sie kommen nämlich überall da vor, wo die vierzeitige Taktform – ◡ ◡ mit der ebenso grossen Taktform – ◡ oder ◡ ◡ ◡ verbunden ist, wie z. B.
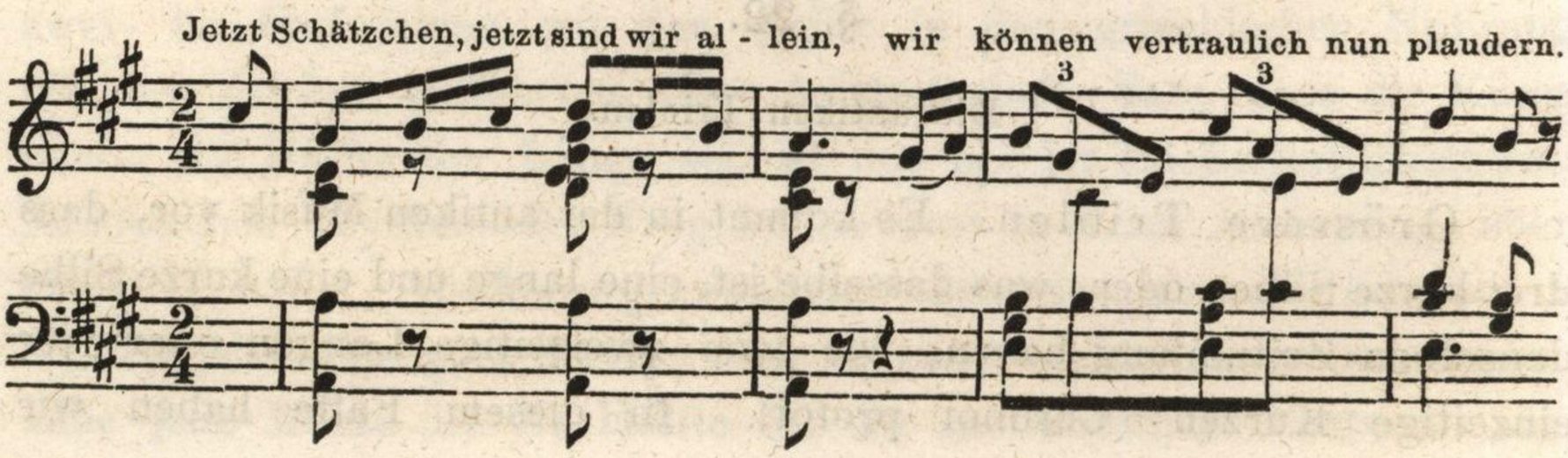


was wir durch unsere Noten folgendermassen ausdrücken können:
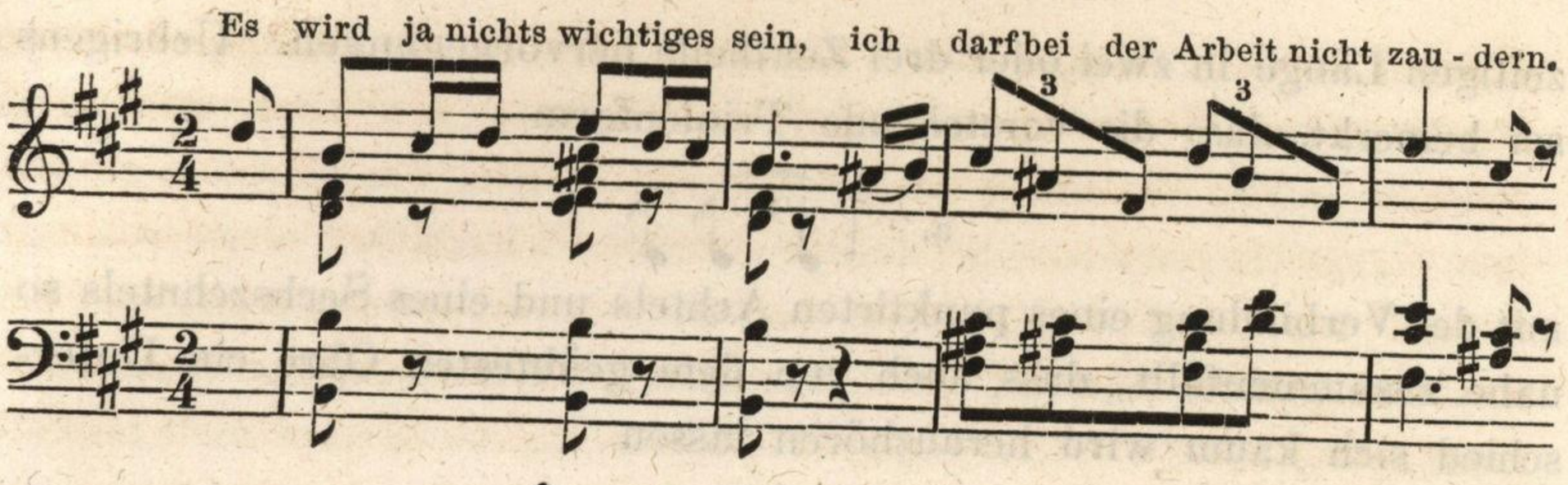


oder (den einzeitigen Chronos protos unserem Sechszehntel gleichgesetzt):

Baumgart meint in seiner Schrift über die Aristoxenische Messung der Reihen, dass die Ausführung dieser rhythmischen Form den Griechen allzu schwer hätte fallen müssen, und will aus diesem Grunde das Vorkommen derselben ableugnen. Doch wird den Griechen die genaue Einhaltung dieser Taktform wohl nicht schwerer geworden sein, als wenn die Sänger unserer heutigen Bühne z. B. No. 2 aus Fidelio vorzutragen haben, wo es zu Anfang heisst:
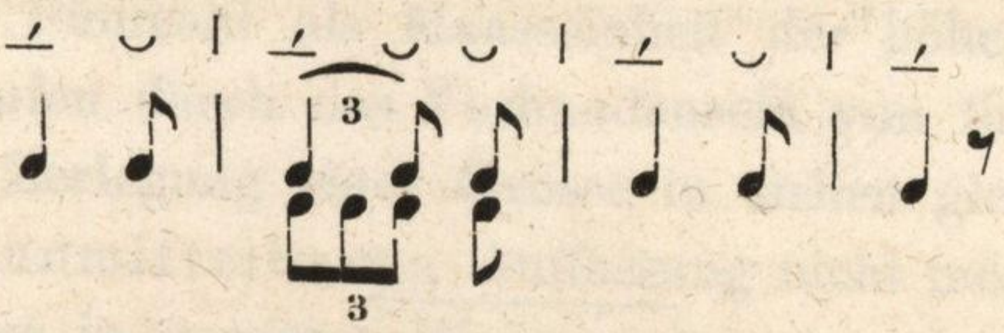


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Entspricht diese Beethoven'sche Rhythmisirung nicht genau der oben vorstehenden, die wir aus einer pindarischen Ode als Beispiel herbeigezogen haben? In unserer modernen Musik kommt sie freilich nicht häufig vor, um so häufiger aber in der Pindarischen und sonst bei den Alten, sodass den griechischen Sängern sattsam Gelegenheit geboten wurde, sich mit dieser eigenthümlichen Verwendung der Triolenform so vertraut wie möglich zu machen.
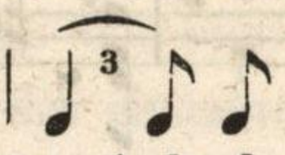
Kleinere Triolen. Die Griechen hatten aber auch Kürzen, welche kürzer waren als der einzeitige Chronos protos und, vorausgesetzt, dass wir den Chronos protos unserer Achtelnote gleich setzen, durchaus unseren einzelnen Achteltriolennoten parallel stehen — eine jede beträgt zwei Drittel vom Umfange des Chronos protos. Sie kommt da vor, wo mit dreizeitigen Taktformen — ◡ eine gleichzeitige Taktform verbunden ist, welche aus einer Länge und zwei Kürzen besteht (— ◡ ◡). Die voranstehende Länge hat hier mit der ersten der beiden Kürzen zusammengenommen eine zweizeitige Dauer, die zweite Kürze ist ein einzeitiger Chronos protos. Dann wird die Länge vier Drittel, die darauf folgende Kürze zwei Drittel des Chronos protos betragen, oder wenn, was auch vorkommt, die Länge in zwei Kürzen aufgelöst ist, wird von den so entstehenden Kürzen eine jede der drei ersten die Zeitdauer von zwei Dritteln des Chronos protos umfassen.
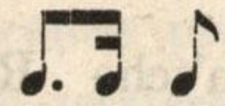


Selbstverständlich widerspricht das nicht dem Gesetze, dass der Chronos protos nicht in kleinere Zeittheile zerfällt werden könnte — es liegen hier kleinere Kürzen als der Chronos protos vor, aber sie sind nicht durch Zerfällung des letztern in zwei, sondern der zwei-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

zeitigen Länge in zwei oder drei Zeittheile hervorgegangen. Uebrigens sei bemerkt, dass die vorstehende Triolenform

a. 

mit der Verbindung eines punktirten Achtels und eines Sechszehntels so nahe zusammenfällt, dass auch von dem geübtesten Ohre ein Unterschied sich kaum wird heraushören lassen

b.  ,

und man mag sich beim Umschreiben griechischer Noten in die unsrigen immerhin der Form b (punktirtes Achtel mit Sechszehntel) statt der Triolenform a bedienen. Die Form a aber wird genau der Forderung des Aristoxenus entsprechen, dass die kurze Silbe immer die Hälfte der ihr in demselben Takte vorausgehenden Länge sein müsse: die Länge ist eine irrationale Zeit von vier Dritteln, die darauf folgende Kürze eine irrationale Zeit von zwei Drittel des Chronos protos.

Soviel über die rhythmische Dauer der bei den Griechen vorkommenden Silben und Noten. Es handelt sich nunmehr um die Gesetze, nach welchen der aristoxenischen Lehre zufolge, die Zeitgrössen sich zu rhythmischen Abschnitten vereinigen. Was Aristoxenus hier als Thatbestand der antiken Rhythmik überliefert, gilt mit wenigen Abzügen buchstäblich auch für den Rhythmus unserer modernen Musik. Auffallender Weise sind selbst unseren denkendsten Musikern die in der Lehre des Aristoxenus enthaltenen Thatsachen zum grössten Theil unbekannt, und wenn sie durch Aristoxenus darauf geführt werden, so suchen sie wohl gar, weil ihnen das bisher unbekannt Gebliebene anfänglich etwas fremdes ist, den unverkennbaren Inhalt der aristoxenischen Lehre durch verfehlte Interpretation fortzuescamotiren, wie dies vor Kurzem der gelehrte Musiker Baumgart versucht hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

III.

Takte und Takttheile.

§. 23.

Vereinigung von zwei, drei, fünf gleichen Zeitabschnitten.

Die kleinsten Abschnitte, in welche das rhythmische Ganze zerfällt, müssen sich ein jeder einzelne seinem Zeitmaasse nach bequem und leicht von unserem rhythmischen Gefühle als Einheit auffassen lassen. Von dem nächstfolgenden und nächstvorhergehenden Abschnitte ist ein jeder für unser Ohr durch die stärkere Intension zu Anfang geschieden; aber auch der Verlauf desselben in seiner Darstellung durch Töne oder Worte muss uns gewissermassen als etwas den allgemeinen Zeitverhältnissen nach schon Bekanntes gegenübertreten. Wie bei der Symmetrie der Raum dadurch uns fasslich gemacht wird, dass wir ihn in Theile zerlegen, so auch die rhythmischen Abschnitte bei der durch Töne u. s. w. dargestellten Bewegung. Am leichtesten wird die Zeitgrösse wie die Raumgrösse zu überschauen sein, wenn wir sie in zwei gleiche Hälften zerlegen können. Aber auch eine Zerfällung in drei gleiche Theile wird unser Ohr leicht aufzufassen im Stande sein, und selbst eine Zerlegung in fünf gleich grosse Bestandtheile wird unserem Gefühle nicht fern liegen. Liegt doch überhaupt unserem Zählen die Fünfzahl als Maasseinheit der höheren Zahlen zu Grunde, hervorgerufen durch das Vorhandensein von fünf Fingern an jeder Hand. Die Zerlegung einer Grösse in sieben gleiche Einheiten wird aber unserer unmittelbaren Auffassung nicht möglich sein, wir müssen dabei immer in gewisser Weise erst rechnen und reflectiren.

Sollen wir eine in drei oder fünf gleiche Theile zerfallende Raumgrösse leicht und schnell überschauen, so wird unser Auge von den gleichzeitig neben einander dargebotenen Bestandtheilen zuerst sich den mittleren auswählen, bei drei also den zweiten, bei fünf den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dritten; dieser Mittelpunkt wird alsdann von beiden Seiten von gleichen Grössen umgeben sein: in dem einen Falle befindet sich ein, im anderen zwei Bestandtheile auf rechter und linker Seite des Centrums. Bei einer Zeitgrösse von drei und fünf Bestandtheilen vermag aber unser Ohr nicht in gleicher Weise zu verfahren; denn wie soll sich dasselbe gleich anfänglich dem mittleren Bestandtheile zuwenden können, da dieser im Anfange noch gar nicht vorhanden ist? Das Ohr wird hier erst die in der Zeit nach einander folgenden Momente in einen für die Perception fasslichen Gegensatz zu bringen im Stande sein: bei drei gleichen Zeitbestandtheilen wird es den zuerst vernommenen ersten den später ihm vorgeführten beiden letzten entgegensetzen oder umgekehrt die beiden ersten zusammen dem dritten, wenn eine zu kurze Zeitdauer und eine zu schnelle Aufeinanderfolge der drei Zeitmomente uns hindert, ein jedes der drei Zeitmomente als etwas Selbstständiges zu fassen. Fünf Zeittheile aber werden wir immer mit unserem Ohre in der Weise in zwei Abschnitte zu zerlegen geneigt sein, dass der eine von beiden zwei, der andere drei Bestandtheile enthält, dass wir also in der uns immerhin fernerliegenden Anzahl Fünf eine Vereinigung der Anzahlen Zwei und Drei finden. Dies sind die Thatsachen, welche die rhythmischen Formen in der Praxis der antiken wie der modernen Kunst bestimmen, und auch die Theorie der antiken Rhythmik hat sie auf's Schärfste erkannt und als oberste rhythmische Fundamente aufgestellt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 24.

Die drei rhythmischen Verhältnisse.

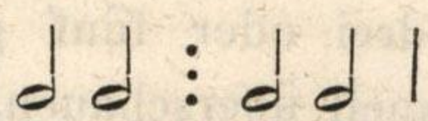
Entweder — so sagt Aristoxenus — zerlegt sich ein rhythmischer Abschnitt in zwei Zeitgrössen, welche sich wie ein 1: 1 verhalten. Dies ist das gerade oder isorrhythmische Verhältniss z. B.:



oder



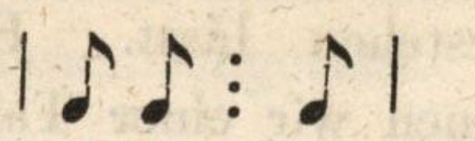
oder



Oder es zerlegt sich für unsere Wahrnehmung ein rhythmischer Abschnitt in zwei Theile, welche ihrer Zeitdauer nach im Verhältnisse

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von 1: 2 stehen. Dies wird nach antiker Bezeichnung das diplasische Verhältniss genannt (das Verhältniss des Doppelten), z. B.:
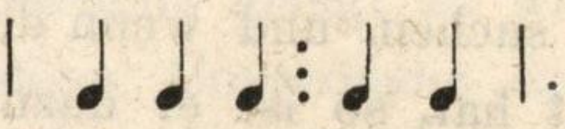


oder



u. s. w.

Oder es ist endlich ein rhythmischer Abschnitt dergestalt in zwei Theile zu zerlegen, dass beide im Verhältniss von 2: 3 stehen. Dies heisst bei den Alten das hemiolische Verhältniss, das Verhältniss des Anderthalbfachen z. B.:



Mit dem Vorhandensein der beiden hier zuerst genannten rhythmischen Verhältnisse ist auch der moderne Musiker durchweg einverstanden, nur dass sich Mancher bei der an zweiter Stelle angegebenen rhythmischen Gliederung wohl nicht mit der Zerlegung in zwei ungleiche Theile, das eine von 1, das andere von 2 Zeitmomenten, sofort einverstanden erklären wird und hier eine Zerfällung in drei einander gleich grosse Momente vorzieht, wozu allerdings unsere Notenschrift in ihrer Bezeichnung $^3/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$ u. s. w. Veranlassung giebt. Aber auch bei uns weicht wenigstens die Praxis des Taktirens von einer Zerlegung in drei gleiche Zeitgrössen ab: bei einem raschen Tempo wird man vorziehen, nicht drei gleiche Taktschläge, sondern zwei ungleiche anzuwenden, von denen auf den einen das Doppelte der Zeit des andern kommt, also genau wie dies der antike griechische Ausdruck „diplasisches Verhältniss“ angiebt. Wie es sich mit der Zerlegung dieser rhythmischen Grössen bei langsamerem Tempo und z. B. beim $^3/_2$ Takte verhält, wird sich weiterhin herausstellen*).

Dasjenige aber, was die Alten das hemiolische Verhältniss nennen, ist der Reflexion unserer modernen Musiker fremd. Wie Viele haben nicht vergebliche Mühe aufgewandt, das, was die Griechen über das Vorhandensein eines solchen rhythmischen Verhältnisses in ihrer Musik berichten, als Irrthum und Selbsttäuschung jener antiken Berichterstatter hinzustellen! — musikalische Philologen und philologische Musiker haben sich um die Wette in leichtfertigen Behauptungen von der Unmöglichkeit eines hemiolischen Rhythmus überboten. Lassen

---

*) Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (1739) S. 172 will auch die letzteren je nur in zwei Abschnitte zerlegt wissen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wir deshalb nicht unerwähnt, dass Baumgart, sowohl Musiker wie Philologe von Fach, den hemiolischen Rhythmus der alten Griechen zu Recht bestehen lässt. Es ist wahr, in unserer Musikalienliteratur begegnen wir einer Taktbezeichnung, welche eine solche Gliederung andeutet, selten genug. Um so häufiger findet sie sich in unserer Musik da, wo der Componist sie in der Notirung nicht bemerklich gemacht hat. Gluck weiss z. B. fast keine einzige Nummer in seinen Opern zu machen, wo er der hemiolischen Gliederung gänzlich entrathen könnte, wie sich weiterhin zeigen wird. Allerdings muss man sagen, dass sich solche Stellen unserem Auge oder Ohre zu entziehen suchen, und wenn der Verfasser dieser Schrift darauf zu achten gelernt hat, so ist er dazu lediglich durch das, was die Griechen von der Existenz des genannten Verhältnisses in ihrer eigenen Musik berichten, veranlasst worden.

So lange die Theorie unserer Musik nur die zwei zuerst genannten rhythmischen Verhältnisse annimmt, reichen die Namen gerader und ungerader Rhythmus aus: fügen wir aber, was ja unerlässlich ist, noch das an dritter Stelle angeführte hinzu, so muss innerhalb der ungeraden Rhythmusform eine dreitheilig- und eine fünftheilig-ungerade angenommen werden. Die antike Nomenclatur isorrhythmisch, diplasisch und hemiolisch darf trotz ihrer grossen Zweckmässigkeit wohl kaum in die rhythmisch-musikalische Terminologie unserer Zeit einen Eingang zu gewinnen hoffen.

§. 25.

Einzeltakte, zusammengesetzte Takte, rhythmische Reihen.

Es sind zwei verschiedene Arten von rhythmischen Abschnitten, welche nach einer der drei angegebenen Arten gegliedert sein müssen. Beide stehen einander nicht coordinirt, sondern die eine ist der anderen untergeordnet. Die Abschnitte der einen Art sind von den rhythmischen Abschnitten, welche jeder für sich ein zusammenhängendes Ganze ausmachen, die kleinsten, — wir pflegen sie Einzeltakte zu nennen. Von den Abschnitten der anderen Art umfasst ein einzelner jedes Mal mehrere Einzeltakte zu einem rhythmischen Gliede höheren Grades zusammen; der rhythmischen Function nach gehören dazu sowohl die zusammengesetzten Takte, wie auch dasjenige, wofür man gegenwärtig den Ausdruck rhythmische Reihe zu gebrauchen pflegt (der Vordersatz, der Nachsatz, der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mittelsatz der rhythmischen Periode). Beides, sowohl die Takte, wie die Reihen werden von Aristoxenus unter dem Terminus technicus rhythmische Zeiten zusammengefasst.

1. Einfache oder Einzel-Takte.

§. 26.

Wenn irgendwo, so verdient die antike Theorie in dem Abschnitte von der Taktlehre zu Grunde gelegt zu werden, der von Aristoxenus mit bewunderungswürdiger Consequenz auf rein analytischem Wege entwickelt ist. Die Grösse der Takte wird dort nach der Zahl der in ihr enthaltenen Chronoi protoi, deren Begriff S. 27 und 28 angegeben ist, bestimmt: „ein dreizeitiger, vierzeitiger, fünfzeitiger, sechszeitiger Takt u. s. w., eine zwölfzeitige, sechszehnzeitige, achtzehnzeitige Reihe“.

Nicht eine jede mögliche Zeitgrösse ist eine errhythmische — nicht eine jede kann als Takt oder Reihe gebraucht werden, sondern nur diejenige, welche eine solche Zahl von Chronoi protoi enthält, dass dieselbe in zwei wie 1: 1 oder wie 1: 2 oder wie 2: 3 sich verhaltende Abschnitte zu zerlegen ist; denn nur diese Verhältnisse sind rhythmische*).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 27.

Thesis und Arsis.

Von den beiden durch diese Zerlegung entstehenden Theilen des Taktes enthält der eine diejenige Silbe in sich, welche den stärksten rhythmischen Ictus trägt. Die Alten pflegen denselben mit dem Ausdrucke Thesis zu bezeichnen, während sie den andern Takttheil, in welchem nicht der stärkste Ictus enthalten ist, Arsis nennen. Diese beiden Terminologien sind längst in der Kunstsprache der Musiker**) einheimisch geworden. Der Etymologie und dem Ursprunge

---

*) Wir dürfen damit im Wesentlichen gleichlautend uns auch so ausdrücken: errhythmisch sind nur die Zeitgrössen, deren Anzahl von Chronoi protoi durch 2, 3, 5 theilbar ist.

**) Während unsere Musiker schon zwei Jahrhunderte lang die Wörter Thesis und Arsis genau in der Weise, wie die Alten gebrauchen, haben wunderlicher Weise unsere Philologen jetzt schon ebenso lange sich

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nach beziehen sie sich auf das Niedertreten und Emporheben des Fusses; in der Thesis (d. i. Niedersetzen) trat der Tanzende mit dem Fusse auf den Boden, in der Arsis (d. i. Aufheben) hob er den Fuss in die Höhe, um in der Thesis des nächsten Taktes wiederum den Boden zu berühren. Die heutige Tanzbewegung stimmt damit freilich nicht überein. Es bezogen sich jene beiden Ausdrücke aber auch ebenso gut auf die Taktirweise des Dirigenten, und in dieser Beziehung fällt der antike Gebrauch mit dem modernen zusammen. — Für Thesis sagen wir Modernen auch starker, schwerer oder guter Takttheil, für Arsis leichter, schwacher oder schlechter Takttheil. Aristoxenus gebraucht für beide Begriffe auch eine Bezeichnung, welche etwa einem deutschen „Niedertakt“ und „Auftakt“ entsprechen würde.

§. 28.

Kleinster Einzeltakt bei den Alten.

Die Methode des Aristoxenus besteht darin, dass er die möglichen Zeitgrössen von der zweizeitigen an immer um einen Chronos protos weiter fortschreitend gleichsam als Problem hinstellt und dann zeigt, ob sie in der Rhythmik brauchbar sei oder nicht.

Eine bloss zweizeitige Grösse (von zwei untheilbaren Chronoi protoi) würde dem geraden oder isorrhythmischen Rhythmus angehören, der eine Chronos protos würde der schwere Takttheil mit dem Ictus, der andere der leichte Takttheil sein. Aber eine so kleine Zeitgrösse kann nach Angabe des Aristoxenus keinen Takt bilden. Setzt man den antiken Chronos protos unserem Achtel gleich, so würde damit dem $^2/_8$ Takte die Existenz in der Musik versagt sein. Moderne Componisten schreiben bisweilen, wenn auch nur ausnahmsweise, darin: wir haben aber zu bedenken, dass der antike zweizeitige Takt der Untheilbarkeit des Chronos protos zufolge nicht bloss im Gesange durch lauter kurze Silben ausgedrückt werden müsste, sondern dass auch die Instrumente niemals diese untheilbaren Töne des Gesanges

---

gewöhnt, die beiden Wörter in umgekehrter Bedeutung wie ihre griechischen Quellen über Rhythmik und Metrik zu gebrauchen: sie nennen Arsis dasjenige, was bei den Griechen und bei den modernen Musikern Thesis heisst u. s. w. Fast scheint es, als könnte diese Unsitte nicht mehr abgelegt werden: denn eine Unsitte ist es wahrlich, da, wo ein alter Autor, wie Aristoxenus oder Aristides oder Marcianus Capella das Wort „Arsis“ gebraucht, dieses durch „Thesis“ zu verdeutschen.

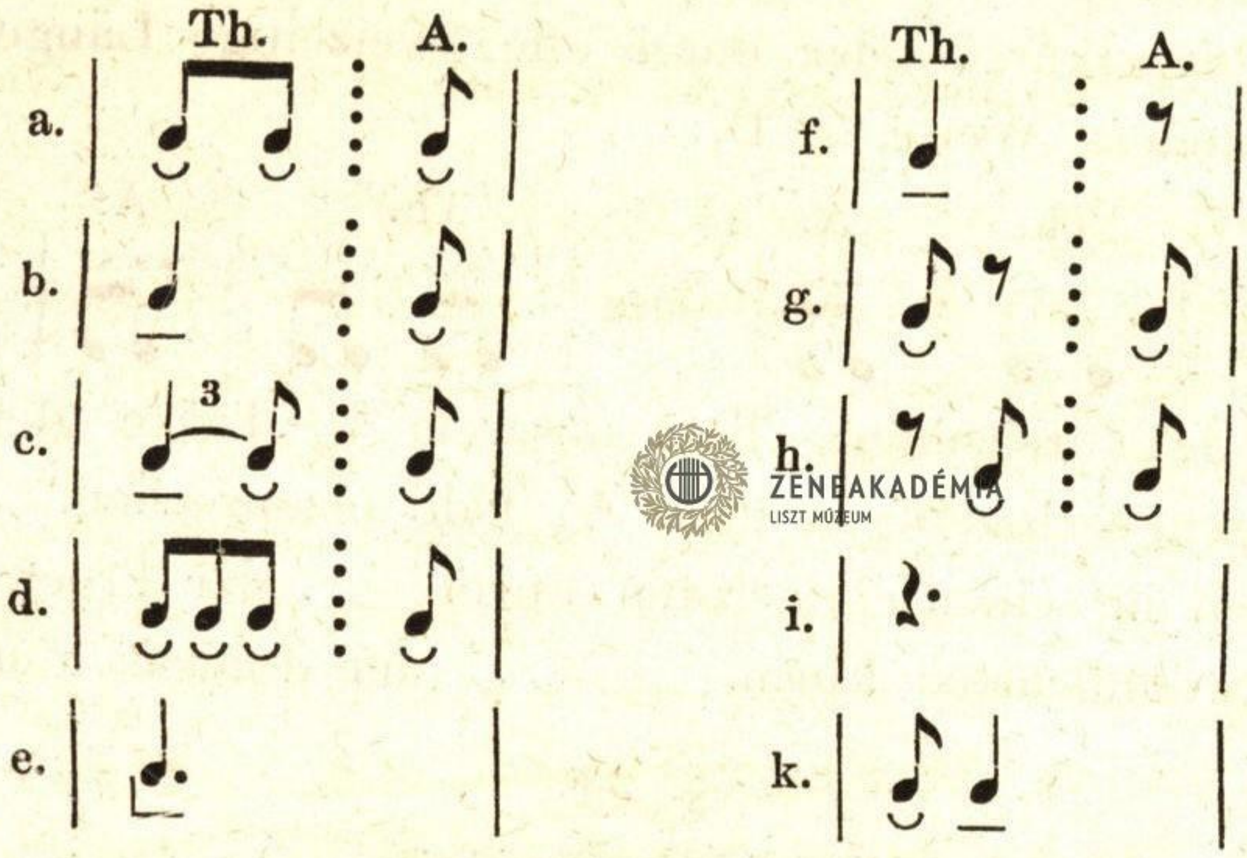
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch eine figurirte Begleitung zu rhythmisch mannigfaltigeren hätten machen können. So war denn der kleinste einfache Takt der dreizeitige aus drei Chronoi protoi bestehende; er gehört der „dreitheilig ungeraden“ Taktart an. Zwei Chronoi protoi bilden die Thesis, einer die Arsis. Ueber die abweichende antike Auffassung von der modernen in Beziehung auf die Theile dieses Taktes vergl. S. 37.

§. 29.

Dreizeitiger Einzeltakt.

Die Art und Weise, wie der dreizeitige Takt bei den Alten durch Noten oder Silben und Pausen ausgefüllt werden konnte, ist zufolge der §. 20. 21. 22 gemachten Angaben folgende:



Bis auf d und i sind alle diese Formen in den uns überlieferten Musikresten der Alten nachzuweisen, insbesondere sind die mit Achtelpausen an Stelle des ersten und zweiten Chronos protos mehrfach bezeugt. Ebenso auch die Form k, in welcher auf eine einzige mit dem Ictus versehene Note eine zweizeitige folgt. Die Griechen müssen an dieser scheinbar etwas unregelmässig gebauten Form ein grösseres Wohlgefallen als wir gehabt haben, die wir dieselbe nur sehr sparsam anwenden. Die Theorie fasste sie nicht als einen Takt von einem einzeitigen schweren und zweizeitigen leichten Takttheile auf, sondern vindicirte auch hier dem schweren Takttheile einen zweizeitigen, dem leichten einen einzeitigen Umfang. Nach der antiken Theorie gehörten die Noten des Taktes k zu denjenigen Zeiten, welche sie die „eigenthümlichen Zeiten der Rhythmopoeie“ nannten, nämlich solche, welche hinter der natürlichen rhythmischen

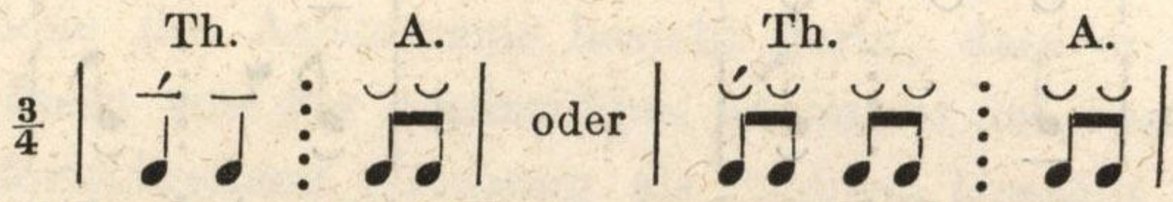
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grösse in ihrer Dauer zurückblieben oder dieselbe überschritten. Der schwere Takttheil umfasst in k die erste Achtelnote und zugleich die erste Hälfte des folgenden Viertels, dem leichten Takttheile gehört bloss die zweite Hälfte des zweiten Viertels an (das erste Achtel bleibt hinter der zweizeitigen Dauer der Thesis um das Doppelte zurück, das zweite Viertel überschreitet um das Doppelte die einzeitige Dauer der Arsis).

§. 30.

Sechszeitiger Einzeltakt.

Ein anderer einfacher Takt der dreitheilig ungeraden Taktart ist der sechszeitige. Wie im dreizeitigen Takte ein jedes der drei gleichen Zeitmomente durch Einen Chronos protos ausgedrückt ist, so hier im sechszeitigen durch eine zweizeitige Zeitgrösse, sei es nun durch die Doppelkürze oder durch die zweizeitige Länge oder auf irgend eine andere Weise, z. B.:
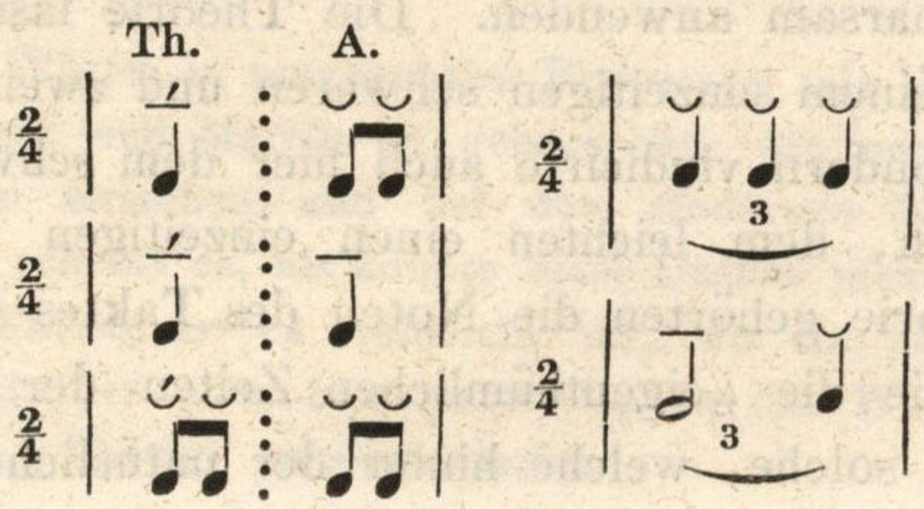


Haben wir den dreizeitigen Takt unserem $^3/_8$ Takte gleich gestellt, so muss diesem sechszeitigen unser $^3/_4$ Takt entsprechen. Jener heisst bei den Alten in seiner einfachsten Form _ ◡ der Trochaeus, dieser in seiner gewöhnlichsten Form _ _ ◡ ◡ der Jonicus a majore.

§. 31.

Vierzeitiger Einzeltakt.

Während es zwei einfache Takte der dreitheilig ungeraden Taktart giebt, gehört den beiden übrigen Taktarten je nur ein einfacher oder Einzeltakt an.

Der einfache Takt der geraden Taktart ist der vierzeitige, den wir unserem $^2/_4$ Takte vergleichen können. Die zwei ersten Chronoi protoi bilden die Thesis, die zwei letzten die Arsis. Die gewöhnlichsten Formen des Taktes sind



vgl. §. 22.

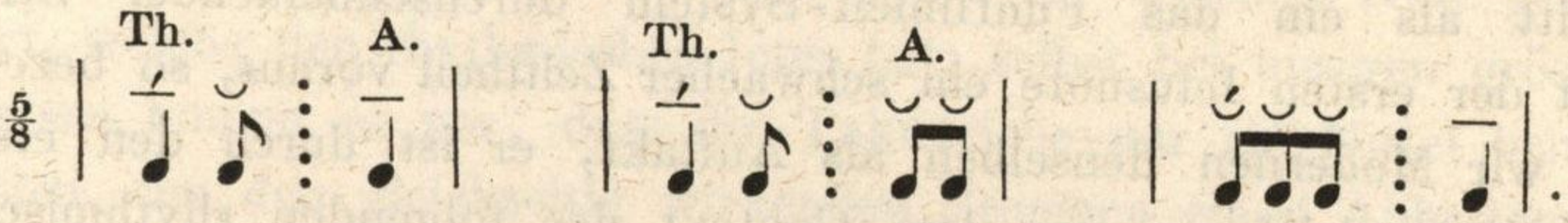
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Andere Formen, wie die mit Pausen versehenen und die aus einer einzigen vierzeitigen Länge übergehen wir, bemerken aber, dass dieselbe niemals in der Weise durch eine lange oder kurze Silbe ausgedrückt sein kann, dass die Länge das Dreifache der ersten ist (punktirtes Viertel und Achtel). Denn die Kürze muss immer die Hälfte der in demselben Takte vorausgehenden Länge sein (S. 30). Zertheilungen eines Achtels in Sechszehntel sind hier so wenig gestattet, wie bei den vorherbesprochenen, denn das Achtel würde hier identisch mit dem Chronos protos sein, der Chronos protos kann aber nach S. 27 niemals in kleinere Zeittheile zerfällt werden. In seiner gewöhnlichsten Form ⏑ – ⏑ heisst der vierzeitige Takt der Dactylus.

§. 32.

Fünfzeitiger Einzeltakt.

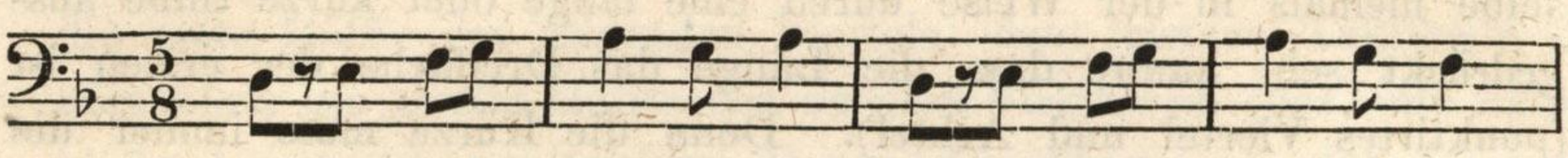
Der einfache Takt der fünftheilig ungeraden Taktart ist der fünfzeitige, wofür die Alten auch den Namen Paeon gebrauchen. Drei seiner Chronoi protoi machen die Thesis, zwei die Arsis aus. Wir werden denselben nach moderner Terminologie als $^5/_8$ Takt zu bezeichnen haben. Die gewöhnlichsten Formen sind:
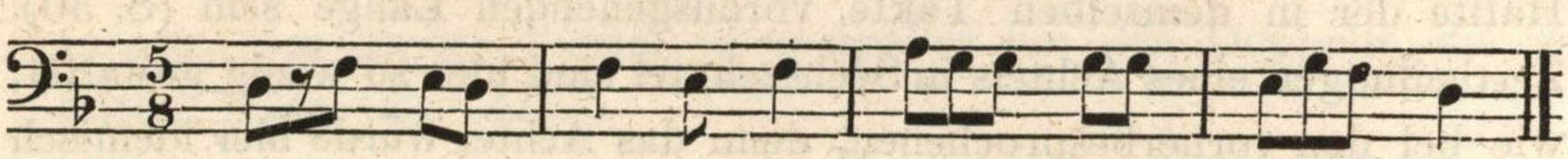


Den Griechen war der fünfzeitige Takt so geläufig, wie der drei-, vier- und sechszeitige, und man darf mit Recht sagen, dass bei ihnen ein Musikstück ebenso häufig im $^5/_8$ als im $^3/_4$ Takte gehalten war. Noch in der Römischen Kaiserzeit findet es der Verfasser eines musikalichen Elementarbuches, der seinen Schülern dasjenige in die Hand giebt, was wir heutzutage etwa eine Flötenschule nennen würden, für nothwendig, den Anfängern gleich nach einer im $^2/_4$ Takt rhythmisirten Tonleiter und ähnlichen Elementarsachen ein Stück hinzustellen, an welchem der Lernende den $^5/_8$ Takt einüben soll. Damit endlich der bei den Neueren noch nicht ganz verstummte Zweifel an der Existenz des antiken $^5/_8$ Taktes wenigstens bei den Lesern dieses Buches aufhört und damit ihnen zugleich die Grundformen dieses Taktes näher geführt werden, theile ich hier jene zwei im $^5/_8$ Takt gehaltenen Perioden mit. Ich bemerke,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass die überlieferten Noten wahrscheinlich die begleitende Stimme zu einer uns nicht mehr überkommenen Melodie waren.





§. 33.

Auftakt. Taktstrich.

Schreibt der moderne Componist ein Stück in einem einfachen Takte (vom zusammengesetzten reden wir ja nicht), so wird vor jedem rhythmischen Ictus in der Notirung ein Strich, der sogenannte Taktstrich, gesetzt. Nur in bestimmten Fällen, wie z. B. bei einem Chorale, wird diese Regel nicht eingehalten. Der antike Componist beobachtete das Verfahren, wenn die rhythmische Gliederung wie eben bei unseren Chorälen nicht gänzlich unbezeichnet gelassen wurde, die Ictussilbe durch einen über die betreffende Note gesetzten Punkt auszudrücken. Dies gewährt freilich keinen so scharfen Abschnitt als ein das Fünflinien-System durchschneidender Strich. Geht der ersten Ictusnote ein schwacher Zeittheil voraus, so bezeichnen wir Modernen denselben als Auftakt, er ist durch den ersten Taktstrich gleichsam von dem Context des folgenden rhythmischen Gefüges ausgeschieden. Die Griechen verfahren in anderer Weise: sie fassen den zu Anfang stehenden leichten Takttheil mit dem folgenden schweren als rhythmische Einheit zusammen und stellen den Satz auf: In einem solchen Fall ist die Ordnung der beiden Takttheile verändert, der Einzeltakt beginnt nicht mit der Thesis, sondern Arsis. Es heisst dies bei ihnen die antithetische Taktform. So steht nach ihnen dem dreizeitigen Trochaeus ⏑ als antithetische Form der Jambus ⏑ –, dem vierzeitigen Dactylus – ⏑ ⏑ als antithetische Taktform der Anapaest ⏑ ⏑ –, dem sechszeitigen Jonicus a majore – – ⏑ ⏑ der antithetische Jonicus a minore ⏑ ⏑ – – gegenüber. Bei dem fünfzeitigen Takte, dem Paeon, hat sich keine Nomenclatur für die antithetischen Formen ausgebildet: man nennt beide schlechthin Paeone (der Grund davon hat für unseren Zweck keine weitere Bedeutung; denn da wir Modernen keinen $^5/_8$ Takt benutzen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

so braucht der fünfzeitige Takt der Alten nicht in weitere Analogie zur modernen Rhythmik gestellt zu werden).

Die Praxis der Alten, den Auftakt mit in den Context des folgenden einzuschliessen, würde keine Bedeutung haben, wenn es bloss die erste Thesis der ganzen Composition wäre, welcher ein Auftakt voranginge. Das ist aber in der modernen Musik so wenig der Fall wie in der alten. Geht nämlich der ersten Thesis eine Arsis voran, so findet gewöhnlich auch bei den folgenden Reihen des Musikstückes das nämliche Statt, und wenn wir, wie es doch unumgänglich nöthig ist, die Reihe als einen in sich zusammenhängenden rhythmischen Abschnitt zu fassen haben, so müssen wir häufig genug, um nichts Ungehöriges zu verbinden oder zu scheiden, den schwachen Takttheil, welcher auf den letzten starken Takttheil der ersten Reihe folgt, nicht anders auffassen, als dass wir ihn als Auftakt der zweiten Reihe hinstellen, und so fort auch bei allen übrigen Reihen. Will man in unseren modernen Stücken die periodische Gliederung richtig erkennen, ist dies durchaus unerlässlich, wie sich in der Folge zeigen wird. Mit einem Worte, die Taktstriche unserer heutigen Notirung sind keineswegs die genauen Grenzscheiden zwischen den rhythmischen Gliedern der Composition, und wir werden im weitern Verlaufe unserer Darstellung den Nachweiss liefern, dass sich der Taktstrich sogar nicht einmal überall vor diejenige Note gesetzt findet, welche den rhythmischen Ictus hat; selbst bei unseren grössten Meistern kommt es vor, dass die Taktstriche nur als Mittel benutzt werden, um den gleichzeitig wirkenden Stimmen einen Anhaltepunkt zum Zählen und zum richtigen Zusammentreffen zu geben, ohne dass sie die rhythmische Gliederung darstellen.

2. Zusammengesetzte Takte.

§. 34.

Unterschied des zusammengesetzten vom einfachen Takte.

Folgen wir auch jetzt vorerst gänzlich der Führung unseres griechischen Theoretikers. Ein Takt, welcher nicht in kleinere Takte zerlegt werden kann, ist ein einfacher; lässt er sich aber in mehrere ganze, einfache Takte zerfällen, so ist er ein zusammengesetzter. Der im Vorausgehenden aufgeführte sechszeitige Takt der dreitheilig ungeraden Taktart (unser $^3/_4$ Takt) lässt sich in zwei Theile zerlegen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in eine vierzeitige Thesis und eine zweizeitige Arsis; die vierzeitige Thesis würde einen selbstständigen Takt ausmachen können, nämlich den vierzeitigen, die zweizeitige Arsis desselben aber nicht: denn einen zweizeitigen Takt giebt es nicht (nach S. 40). Der in der dreitheilig ungeraden Taktart gehaltene Takt ist also ein unzusammengesetzter oder einfacher. Anders aber, wenn ein sechszeitiger Takt in der Weise rhythmisch gegliedert ist, dass sich die beiden Abschnitte wie 1: 1 verhalten oder im geraden Verhältnisse stehen:



Alsdann wird jeder der beiden dreizeitigen Abschnitte für sich gefasst einen vollständigen dreizeitigen Takt (einen $^3/_8$ Takt) ausmachen und der ganze sechszeitige Takt wird desshalb zu den zusammengesetzten Takten gehören. Mit dieser Theorie des Aristoxenus stimmt soweit die moderne vollständig überein: im ersten Falle nennt sie eine Verbindung von sechs Achtelnoten einen unzusammengesetzten $^3/_4$, im zweiten einen zusammengesetzten $^6/_8$ Takt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 35.

Zeitumfang der zusammengesetzten Takte.

Der weitere Verlauf der aristoxenischen Lehre weicht aber von der vulgären Theorie der heutigen Zeit bedeutend genug ab. Wenn Aristoxenus sagt, dass der zusammengesetzte Takt gerade wie der einfache nach den rhythmischen Verhältnissen 1: 1 oder 1: 2 oder 2: 3 gegliedert sein müsste, um errhythmisch zu sein, so fällt uns auch dies trotz aller unserer Aversion gegen das zuletzt angegebene Verhältniss 2: 3 nicht allzu unbequem. Wohl aber folgendes:

1) Die im Verhältniss von 1: 1 gegliederten, zusammengesetzten Takte können einen Umfang haben bis zu einer sechszehnzeitigen Dauer.

2) Die im Verhältniss von 1: 2 gegliederten bis zur achtzehnzeitigen Dauer.

3) Die im Verhältniss von 2: 3 gegliederten bis zur fünfundzwanzigzeitigen Dauer.

Drücken wir, wie wir es bei den einfachen Takten gethan, die Einzeitigkeit durch unser Achtel aus, so werden sich als die grössten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

zusammengesetzten Takte, welche in den drei Taktarten bei den Griechen vorkamen, folgende ergeben:

In der geraden:



in der dreitheilig ungeraden:



in der fünftheilig ungeraden:
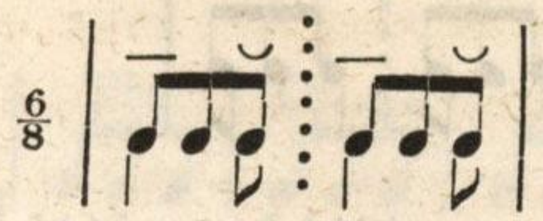


Den ersten dieser drei grossen zusammengesetzten Takte acceptiren wir, für die zwei anderen, für welche wir erst die neuen Namen $^{18}/_{8}$ und $^{25}/_{8}$ Takt bilden müssen, glauben wir in unserer Musik durchaus keinen Anhaltepunkt zu haben. Doch wollen wir zunächst die antike Lehre, ohne unser Bedenken dagegen zu erheben, weiter verfolgen.

§. 36.
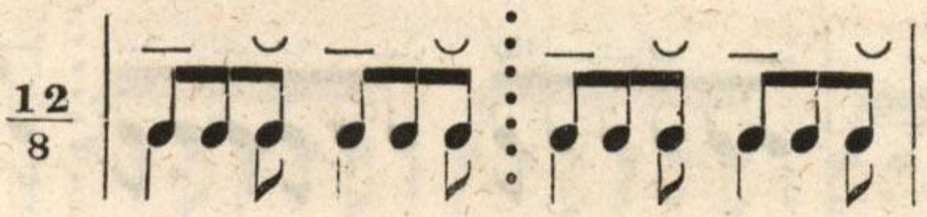
Zusammengesetzte Takte der geraden Taktart bei den Alten.

Die in der geraden Taktart vorkommenden zusammengesetzten Takte sind alle diejenigen, welche bei einer Gliederung von 1: 1 die Dauer der Sechszehnzeitigkeit nicht überschreiten, also

sechszeitig: 

achtzeitig: 

zehnzeitig: 

zwölfzeitig: 

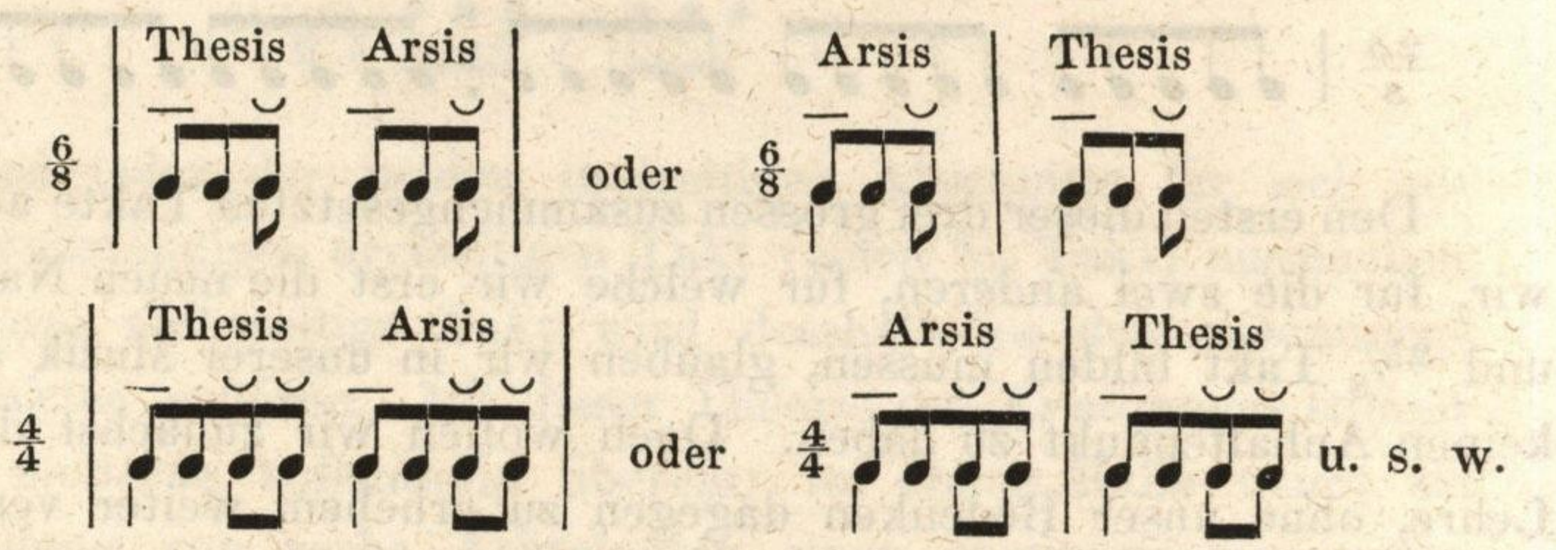
zwölfzeitig: 

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sechszehnzeitig: 

Alle diese Takte, mit Ausnahme des zehnzeitigen, haben auch in unserer rhythmischen Theorie längst Geltung und werden bei uns mit den vorgesetzten Namen $^6/_8$, $^4/_4$ Takt u. s. w. bezeichnet.

Von den beiden einander gleichen Theilen dieser zusammengesetzten Takte ist wie bei dem einfachen vierzeitigen Takte der eine die Thesis (der schwere Takttheil), der andere die Arsis (leichter Takttheil); entweder steht die Thesis oder die Arsis voran:



u. s. w.
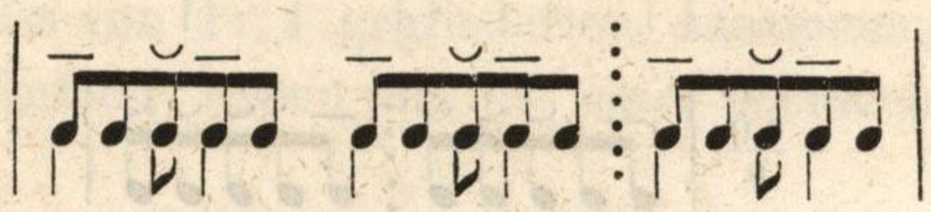
§. 37.
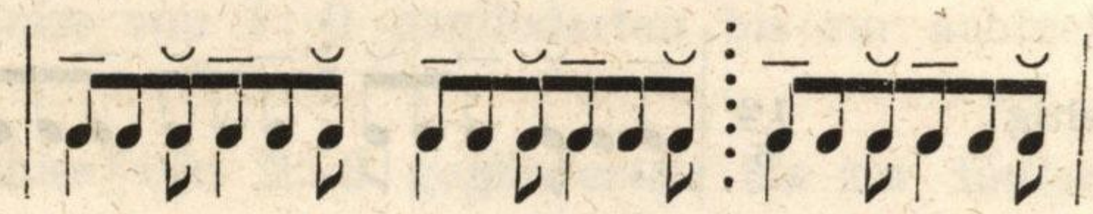
Zusammengesetzte Takte der dreitheilig-ungeraden Taktart.
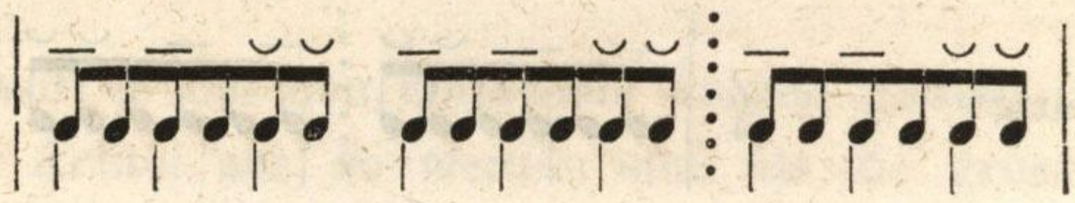
Die zusammengesetzten Takte der dreitheilig-ungeraden Taktart waren bei den Alten folgende:

neunzeitig: 

zwölfzeitig: 

funfzehnzeitig: 

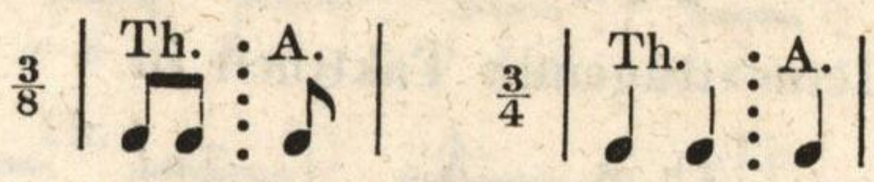
achtzehnzeitig: 

achtzehnzeitig: 

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

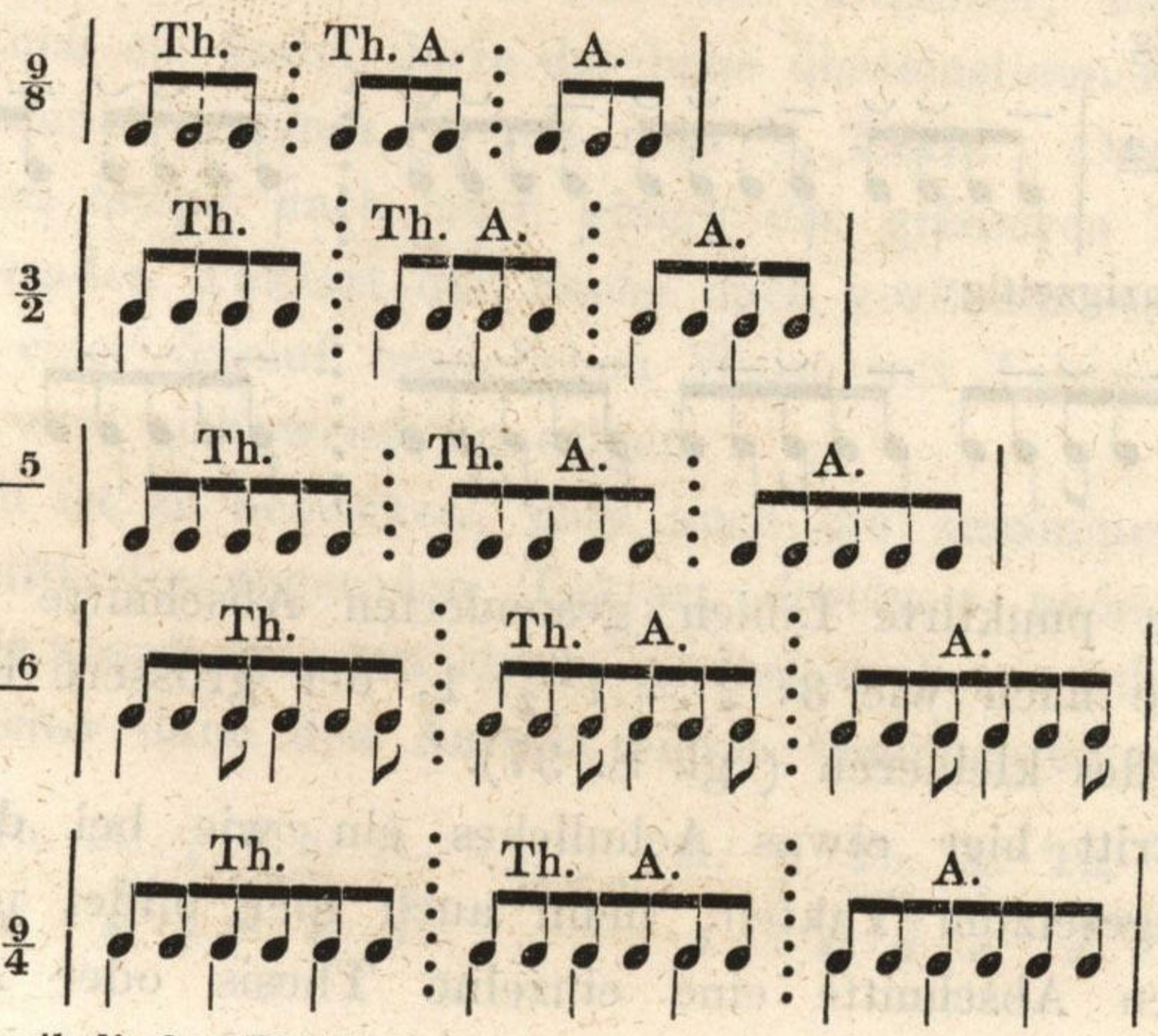
Von ihnen werden in der modernen Musik zu Taktvorzeichnungen nur die beiden ersten und der letzte gebraucht ($\frac{9}{8}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{4}$), die beiden andern lassen sich nach moderner Art nur durch Anwendung von Taktcombinationen zutreffend bezeichnen ($\frac{10+5}{8}$, $\frac{12+6}{8}$).

Der unzusammengesetzte Takt der dreitheilig-ungeraden Taktart ($\frac{3}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Takt) hat von seinen beiden sich wie 1: 2 verhaltenden Theilen den einen zur Thesis den, andern zur Arsis (§. 29):



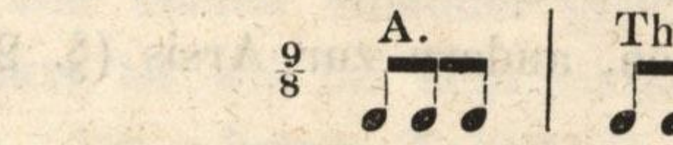
Bei dem zusammengesetzten Takte der dreitheilig-ungeraden Taktart ist dies nicht der Fall. Er hat nämlich nicht zwei, sondern drei Takttheile von gleicher Grösse. Einer davon ist eine Thesis oder schwerer Takttheil. Ein anderer ist eine Arsis oder leichter Takttheil. Ein dritter endlich wird bald Thesis, bald Arsis genannt: er hat ein stärkeres Gewicht, einen stärkeren rhythmischen Accent als die Arsis, aber einen schwächeren als die Thesis; er steht dem rhythmischen Ictus nach in der Mitte zwischen beiden und nimmt gewissermaassen an den Eigenschaften beider Theil.

Ebenso zerlegt auch die moderne Rhythmik den $^9/_8$, $^3/_2$ und $^9/_4$ Takt in drei Takttheile: einen schwersten, einen mittleren und einen leichtesten. Man kann dieselben entweder so bezeichnen: Thesis, schwerere Arsis, leichtere Arsis, — oder: schwerere Thesis, leichtere Thesis, Arsis, was genau mit der antiken Nomenclatur stimmen würde.

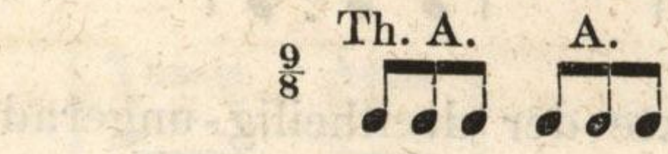


ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Wie die zusammengesetzten Takte der geraden Taktart nicht blos mit ihrem schweren, sondern auch mit ihrem leichten (als Auftakt gesetzten) Takttheile beginnen können, so auch die vorstehenden der dreitheilig-ungeraden Taktart. Der den leichtesten Ictus tragende Takttheil bildet den Anfang in



der den mittleren Ictus tragende Takttheil in
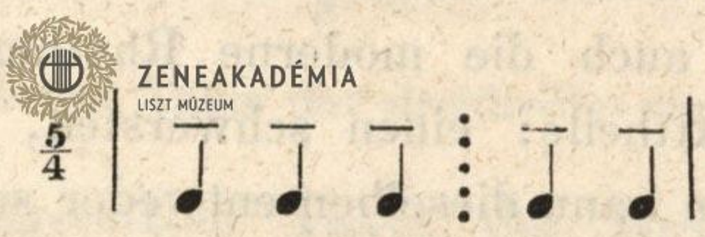


Dies ist alles gerade so wie in der heutigen Musik.

§. 37.

Zusammengesetzte Takte der fünftheilig-ungeraden Taktart.

Die zusammengesetzten Takte der fünftheilig-ungeraden Taktart gehen vom zehnzeitigen bis zum fünfundzwanzigzeitigen:
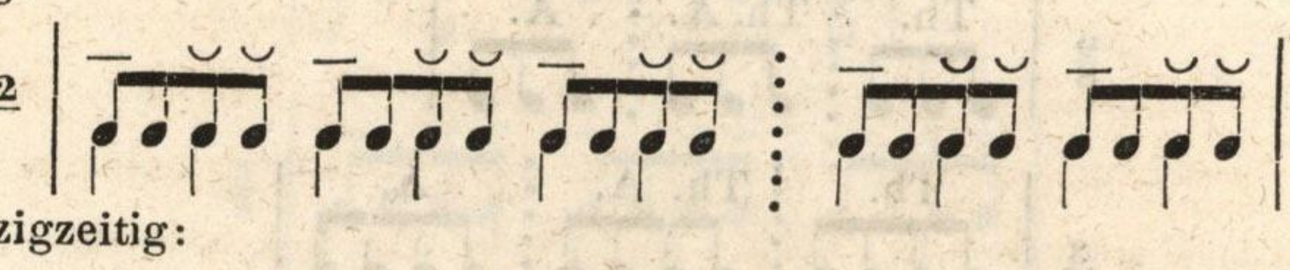
zehnzeitig:
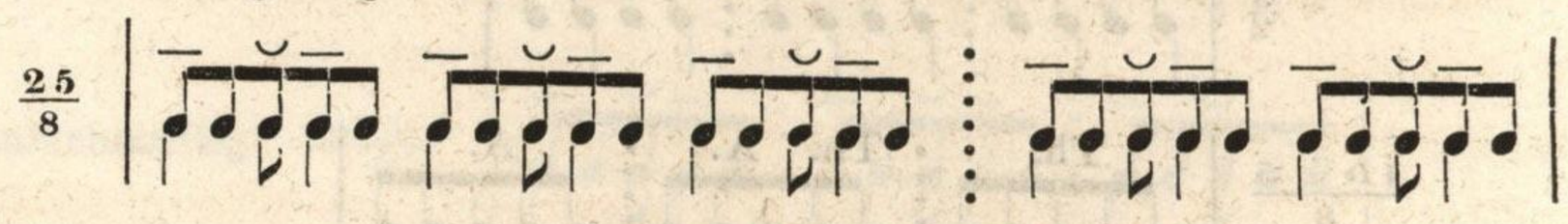


fünfzehnzeitig:



zwanzigzeitig:



fünfundzwanzigzeitig:

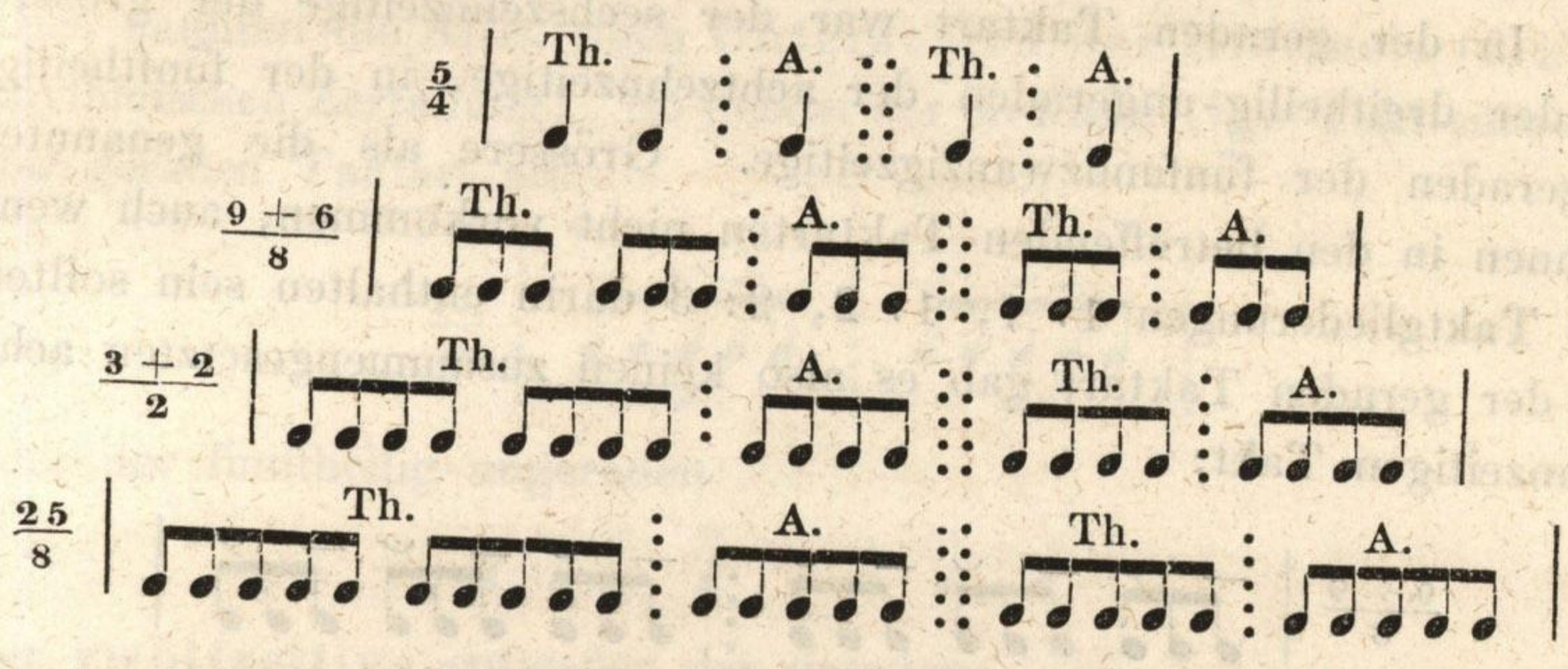


Die durch punktirte Linien gesonderten Abschnitte verhalten sich der Grösse nach wie $3 : 2 = 1\frac{1}{2} : 1$, der grössere ist das Anderthalbfache des kleineren (vgl. S. 37).

Es tritt hier etwas Aehnliches ein wie bei den dreitheilig-zusammengesetzten Takten, denn auch hier bildet nicht ein jeder der beiden Abschnitte eine einzelne Thesis oder Arsis, sondern

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

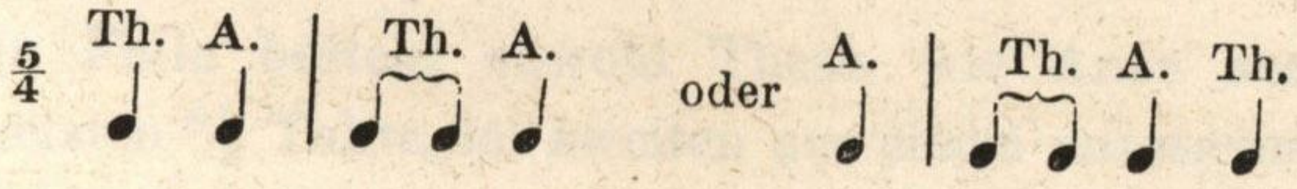
zerfällt in mehrere Arsen und Thesen. In dem kleineren Abschnitte ist die erste Hälfte die Thesis, die zweite die Arsis, in dem grösseren ($1^1/_2$ mal so grossen) bilden zwei Drittheile desselben die Thesis, ein Drittheil die Arsis:



In einem solchen zusammengesetzten Takte gab es also nach der alten Auffassung zwei verschiedene Thesen, eine grössere und eine kleinere — offenbar kam der grösseren ein stärkerer Ictus als der kleineren zu. Aus Allem geht hervor, dass die Alten die zusammengesetzten Takte der fünftheilig-ungeraden Taktart auffassten als eine Combination von einem dreitheilig-ungeraden und einem geraden Takte. Auffallend ist nur dies, dass der hier mit einem geraden Takte verbundene dreitheilig-ungerade nur eine Thesis und eine Arsis hat, nicht aber wie der isolirt für sich stehende dreitheilig-ungerade eine stärkere Thesis, eine schwächere Thesis und eine Arsis.

Die moderne Musik bedient sich in ihrer Taktbezeichnung von den vorstehenden antiken Takten nur des kleinsten, nämlich des $^5/_4$ Taktes. Auch sie findet darin durchaus übereinstimmend mit den Alten die Combination eines $^3/_4$ mit dem $^2/_4$ Takte. Dass aber in unserer heutigen Musik auch noch einige der grösseren Takte der fünftheilig-ungeraden Taktart der Sache nach vorkommen, wenn sie auch nicht in einer darauf bezüglichen Weise mit Taktzeichen versehen werden, wird sich weiterhin zeigen.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch die zusammengesetzten Takte der fünftheilig-ungeraden Taktart durchaus nicht mit der stärkeren Thesis anzufangen brauchen, sondern auch mit jedem andern Takttheile, welcher dann den Auftakt bildet, beginnen können, z. B.:



u. s. w.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 39.

Ueberschreitung des Taktumfanges.

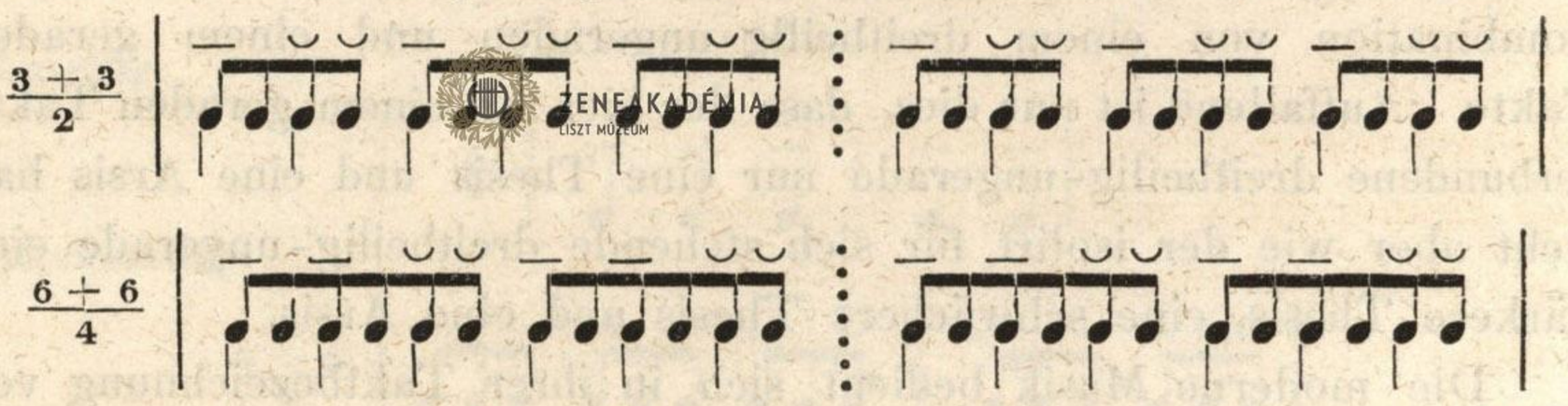
In der geraden Taktart war der sechszehnzeitige der grösste, in der dreitheilig-ungeraden der achtzehnzeitige, in der fünftheilig-ungeraden der fünfundzwanzigzeitige. Grössere als die genannten können in den betreffenden Taktarten nicht vorkommen, auch wenn die Taktgliederungen 1: 1, 1: 2, 2: 3 darin enthalten sein sollten. In der geraden Taktart gab es also keinen zusammengesetzten achtzehnzeitigen Takt:
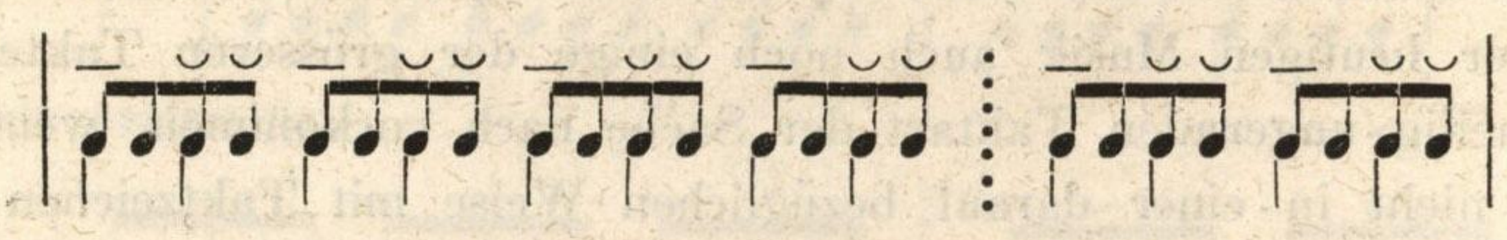


keinen zwanzigzeitigen:



keinen vierundzwanzigzeitigen:



Ebenso gab es in der dreitheilig-ungeraden Taktart keinen vierundzwanzigzeitigen Takt:



u. s. w. Die alten Berichterstatter sagen, grössere Takte als die (oben) angegebenen kann es in den betreffenden Taktarten nicht geben, weil hier unser rhythmisches Gefühl einen das angegebene Mass übersteigenden Umfang nicht mehr als eine rhythmische Einheit überschauen und festhalten könnten würde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 40.

Unterschiede der Diairesis und des Schemas.
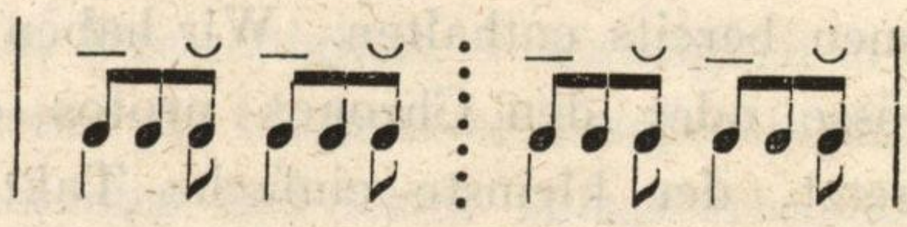
Zwei gleich grosse Takte können der Taktart nach verschieden sein. Dies nannten die Alten einen Unterschied der Diairesis (d. i. der rhythmischen Zerfällung). So gehört der zehnzeitige Takt entweder der geraden Taktart an:



oder der fünftheilig-ungeraden:



der zwölfzeitige entweder der geraden:



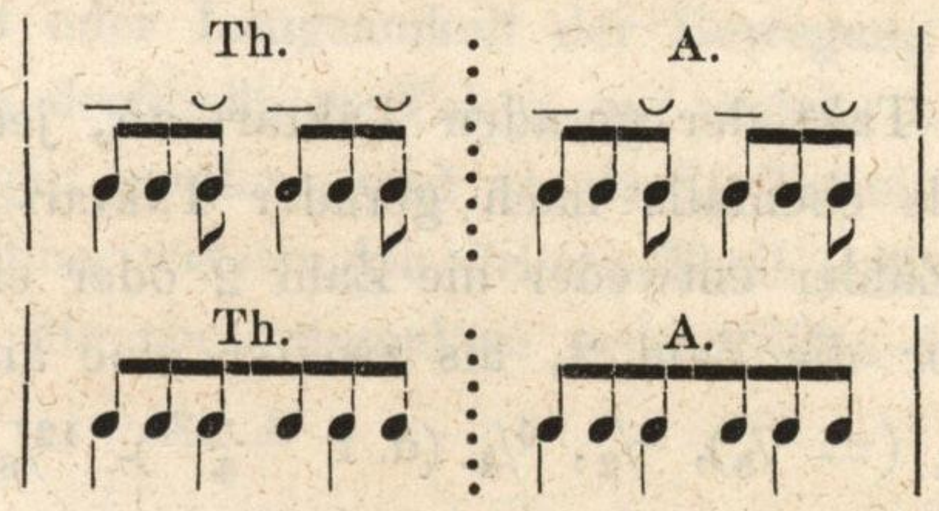
oder der dreitheilig-ungeraden:



Ebenso der sechszeitige entweder der geraden (als $^6/_8$ Takt) oder der dreitheilig-ungeraden (als $^3/_4$ Takt).

Es kann aber auch vorkommen, dass zwei gleichgrosse Takte, welche zugleich ein und derselben Taktart angehören, entweder der geraden oder der dreitheilig-ungeraden, dennoch von einander verschieden sind und zwar verschieden durch die ungleiche rhythmische Gliederung der Thesen oder Arsen, in welche sie zerfallen. Die Alten nennen dies den Unterschied des Schemas. So der zwölfzeitige Takt der geraden Taktart:

gerader zwölfzeitiger Takt.
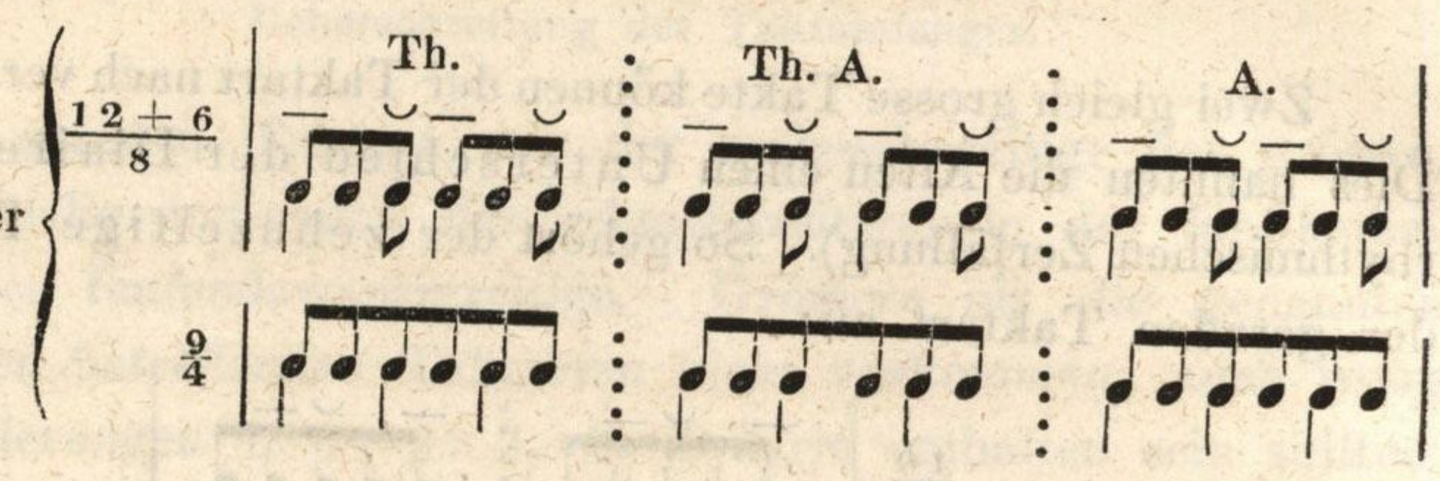


Im ersteren Falle besteht sowohl Thesis wie Arsis aus einem zusammengesetzten $^6/_8$ Takte, im zweiten aus einem unzusammengesetzten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

$^3/_4$ Takte, das erste Mal mit gerader, das zweite Mal mit dreitheilig-ungerader Gliederung. Ebenso der dreitheilig-ungerade achtzehnzeitige Takt:

ungerader achtzehnzeitiger Takt.



§. 41.

Moderne Taktbezeichnung beim Unterschiede der Diairesis und des Schemas.

In den vorstehenden Theorien der Alten ist die gesammte Taktlehre der Modernen bereits enthalten. Wir haben bisher die einzeitige rhythmische Grösse oder den Chronos protos der Alten unserem Achtel gleichgesetzt, der kleinste einfache Takt der Alten kommt hiernach dem modernen $^3/_8$ Takte gleich. Auch wir Modernen geben bei der Bezeichnung des Taktes jene Anzahl der Achtel an in Form eines Bruches, dessen Zähler die Anzahl enthält. Um aber das zu bezeichnen, was die Alten den Unterschied der Diairesis oder des Schemas nennen, geben wir dem Nenner ausser der Zahl 8 auch die Zahl 4 oder 2, welche den doppelten, respective den vierfachen Umfang des Achtels ausdrücken soll.

Gehört der Takt der dreitheilig-ungeraden Taktart an, so ist der Zähler eine ungerade Zahl, 3 oder 9, nämlich $^3/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$, $^9/_8$, $^9/_4$.

Gehört der Takt der geraden Taktart an, sind aber die Arsen und Thesen desselben eine jede nach der ungeraden Taktart gegliedert, so erhält der Zähler eine in die Faktoren 3 und 2 zu zerlegende Zahl: $^6/_8$, $^6/_4$.

Gehört der Takt der geraden Taktart an, jedoch so, dass die Arsis oder Thesis ebenfalls nach gerader Taktart gegliedert ist, so geben wir dem Zähler entweder die Zahl 2 oder eine solche, welche als ersten Faktor die Zahl 2, als zweiten eine andere gerade Zahl enthält, also: $^2/_4$ ($= {}^4/_8$), $^2/_2$, $^4/_4$ (d. i. $\frac{2 \cdot 2}{4}$), $^{12}/_8$ (d. i. $\frac{2 \cdot 6}{8}$).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Eigenthümlichkeiten moderner Taktbezeichnung.

§. 42.

Abhängigkeit der modernen Taktbezeichnung vom Tempo.

Mochte ein Musikstück schnellstes oder langsamstes Tempo haben, die Alten hielten dennoch immer den Chronos protos oder die einzeitige Grösse, die in der Vokalmusik stets durch eine prosodisch kurze Silbe ausgedrückt wurde, als Zeitmaass fest. Wird doch der Satz von der alten Theorie stark genug betont, dass der Chronos protos mit der Aenderung des Tempos ein anderer wird, dass es durchaus keine constante Zeitdauer für die Einzeitigkeit und ebensowenig auch für die Zweizeitigkeit, Dreizeitigkeit, Vierzeitigkeit u. s. w. giebt, dass vielmehr nur dann, wenn ein bestimmtes Tempo eingehalten wird, diese Zeitgrössen ein bestimmtes und festes Maass erhalten (S. 27).

Im Allgemeinen ist es mit dem verschiedenen Zeitwerthe der modernen Noten ebenso. In der einen Composition nimmt das Achtel oder das Viertel eine kürzere Zeitdauer ein, in der anderen eine längere, und um diese Unterschiede anzugeben, wird bei einem jeden Stücke das raschere oder langsamere Tempo durch die Ausdrücke *prestissimo*, *presto*, *allegro molto*, *allegro*, *allegretto*, *moderato*, *andante*, *larghetto*, *largo*, *adagio*, *adagio molto* bezeichnet. In der neueren Zeit hat man sogar angefangen, die Zeitdauer des Achtels oder Viertels u. s. w. aufs genaueste durch das Metronom anzugeben.
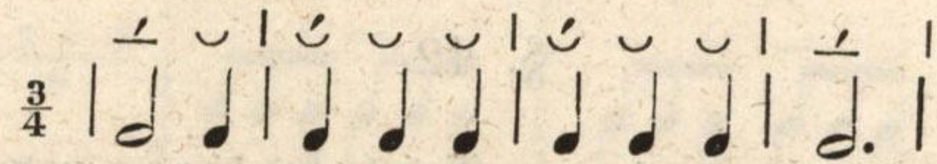
Aber trotz der Tempo-Ueberschriften, trotz der Angabe nach dem Metronom hält es der Componist bisweilen für angemessen, schon durch die blosse Notenbeschaffenheit dem Ausführenden die grössere Raschheit oder Langsamkeit der Bewegung anzugeben.

Die einfachen dreitheiligen Takte, auf welche z. B. je drei oder zwei Silben gesungen werden, wird er als $^3/_8$ Takte ansetzen können, und die einzelne Silbe, welche den dritten Theil jedes Taktes ausfüllt, durch das Achtel, die noch einmal so grosse Silbe durch die Viertel-Note bezeichnen:
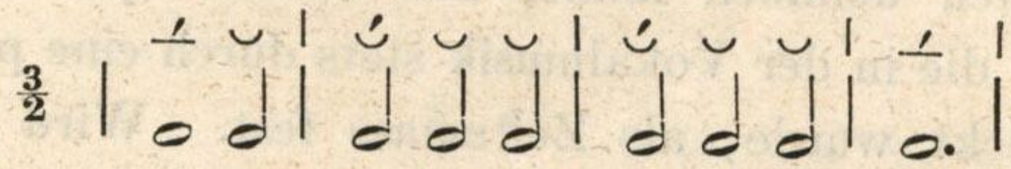


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Er kann aber auch die den dritten Theil des Taktes ausfüllende Silbe durch die Viertel-Note, die noch einmal so lange durch die halbe Note bezeichnen u. s. w., und der Takt wird alsdann nicht ein $^3/_8$-, sondern $^3/_4$ Takt sein:



Er wird aber endlich dieselbe kleinste Silbe des Textes sogar als halbe Note ansetzen können, die noch einmal so grosse als ganze u. s. w. und der Takt wird alsdann ein $^3/_2$ Takt sein:



Wenn sich der Componist für eine unter diesen Taktformen entscheidet, so will er durch die Beschaffenheit der Noten dem ausübenden Musiker die Beschaffenheit des Tempos unmittelbar vor Augen führen; im $^3/_2$ Takt wird er seine Composition ansetzen, wenn der Gesang einen möglichst langsamen, etwa einen choralmässigen Charakter hat, bei rascher Bewegung wird er den $^3/_8$ Takt, bei einer mittleren Bewegung den $^3/_4$ Takt wählen. Aber wohl verstanden, alle diese Unterschiede sind bei einem jeden Tempo möglich, sowohl im *allegro*, wie im *largo* u. s. w. Bei der gegenwärtig herrschenden Genauigkeit, das Tempo so scharf wie möglich auszudrücken, ja sogar die Messungen des Metronoms herbeizuziehen, haben diese Unterschiede streng genommen keine rechte praktische Bedeutung mehr, wenigstens bei weitem nicht mehr die Bedeutung wie früher, wo eben die in Rede stehenden Unterschiede gewissermassen allein das Tempo anzeigen mussten. Sie sind heutzutage grösstentheils als eine Tradition aus früherer Musikperiode anzusehen, eine Form, die man ganz zu verlassen gewissermaassen aus Pietät gegen die Früheren sich nicht entschliessen mag, wenn auch die ursprüngliche Bedeutung dieser Form jetzt geschwunden ist. Wird etwa das Tempo eines choralmässigen Gesanges geändert, wenn man die kürzesten Singnoten durch Viertel oder wenn man sie durch halbe Noten ausdrückt?

Und wie häufig haben unsere Componisten, nicht bloss die des jetzigen, sondern auch die des vergangenen Jahrhunderts, die vorher beschriebene ältere Manier, ein langsameres Tempo etwa durch Viertel-, ein rascheres durch Achtel-Noten auszudrücken, verlassen? Zuerst hat Mozart mit derselben ganz und gar gebrochen, wie wir späterhin weiter ausführen werden, so dass er mindestens ebenso häufig bei

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

langsamen Tempo in Achteln, beim schnellen in Vierteln schreibt als umgekehrt. Und die Mozart'sche Weise ist von allen Folgenden beibehalten. Schreibt nicht Beethoven seine rapiden Scherzos durchgängig im drei-Viertel-Takte, während das dem Scherzo vorausgehende Adagio häufig genug im drei-Achtel-Takte steht?

§. 43.

Einfache und zusammengesetzte Takte bei den Neueren.

Um das System der antiken Takte durch unsere modernen Taktformen zu erläutern, haben wir oben dasjenige, was die Alten den Chronos protos nennen, vorläufig durch unsere Achtel-Noten wieder gegeben. Gehen wir näher auf das Verhältniss der modernen zur antiken Rhythmik ein, so haben wir den Satz aufzustellen, dass die Modernen den Chronos protos der Alten auch häufig genug durch die Sechzehntel-Note, bisweilen auch, aber ungleich seltener, durch die Viertel-Note ausdrücken. Der Nachweis dieses Satzes wird für die Vocal-Musik, auf die wir uns zunächst beschränken, nicht schwierig sein. Wir können hier in der Vocal-Musik wenigstens im Allgemeinen die Einzel-Takte (d. i. die Trochäen, Jamben, Dactylen, Anapäste) des gesungenen Worttextes zum Ausgangspunkte unserer Betrachtung nehmen und haben zu fragen, durch welches Zeitmaass ist ein solcher Einzeltakt des Textes in der Musik ausgedrückt? Es wir fürerst hinreichend sein, wenn wir hierbei uns auf solche Melodien beschränken, in welchen der Componist die Einzeltakte des Textes im gradtheiligen Rhythmus gehalten hat.

Iphigenie Taur. Nr. 17. Andante moderato (mit dreisilbigem Auftakte):

O lass mich | tief ge- | beugte | wei- | nen,
| hin ach | hin sind | all' die | meinen,
| hin sind | all' die | mei- | nen.

Don Juan Nr. 19 Sestetto. Andante (mit zweisilbigem Auftakte):
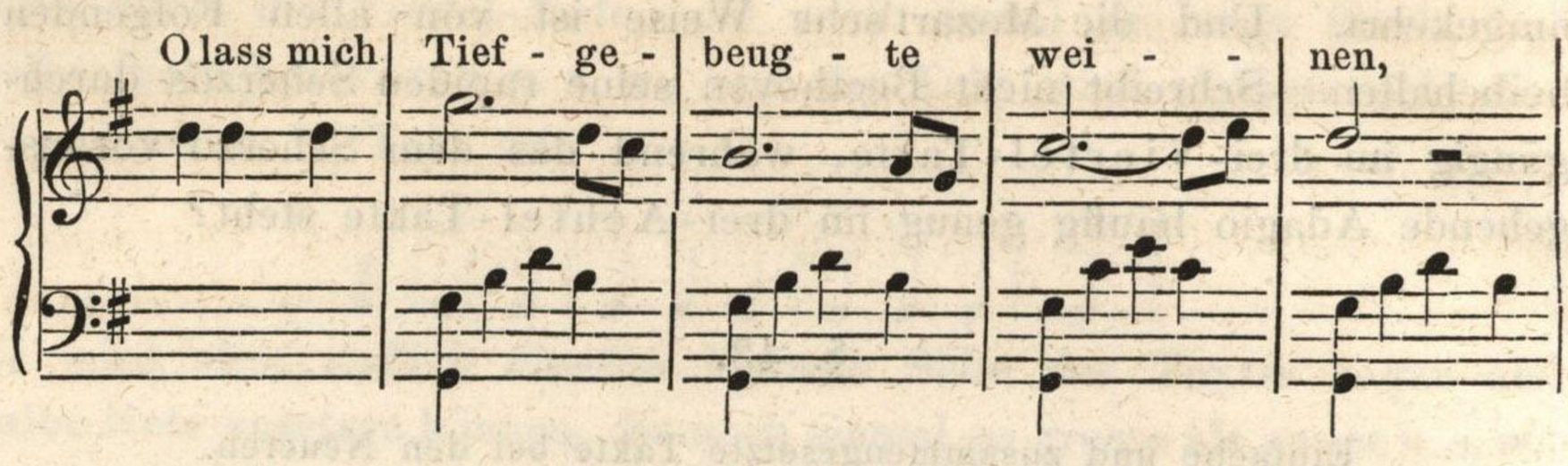
In des | Abends | stillem | Schatten | —
soll ich | harren | meines | Gatten | —
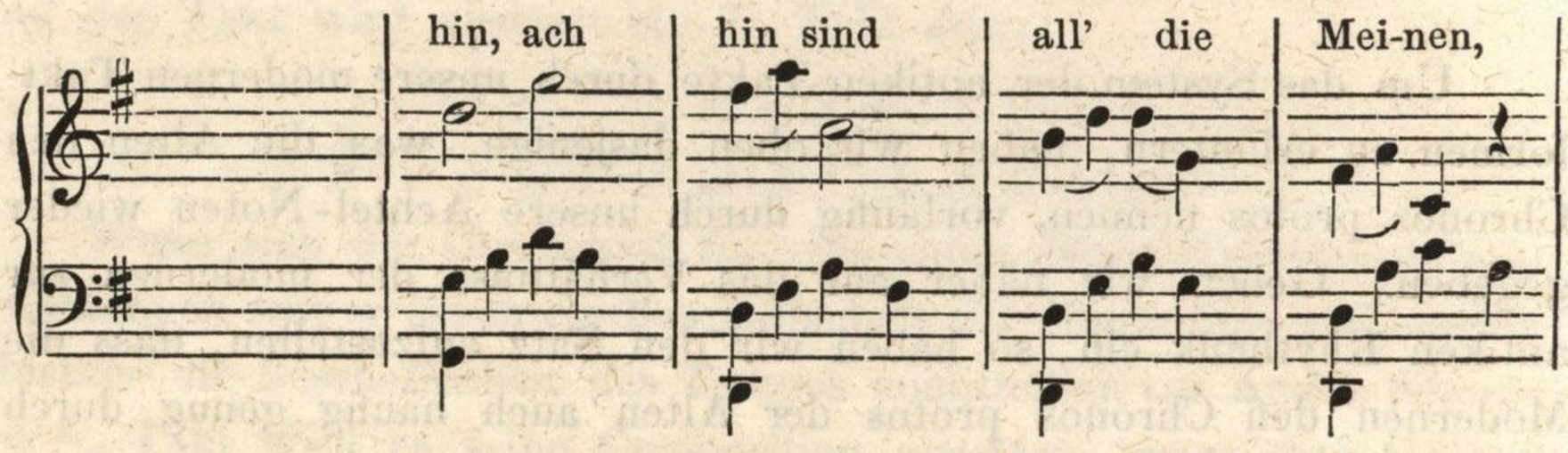
Zauberflöte Nr. 2 Andante. Allegretto (mit einsilbigem Auftakte):

Der | Vogel- | fänger | bin ich | ja,
stets | lustig, | heissa, | hopsa- | sa.
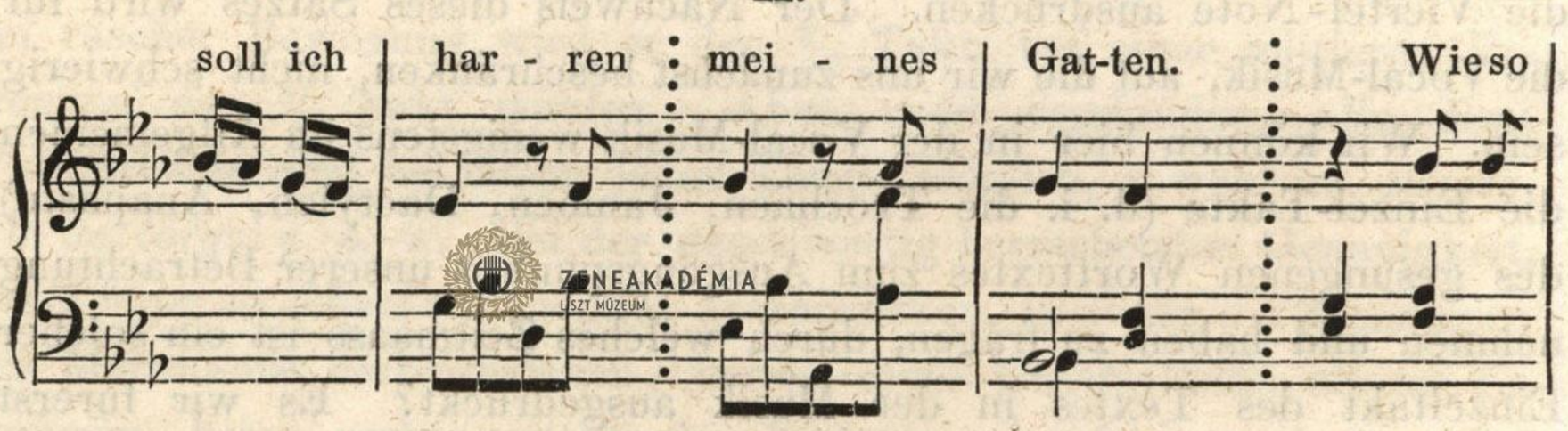
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.
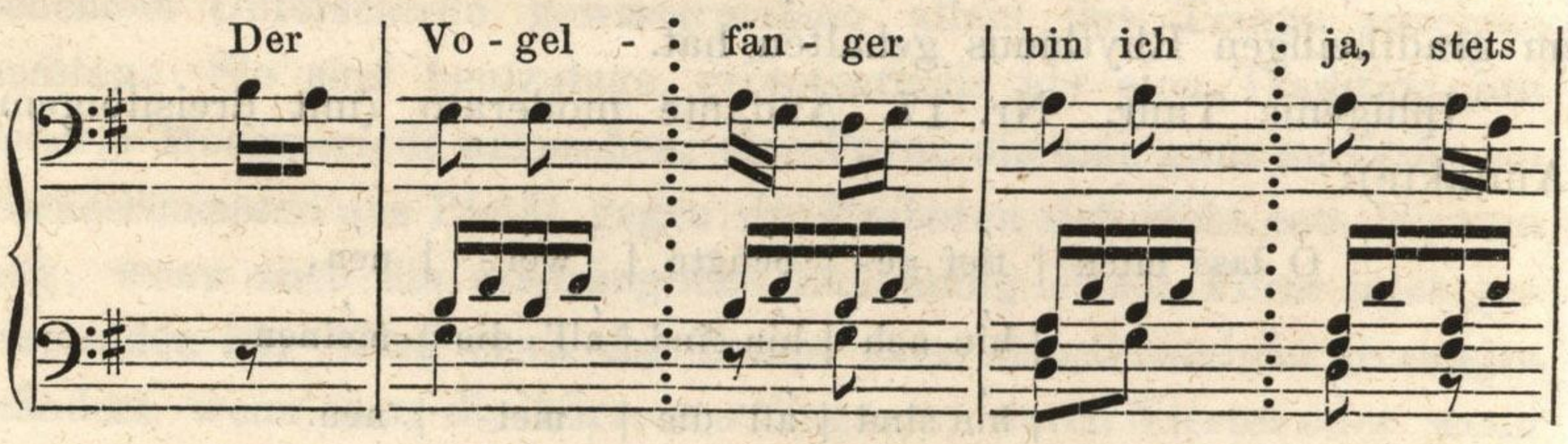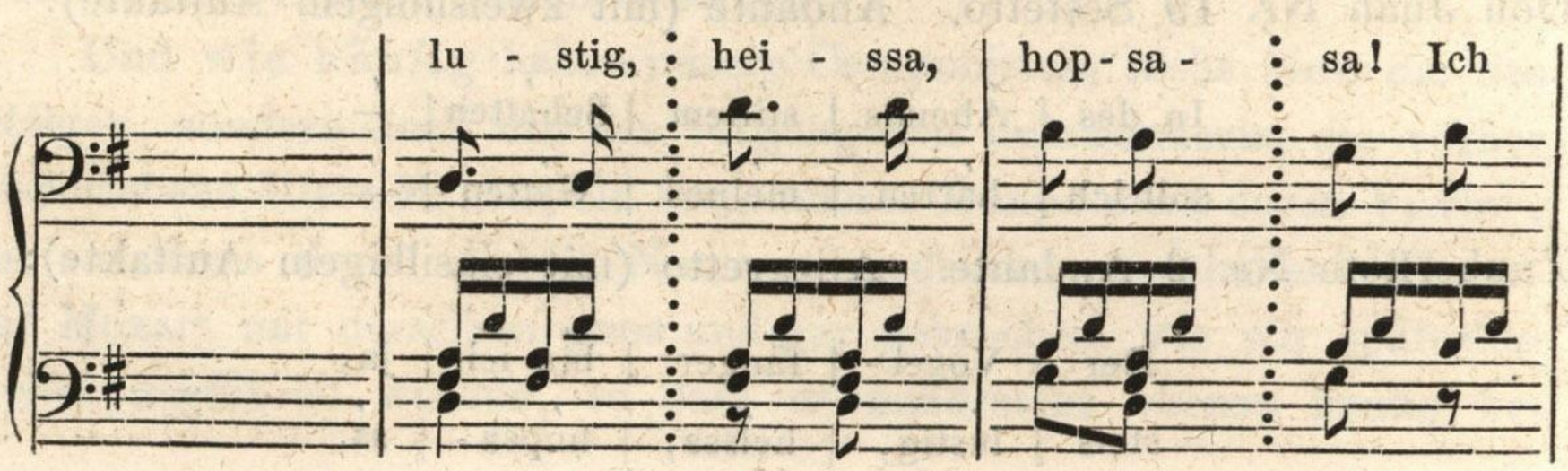




II.



III.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sondern wir den Auftakt (im ersten Beispiele ist er dreisilbig, im zweiten zweisilbig, im dritten einsilbig), so haben wir überall trochäische Takte. Der antike Musiker behandelt die Trochäen gewöhnlich (S. 26) als dreizeitige Takte; dem modernen steht es frei, ihnen ebenso häufig (ja noch häufiger) in der Musik einen Takt anzuweisen, den wir nach der Nomenclatur der Alten einen vierzeitigen nennen müssen und als dessen Grundtypus der Spondeus ⏑ ⏑ angesehen werden kann.

Die vier Chronoi protoi des spondeischen Taktes sind im zweiten Beispielc durch 4 Achtel, im dritten durch 4 Sechszehntel, im ersten dureh 4 Viertel ausgedrückt, — oder (wenn wir nicht von den vier Chronoi protoi, sondern von den zwei Takttheilen des spondeischen Taktes reden wollen): ein jeder der beiden gleich grossen Takttheile des spondeischen Taktes ist im zweiten Beispiele durch ein Viertel, im dritten durch ein Achtel, im ersten durch eine halbe Note ausdrückt.

Es ist hier durch den Druck angedeutet, welche rhythmischen Abschnitte und Bestandtheile der drei vorliegenden Nummern dem rhythmischen Werthe nach einander entsprechen. Jede Zeile ist, sei es durch verticale Striche, sei es durch verticale punktirte Linien, in vier Abschnitte getheilt, und alle diese rhythmischen Abschnitte aller Zeilen haben gleiche rhythmische Function: sie sind die vier Einzeltakte eines tetrapodischen Vorder- oder Nachsatzes. Ein jeder von ihnen enthält einen Takt des Worttextes, ein jeder dieser Takte ist in der musikalischen Composition das geworden, was die Alten einen geradtheiligen, vierzeitigen Einzeltakt nennen. Während der Gesang sich vorwiegend in der Form punktirter Noten bewegt, hat die hinzugefügte Begleitung die vier Chronoi protoi des vierzeitigen Einzeltaktes überall durch vier gleiche Töne ausgedrückt. Diese vier als Chronoi protoi fungirenden Begleitungstöne erscheinen

in Nr. I als vier Viertelnoten,
in Nr. II als vier Achtelnoten,
in Nr. III als vier Sechszehntelnoten.

Die Schreibung des Chronos protos entweder als Viertel- oder als Achtel- oder als Sechszehntel-Note ist aber nicht der einzige Unterschied der drei vorliegenden Nummern. Es kommt nämlich hinzu, dass in Nr. I (der Gluckschen Composition) ein jeder vierzeitige Einzeltakt auch der Schreibung des Componisten nach einen Einzeltakt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bildet („Nr. I steht im $^4/_4$ Takte“); dass dagegen in Nr. II und III (den Mozartschen Compositionen) von demjenigen, was die Alten vierzeitige Einzeltakte nennen, je zwei zu einem zusammengesetzten Doppeltakte verbunden sind, nämlich:

in Nr. II zwei Einzeltakte von je 4 Achtelnoten zu einem zusammengesetzten $^4/_4$ Takte,

in Nr. III zwei Einzeltakte von je 4 Sechszehntelnoten zu einem zusammengesetzten $^2/_4$ Takte.

Wir haben die in diesen zusammengesetzten Takten enthaltenen Einzeltakte durch punktirte Linien von einander getrennt. Dagegen ist Nr. I nach unzusammengesetzten Einzeltakten von je 4 Viertelnoten, mithin nach unzusammengesetzten $^4/_4$ Takten geschrieben. In Nr. I besteht also jede Zeile aus vier unzusammengesetzten $^4/_4$ Takten, in Nr. II aus zwei zusammengesetzten $^4/_4$ Takten, in Nr. III aus zwei zusammengesetzten $^2/_4$ Takten.
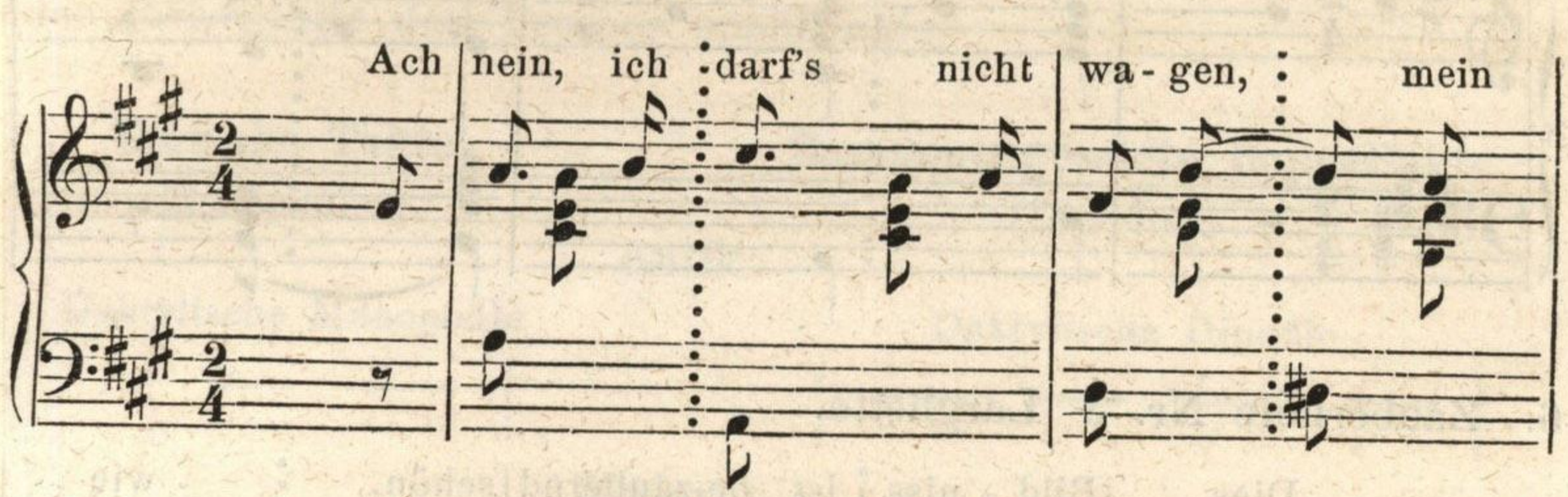
Dass nun aber die vier $^4/_4$ Takte in Nr. I in Wahrheit unzusammengesetzte $^4/_4$ Takte, die zwei $^4/_4$ Takte in Nr. II dagegen zusammmengesetzte $^4/_4$ Takte und die zwei $^2/_4$ Takte in Nr. III zusammengesetzte $^2/_4$ Takte, folgt nicht unmittelbar aus dem Worttexte, denn wir sehen auch schon aus den vorliegenden Beispielen, dass einem einzelnen Takte des Worttextes auch bloss der halbe rhythmische Werth der übrigen eingeräumt wird (vgl. den Auftakt in Nr. I: „O láss mich“). Dagegen folgt das Gesagte mit Nothwendigkeit aus dcm Begriffe der rhythmischen Reihen und der rhythmischen Periodisirung, worüber weiterhin eingehend zu handeln sein wird.

Eine Schreibung, wie sie Gluck in Nr. I angewandt, ist bei den auf ihn folgenden Componisten nicht häufig. Gewöhnlich befolgen sie die von Mozart in Nr. II und III angewandten Schreibungen, d. h. bei geradtheiligem Grund-Rhythmus (dem vierzeitigen Rhythmus der Alten) wird der tetrapodische Vorder- oder Nachsatz der Periode entweder durch zwei zusammengesetzte $^4/_4$ oder durch zwei zusammengesetzte $^2/_4$ Takte ausgedrückt, so dass die hier zu Grunde liegenden einfachen Takte im ersten Falle einfache $^2/_4$ Takte, im zweiten einfache $^2/_8$ Takte sind. Die erstere Schreibung ist von beiden die häufigere, aber die zweite ist immerhin so häufig, dass sie der ersteren fast coordinirt steht. Man darf hierbei nun aber nicht annehmen, dass sich die Wahl des zusammengesetzten $^4/_4$- oder $^2/_4$ Taktes etwa nach dem Tempo richtete, wie man wohl nach §. 42 voraussetzcn dürfte.
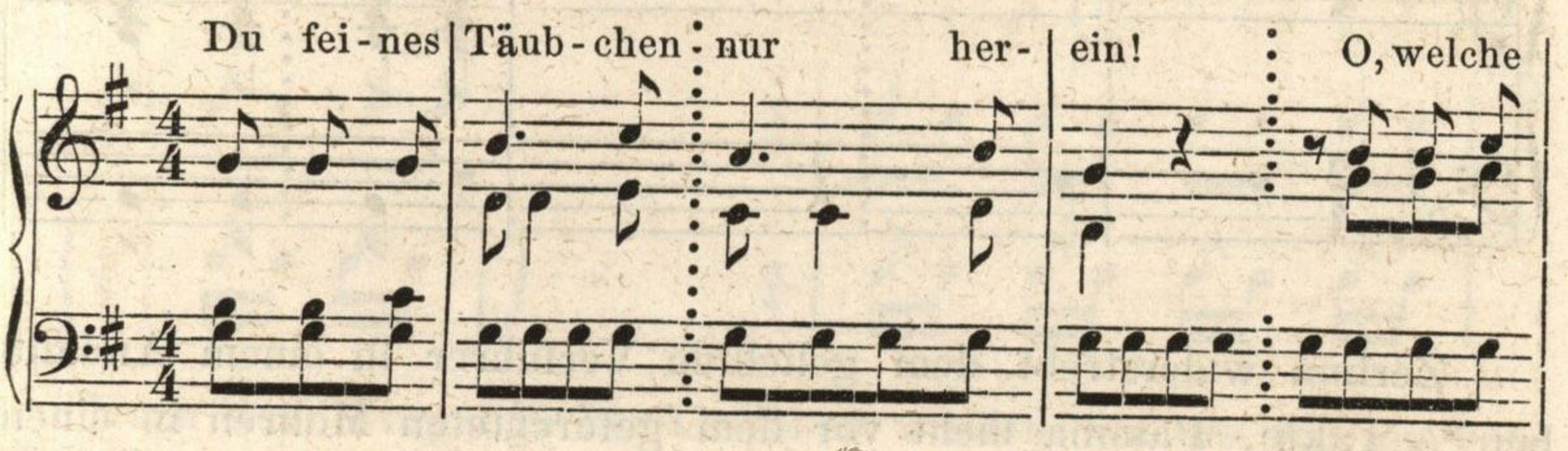
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Folgende Beispiele Mozarts werden dies beweisen.

1. Don Juan Nr. 6 Andante.
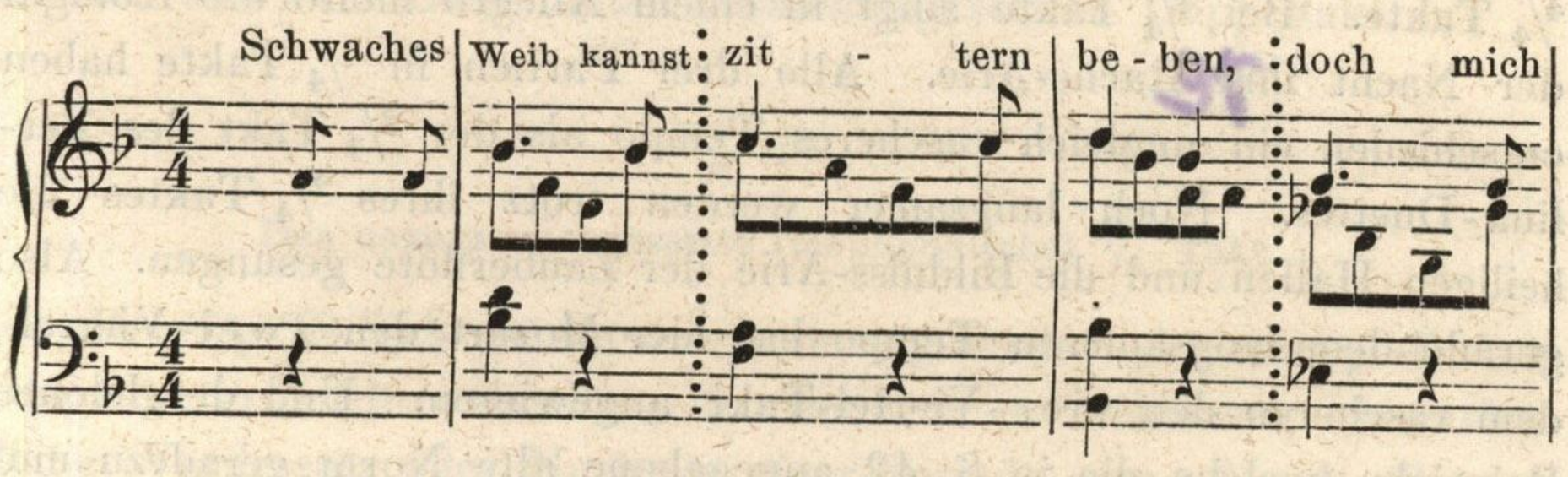


2. Zauberflöte Nr. 6 Allegro molto.
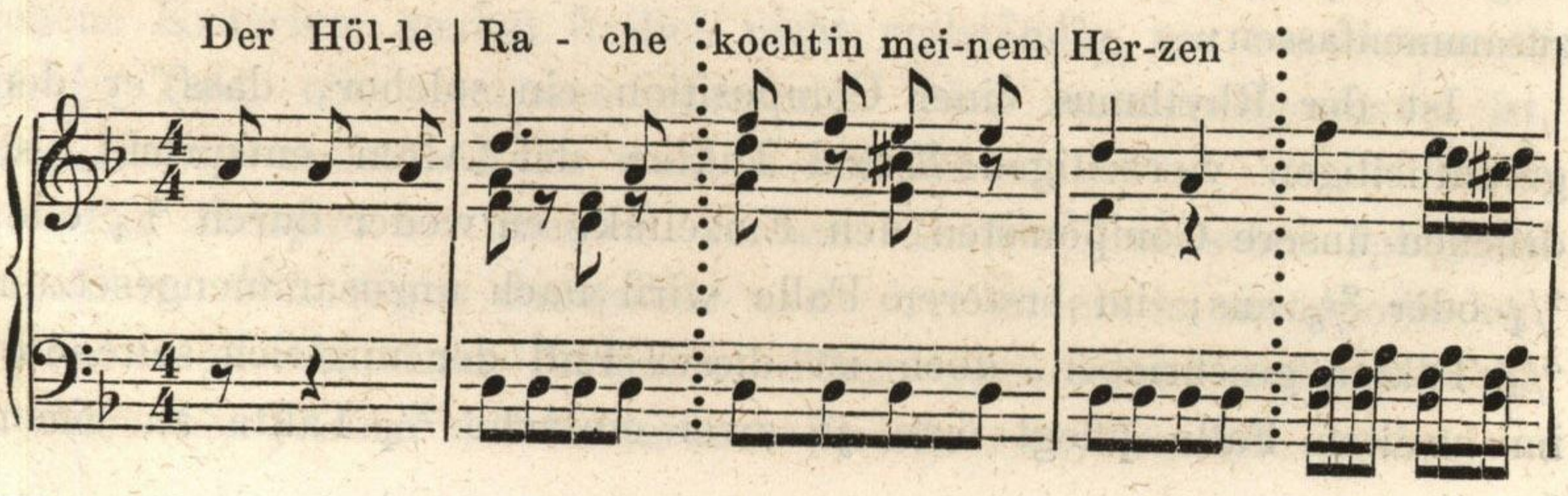


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Don Juan Nr. 1 Allegro molto.
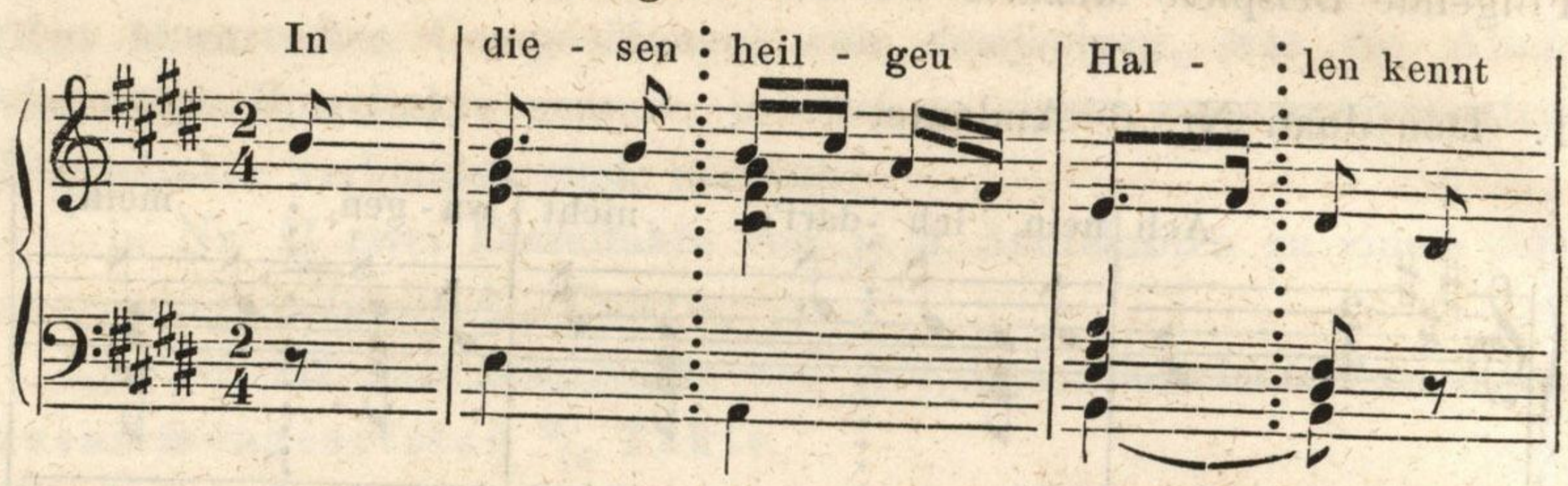


4. Zauberflöte Nr. 14 Allegro assai.
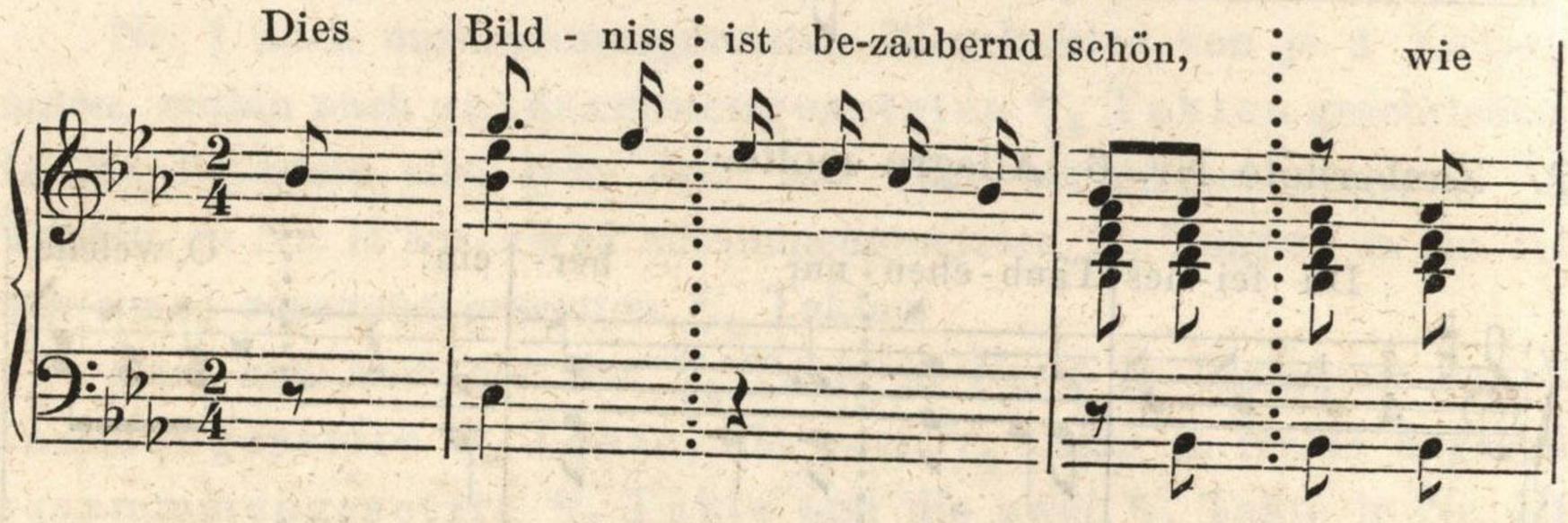


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. Zauberflöte Nr. 15 Larghetto.



6. Zauberflöte Nr. 3 Larghetto.



Zerlina widerstrebt dem geliebten Verführer in einem Andante bei $^2/_4$ Takte, Pamina flieht vor dem gefürchteten Mohren in einem Allegro molto bei $^4/_4$ Takte, und in einem Allegro molto kämpft Donna Anna mit dem verhassten Frevler Don Juan wiederum bei $^4/_4$ Takte. Bei $^4/_4$ Takte singt in einem Allegro molto die Königin der Nacht ihm Rache-Arie. Alle drei Partien in $^4/_4$ Takte haben entschieden ein ungleich rascheres Tempo als der $^2/_4$ Takt des Zerlina-Duettes. Noch langsamer werden trotz ihres $^2/_4$ Taktes die heiligen Hallen und die Bildniss-Arie der Zauberflöte gesungen. Also gerade dem langsameren Tempo hat hier Mozart den zwei-Viertel-, dem rascheren den vier-Viertel-Takt angewiesen. Und dergleichen Beispiele, welche die in §. 42 angegebene alte Norm geradezu umkehren, findet man häufig genug, man findet sie z. B. im Don-Juan fast durchgängig. Wir können daher das Gesagte in Folgendem zusammenfassen:

Ist der Rhythmus einer Composition ein solcher, dass er den geradtheiligen vierzeitigen Einzel-Takten der Alten entspricht, so drücken unsere Componisten den Einzeltakt entweder durch $^4/_4$ oder $^2/_4$ oder $^2/_8$ aus; im ersteren Falle wird nach unzusammengesetzten $^4/_4$-Takten geschrieben, doch ist dieser Fall der ungleich seltenere; im zweiten Falle pflegt man je zwei einfache $^2/_4$ Takte zu einem

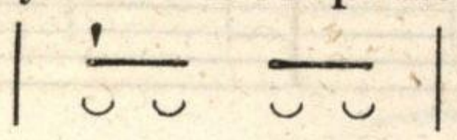
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zusammengesetzten $^4/_4$ Takte, im dritten je zwei einfache $^2/_8$ Takte zum $^2/_4$ Takte zu verbinden; ob aber der Componist die zweite oder die dritte Schreibweise anwendet, ist von der grösseren Langsamkeit oder Bewegtheit des Tempos unabhängig.

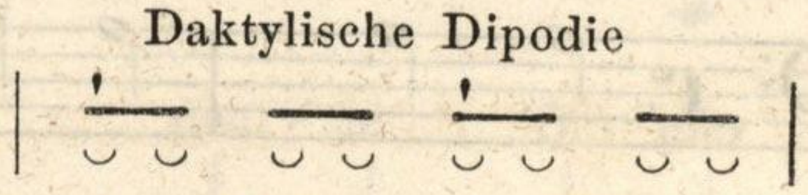
Einfache Takte (Monopodien)	Zusammengesetzte Doppeltakte (Dipodien)

Antik:
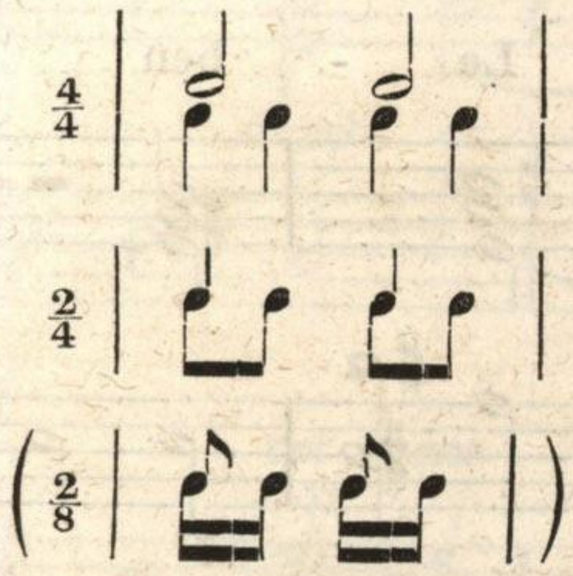
Daktylische Monopodie
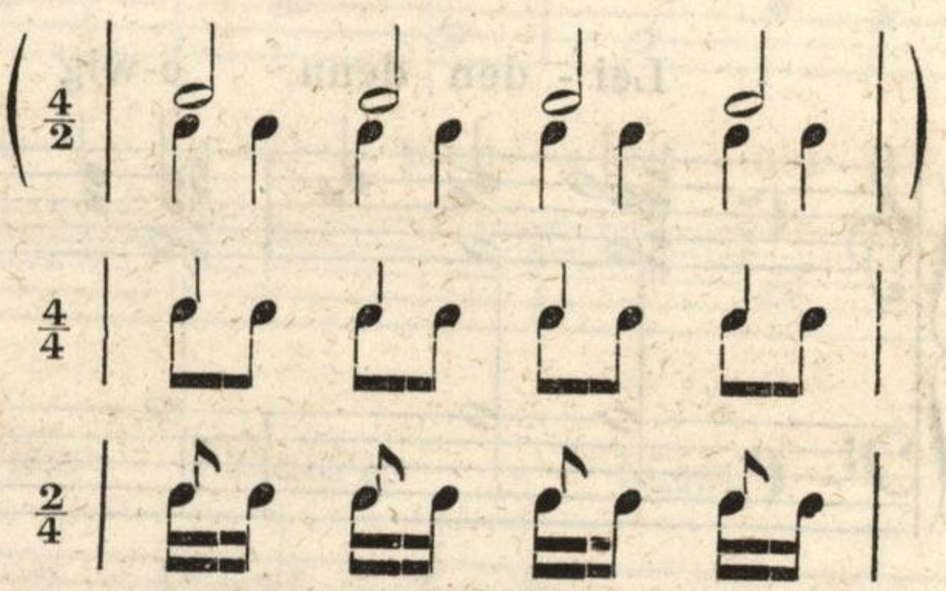


Daktylische Dipodie



Modern:





Nach dem Vorgange der Griechen werden wir uns für die vorstehenden Takte der Nomenclatur monopodische und dipodische Takte bedienen können, monopodisch für den Einzeltakt, dipodisch für den aus zwei Einzeltakten zusammengesetzten Doppeltakt.

§. 44.
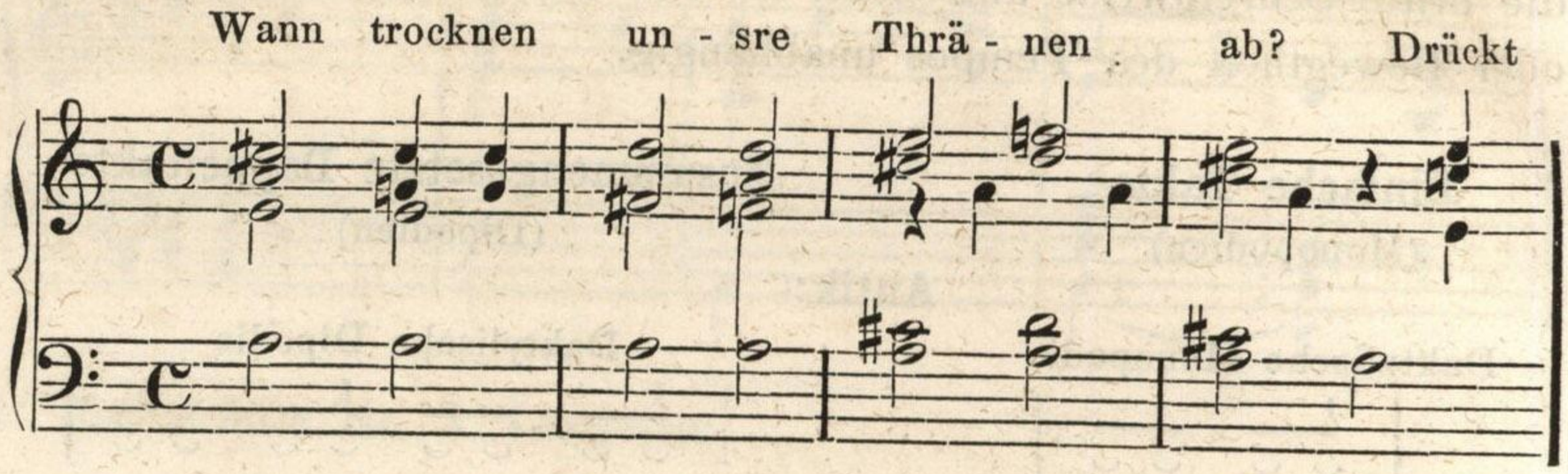
Der unzusammengesetzte (monopodische) $^4/_4$-Takt.

Der $^4/_4$ (C) Takt ist ein unzusammengesetzter oder monopodischer jedenfalls in solchen Stücken, in welchen es vorkommt, dass eine Reihe (Vordersatz oder Nachsatz einer Periode) aus vier $^4/_4$ Takten besteht, wobei es keineswegs erforderlich ist, dass alle Reihen des Stückes auf diese Weise zusammengesetzt sind. Das hiermit angegebene Kriterium genügt freilich nicht vollständig, um zu wissen, ob im $^4/_4$ Takt ein unzusammengesetzter oder zusammengesetzter ist, aber für die meisten Fälle wird es ausreichen.

Ein Beispiel ist oben S. 58 aus Gluck's Taurischer Iphigenia angeführt. Wir fügen demselben noch drei andere im monopodischen $^4/_4$ Takte geschriebenen Nummern dieser Oper hinzu, wobei wir die rhythmischen Reihen durch stärkere Striche von einander abscheiden.
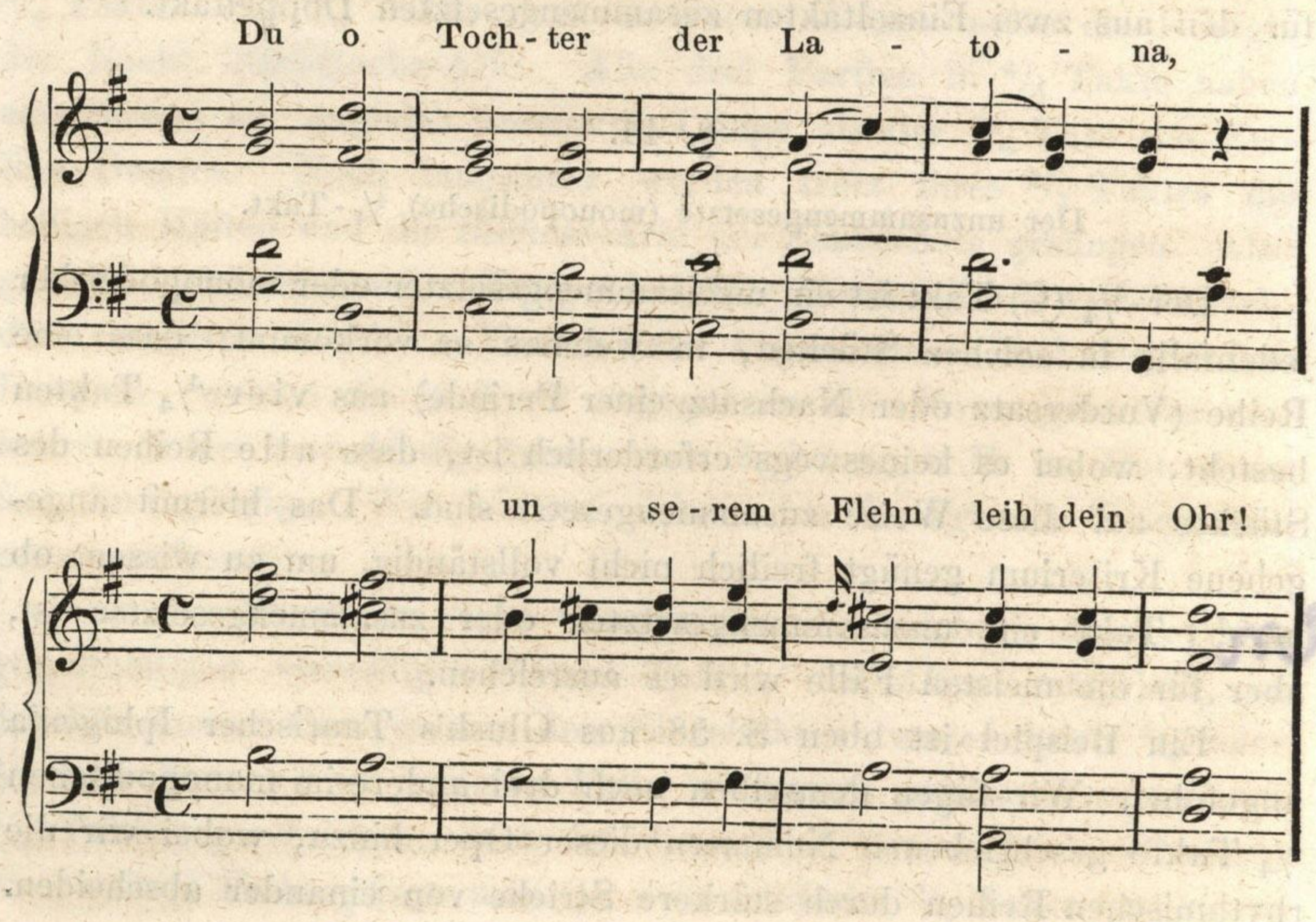
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Nr. 4 Chor der Priesterinnen. Largo.
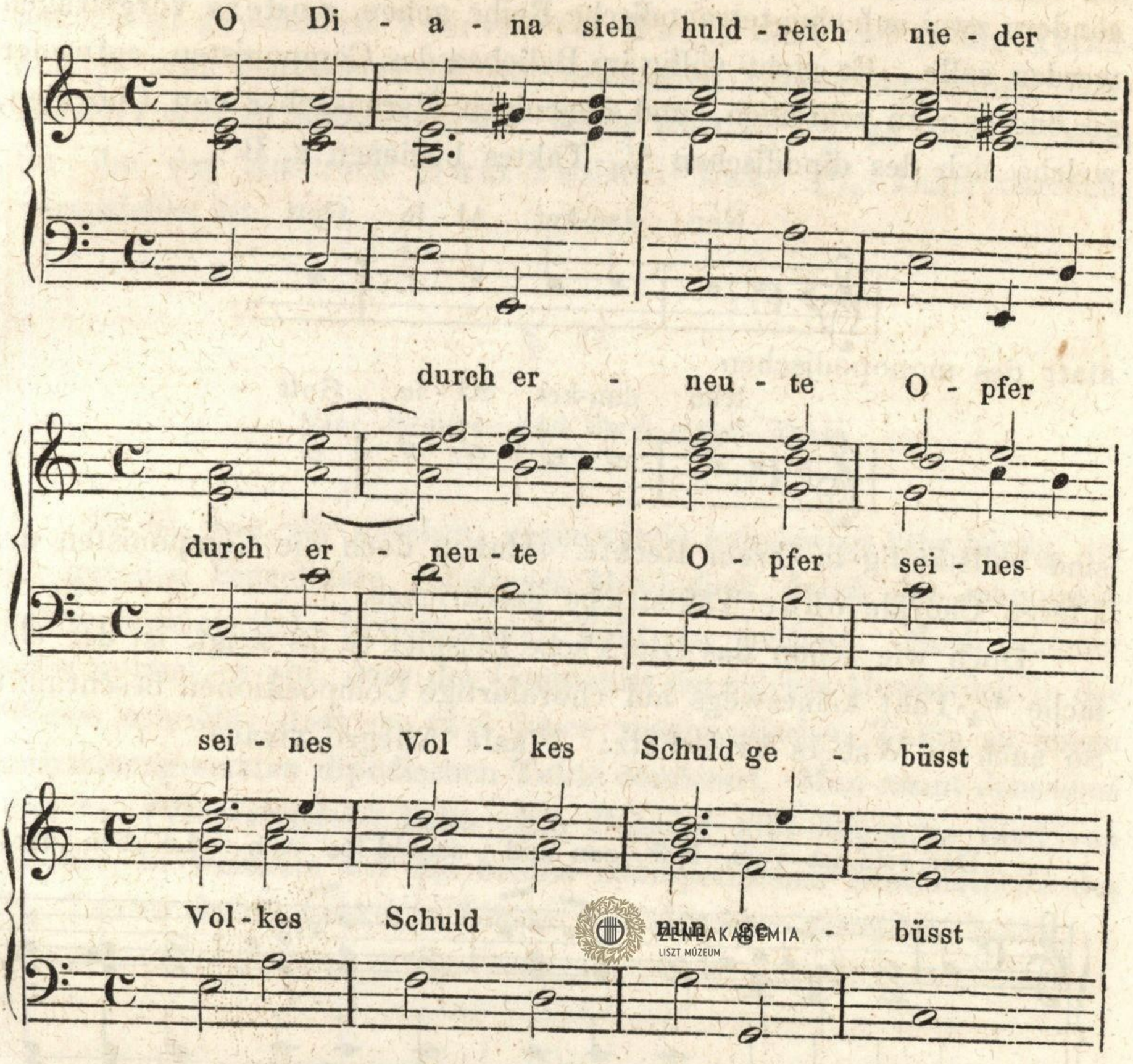


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nr. 26 Chor der Priesterinnen. Andante.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nr. 25 Chor der Priesterinnen.
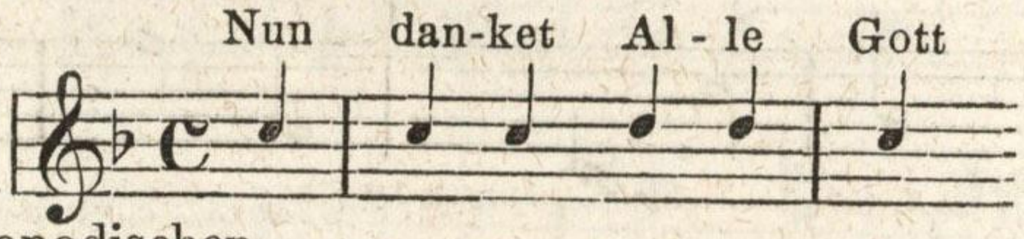


In den beiden ersten dieser drei Beispiele besteht jede Reihe aus vier $^4/_4$ Takten, im dritten schliessen sich jedenfalls die vier Takte der dritten Zeile zu einer einzigen Reihe zusammen. Wir fügen hinzu dass auch der in der Ouvertüre dieser Oper vorkommende Chor der Priesterinnen sammt dem jedesmal vorausgehenden Solo der Iphigenia aus monopodischen $^4/_4$ Takten besteht, obwohl sich hier nur je drei solcher Takte zu einem rhythmischen Gliede verbinden. Vgl. die ausführliche Analyse dieser Partie in dem zweiten Theile dieser Schrift. — Zum Theil sind auch die $^4/_4$ Takte in Nr. 15 „Chor animé“ zu den monopodischen zu rechnen.
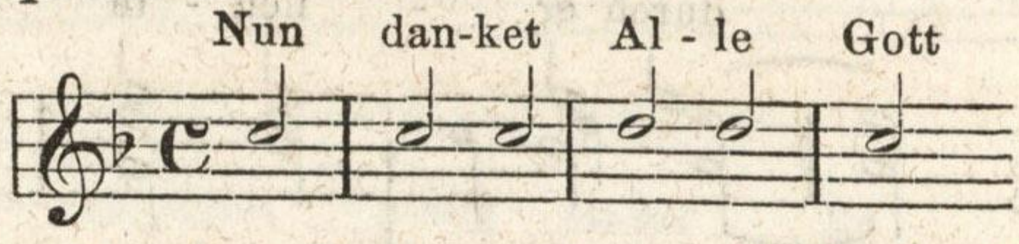
Von den fünf, beziehungsweise sechs im monopodischen $^4/_4$ Takt geschriebenen Nummern der Taurischen Iphigenia sind vier im Choral-Style gehalten und eben der Choral-Styl hat hier den Componisten zu der von ihm gewählten Takt-Weise veranlasst. Doch darf man nicht denken, dass ein Choral, wenn er nicht in monopodischen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

$^4/_4$-Takten, sondern in dipodischen $^4/_4$-Takten erscheint, deren nicht vier, sondern zwei auf eine tetrapodische Reihe gehen, anders vorgetragen werden solle. Es steht völlig im Belieben des Componisten, entweder so oder so zu schreiben, und diejenigen Herausgeber von Chorälen, welche sich des dipodischen $^4/_4$-Taktes bedienen z. B.
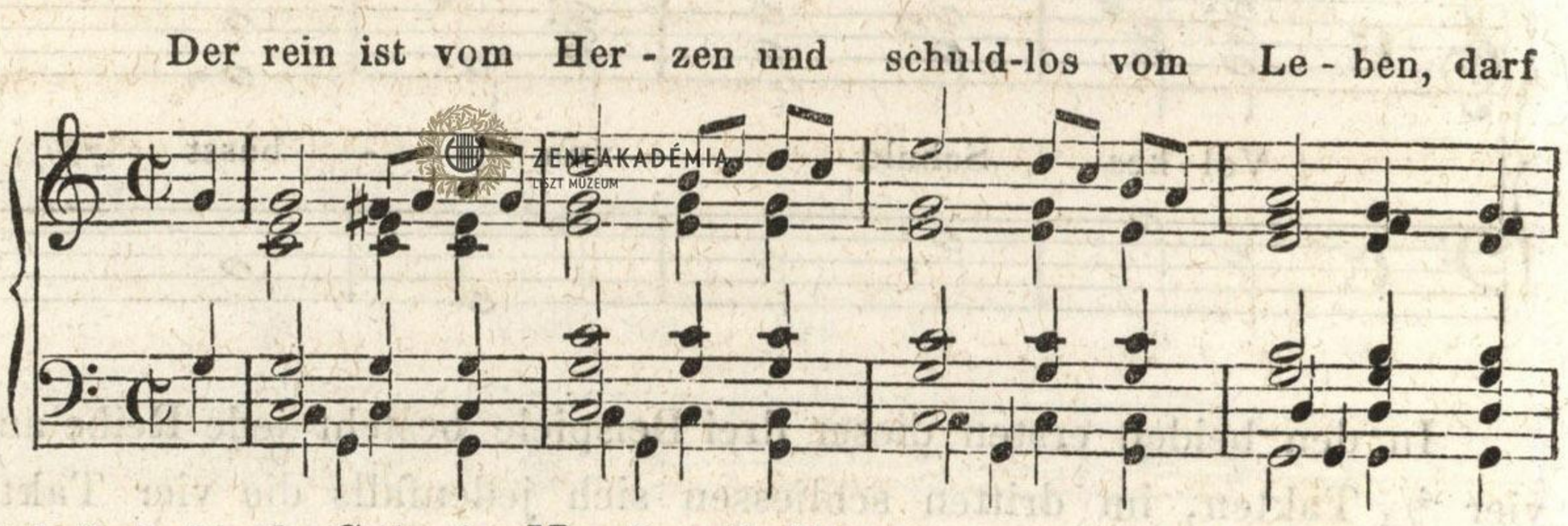


statt des monopodischen
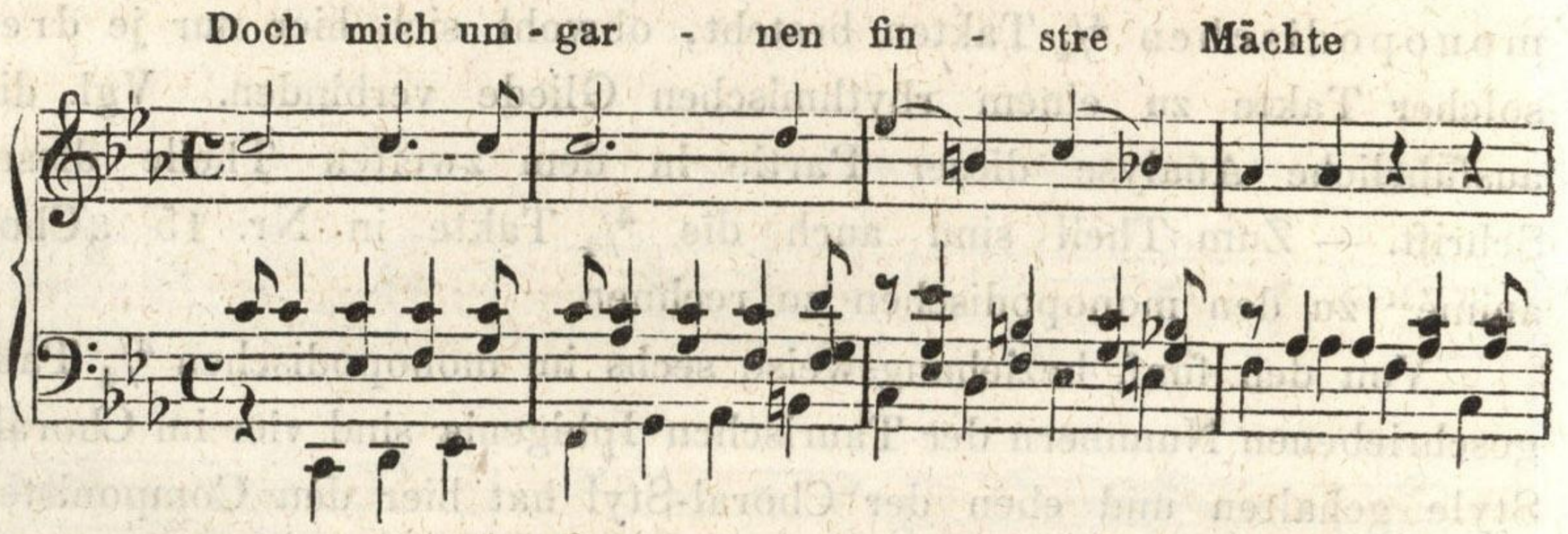


sind vollständig in ihrem Rechte. Haben doch die Componisten der älteren Choräle ohne Taktstriche geschrieben.

Doch wie schon das Gluck'sche Beispiel S. 58 zeigt, ist der einfache $^4/_4$-Takt keineswegs auf choralartige Compositionen beschränkt. So auch in Webers Freischütz: Finale Allegro vivace



wiederholt als Solo in Nr. 8: C (Vivace con fuoco). — Ferner:

Nr. 3 Allegro con fuoco.



Im Don Juan ist Nichts in diesem Takte geschrieben, auch im Figaro Nichts —, in der Zauberflöte der zweite Priester-Chor.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man nennt den hier beschriebenen geraden einfachen Takt wie angegeben gewöhnlich Vierviertel-Takt, ohne ihn in der Terminologie von den vorher (S. 60) erwähnten zusammengesetzten Vierviertel-Takte zu unterscheiden. Doch wird sich §. 48 ergeben, dass für ihn der Ausdruck Zwei-zweitel-Takt ($^2/_2$-Takt) durchaus vorzuziehen ist.
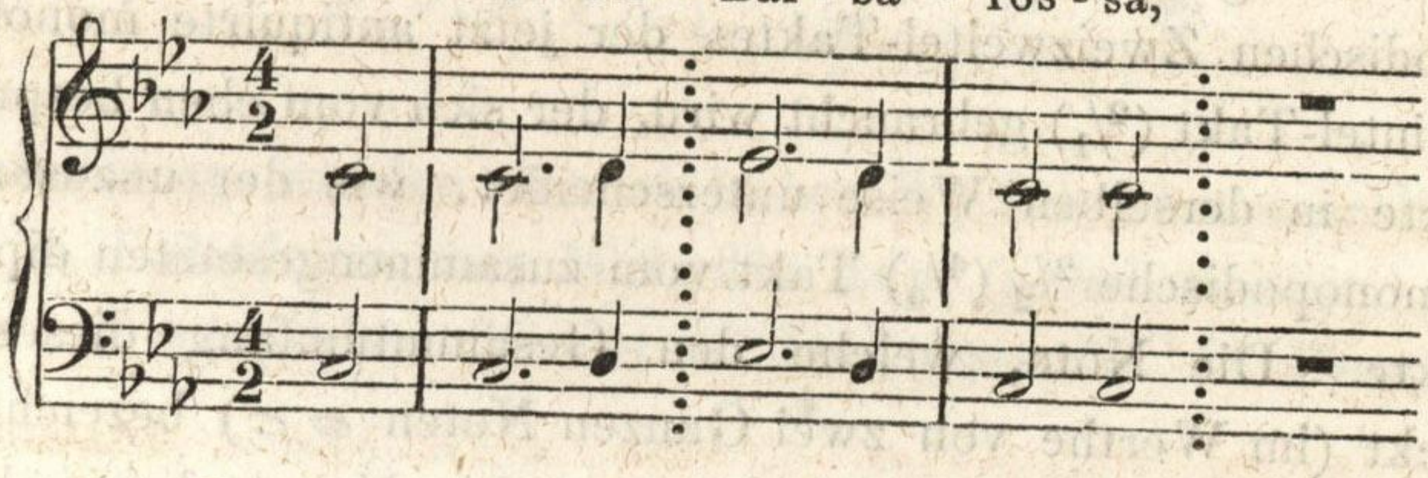
§. 45.

Vier-zweitel- und Zwei-eintel-Takt.
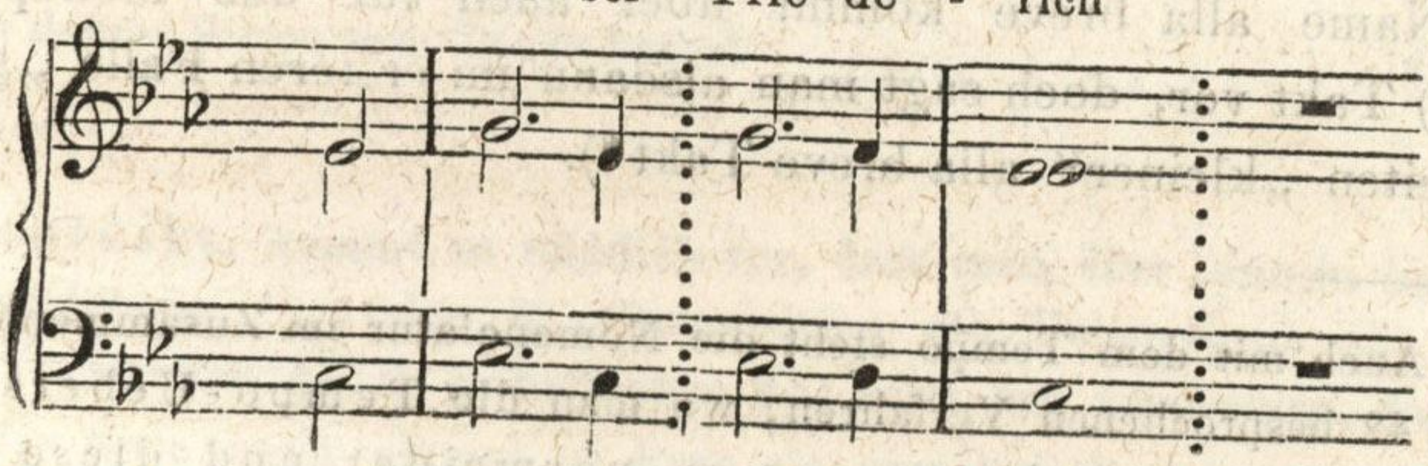
Es ist, wie wir gesehen, gegenwärtig keineswegs sehr häufig, ein im geraden Einzeltakte gehaltenes Musikstück durch den monopodischen Zweizweitel- (Viervierte-) Takt zu notiren. Noch seltener aber kommt es vor, dass der Componist ein solches Musikstück in der Weise schreibt, dass er zwei jener monopodischen Takte zu einem zusammengesetzten dipodischen Takte combinirt. Man nennt denselben den $^4/_2$- (Vier-zweitel-) Takt. Ein Beispiel gibt folgendes Lied von Silcher, in welchem wir die beiden monopodischen Bestandtheile des $^4/_2$-Taktes durch punktirte Linien von einander gesondert haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
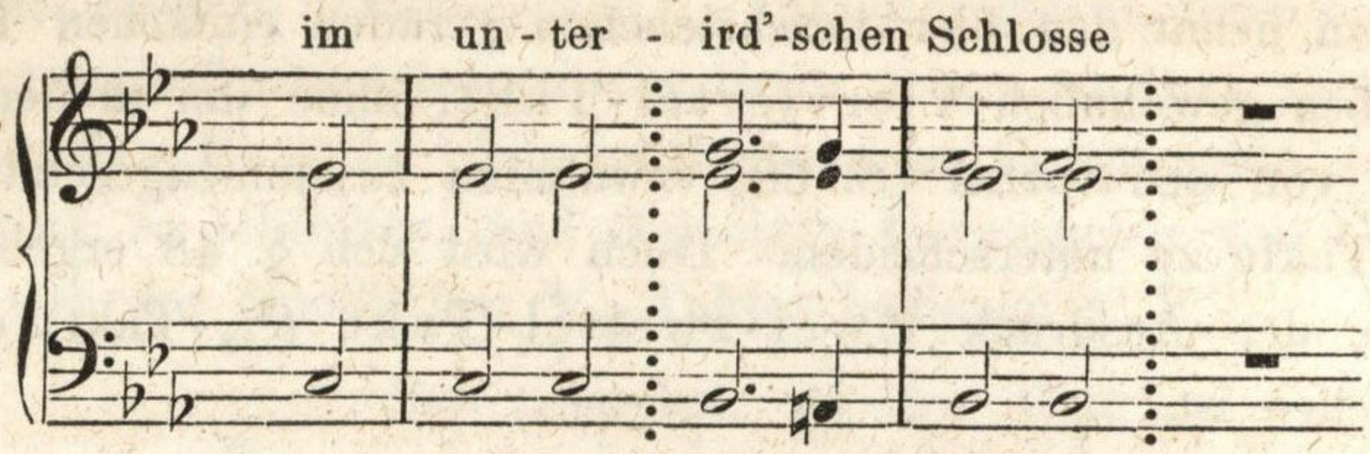
Der Kai - ser Bar - ba - ros - sa,
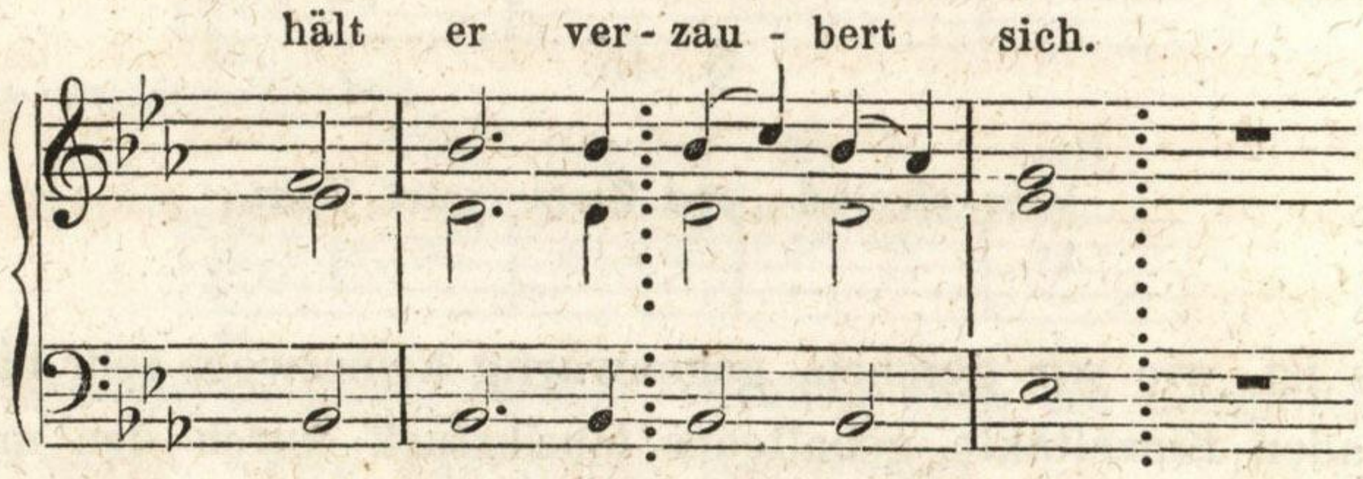


Der Kai - ser Frie - de - rich



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





Eine jede der hier vorstehenden Zeilen ist ein periodischer Vorder- oder Nachsatz, genau so gross wie eine jede der vier Reihen auf S. 64, denn eine jede besteht aus vier geradtheiligen Einzeltakten und jeder Einzeltakt enthält den Umfang einer ganzen Note. Während aber dort monopodisch taktirt ist (Zweizweitel), ist im vorliegenden Falle nach Dipodieen (Vierzweitel) geschrieben, von denen jede eine Combination von zwei monopodischen Zweizweitel-Takten ist.

In unserm älteren Musikstile kommt der zusammengesetzte $^4/_2$ Takt häufiger vor. Ebendaselbst findet man auch, dass statt des monopodischen Zweizweitel-Taktes der jetzt antiquirte monopodische Zwei-Eintel-Takt ($^2/_1$) gebraucht wird, der sich vom eben besprochenen $^4/_2$ Takte in derselben Weise unterscheidet, wie der unzusammengesetzte monopodische $^2/_2$ ($^4/_4$) Takt vom zusammengesetzten dipodischen $^4/_4$ Takte. Die Note, welche den Gesammtumfang dieses Taktes ausdrückt (im Werthe von zwei Ganzen Noten 𝅝 𝅝) bezeichnete man nach der aus dem Mittelalter stammenden Nomenclatur durch die „brevis“ 𝅜 . Daher der Name „alla breve“ für den $^2/_1$ Takt. Derselbe Name alla breve kommt aber auch für den monopodischen $^2/_2$ ($^4/_4$) Takt vor, doch sagt man alsdann im ersteren Falle „grosser“, im zweiten „kleiner“ alla-breve-Takt*).

---

*) Auch mit dem Tempo steht die Nomenclatur im Zusammenhang. Bei dem §. 42 besprochenen Verfahren, wo man die Tempo-Ueberschriften Allegro, Andante, Largo u. s. w. vermeidet und diese Tempo-Verschiedenheit durch die Wahl der Achtel, Viertel, halben
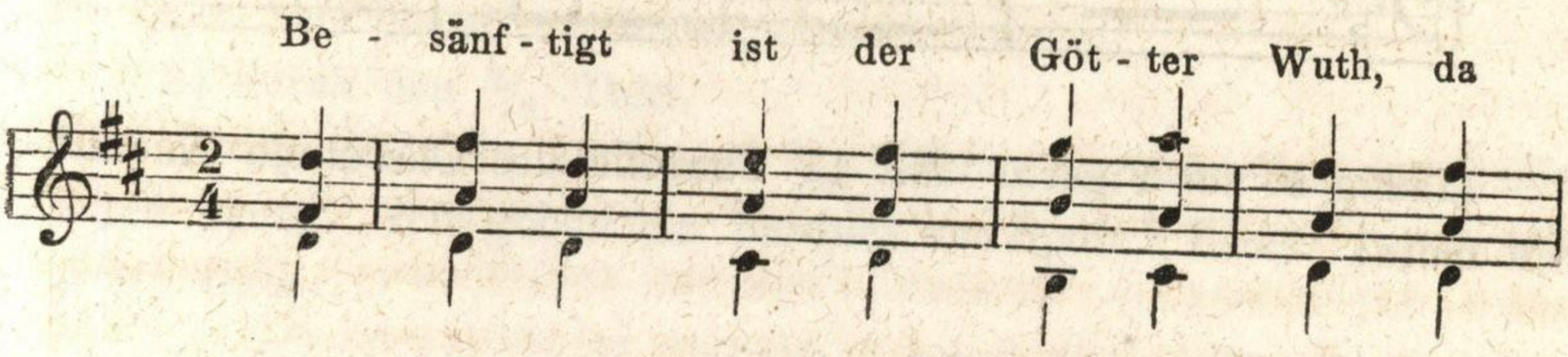
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 46.

Der monopodische $^2/_4$- und der dipodische $^4/_4$-Takt.

Wenn es der Fall ist, dass vier $^2/_4$-Takte eine einzige rhythmische Reihe (§. 25) bilden, so ist dies ein Kriterium, dass der $^2/_4$-Takt ein unzusammengesetzter oder monopodischer ist. Doch bemerken wir gleich, dass dies Kriterium hier für den $^2/_4$ Takt noch weniger ausreichend ist als oben für den $^4/_4$ Takt. Iphigenia Taurica:
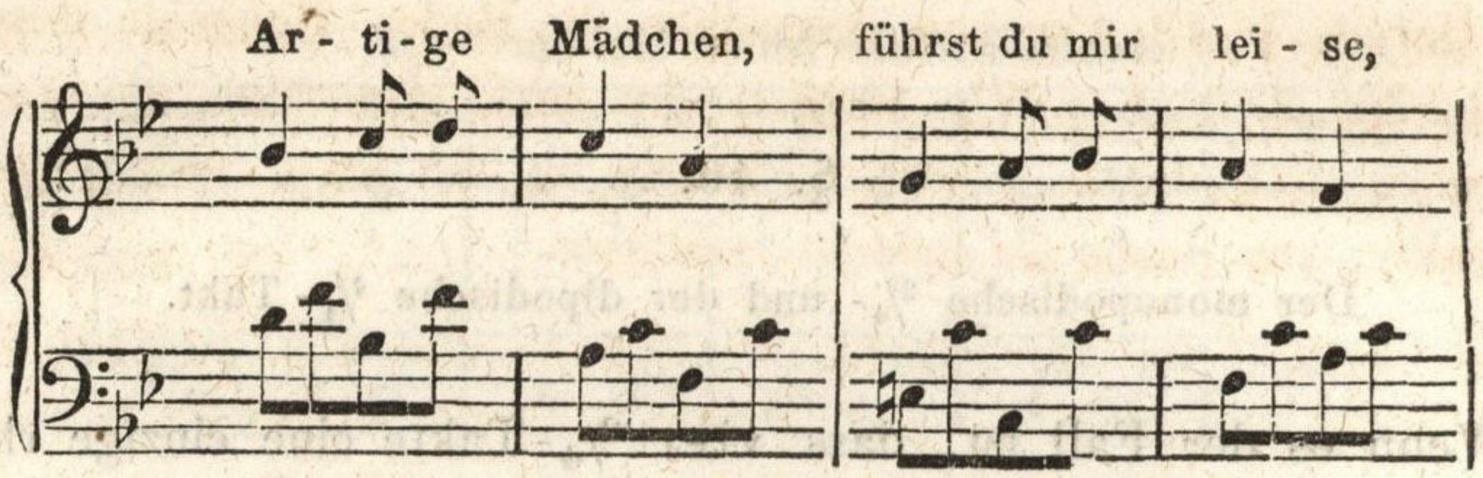
Nr. 6 Chor der Scythen. Allegro.



Die Späteren wenden den einfachen $^2/_4$ Takt hauptsächlich da an, wo die Taktform der Melodie dem (gerad-theiligen) Dactylus (_ ⏑ ⏑) entspricht. Mozart im Don Juan Nr. 11 Presto:

Ártige Mädchen
führst du mir léise
nách deiner Wéise zum Tánze herbéi

Noten ausdrückt, kommt es nämlich vor, dass man über eine in längeren Noten geschriebene $^4/_4$- oder $^2/_2$-Composition die Ueberschrift alla breve (mit dem Vorzeichen 𝔠 d. i. halbirtem 𝔈) setzt, um anzuzeigen, dass der Zeitwerth der Note noch einmal so kurz als gewöhnlich genommen werden soll, die Halbe im Werthe des Viertels, der $^2/_2$- im Tempo des $^2/_4$-Taktes



Häufig so im Figaro. Nr. 11 Canzone des Cherubino Andante con moto:

Íhr die ihr Tríebe des Hérzens kénnt, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
sprécht, ist es Líebe, ⏑ ⏑ ⏑
wás hier so brénnt? ⏑ ⏑ ⏑
Sprécht, ist es Líebe, wás hier so brénnt? ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Weitere Beispiele dieses $^2/_4$-Taktes in der zweiten Abtheilung. Es wird sich daselbst ergeben, dass der Zusammenhang desselben mit der metrischen Form des Dactylus kein zufälliger ist.

Viel häufiger wird der $^2/_4$-Takt in der Weise verwendet, dass der Componist je zwei derselben zum $^4/_4$-Takte combinirt. Dies ist der dipodische $^4/_4$-Takt, durchaus verschieden von dem §. 44 beschriebenen monopodischen (unzusammengesetzten) $^4/_4$-Takt. Während der monopodische $^4/_4$-Takt im ganzen selten gebraucht wird, ist der dipodische $^4/_4$-Takt die allervulgärste Takt-Schreibweise in unserer heutigen Musik.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bereits §. 43 war von demselben die Rede. Beispiele desselben S. 61. Nr. 2. 3. 4. Wir werden ihn auch fernerhin, wie es dort geschehen ist, durch punktirte Linien in die zwei monopodischen $^2/_4$-Takte, aus denen er besteht, zerlegen.

§. 47.

Der monopodische $^2/_8$-, der dipodische $^2/_4$-, der tetrapodische $^4/_4$-Takt.
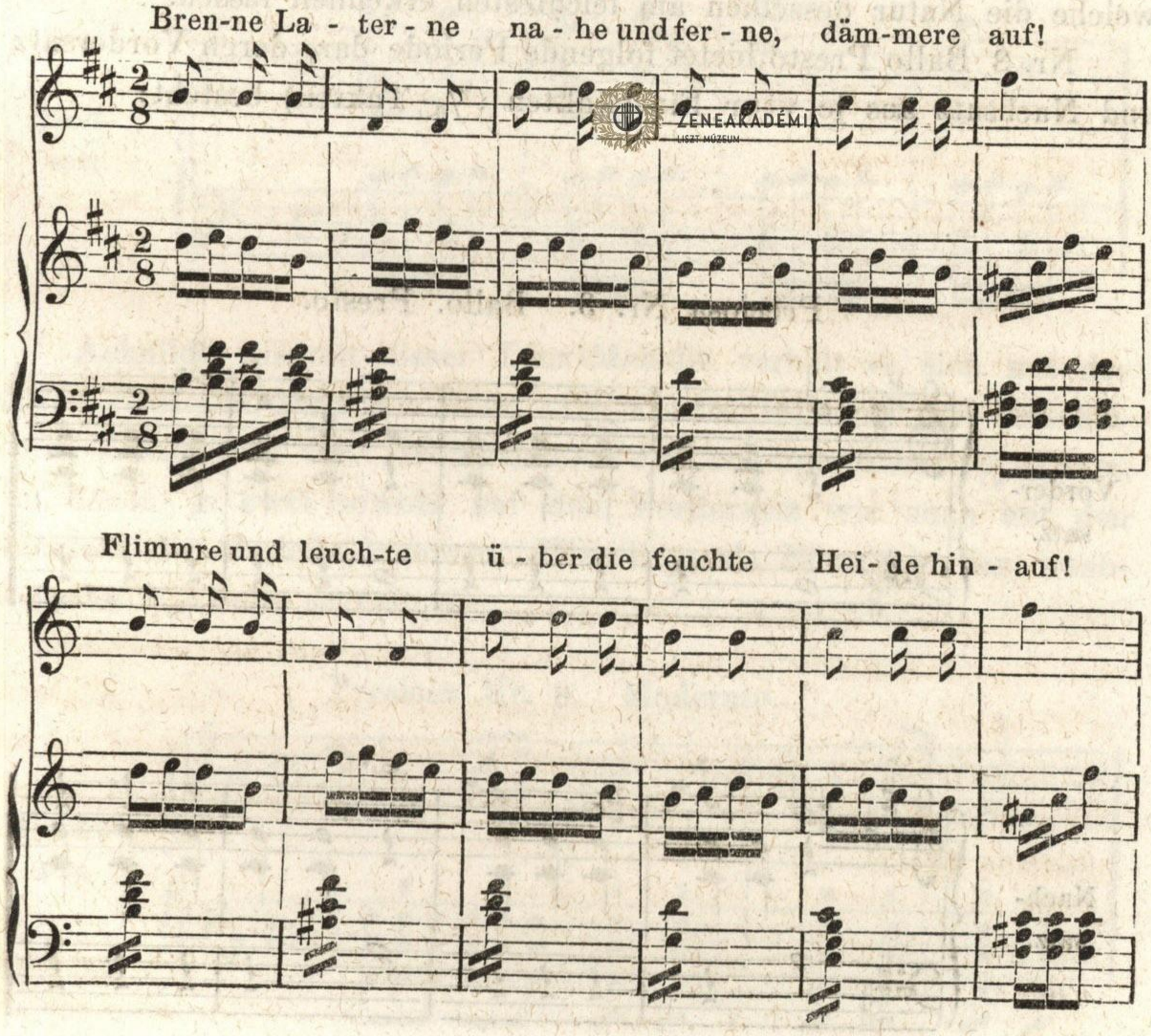
Wir haben im Vorausgehenden gesehen, dass der gerade Einzeltakt (der vierzeitige oder dactylische Takt der Alten) ausgedrückt wird:

1) durch den $^4/_4$-Takt
2) durch den $^2/_4$-Takt.

Er kann aber ferner noch ausgedrückt werden:

3) durch den $^2/_8$-Takt.

Eine Composition in einfachen $^2/_8$-Takten zu schreiben ist freilich selten genug. Wir geben ein Beispiel aus Spohr's Faust. Nr. 9 Allegretto Chor:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es steht dieser $^2/_8$-Takt durchaus analog den §. 45 besprochenen monopodischen $^2/_4$-Takten: „Artige Mädchen führst du mir leise“, „Ihr die ihr Triebe“; denn auch hier haben wir die metrische Form des Dactylus.
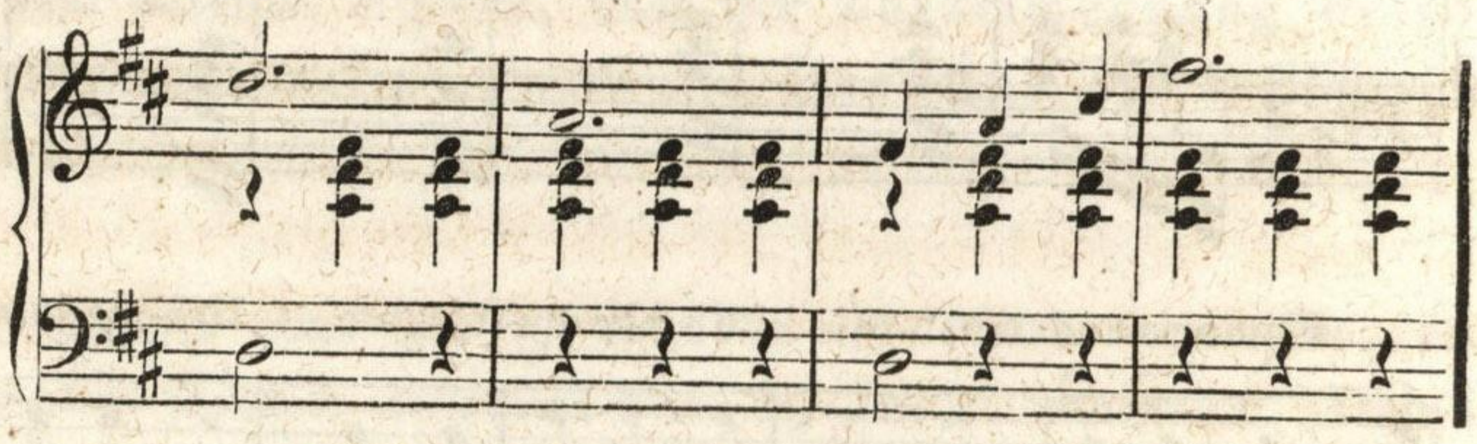
Je seltener der monopodische $^2/_8$-Takt, um so häufiger ist in unserer neueren Musik die Combination von zwei $^2/_8$-Takten zum dipodischen $^2/_4$-Takte. Darüber ist bereits §. 43 gesprochen. Beispiele S. 61, Nr. 1, S. 62, Nr. 5. 6.

Es kommt aber auch vor, dass vier $^2/_8$-Takte zu einem zusammengesetzten Takte combinirt werden. Derselbe wird als $^4/_4$-Takt bezeichnet, ist aber sowohl von dem (einfachen) monopodischen $^4/_4$-Takte wie von dem (zusammengesetzten) dipodischen $^4/_4$-Takte durchaus verschieden, wenngleich der Componist diese Verschiedenheit in der Vorzeichnung nicht weiter andeutet. Wir müssen ihn den zusammengesetzten tetrapodischen $^4/_4$-Takt nennen (d. h. einen aus vier Einzeltakten zusammengesetzten). Als Beispiele wählen wir einige in Weber's Preciosa vorkommende Nummern, welche die Natur desselben am leichtesten erkennen lassen.
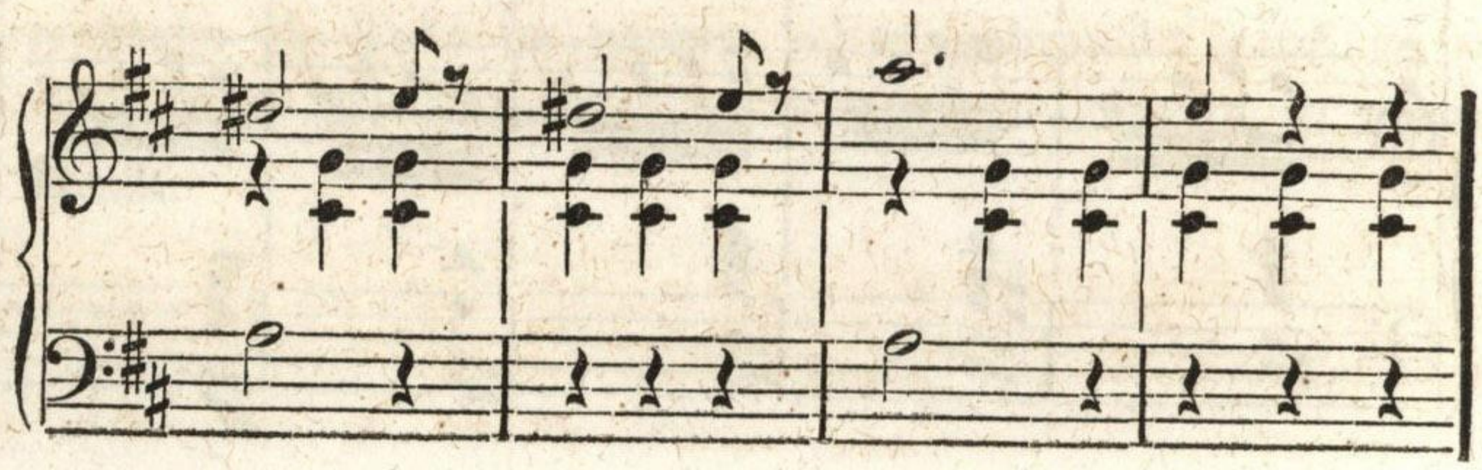
Nr. 3 Ballo Presto bietet folgende Periode dar, deren Vordersatz und Nachsatz aus je vier Einzeltakten ($^3/_4$-Takten) besteht:

Preciosa Nr. 3. Ballo. Presto.

Vordersatz.
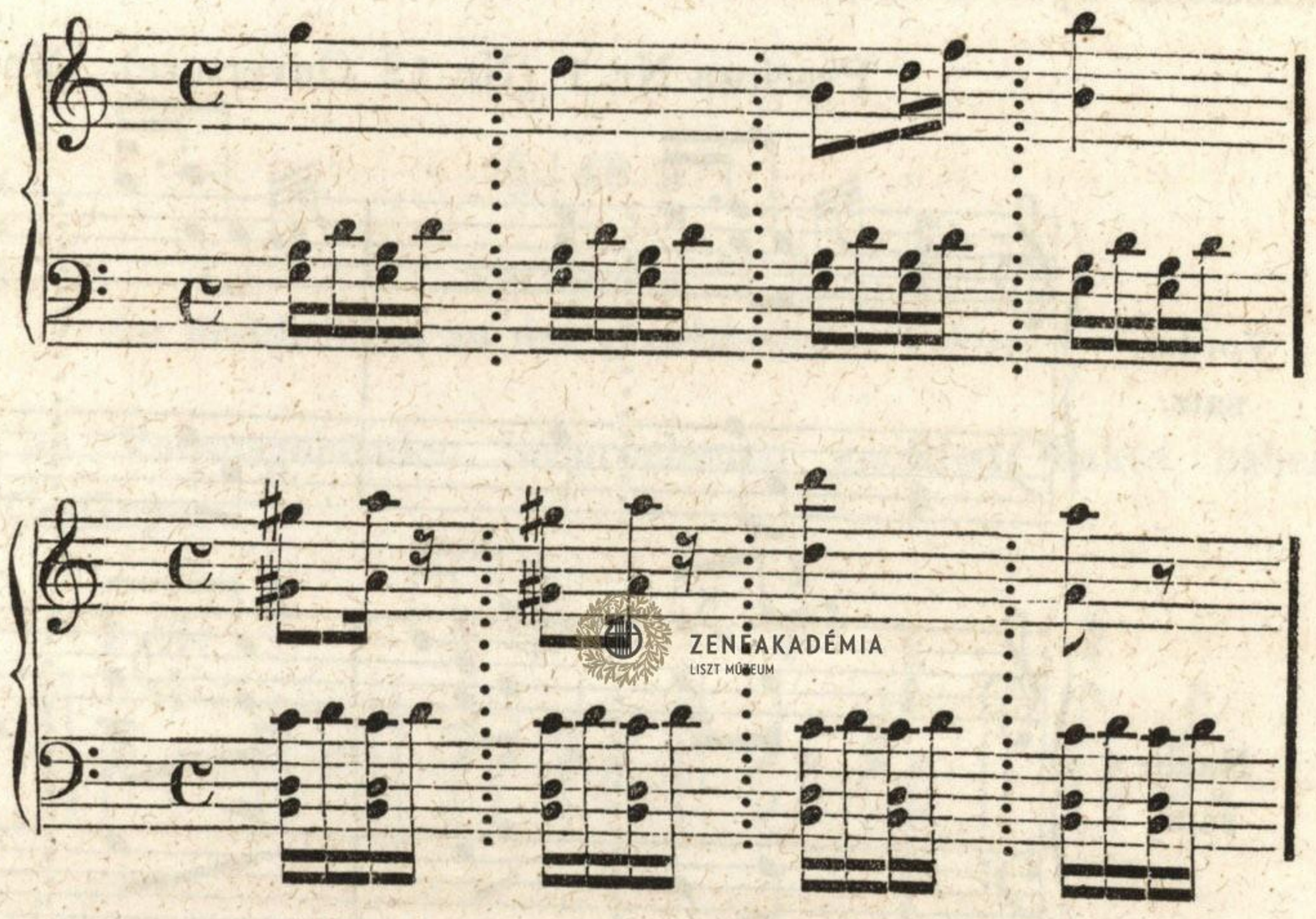


Nachsatz.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
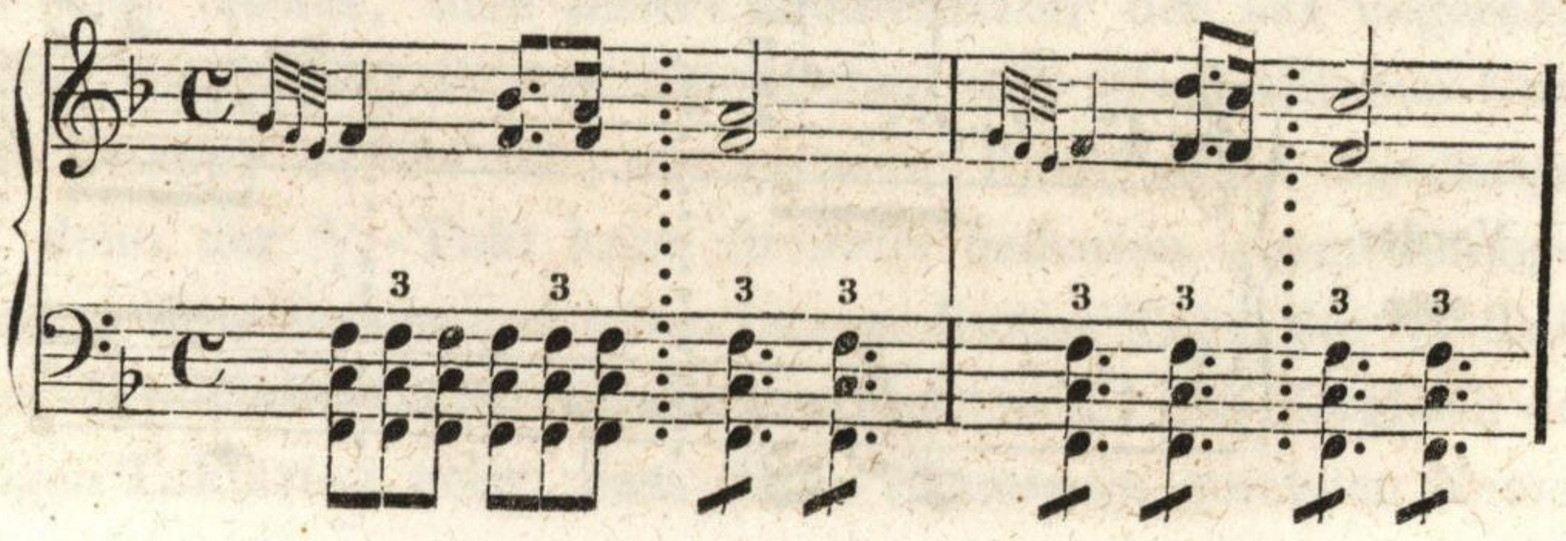
Dieselbe Periode kommt auch in der Ouverture (Allegro con fuoco) vor, jedoch so, dass der ungerade (dreizeitige) Einzeltakt in den geraden Einzeltakt verwandelt ist. Und zwar ist hier sowohl Vorder- wie Nachsatz je als ein einziger zusammengesetzter $^4/_4$-Takt geschrieben. Offenbar besteht dieser $^4/_4$-Takt aus vier $^2/_8$-Takten, von denen jeder dem $^3/_4$-Takte in Nr. 3 derselben Oper entsprechen würde. Wir geben diese vier Bestandtheile durch punktirte Linien an.

Preciosa Ouverture. Allegro con fuoco.
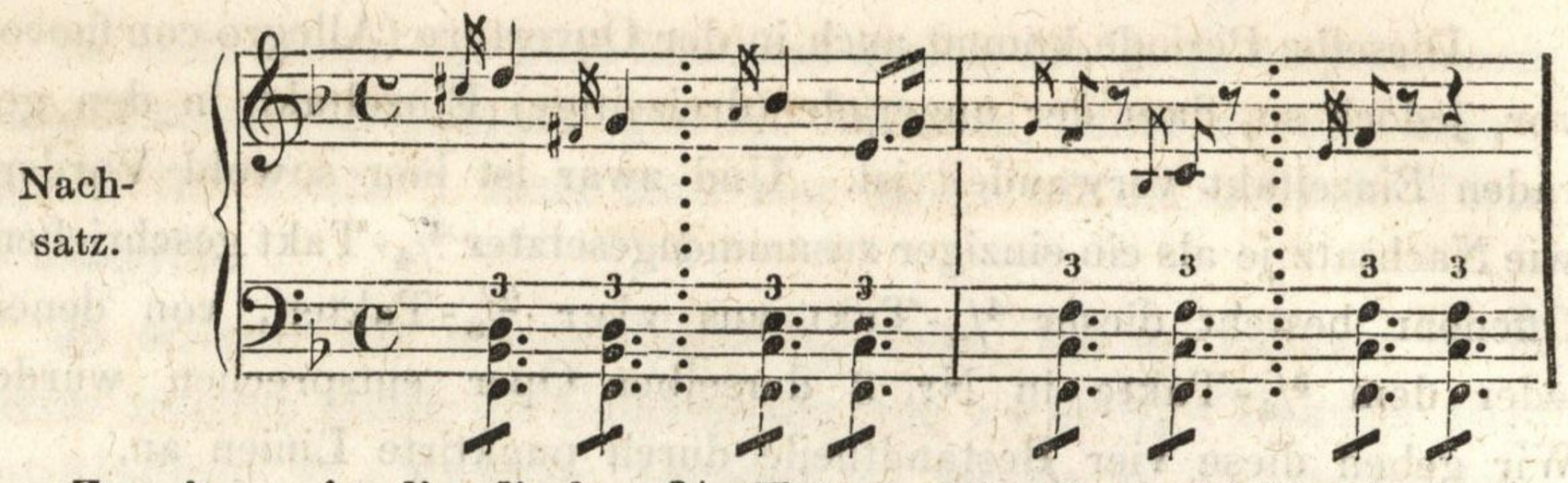


Aehnlich wie mit dieser Tanz-Melodie verhält es sich mit der Marsch-Melodie derselben Oper. Sie kommt sogar in drei verschiedenen Taktformen vor. Nämlich erstens im dipodischen $^4/_4$-Takte, von denen je zwei sowohl auf den Vordersatz wie auch auf den Nachsatz der Periode kommen. Hier liegt als Einzeltakt der monodische $^2/_4$-Takt zu Grunde:

Presiosa Nr. 8. Moderato.
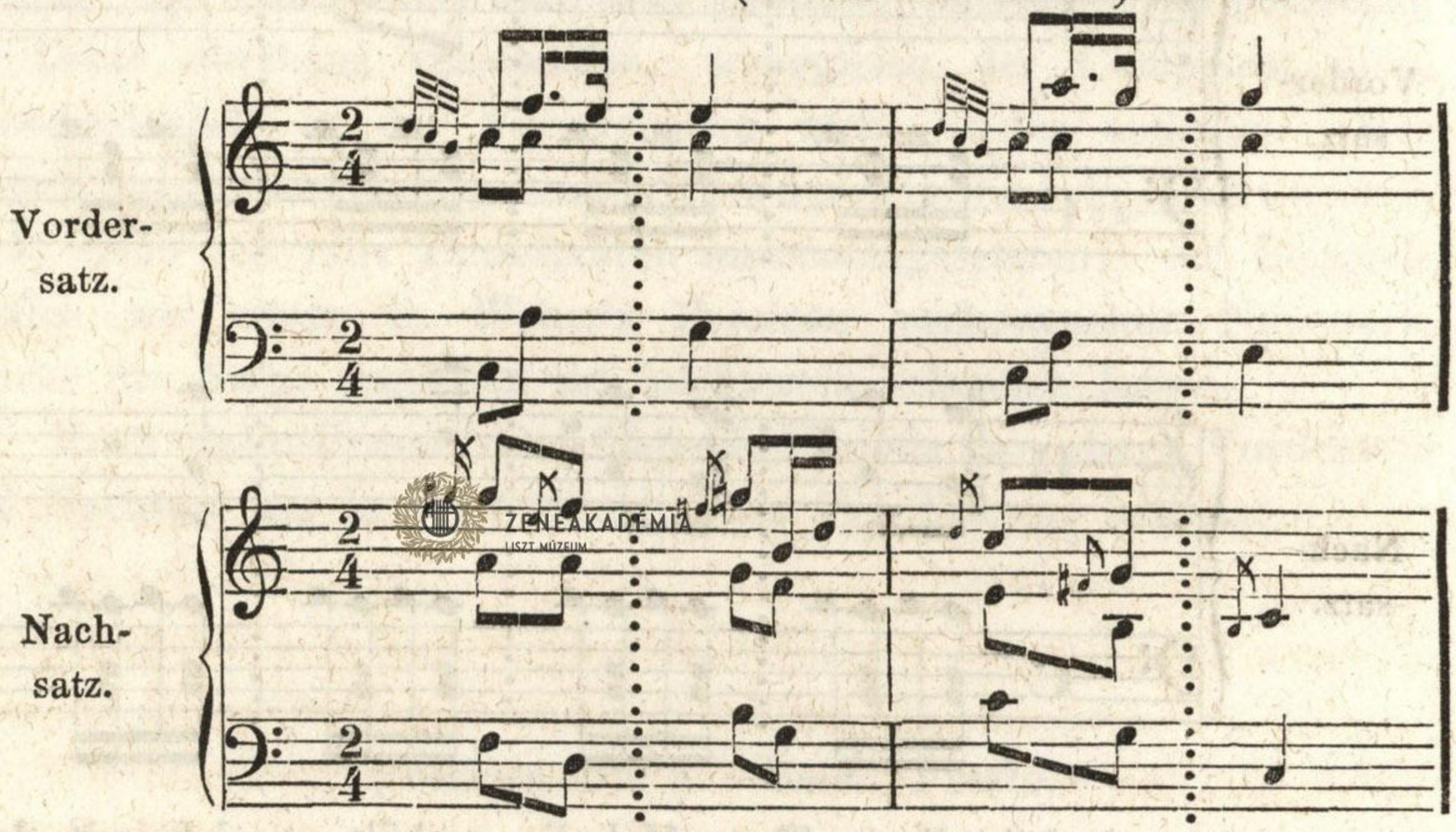


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
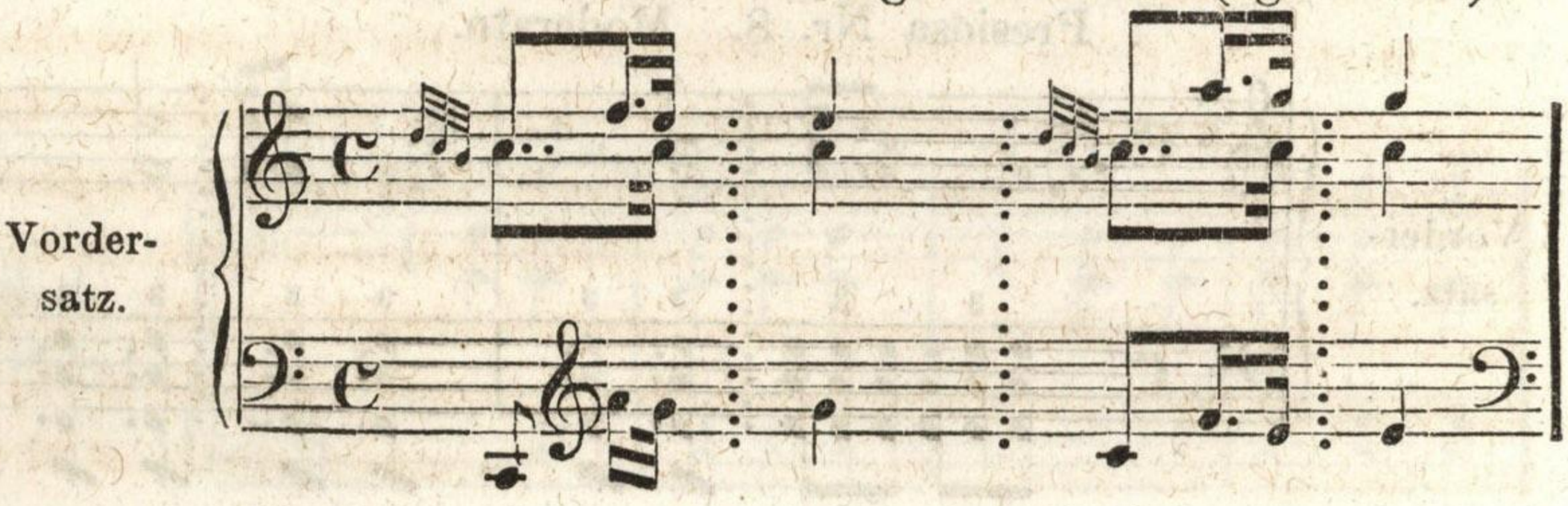


Zweitens im dipodischen $^2/_4$-Takte. Hier liegt als Einzeltakt der monopodische $^2/_8$-Takt zu Grunde. In dieser Weise hat Weber dieselbe Melodie in Nr. 1, in Nr. 12 und ferner noch in der Ouverture derselben Oper notirt, ebenfalls mit der Tempobezeichnung Moderato.

Preciosa Nr. 1 (Nr. 12 Ouverture). Moderato.
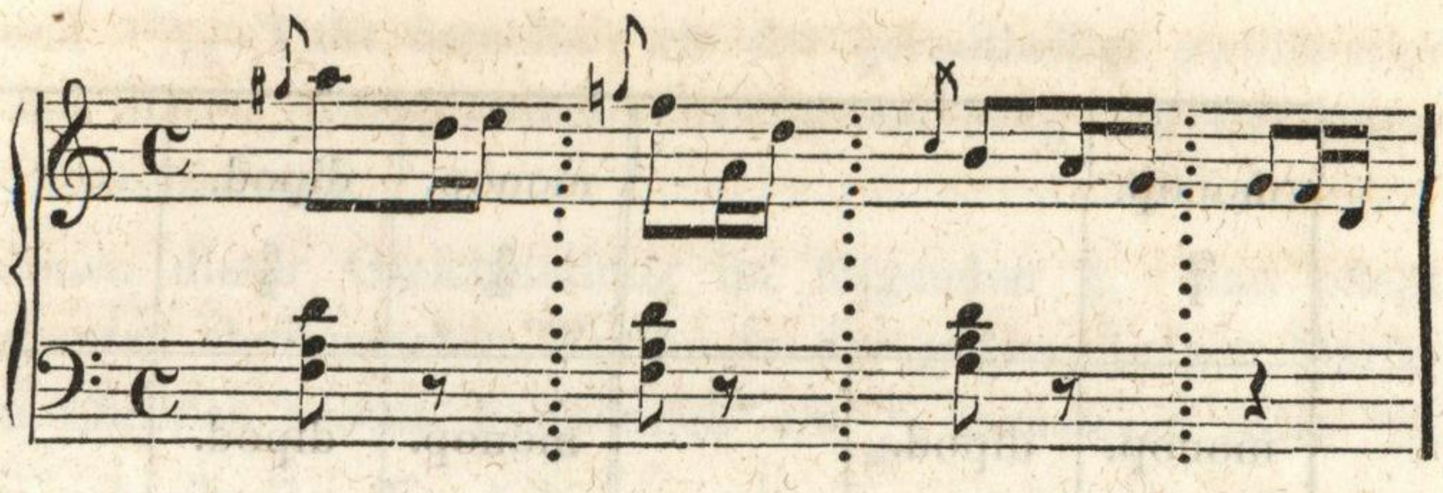


Drittens im tetrapodischen $^4/_4$-Takte. Der zu Grunde liegende Einzeltakt ist hier wie in der vorausgehenden (zweiten) Taktform der monopodische $^2/_8$-Takt, aber nicht zwei dieser Takte sind zum dipodischen $^2/_4$-Takte vereint, sondern vier derselben bilden einen tetrapodischen $^4/_4$-Takt.

Preciosa Ouverture. Allegro con fuoco (vgl. Nr. 12).



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachsatz.



Bei den Neueren ist dieser tetrapodische C Takt nicht häufig. Um so häufiger bei J. S. Bach, der diese Notirung mit ganz besonderer Vorliebe anwendet.

§. 48.

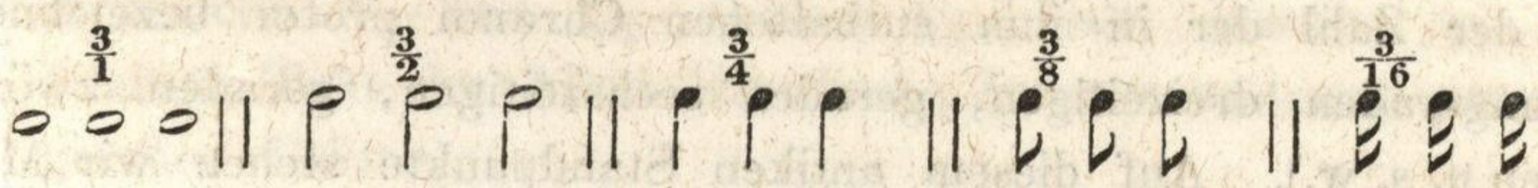
Verhältniss der dreitheiligen zu den geradtheiligen Takten.

Die im Vorausgehenden besprochenen geraden Takte haben folgende Umfänge:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ihnen stehen folgende dreitheilig-ungerade Takte gegenüber:



Berücksichtigt man auch noch die Combinationen des einfachen ungeraden Taktes zu dipodischen und tetrapodischen Zusammensetzungen, so ergibt sich das S. 76 aufgestellte System.

Man sieht daraus, dass unsere Nomenclatur der aus ungeraden Einzeltakten zusammengesetzten dipodischen und tetrapodischen Combinationen besser ist als der aus geraden Einzeltakten zusammengesetzten, denn der $^4/_4$-Takt kann dreierlei bedeuten, einen monopodischen, einen dipodischen und einen tetrapodischen Takt, der $^2/_4$-Takt kann ein monopodischer oder dipodischer Takt sein. Der Vergleich der beiderseitigen Taktarten zeigt, dass die in Klammern gesetzten Namen

ZENEAKADÉMIA

monop. $\frac{2}{1}$			monop. $\frac{3}{2}$	dipod. $\frac{6}{2}$	
monop. $\frac{2}{2}$ $[\frac{4}{4}]$	dipod. $\frac{4}{2}$		monop. $\frac{3}{4}$	dipod. $\frac{6}{4}$	
monop. $\frac{2}{4}$	dipod. $\frac{4}{4}$		monop. $\frac{3}{8}$	dipod. $\frac{6}{8}$	tetrap. $\frac{12}{8}$
monop. $\frac{2}{8}$	dipod. $\frac{4}{8}$ $[\frac{2}{4}]$	tetrap. $\frac{8}{8}$ $[\frac{4}{4}]$	(monop. $\frac{3}{16}$)	dipod. $\frac{6}{16}$	tetrap. $\frac{12}{16}$

$^4/_4$-, $^2/_4$-, $^4/_4$-Takt gegen die daneben stehenden Namen $^2/_2$-, $^4/_8$-, $^8/_8$-Takt umtauscht werden müssten, wenn für die Zusammensetzungen der geraden Einzeltakte dasselbe Princip gelten sollte wie für die Zusammensetzungen der ungeraden. Dies ist eine nicht mehr zu ändernde Mangelhaftigkeit unserer Taktbezeichnung.

Wir begannen unseren Abschnitt vom Takte mit der Auffassung der Griechen, die sowohl den einfachen wie den zusammengesetzten nach der Zahl der in ihm enthaltenen Chronoi protoi bezeichnen (als ungeraden dreizeitigen, geraden sechszeitigen, geraden zwölfzeitigen u. s. w.). Auf diesem antiken Standpunkte stehen wir Modernen bei denjenigen Takten, welche zum Zähler ein Multiplum der Zahl 3 (z. B. 3, 6, 12), zum Zähler die Zahl 8 oder 16 haben. Durch den Zähler geben wir hier die Anzahl der Chronoi protoi an, den einzelnen Chronos protos bezeichnen wir durch die im Nenner enthaltene Zahl als Achtelnote (♪) oder Sechszehntelnote (𝅘𝅥𝅯).

Der $^3/_8$- und $^3/_{16}$-Takt ist mithin dasselbe wie der antike dreizeitige Takt (ungerade Einzeltakt);

der $^6/_8$- und $^6/_{16}$-Takt dasselbe wie der geradtheilige sechszeitige Takt der Alten (dipodische Zusammensetzung aus zwei ungeraden Einzeltakten);

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der $^{12}/_{8}$- und $^{12}/_{16}$-Takt dasselbe wie der geradtheilige zwölfzeitige Takt der Alten (tetrapodische Zusammensetzung aus vier ungeraden Einzeltakten).

Die Ausnahmen dieser Gleichstellung im folgenden §. Man pflegt für die genannten rhythmischen Werthe in der gegenwärtigen Musikperiode den Chronos protos gewöhnlich als 𝅘𝅥 anzusetzen (also $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ zu schreiben); die Aelteren schreiben statt eines 𝅘𝅥 nicht selten ein 𝅘𝅥𝅯 (also $^{3}/_{16}$, $^{6}/_{16}$, $^{12}/_{16}$). Ein Beispiel des $^{6}/_{16}$-Taktes gibt die F-dur Fuge in Bach's wohltemperirtem Clavier I, 11. Man sieht deutlich, dass hier der $^{6}/_{16}$-Takt dem rhythmischen Werthe nach genau dasselbe ist wie der $^{6}/_{8}$-Takt; Bach hat das 𝅘𝅥𝅯 statt das 𝅘𝅥 mit Rücksicht auf das Tempo gewählt. Vgl. §. 42.

Ist das Musikstück in geraden (vierzeitigen) Einzeltakten oder in den daraus gebildeten dipodischen oder tetrapodischen Zusammensetzungen geschrieben, so wird der Chronos protos gleichfalls gewöhnlich als 𝅘𝅥 oder 𝅘𝅥𝅯 angesetzt, und zwar wird er als 𝅘𝅥𝅯 auch häufig genug von den Neueren ausgedrückt (welches letztere, wie wir oben bemerkten, beim ungeraden Einzeltakte und seinen Zusammensetzungen nicht der Fall ist). Durch 𝅗𝅥 ist der Chronos protos ausgedrückt im monopodischen $^{2}/_{4}$- und im dipodischen $^{4}/_{4}$-Takte, er ist durch 𝅘𝅥𝅯 ausgedrückt im monopodischen $^{2}/_{8}$-, im dipodischen $^{2}/_{4}$-(besser $^{4}/_{8}$-) Takte und im tetrapodischen $^{4}/_{4}$-(besser $^{8}/_{8}$-) Takte.

Der monopodische $^{2}/_{4}$-und $^{2}/_{8}$-Takt ist dasselbe wie der 4zeitige Einzeltakt der Alten;

der dipodische $^{4}/_{4}$- und $^{2}/_{4}$- (besser $^{4}/_{8}$-) Takt dasselbe wie der 8zeitige Takt der Alten (dipodische Zusammensetzung aus zwei geraden Takten);

der tetrapodische $^{4}/_{4}$- (besser $^{8}/_{8}$-) Takt ist dasselbe wie der 16zeitige Takt der Alten.

In allen diesen rhythmischen Grössen, mag der ungerade oder der gerade Einzeltakt die Grundlage bilden, ist die Achtel- oder Sechszehntel-Note mit dem Chronos protos des Aristoxenus identisch.

Es kommt aber auch vor, dass wir den Chronos protos durch die Viertel-Note ausdrücken, sowohl beim geraden wie beim ungeraden Einzeltakte. Beim geraden, wenn wir denselben als $^{4}/_{4}$-(besser $^{2}/_{2}$-) Takt schreiben, was jetzt hauptsächlich nur in choralartigen Compositionen vorkommt, — beim ungeraden Einzeltakte, wenn wir den-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selben als $^3/_4$-Takt schreiben, was heut zu Tage nicht etwa bei langsamem, sondern umgekehrt bei raschem Tempo (in Tänzen, Scherzo's) geschieht.

Die rhythmischen Analysen werden zeigen, wie ausserordentlich wichtig es für die richtige Auffassung eines Musikstückes ist, zu wissen, ob in ihr das 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅮 oder 𝅘𝅥 die Geltung des Aristoxenischen Chronos protos hat. Niemals ist derselbe in unserer Musik durch eine kürzere Note als 𝅘𝅥𝅯, selten durch eine längere als 𝅘𝅥 ausgedrückt. Vgl. die Tabelle zu S. 80.

§. 49.

Der 6zeitige Einzeltakt. Die tripodischen und triolischen Zusammensetzungen.

Wir haben §. 29 und 30 gesehen, dass der dreitheilig-ungerade Einzeltakt der Alten entweder ein 3zeitiger oder ein 6zeitiger ist, jener in trochäischer oder tribrachischer Taktform (– ⏑ oder – ⏑ ⏑), dieser in der Taktform des Jonicus oder Molossus (– – ⏑ ⏑ oder – – – –) und deren Auflösungen. Auch wir Modernen haben diese beiden verschiedenen Arten des dreitheilig-ungeraden Einzeltaktes. Den 3zeitigen drücken wir gewöhnlich durch den $^3/_8$-, den 6zeitigen gewöhnlich durch den $^3/_4$-Takt aus. Aber wie es vorkommt, dass man (sonderbar genug) bei raschem Tempo (Tänzen, Scherzo's) den 3zeitigen durch den $^3/_4$- statt des $^3/_8$-Taktes ausdrückt, so notirt man umgekehrt (besonders bei langsamem Tempo) den 6zeitigen Einzeltakt nicht immer als $^3/_4$-, sondern auch als $^3/_8$-Takt. Der Unterschied beider Takte ist von ausserordentlicher Wichtigkeit, doch müssen wir es den rhythmischen Analysen vorbehalten, denselben klar zu machen. Einstweilen erinnern wir an die von Aristoxenus entdeckte Regel (§. 37. 39), die von den modernen Componisten ebenso gewissenhaft wie von den antiken festgehalten wird, dass bei 3zeitigen Takten sogar sechs Einzeltakte zu einer rhythmischen Reihe verbunden werden können, bei 6zeitigen aber nicht mehr als drei. Wo also z. B. vier ungerade Einzeltakte zu einer Reihe verbunden sind (einerlei, ob die Composition nach Einzeltakten oder nach dipodischen oder tetrapodischen Zusammensetzungen geschrieben ist), da sind die Einzeltakte 3zeitige, nicht 6zeitige.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Als vorläufige Beispiele dreizeitiger Einzeltakte führen wir an aus dem Don-Juan die sämmtlich in $^6/_8$ geschriebenen Partien: Nr. 5 Duett und Chor (G-dur), Nr. 12 Zerlina-Arie (F-dur), Nr. 15 Terzetto (A-dur), Nr. 16 Ständchen (D-dur), Nr. 25 Finale Allegretto (D-dur), als Beispiele sechszeitiger Einzeltakte: Nr. 7 Elvira-Arie (D-dur, $^3/_4$), Nr. 13 Finale Menuetto ($^3/_4$), Nr. 14 Duetto (G-dur, $^3/_4$), Nr. 18 Zerlina-Arie (C-dur, $^3/_8$), Nr. 25 Finale (F-dur, $^3/_4$).

Viel seltener wird der 6zeitige Einzeltakt als $^3/_2$-Takt geschrieben, welcher sich zum $^3/_4$-Takte verhält wie der monopodische $^2/_2$- zum monopodischen $^2/_4$-Takte. So in der Introduction der Egmont-Ouverture. Antiquirt ist der $^3/_1$- statt des $^3/_2$-Taktes.

Gewöhnlich notirt man den 6zeitigen Rhythmus monopodisch (mit dem Vorzeicheu $^3/_4$, $^3/_8$, $^3/_2$), selten dipodisch mit dem Vorzeichen $^6/_4$ (d. i. zwei $^3/_4$-Takte) oder auch im älteren Stile $^6/_2$ (d. i. zwei $^3/_2$-Takte.)

Tripodische Takte. Der $^3/_4$- und $^3/_2$-Takt ist aber nicht immer ein Einzeltakt, sondern bisweilen auch ein tripodischer, d. h. ein aus drei geraden Einzeltakten zusammengesetzter. Dann sind im $^3/_4$-Takte drei $^2/_8$-Takte, im $^3/_2$-Takte drei monopodische $^2/_4$-Takte zu einer rhythmischen Reihe vereint, die genau dem ungeraden 12zeitigen Takte der Alten (§. 37) entspricht. In der Musik älteren Stiles schreibt man statt des tripodischen $^3/_2$-Taktes auch den $^3/_1$-Takt (wie statt des monopodischen $^2/_2$-Taktes den $^2/_1$-Takt). Als Beispiel eines solchen tripodischen Taktes diene die im $^3/_4$ Takte geschriebene B-dur Fuge Bach's, die am Ende dieses Bandes analysirt ist.

Triolische Takte. Vereint man drei ungerade Einzeltakte zu einer rhythmischen Reihe, so wird man dieselbe als $^9/_4$-, $^9/_8$-, $^9/_{16}$-Takt bezeichnen können. Gewöhnlich aber haben diese im Zähler durch 9 charakterisirten Takte die rhythmische Bedeutung eines monopodischen $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$-Taktes, in welchem jeder der drei Takttheile in eine Triole zerlegt ist, die halbe Note des $^3/_2$-Taktes in eine Viertel-Triole, das Viertel des $^3/_4$-Taktes in eine Achtel-Triole, das Achtel des $^3/_8$-Taktes in eine Sechszehntel-Triole, so jedoch, dass anstatt der Achtel-Triole drei wirkliche Achtelnoten geschrieben sind u. s. f.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In gleicher Weise gibt es auch einen triolischen $^{6}/_{4}$-, $^{6}/_{8}$-, $^{6}/_{16}$-, $^{12}/_{8}$-, $^{12}/_{16}$-Takt. Denn auch die Achtel und Viertel eines geraden Taktes können je in drei gleiche Noten zerlegt sein, die ihrem Wesen nach eine Sechszehntel- oder Achtel-Triole bilden, aber als wirkliche Sechszehntel oder Achtel geschrieben werden. Ein derartiger triolischer $^{6}/_{8}$-Takt hat völlig die rhythmische Geltung und Function eines monopodischen $^{2}/_{4}$-Taktes z. B. die $^{6}/_{8}$-Partie Allegro Es-dur im ersten Finale des Don Juan „Riposate vezzose ragazze"), — ein triolischer $^{6}/_{16}$-Takt die Geltung eines $^{2}/_{8}$-Taktes, — ein triolischer $^{12}/_{16}$-Takt die Geltung eines dipodischen $^{2}/_{4}$-Taktes (z. B. im Adagio der Beethovenschen Claviersonate Op. 110.) — So gibt es auch einen triolischen $^{24}/_{16}$-Takt, d. i. einen (tetrapodischen) $^{4}/_{4}$-Takt, in welchem jedes Achtel in eine Sechszehntel-Triole zerfällt ist; vgl. Bach wohltemperirtes Clavier Praelud. I, 15. — Auch kommt ein triolischer $^{27}/_{16}$-Takt vor, d. i. ein $^{9}/_{8}$-Takt, in welchem jedes Achtel eine Sechszehntel-Triole ist. „Gfr. Weber Allgemeine Musiklehre §. LXXIX".

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Uebersicht der Takte

nach ihrer rhythmischen Function und im Vergleich mit der antiken Taktbezeichnung.

Tabelle zu S. 80.

	Gerade (4-zeitige) Takte und ihre Zusammensetzungen				Ungerade 3-zeitige Takte und ihre Zusammensetzungen				Ungerade 6-zeitige Takte und ihre Zusammensetzungen		
Antike Bezeichnung	4 zeitiger gerader T.	8 zeitiger gerader T.	12 zeitiger ungerader T.	16 zeitiger gerader T.	3 zeitiger ungerader T.	6 zeitiger gerader T.	9 zeitiger ungerader T.	12 zeitiger gerader T.	6 zeitiger ungerader T.	12 zeitiger gerader T.	18 zeitiger ungerader T.
Chronos protos = 𝅗𝅥𝅗𝅥	monopodischer $^{2}/_{8}$-Takt	dipodischer $^{2}/_{4}$-Takt	tripodischer $^{3}/_{4}$-Takt	tetrapodischer $^{4}/_{4}$-Takt	monopodischer $^{3}/_{16}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{16}$-Takt	tripodischer $^{9}/_{16}$-Takt	tetrapodischer $^{12}/_{16}$-Takt	monopodischer $^{3}/_{8}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{8}$-Takt	tripodischer $^{9}/_{8}$-Takt
Chronos protos = 𝅗𝅥	monopodischer $^{2}/_{4}$-Takt	dipodischer $^{4}/_{4}$-Takt	tripodischer $^{3}/_{2}$-Takt	—	monopodischer $^{3}/_{8}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{8}$-Takt	tripodischer $^{9}/_{8}$-Takt	tetrapodischer $^{12}/_{8}$-Takt	monopodischer $^{3}/_{4}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{4}$-Takt	tripodischer $^{9}/_{4}$-Takt
Chronos protos = 𝅗𝅥	monopodischer $^{4}/_{4}$ ($^{2}/_{2}$)-Takt	dipodischer $^{4}/_{2}$-Takt	tripodischer $^{3}/_{1}$-Takt	—	monopodischer $^{3}/_{4}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{4}$-Takt	tripodischer $^{9}/_{4}$-Takt	—	monopodischer $^{3}/_{2}$-Takt	dipodischer $^{6}/_{2}$-Takt	—
Chronos protos = 𝅗𝅥	monopodischer $^{2}/_{1}$-Takt	—	—	—	—	—	—	—	monopodischer $^{3}/_{1}$-Takt	—	—
Triolise Takte: das Doppelte des Chronos protos (genannt Chronos disemos) ist durch drei gleich grosse Noten ausgedrückt.											
Chronos disemos = ♫	monopodischer $^{6}/_{16}$-Takt	dipodischer $^{12}/_{16}$-Takt	—	tetrapodischer $^{24}/_{16}$-Takt	—	—	—	—	monopodischer $^{9}/_{16}$-Takt	dipodischer $^{18}/_{16}$-Takt	tripodischer $^{27}/_{16}$-Takt
Chronos disemos = ♫	monopodischer $^{6}/_{8}$-Takt	dipodischer $^{12}/_{8}$-Takt	—	—	—	—	—	—	monopodischer $^{9}/_{8}$-Takt	—	—
Chronos disemos = ♩♩♩	monopodischer $^{6}/_{4}$-Takt	—	—	—	—	—	—	—	monopodischer $^{9}/_{4}$-Takt	—	—

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV.

Die rhythmische Reihe.

§. 50.

Rückblick.

Wir sind davon ausgegangen, dass in der historischen Entwickelung der musischen Künste die Instrumentalmusik die spätere, die Vokalmusik die frühere ist, dass die ersten Anfänge der Vocalmusik mit den ersten Anfängen der Poesie zusammenfallen. In diesem anfänglichen Vereine von Poesie und Musik war aber die Poesie das prädominirende Element: der poetische Inhalt war die Hauptsache, insofern die Worte der poetischen Rede durch die Melodisirung bloss in ihrer Wirkung gesteigert werden und über die Form des gewöhnlichen Sprechens hinaus in eine idealere, den Boden der Gewöhnlichkeit verlassende Sphäre emporgehoben werden sollten. War der streng gemessene Takt der poetischen Sprache nur durch die Melodie hervorgerufen, ja ermöglicht worden, so blieben doch für die specielle Gestaltung des Taktes die in der Sprache selber liegenden Eigenthümlichkeiten das normgebende Princip. So ist die ganze Zeit des klassischen Alterthums hindurch die natürliche Prosodie der sprachlichen Silben das normirende Zeitmass für Gesang und Begleitung geblieben, wie sich dies namentlich an der antiken Untheilbarkeit des Chronos protos gezeigt hat. Erst unsere moderne Musik ist über diese sprachliche Fessel, wie wir sie wohl nennen dürfen, hinausgegangen, aber auch sie ist in Beziehung auf den rhythmischen Ictus immerfort an das sprachliche Material gebannt.

Die sprachlichen Silben aber mit ihrer verschiedenen Quantität und Accenthöhe sind keineswegs das Einzige, worauf es bei dem Vereine von Poesie und Musik als dem für die letztere normgebenden Princip ankam. Ueber den aufeinander folgenden Silben und Worten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

steht als höhere Einheit der Satz als der Ausdruck eines in sich abgeschlossenen logischen Ganzen, welches wiederum nur ein einzelnes Glied von demjenigen ist, was durch die betreffende poetische Composition ausgedrückt werden soll.

Der Rhythmus besteht darin, dass die durch die Aufeinanderfolge der Silben und Töne ausgefüllte Zeit in einer für unser Gefühl wahrnehmbaren Reihe in geordnete Abschnitte zerfällt wird. Ausser jenen kleinsten rhythmischen Abschnitten, die wir oben als einfache Takte bezeichneten und welche durch eine durch Ictus und bestimmtes Zeitmaass zusammengehaltene Gruppe von wenigen Silben dargestellt werden, werden weitere und umfassendere Abschnitte innerhalb der durch Silben und Töne uns vorzuführenden Bewegung zunächst durch die Endpunkte der aufeinander folgenden Sätze bestimmt sein.

§. 51.

Sätze und Satzabschnitte als höhere rhythmisch-musikalische Einheiten.

Beim gewöhnlichen Sprechen reihen sich die Sätze ohne Gleichmaass und ohne eine beabsichtigte Ordnung in Beziehung auf ihre zeitliche Ausdehnung, auf grossen oder geringen Umfang und auf ebenmäässige Gliederung nach Vorder- und Nachsatz aneinander. Soweit wir aber in der Geschichte der Poesie in die Zeiten der frühesten Anfänge zurückblicken können, tritt uns als ein durchgängig befolgtes Grundgesetz entgegen, dass die in einem Gedichte sich aneinander schliessenden Sätze in der Zahl der in ihnen enthaltenen rhythmischen Ictussilben einander gleich sind und dass auch der in einem Satze hervortretende Hauptabschnitt gerade in die Mitte des Satzes fällt. In der Poesie der ältesten Inder, des Zendvolkes, der alten Germanen ist es in dieser Beziehung fast durchweg wie in dem folgenden Gedichte unserer modernen Poesie (blos bei den Griechen war es anders s. unten.)

Wie kommt's, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
Man sieht's dir an den Augen an, | gewiss du hast geweint.

„Und hab ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz,
und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz".

Die frohen Freunde laden dich, | o komm an unsre Brust!
und was du auch verloren hast, | vertraure den Verlust

„Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht, | was mich, den Armen quält.
Ach nein, verloren hab ich's nicht, | so sehr es mir auch fehlt".

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So raffe dich denn eilig auf, | du bist ein junges Blut.
In deinen Jahren hat man Kraft | und zum Erwerben Muth.

„Ach nein, erwerben kann ich's nicht, | es steht mir gar zu fern.
Es weilt so hoch, es blinkt so schön, | wie droben jener Stern".

Die Sterne, die begehrt man nicht, | man freut sich ihrer Pracht,
und mit Entzücken blickt man auf | in jeder heitern Nacht.

„Und mit Entzücken blick' ich auf, | so manchen lieben Tag;
verweinen lass' die Nächte mich, | so lang ich weinen mag".

Eine jede dieser zu zwei und zwei durch den Reim miteinander verbundenen Zeilen bildet einen selbstständigen grammatisch durchaus in sich abgeschlossenen Satz. Ein Satz ist so lang wie der andere, jeder enthält vierzehn Silben, von denen immer die zweite den rhythmischen Ictus trägt, — jeder Satz enthält also sieben Einzeltakte, zu denen am Schlusse, wie weiterhin besprochen werden wird, noch eine Pause von dem Umfange eines ganzen Taktes hinzukommt.

Weiterhin bemerken wir, dass der Hauptabschnitt innerhalb eines jeden Satzes gleichmässig jedesmal nach der vierten Ictussilbe oder nach dem vierten Takte eintritt; nehmen wir also für einen jeden Satz einschliesslich der Pause am Ende desselben den Umfang von acht Takten an, so kommt der im Innern des Satzes sich findende Hauptabschnitt genau in die Mitte desselben zu liegen. Die durch diesen Einschnitt geschiedenen Theile eines jeden Satzes fallen mit dem zusammen, was man in der Grammatik den Vorder- und den Nachsatz nennt. Das vorliegende Gedicht ist für die Lectüre oder die Recitation geschrieben, ohne dass Goethe dabei eine bestimmte musikalische Composition im Auge hatte. Aber die Form desselben in Beziehung auf Concinnität im Satzbau herrschte nachweislich auch schon in den für Gesang bestimmten lyrischen Poesien der ältesten Völker unseres indo-germanischen Stammes, ja wir dürfen diese Form schon jener Urzeit vindiciren, wo die später getrennten Völker des grossen indo-germanischen Stammes noch ein einheitliches, im heutigen Ostiranien sitzendes Volk bildeten. Vergl. §. 14 Anmerkung.

Bei der innigen Beziehung, welche zwischen poetischem Texte und Melodie bestand, war ein Satzschluss auch jedesmal der Abschluss eines zusammenhängenden melodischen Ganzen, und der in der Mitte des sprachlichen Satzes vorkommende Einschnitt, welcher den Vorder- und Nachsatz von einander schied, fiel in analoger Weise mit einer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grenzscheide zwischen zwei für das Ohr leicht sich sondernden Theilen des dem Satze entsprechenden melodischen Ganzen zusammen. Um Zweideutigkeiten zu vermeiden wollen wir uns, wie es üblich ist, für das, was wir bisher Satz genannt haben, fortan des Ausdruckes „Periode“ bedienen. Die in sich abgeschlossene sprachliche Periode ruft in der Melodisirung eine sich dem Ohre als Einheit darstellende musikalische Periode hervor, und ebenso entsprechen den beiden Gliedern des Satzes, dem Vorder- und Nachsatze, zwei sich leicht als Theile des Ganzen darstellende Abschnitte der musikalischen Periode, welche wir den musikalischen Vorder- und Nachsatz nennen können.

§. 52.

Die Termini technici: Periode, Kolon u. s. w.

Was die jetzt allgemein übliche Nomenclatur „Periode“ betrifft, so stammt dieselbe von den Griechen. Sie ist zuerst als Terminus technicus in der alten Musik geltend geworden, genau für dasjenige, was wir auch heutzutage eine musikalische Periode nennen. Erst vom Gebrauche der Musiker aus ist sie von der Kunstsprache der alten griechischen Rhetoren adoptirt, indem diese das Wort auch für dasjenige anwenden, was wir in der Prosa eine Periode nennen. Dieser Gebrauch der antiken Rhetoren und Grammatiker ist von unserer modernen Rhetorik und Grammatik aufgenommen und erst von hier aus vor etwa zwei Jahrhunderten in die Kunstsprache der Musiker übergegangen. Nach solchen Wandlungen in der Bedeutung des Wortes „Periode“ bezeichnet dasselbe schliesslich eben den nämlichen rhythmisch-musikalischen Begriff wie bei den Alten.

Auch für den Vorder- und Nachsatz der musikalischen Periode hatten die griechischen Musiker eine feste Nomenclatur. Die ganze musikalische Periode war gewissermassen ein gegliedertes, organisches Gebilde. Wie dem menschlichen Körper auf jeder Seite zwei einander entsprechende Extremitäten eigen sind, ein rechter und ein linker Arm u. s. w., die sich gegenseitig ergänzen und eben durch ihr paarweises Vorhandensein dem Körper seine Vollendung geben, so erschienen auch die beiden Abschnitte der musikalischen Periode den Alten als zwei nothwendig zusammengehörende Glieder, oder nach antikem Ausdrucke als zwei „Kola“, und zwar wurde der periodische Vordersatz das rechte Kolon, der Nachsatz das linke Kolon genannt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als die alten Rhetoren und Grammatiker sich der von den Musikern ausgebildeten Terminologie bemächtigten, wurde der Ausdruck „Kolon“ beibehalten, und nach ihnen wird bis auf den heutigen Tag das Wort Kolon, wenn auch nicht für einen Theil des Satzes, so doch für ein die beiden Theile trennendes Interpunctionszeichen gebraucht. Statt rechtes und linkes Kolon aber sagten die Grammatiker und Rhetoren Protasis und Apodosis, wofür die neuere Rhetorik und Grammatik die Ausdrücke Vorder- und Nachsatz gewählt hat. Diese haben sich dann auch für die moderne Musik geltend gemacht. Wir dürfen uns damit begnügen und brauchen nicht zu versuchen, die alten musikalischen Ausdrücke rechtes und linkes Kolon wieder einzuführen.

Wollen wir aber Vordersatz und Nachsatz mit gemeinsamen Namen bezeichnen, so wählen wir dafür den antiken Ausdruck Glieder oder periodische Glieder. Statt Glieder hat man in neuerer Zeit angefangen Reihe oder periodische Reihe oder rhythmische Reihe zu sagen. Es wird uns erlaubt sein, mit den Ausdrücken Reihe und Glied nach Bequemlichkeit abzuwechseln. — Der Ausdruck Reihe entspricht der Art und Weise, wie unsere modernen Dichter ihre Poesien zu schreiben pflegen. Während nämlich die alten Griechen in ihren Poesien die Gewohnheit hatten, den Vorder- und Nachsatz einer und derselben Periode in die nämliche Zeile zu schreiben, pflegt man heutzutage jedem Vordersatze und jedem Nachsatze eine eigene Reihe anzuweisen. Goethe hat das S. 82 als Beispiel angeführte Gedicht „Trost in Thränen“ nicht wie wir es dort gethan, periodenweise in Zeilen abgesetzt, sondern vielmehr folgendermassen (reihenweise) geschrieben:

Wie kommt's, dass du so traurig bist,
da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an,
gewiss, du hast geweint.

„Und hab' ich einsam auch geweint,
so ist's mein eigner Schmerz,
und Thränen fliessen gar so süss,
erleichtern mir das Herz.“

Was in der Poesie in eine Zeile geschrieben ist, nennt man mit lateinischem Namen Vers, d. h. Wendung oder Umkehr, hergenommen von dem Absetzen der Worte, welche die eine Zeile

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beschliessen, und von der Rückkehr zum Anfange der folgenden Zeile. Da die Alten der zweigliedrigen Periode ein und dieselbe Zeile anzuweisen pflegen, so wird diese bei ihnen Vers genannt. Die moderne Art und Weise des Absetzens giebt uns das Recht, schon den einzelnen Vordersatz oder Nachsatz einen Vers zu nennen. So ist also bei den Alten der Vers gemeiniglich ein umfassenderer rhythmischer Abschnitt als bei uns Modernen. Uebrigens kann die Theorie der Rhythmik des Wortes Vers leicht entrathen. Es mag genügen, gezeigt zu haben, was darunter zu verstehen ist, wir selber aber werden im weitern Verlaufe dieser Darstellung das Wort Vers nur ausnahmsweise gebrauchen und uns für gewöhnlich der bezeichnenderen Worte Periode und Glied oder Reihe bedienen.

§. 53.

Reihen-Accent in der recitirenden Poesie.

Vorder- und Nachsatz sowohl der musikalischen wie der poetischen Periode werden von den heutigen meist so gebaut, dass in einem jeden vier Einzeltakte, ein jeder mit einem rhythmischen Ictus, enthalten sind. Selbstverständlich brauchen aber diese vier Takte weder durch Silben der Sprache noch durch Töne der Musik vollständig dargestellt zu sein. Es kann auch vorkommen, dass am Schlusse der Reihe ein Takttheil oder gar ein ganzer Takt durch eine Pause ausgefüllt ist, wie in dem oben angeführten Goethischen Gedichte, wo nur der Vordersatz vier vollständige Takte von je zwei Silben, der Nachsatz aber deren nur drei unter Hinzufügung einer Pause an Stelle des vierten oder Schluss-Taktes enthält.

Wir werden nun aber bei einem verständigen, wir brauchen nicht einmal zu sagen einem ausdrucksvollen Recitiren leicht die Bemerkung machen, dass nicht alle Ictussilben ein und derselben Reihe gleich stark sind.

In dem angeführten Goetheschen Gedichte wollen wir die am schärfsten hervortretenden Ictussilben durch einen Doppelaccent, die übrigen durch einfache Accente bezeichnen:

Wie kómmt's, dass dú so trau″rig bíst, | da álles fro″h erscheínt?
Man síeht dir's án den Au″gen án, | gewíss, du hást gewei″nt.

Von den vier Ictussilben der ersten Reihe tritt die erste Silbe des Wortes traurig mit der grössten Intension hervor u. s. w. Es ist dies

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nicht anders wie beim gewöhnlichen Prosasprechen, wo die aufeinanderfolgenden Worte eines Vorder- oder Nachsatzes ihre Wurzelsilbe keineswegs mit gleich starker Intension hervortreten lassen, vielmehr zeichnet sich die Wurzelsilbe eines Wortes vor den übrigen durch einen merklich stärkern Accent aus, und zwar ist dies dasjenige Wort, auf welchem der stärkste logische Nachdruck ruht. In der ersten Reihe unseres Goetheschen Gedichtes ist dies unstreitig das Wort „traurig“ u. s. w. Befinden sich aber mehrere gleich bedeutungsvolle und nachdrückliche Worte in einem Satzgliede, copulativ oder adversativ verbunden, so pflegt sich der Nachdruck im Fortschritte dieser Worte zu steigern, der stärkste Ictus wird also gewöhnlich auf dem letzten derselben ruhen. So in dem Anfange der vierten Strophe unseres Gedichtes:

Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht

Das Wort „rauscht“ wird mit grösserer Intension als das vorausgehende „lärmt“ hervorgehoben werden, den stärksten Ictus aber wird die erste Silbe von „ahnet“ haben.

Ueberhaupt ist dasjenige, was über die Nothwendigkeit des Ictus für einen jeden Einzeltakt der Theorie noch gesagt werden muss, für die Praxis zu modificiren. In der Poesie werden manche von den Silben, welche starke Takttheile von Einzeltakten sind, bei der Ausführung der Declamation kaum merklich vor den leichtesten Takttheilen hervortreten. In der Reihe:

Wie kommt's, dass du so traurig bist

tritt die erste Silbe von traurig, wie wir oben sagten, sehr entschieden durch stärkere Intension vor den übrigen hervor, ebenso macht sich auch das zweite Wort „kommt's“, wenn auch durch einen minder starken Ton vor den übrigen leicht bemerklich, aber die Silben „du“ und „bist“ werden kaum stärker sein, als die schwachen Takttheile. Und dennoch haben auch sie für den Rhythmus die Bedeutung von schweren Takttheilen.

Ebenso ist es mit dem Rhythmus der Töne, einerlei ob Vocal- oder Instrumentalmusik. Anfänger, welche im Recitiren von rhythmischer Poesie sich üben wollen, halten eine Pronunciation ein, wobei sie die Silben, welche die Geltung von starken Takttheilen haben, in scharfer Weise durch stärkere Intension vor den übrigen Silben unterscheiden. Man nennt dies das Scandiren. Denselben unwohlthuenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eindruck, welchen das „Scandiren“ in der Recitation hervorruft, werden wir empfinden, wenn beim Gesange oder in der Instrumentalmusik eine jede als schwerer Takttheil stehende Note durch ein *marcato* allzu merklich hervortritt, — wenn man, um uns eines concreteren Beispieles zu bedienen, auf dem Claviere bei jedem schweren Taktheile stärker zuschlagen wollte. Das lässt man sich höchstens bei einem Tanzstücke gefallen, bei dem es weniger auf den musikalischen Inhalt als auf den äusseren Zweck, eine grössere Zahl von Tanzenden im richtigen Takte zu halten, ankommt.

Allzu starkes Markiren der guten Takttheile würde für den Genuss an der Schönheit der Melodie und Harmonie äusserst störend sein. Wir haben schon im §. 10 bemerken müssen, dass das eigentliche Element des Schönen, welches uns in der Musik geboten wird, mit dem in ihr hervortretenden Rhythmus keineswegs identisch ist. Der letztere hat mit dem Aesthetischen in der Musik im engern Sinne nichts gemein; er ist etwas abstract Mathematisches, welches sich mit dem Aesthetischen sehr wohl vereint, aber keineswegs ihm immanent ist. So wenig auch dies Manche von sich gestehen wollen, rhythmisches Gefühl, d. i. der Sinn für eine gleichmässige Zertheilung der von den Bewegungsmomenten der Töne und der Silben ausgefüllten Zeit, ist allen angeboren: wir alle bringen beim Anhören eines Musikstückes gewissermassen eine jegliche Art von rhythmischem Fachwerke mit, in dessen Abtheilungen die einzelnen kleinen und grösseren Glieder der Composition eine bereitwillige Aufnahme finden. Es genügt schon, dass die kleinsten Zeitabschnitte des musikalischem Rhythmus, dass uns die Einzeltakte der Musik aufs leiseste angedeutet werden: das uns inwohnende rhythmische Gefühl weiss dann die Form, die der Componist im Sinne hat, selbst dann herauszuhören, wenn auch die Intension der scharfen Takttheile unterbleibt. Giebt es doch ein musikalisches Instrument, welchem es unmöglich ist, auch nur einen einzigen schweren Takttheil durch stärkere Intension vor den übrigen hervorzuheben. Dies ist die Orgel. Und doch erkennen wir hier nach wenig Takten schon aus der blossen Melodie, in welchem Rhythmus der Componist sich das Musikstück gedacht hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 54.

Ergebnisse der antiken Musikrechte für die Reihe.

Der Begriff der rhythmischen Reihe fehlt zwar keineswegs unseren theoretischen und praktischen Musikern, aber kein anderer ist so wenig ausgebildet. Es wird hier durchaus zweckmässig sein, die Theorie und Praxis der antiken Musik um Rath zu fragen.

Was die Griechen von ihren Takten in Beziehung auf Ausdehnung, rhythmische Gliederung, Thesen und Arsen überliefern ist S. 35 ff. zusammengestellt. Im Allgemeinen stimmt das Alles mit unserer modernen Theorie und Praxis überein, doch Eines musste uns sehr befremden, nämlich die grosse Zahl und die grosse Ausdehnung der antiken zusammengesetzten Takte, für die sich durchaus bei uns keine Parallele darbieten wollte. War es uns doch sogar unmöglich für die meisten unter den grösseren zusammengesetzten Takte der Griechen eine der modernen Musik-Theorie entsprechende Nomenclatur zu finden.

Die Musikreste der Alten aber geben uns über diese zusammengesetzten Takte einen vollständigen Aufschluss. Wie wir Modernen einem Musikstücke das Taktzeichen vorsetzen, so pflegten die Alten beim Anfange eines Musikstückes die uns aus ihrer Taktlehre bekannten Namen: „zwölfzeitiger, zehnzeitiger, achtzehnzeitiger Takt u. s. w.“ voranzusetzen. Es ist gleichgültig, dass in den wohl sämmtlich aus der römischen Kaiserzeit stammenden Musikbeispielen statt des Wortes Takt der Ausdruck Rhythmus gebraucht ist (zwölfzeitiger Rhythmus, zehnzeitiger Rhythmus u. s. w.), denn Rhythmus war damals der allgemeine Name für Takt, sogar für den einfachen Takt geworden.

§. 55.
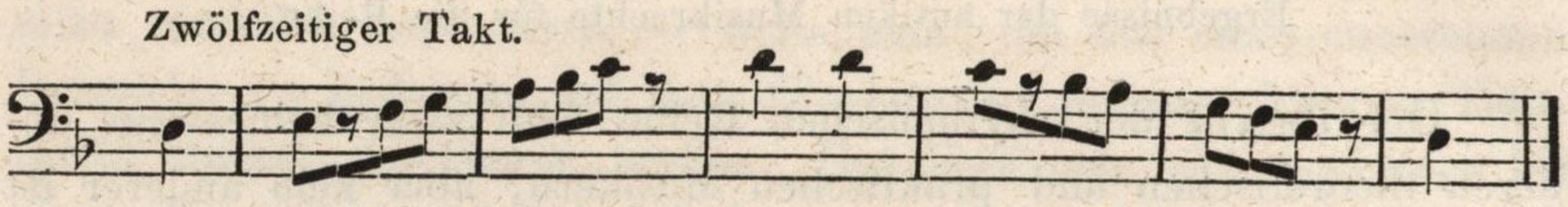
Reihen als zwölfzeitige dreitheilige Takte.

Fast alle hierher gehörenden Musikbeispiele gehören der kleinen S. 43 erwähnten Schrift an, die deren Verfasser zu einem Elementarbuche beim ersten Unterrichte bestimmt hatte. Uns sind nur wenig Blätter davon zugekommen. Auf denselben sind sechs kleine Uebugsstückchen mit vorgesetzter Taktbezeichnung enthalten, die von irgend einem Instrumente, sei es Saiten- oder Blasinstrument ausgeführt werden sollen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
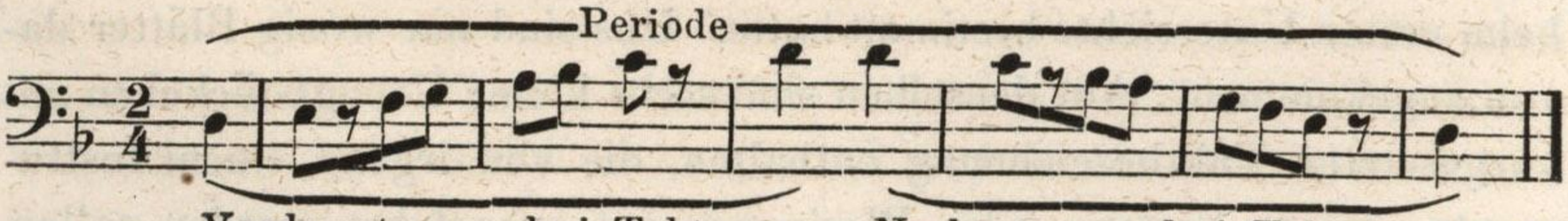
Das einfachste Musikbeispiel, welches wir dort finden, ist eine rhythmische Tonleiter mit der Ueberschrift zwölfzeitiger Takt:

Zwölfzeitiger Takt.



Wo wir hier Taktstriche gesetzt haben, da stehen in der griechischen Notenschrift Ictuszeichen über der unmittelbar auf den Taktstrich folgenden Note, bestehend in einem einfachen oder in einem Doppelpunkte. Die Note e hinter dem ersten Taktstriche hat einen Doppelpunkt, ebenso die Note a hinter dem zweiten Taktstriche, die Note d hinter dem dritten Taktstriche ist nur durch einen einfachen Punkt ausgezeichnet. Wenn es in der Ueberschrift heisst zwölfzeitiger Takt, so ist damit der zwölfzeitige Takt der dreitheilig-ungeraden Taktart gemeint, und die angegebenen Ictusbezeichnungen durch Doppelpunkte und einfache Punkte stimmen völlig mit der uns oben bekannt gewordenen Theorie überein, dass die zusammengesetzten Takte der dreitheilig-ungeraden Taktart zwei Thesen (eine stärkere und eine schwächere) und eine Arsis haben: die beiden Thesen sind durch Doppelpunkte, die Arsis ist durch einfachen Punkt bezeichnet.

Trotzdem das vorliegende Beispiel eine Tonleiter ist, ist doch der darin enthaltene Rhythmus ein möglichst scharfer und strenger, dessen energischer Gang durch die hinzukommenden Pausen eher gesteigert als geschwächt wird. Wir von unserm modernen Standpunkt aus würden sagen, die vorliegende Tonfolge ist im $^2/_4$ Takte gesetzt: durch das Aufsteigen und Wiederabsteigen der acht Octaventöne ist eine in sich abgeschlossene Periode beschrieben, in welcher die aufsteigenden Töne den Vordersatz, die absteigenden den Nachsatz bilden. Und zwar besteht sowohl Vordersatz wie Nachsatz nicht aus vier, sondern aus drei $^2/_4$ Takten, allerdings eine bei uns nicht sehr gewöhnliche, aber keineswegs fremdartige Art der Periodenbildung:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
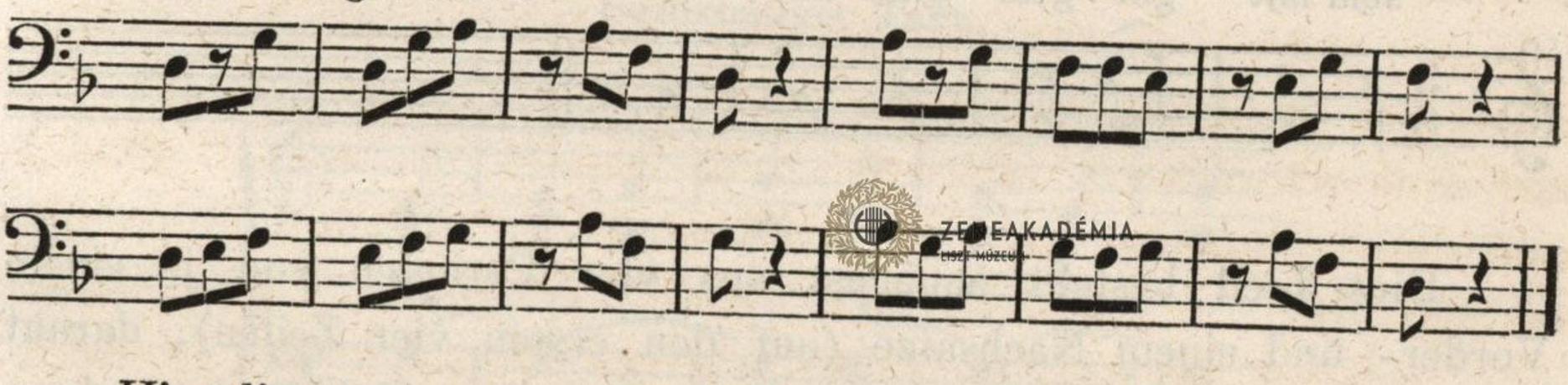
Es zeigt uns dies deutlich, dass die Griechen den gesammten Vordersatz einer Periode und ebenso auch den gesammten Nachsatz, kurz das gesammte Kolon oder die gesammte rhythmische Reihe als einen einzigen zusammengesetzten Takt fassen.

§. 55b.

Reihen als zwölfzeitige geradtheilige Takte.

Der zwölfzeitige Takt war bei den Alten nicht bloss ein Takt der dreitheilig-ungeraden Taktart, sondern er konnte auch nach gerader Taktart gegliedert sein. Dies letztere ist der Fall in einem neben jener rhythmischen Tonleiter stehenden kleinen Instrumentalstückchen, in dem wir wahrscheinlich die Begleitung zu einer uns nicht mehr erhaltenen Melodie zu erblicken haben (die Pausen an Stelle der guten Takttheile scheinen auf's entschiedenste hierauf hinzudeuten).
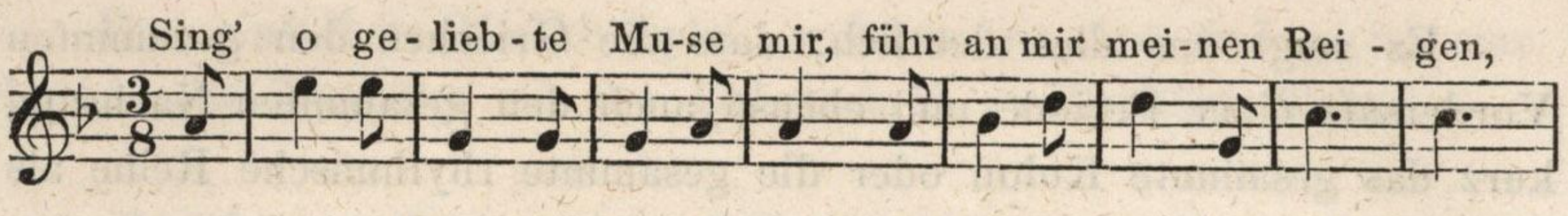
Zwölfzeitiger Takt.



Hier liegen uns zwei Perioden vor, eine jede aus einem Vordersatze von vier $^3/_8$ Takten und aus einem ebenso grossen Nachsatze. Die Ueberschrift „Zwölfzeitiger Takt“ zeigt an, dass die Alten eine jede dieser vier viertaktigen Reihen oder Kola als einen einheitlichen zusammengesetzten zwölfzeitigen Takt fassten (unserem $^{12}/_8$ Takt entsprechend). Wir wissen, dass der zwölfzeitige Takt der geraden Taktart eine sechszeitige Thesis und eine sechszeitige Arsis hat. Von den aufeinanderfolgenden einfachen $^3/_8$ Takten sind also nach der Auffassung der Alten je zwei als guter Takttheil und ebenso je zwei als schlechter Takttheil eines aus vier einfachen zusammengesetzten Taktes aufgefasst worden.

Es mag hier gleich bemerkt werden, dass auch eine uns überlieferte Vocal-Melodie der Alten, nämlich dass Lied des Mesomedes an die Muse in der Handschrift die Bezeichnung zwölfzeitiger Takt führt; wir lassen dasselbe mit einer Uebersetzung des griechischen Textes folgen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dies Lied besteht zunächst aus vier Perioden von je einem Vorder- und einem Nachsatze (auf den ersten vier Zeilen), darauf als Schluss (in der fünften Zeile) ein einfaches Kolon ohne einen Vordersatz. Abweichend von unserer heutigen Musik ist in rhythmischer Beziehung der in dieser antiken Composition sich darbietende Taktwechsel: die beiden ersten Perioden sind im $^3/_8$, die beiden folgenden im $^2/_4$ Takte gehalten, in der Schlussreihe kehrt der anfängliche $^3/_8$ Takt wieder zurück. Unsere sogenannten rhythmischen Choräle aus dem funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert bieten in ihrer rhythmischen Gliederung viel Analoges.

Der Ueberschrift „Zwölfzeitiger Takt“ zufolge ist auch hier wieder jedes periodische Glied einerlei ob es Vorder- oder Nachsatz ist oder isolirt für sich allein steht (die letzten vier $^3/_8$ Takte) als ein einheitlicher zwölfzeitiger Takt gefasst worden. Vordersatz und Nachsatz der beiden ersten Perioden sind zwölfzeitige Takte der geraden Taktart, Vordersätze und Nachsätze der dritten und vierten Periode sind zwölfzeitige Takte der dreitheilig-ungeraden Taktart.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
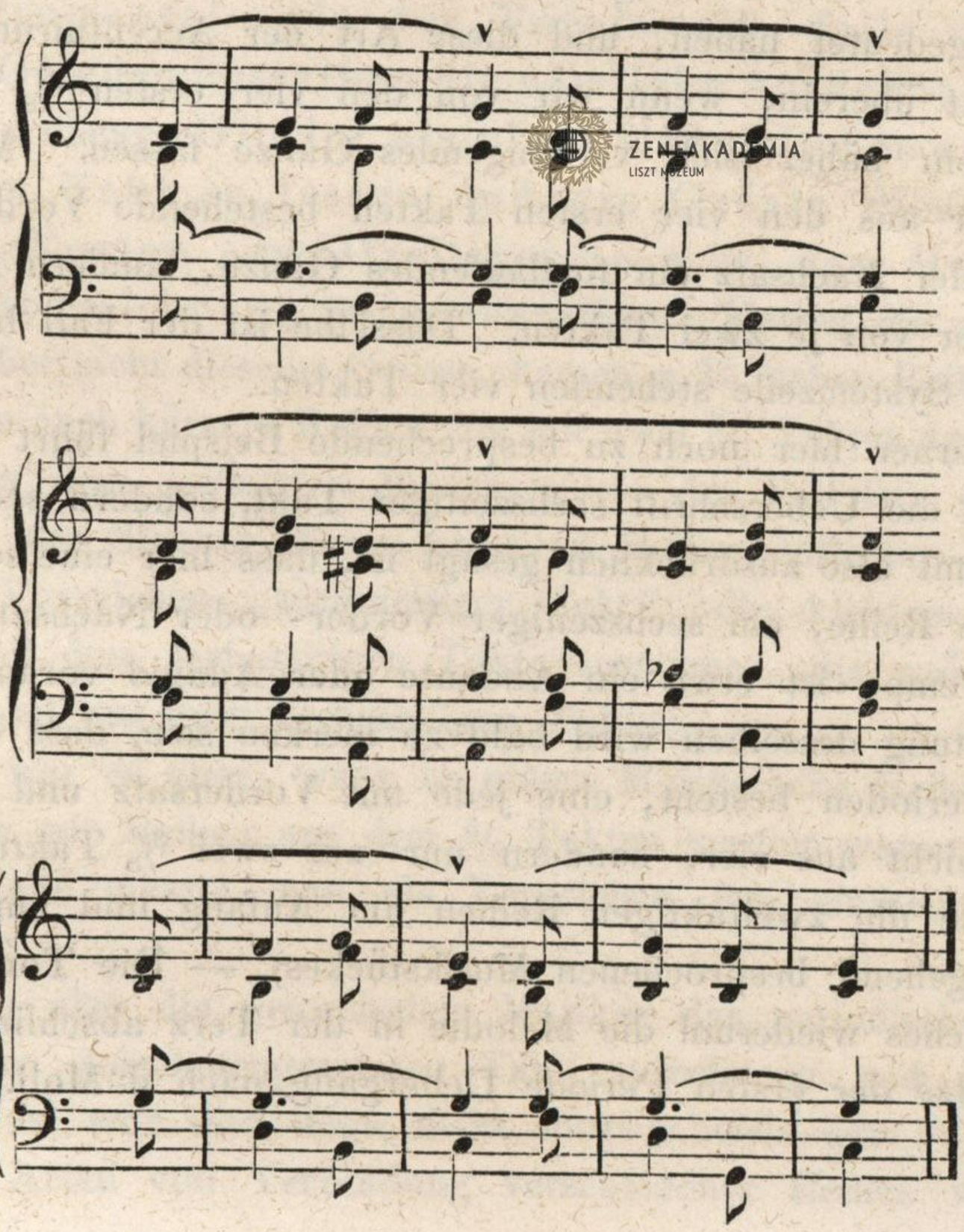
§. 56.

Reihen als sechszeitige Takte.

Wir kehren wieder zu dem musikalischen Elementarbuche zurück, aus dem wir die zwei ersten Beispiele entlehnt haben, um aus demselben noch zwei kleine Melodien, welche die Ueberschrift „Sechszeitiger Takt oder Sechszeitiges Kolon“ tragen, vorzuführen.

Um die Melodie des einen fasslicher zu machen, erlauben wir uns eine aus dem melodischen Gange ungesucht sich ergebende Harmonisirung hinzuzufügen. Dieselbe zeigt, dass hier eine Durtonart gemeint ist, in welcher die Melodie nicht auf der Prime, sondern, wie dies so häufig in unseren Volksliedern und auch in Chorälen der Fall ist, auf der Terz abschliesst. Die mittlere Partie modulirt aus dem zu Grunde liegenden C-dur durch D-moll nach F-dur.

Sechszeitiger Takt.



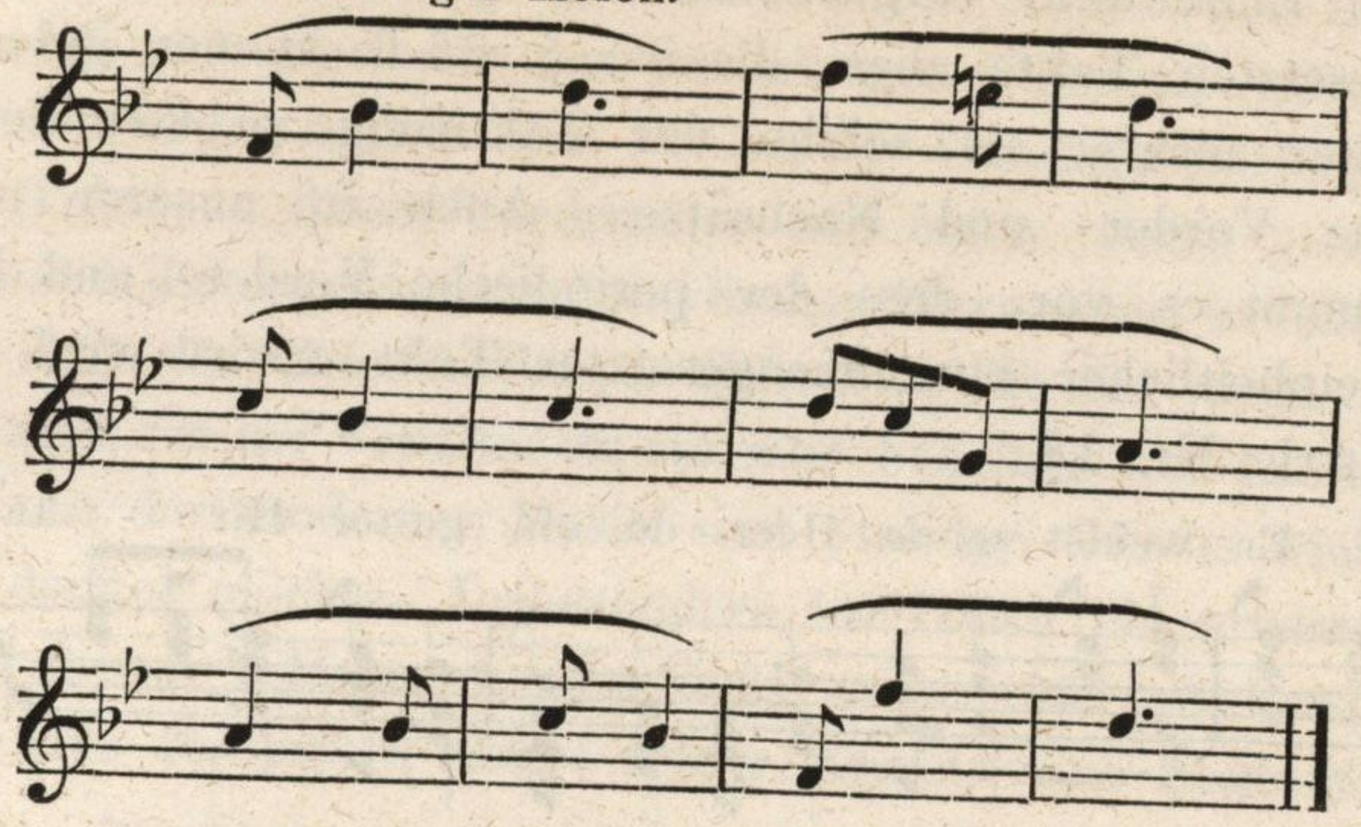
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es gewährt den Anschein, als ob von den drei Systemzeilen, in welche wir die Melodie vertheilt haben, eine jede für sich ein rhythmisches Glied oder Kolon bildete und zwar so, dass die beiden ersten zusammen eine einheitliche Periode ausmachten, die erste als Vordersatz, die andere als Nachsatz. Man sollte daher erwarten, dass nach Analogie der vorher erläuterten Musikstücke die rhythmische Vorzeichnung hätte lauten müssen, „zwölfzeitiger Takt“. Statt dessen hat der Componist „sechszeitiger Takt“ vorgezeichnet. Denken wir uns das Stück in langsamem Tempo ausgeführt. Die vier ersten $^3/_8$ Takte schliessen sich allerdings enger aneinander, allein man sieht zugleich, dass die in ihnen enthaltene Tonreihe sich in zwei scharf von einander sondernde Hälften gliedert, von denen die zweite gewissermassen die Wiederholung oder, wie man zu sagen pflegt, die Imitation der ersten ist. Wir haben dies durch die über den Noten gesetzten Bogenstriche angedeutet. Die letzte Note der jedesmal durch einen Bogen vereinigten Reihe hat in der Handschrift den die stärkste Intension bezeichnenden rhythmischen Punkt, was wir in unserer Umschreibung der antiken Noten durch das Marcato-Zeichen angedeutet haben, und diese Art der Accentuirung kommt völlig damit überein, wenn wir von den vier ersten $^3/_8$ Takten je zwei als ein näher sich vereinigendes Ganze fassen. Mit einem Worte: der aus den vier ersten Takten bestehende Vordersatz ist nicht wie der Nachsatz ein fortlaufendes Ganze, sondern zerfällt in zwei Glieder von je zwei Takten. Dasselbe ist der Fall bei den in der letzten Systemzeile stehenden vier Takten.

Das ferner hier noch zu besprechende Beispiel führt nicht wie die übrigen die Ueberschrift sechszeitiger Takt, sondern sechszeitiges Kolon, womit also ausdrücklich gesagt ist, dass hier eine sechszeitige rhythmische Reihe, ein sechszeitiger Vorder- oder Nachsatz gemeint ist. Als Tempo ist etwa ein Andante oder Adagio vorauszusetzen; bei Festhaltung desselben wird bald zu merken sein, dass das Ganze aus drei Perioden besteht, eine jede mit Vordersatz und Nachsatz, der aber nicht aus vier, sondern nur aus zwei $^3/_8$ Takten besteht (ähnlich wie die zweitaktigen Reihen am Anfang und am Schlusse des vorausgehend besprochenen Musikstückes). — Die Tonart ist in B-dur, welches wiederum die Melodie in der Terz abschliessen lässt. Im Nachsatze der ersten Periode Uebergang nach d-Moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sechszeitiges Kolon.



§. 57.

Taktir-Weisen der Alten und der Modernen.
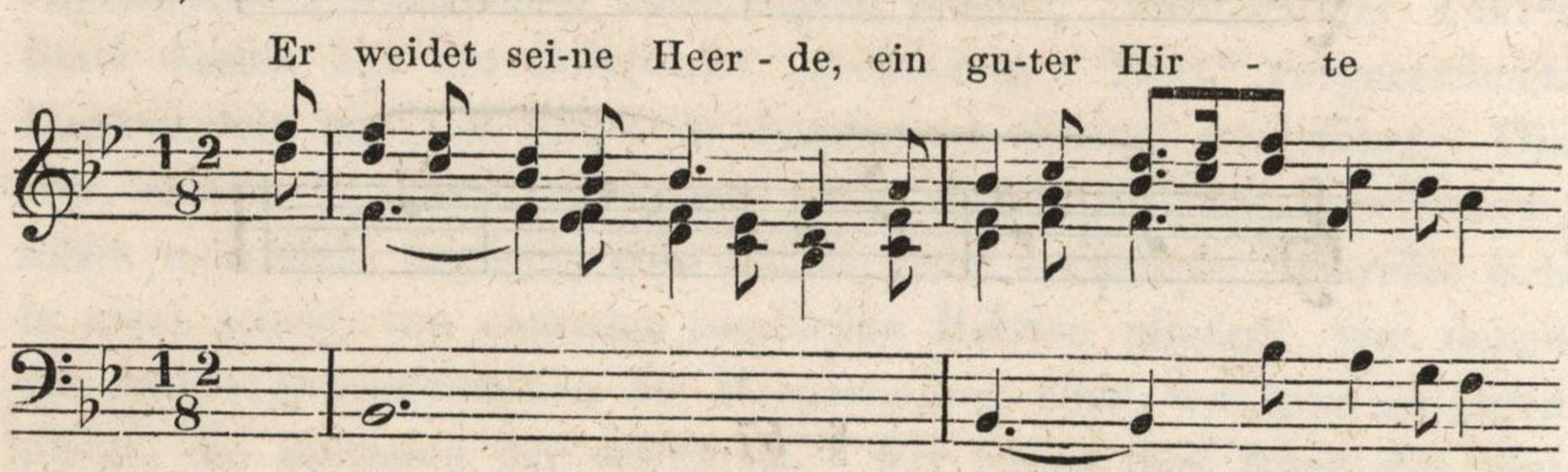
Aus den vorliegenden Beispielen ersehen wir, dass es bei den griechischen Musikern Praxis war, für ein Musikstück sowohl der Instrumental- wie der Vocalmusik, falls die periodischen Glieder desselben die nämliche Ausdehnung hatten, ein jedes dieser Glieder als einen einheitlichen zusammengesetzten Takt zu fassen und die Grösse dieses Taktes mit den Worten „zwölfzeitiger“ u. s. w. dem Musikstücke als Taktbezeichnung voranzustellen. Hatten die periodischen Glieder aber nicht dieselbe Grösse, kamen z. B. neben Reihen aus vier $^3/_8$ Takten auch kürzere Reihen von nur zwei $^3/_8$ Takten vor, so wurde, wie es in dem vorletzten Musikbeispiele der Fall ist, die Taktbezeichnung des Stückes diesen kürzeren Reihen entlehnt — dann gab man als Vorzeichen „sechszeitiger Takt“: die kleinere Reihe fiel alsdann mit dem sechszeitigen Takte zusammen, die grössere Reihe aber bestand aus zwei sechszeitigen Takten.

Wie war es aber, wenn in einem Musikstücke Reihen aus vier $^3/_8$ Takten mit Reihen aus drei $^3/_8$ Takten vereint waren? In einem solchen Falle musste man als Vorzeichen den einfachen $^3/_8$ Takt wählen.

Wenn also die griechischen Musiker das periodische Glied als einheitlichen zusammengesetzten Takt aufzufassen und zu taktiren pflegten, so war dies doch nicht durchgehends der Fall; bei bestimmten Arten von Verbindung verschiedener Reihen wurde auch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach dem Einzeltakte vorgezeichnet und taktirt. Die grossen zusammengesetzten Takte aber, die wir §. 35 ff. kennen gelernt, sind eben weiter nichts, als solche der Taktirung zu Grunde gelegte periodische Vorder- und Nachsätze. Auch in unserer modernen Musik kommt es vor, dass der periodische Vorder- und Nachsatz als ein einheitlicher zusammengesetzter Takt notirt wird. So im Messias, Arie Nr. 18.



Sämmtliche $^{12}/_{8}$ Takte dieser Arie sind ihrer rhythmischen Bedeutung nach periodische Vorder- Nach- oder Zwischensätze, die sämmtlichen periodischen Glieder des Stückes sind gleich gross. Die hier von Händel befolgte Taktirung kommt also genau mit der griechischen überein. Gewöhnlich aber ist dies bei uns Modernen anders. In den meisten Fällen wird entweder der Einzeltakt als Taktzeichen vorgesetzt, oder es werden in der Taktvorzeichnung zwei Einzeltakte combinirt (als $^{6}/_{8}$ Takt u. s. w.). Wie gross alsdann die einzelne periodische Reihe ist, bleibt unbezeichnet. Der Taktirende, Singende oder Spielende hat dies aus Melodie, Harmonie und was hier wohl in Anschlag zu bringen ist, aus den Textesworten herauszuheben.

§. 58.

Reihen aus drei einfachen Takten.
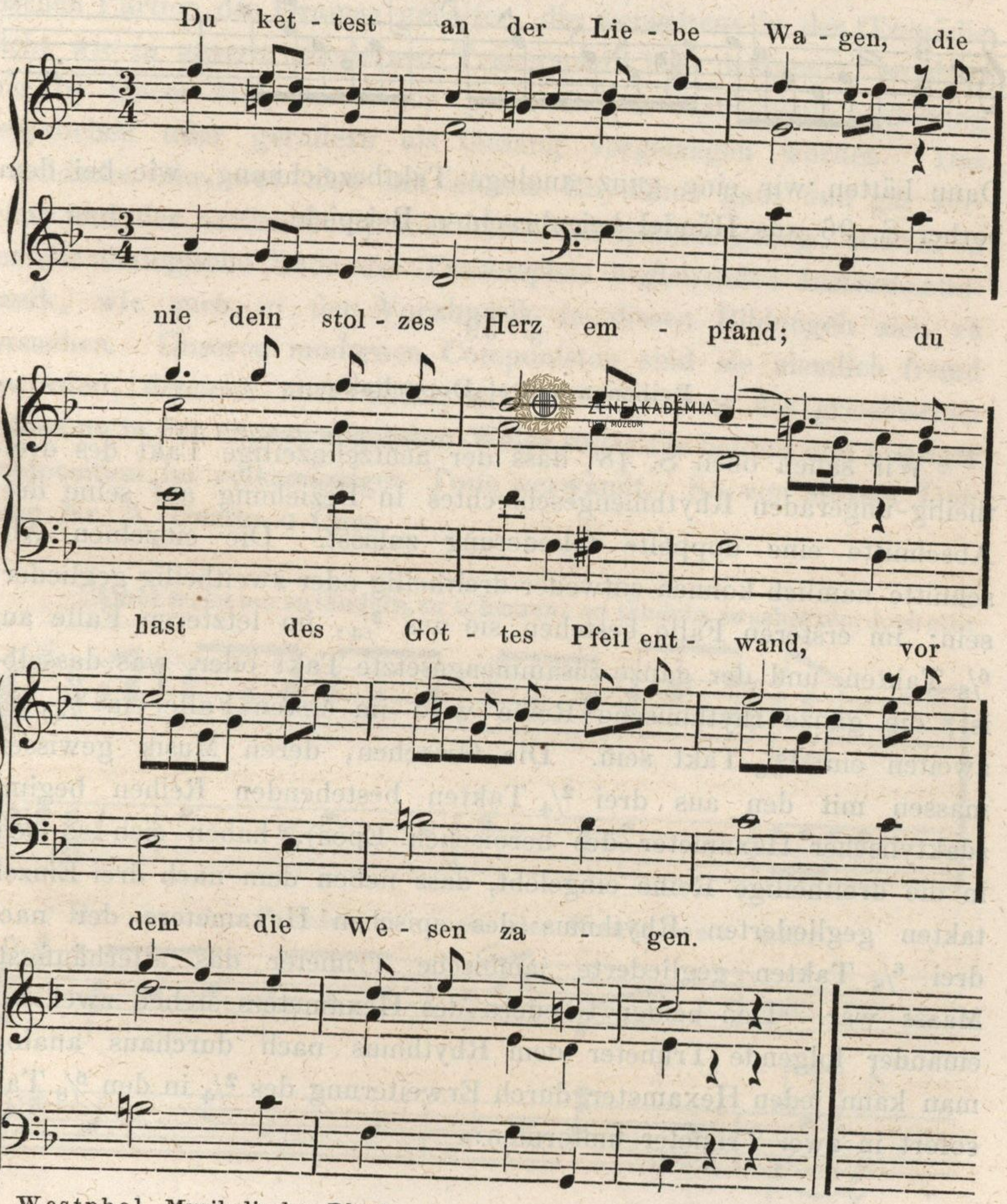
In diesem Sinne kommen nun auch in unserer modernen Musik genau entsprechende Analoga für fast sämmtliche zusammengesetzte Takte der alten Musik vor, es fehlen blos diejenigen, in welchen als Einzeltakt der $^{5}/_{8}$ Takt zu Grunde liegt.

Combinationen aus vier einfachen Takten zu einer einheitlichen Reihe s. §. 43 ff. (auch das eben angeführte Beispiel aus Händel gehört hierher).

Combinationen von drei Einzeltakten zu einer Reihe waren neben denen aus vier Takten bei den Griechen so gewöhnlich, dass selbst jener Musiker in seinem für die erste musikalische Unterweisung bestimmten Elementarbuche die auf- und absteigende Tonleiter nach

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Reihen von drei Takten rhythmisirt hat S. 90. Auch in dem Liede an die Muse finden sich Perioden aus dreitaktigen Gliedern. Die frühesten Perioden, welche uns in der Poesie der Griechen vorliegen, haben drei $^2/_4$ Takte zu ihrem Vordersatze und einen ebenso grossen Nachsatz, nämlich die sogenannten daktylischen Hexameter, welche bis in die späteste Zeit des Griechenthums nicht blos für die recitative Poesie, sondern auch für die Vocalmusik ein sehr beliebtes und häufiges Maass blieben. In der modernen Musik sind 3taktige Glieder viel häufiger, als man denken möchte. Insbesondere hat Gluck ein grosses Wohlgefallen an diesen Bildungen. Vorläufig mögen hier als Beispiele zwei Perioden aus der ersten Scene seiner Armida eine Stelle finden:



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Der Auffassung der Alten zu Folge würde der Vordersatz und ebenso auch der Nachsatz einer jeden dieser beiden Perioden ein zusammengesetzter achtzehnzeitiger Takt in der Gliederung des dreitheilig-ungeraden Rhythmengeschlechtes sein; jeder von den drei Theilen dss Vordersatzes, welcher der Gluck'schen Notirung zufolge als selbstständiger Takt hingestellt ist, wäre im antiken Sinne ein starker oder schwacher Takttheil des zusammengesetzten Taktes. Wollen wir in diesem Sinne die Taktvorzeichnung wählen, so ist jedes Glied als $^9/_4$ Takt anzusetzen:
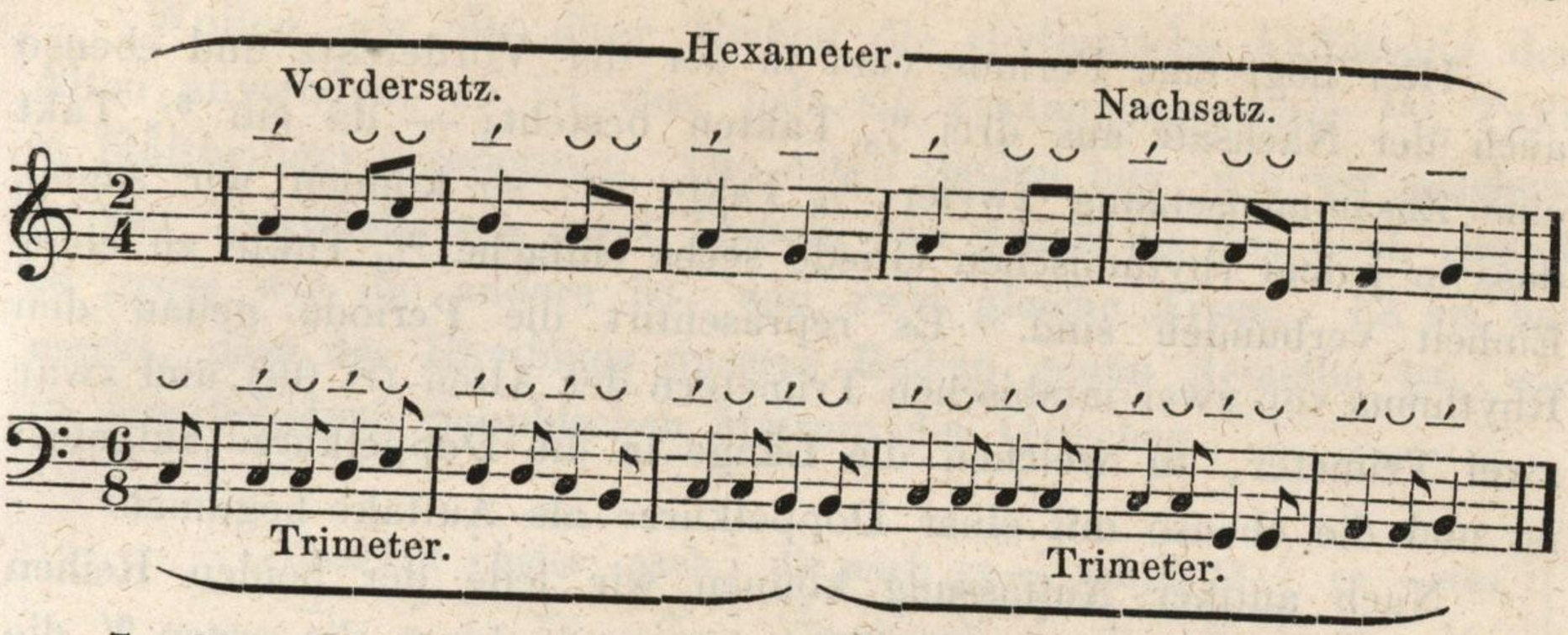


Dann hätten wir eine ganz analoge Taktbezeichnung, wie bei dem vorher S. 96 aus Händel beigebrachten Beispiele.

§. 59.

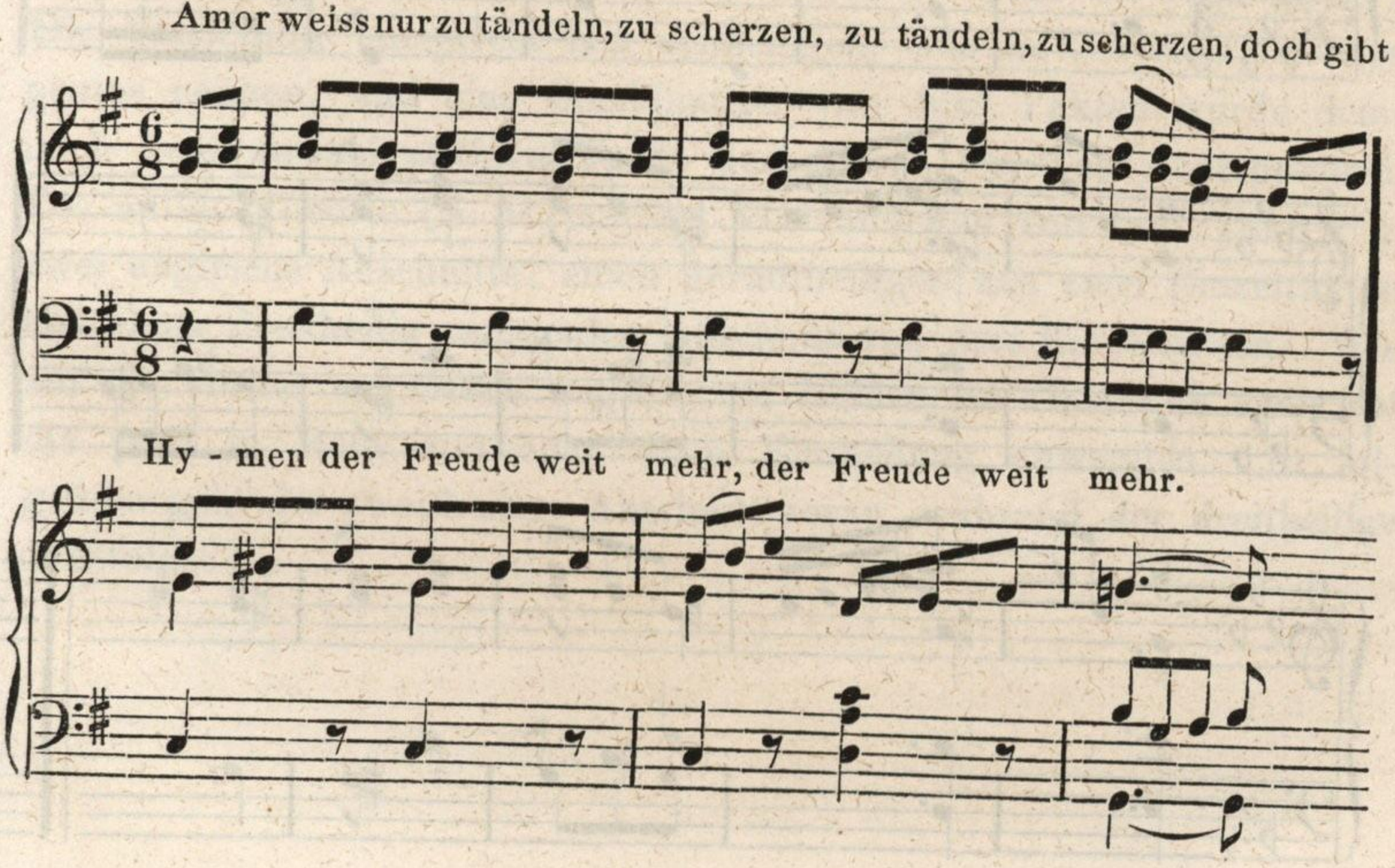
Reihen aus drei Doppeltakten.

Wir sahen oben S. 48, dass der achtzehnzeitige Takt des dreitheilig-ungeraden Rhythmengeschlechtes in Beziehung auf seine drei Abschnitte eine doppelte Gliederung zulässt. Die einzelnen Abschnitte nämlich können entweder dreitheilig oder zweitheilig gegliedert sein: im ersteren Falle bestehen sie aus $^3/_4$, im letzteren Falle aus $^6/_8$ Takten, und der ganze zusammengesetzte Takt oder, was dasselbe ist, die ganze rhythmische Reihe wird im ersten Falle ein $^9/_4$, im zweiten ein $^{18}/_8$ Takt sein. Die Griechen, deren Musik gewissermassen mit den aus drei $^2/_4$ Takten bestehenden Reihen beginnt (daktylischer Hexameter des heroischen Epos), haben sich so sehr in die dreitheilige Reihe eingelebt, dass neben dem nach drei Einzeltakten gegliederten Rhythmus des epischen Hexameters der nach drei $^6/_8$ Takten gegliederte jambische Trimeter das allerhäufigste Maass war. Den beiden Gliedern des Hexameters stehen zwei aufeinander folgende Trimeter dem Rhythmus nach durchaus analog: man kann jeden Hexameter durch Erweiterung des $^2/_4$ in den $^6/_8$ Takt sofort in zwei Trimeter umformen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



In diesem Rhythmus des Trimeters sind die sämmtlichen dialogischen Partien des Dramas gehalten, die wenigstens in der Tragödie nicht wie in unserm modernen Trauerspiele blos deklamirt, sondern wie in einem Melodrama zur gleichzeitigen Instrumentalbegleitung gesprochen oder geradezu als Gesang vorgetragen wurden. Das griechische Ohr war also mit diesem Rhythmus ganz und gar vertraut und der antike Componist hatte Gelegenheit genug, sowohl in der die dialogische Rede des Trauerspiels begleitenden Instrumentalmusik, wie auch in der Vocalmusik in diesen Bildungen sich zu versuchen. Unseren modernen Componisten sind sie ziemlich fremd geworden, dennoch aber finden wir den Rhythmus des griechischen Trimeters in der ungezwungensten Weise sogar für heitere und bewegte Composition im volksmässigen Tone verwandt. So von Mozart Don Juan Nr. 5, Duetto e Coro.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

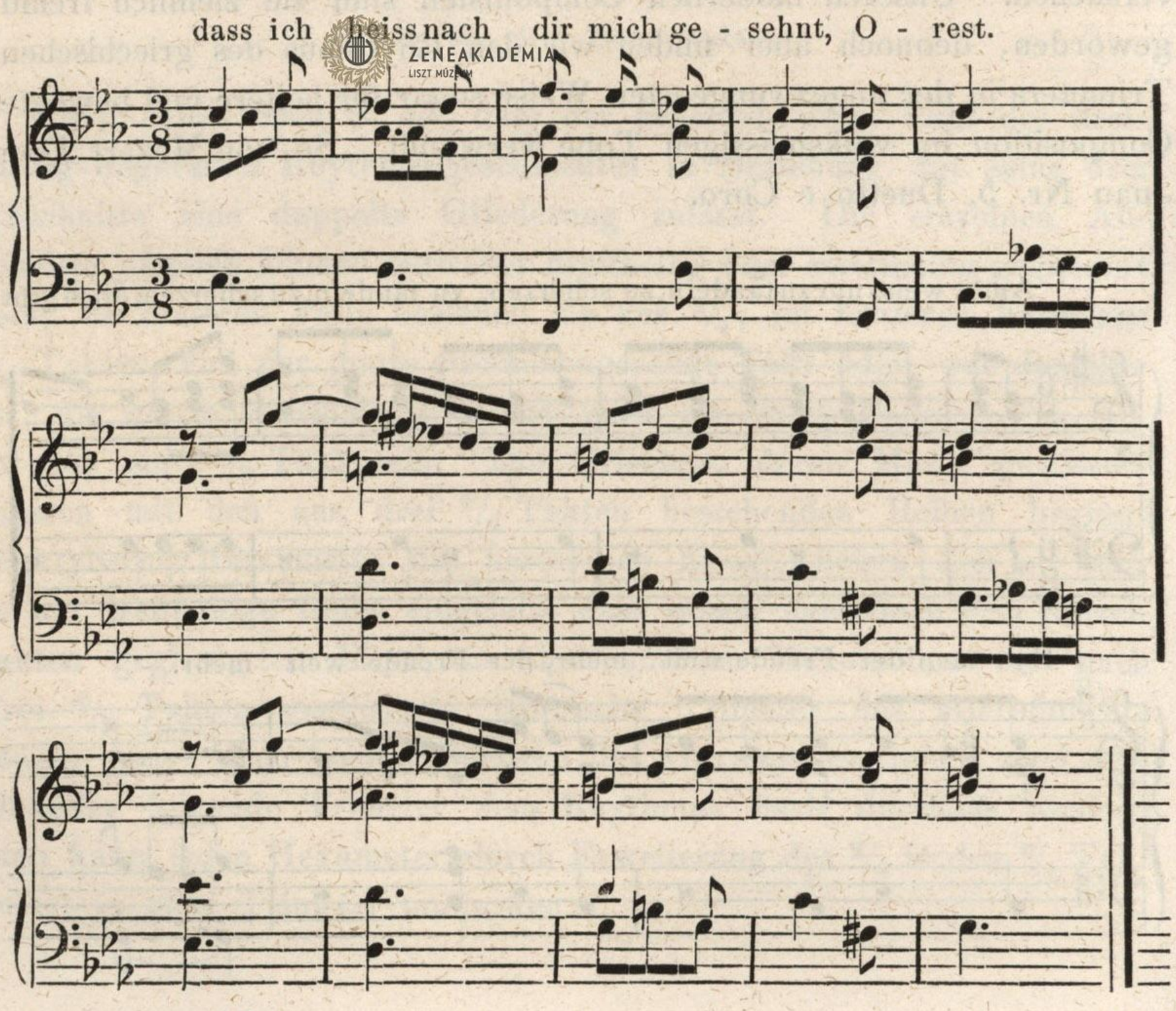
Hier liegt eine Periode vor, in der der Vordersatz und ebenso auch der Nachsatz aus drei $^6/_8$ Takten besteht; — da ein $^6/_8$ Takt eine Zusammensetzung zweier $^3/_8$ Takte ist, so können wir sagen, dass in jedem rhythmischen Gliede sechs einfache $^3/_8$ Takte zu einer Einheit verbunden sind. Es repräsentirt die Periode genau den Rhythmus von zwei iambischen Trimetern der Alten (S. 99) und zwar zwei Trimeter, in welchen die Länge in die Doppelkürze aufgelöst ist und die ebenso mit einer Doppelkürze als Auftakt beginnen.

Nach antiker Auffassung können wir jede der beiden Reihen einen zusammengesetzten $^{18}/_8$ Takt nennen, in denen die ersten $^6/_8$ die stärkere Thesis, die zweiten $^6/_8$ die leichtere Thesis, die dritten $^6/_8$ die Arsis bilden.

§. 60.
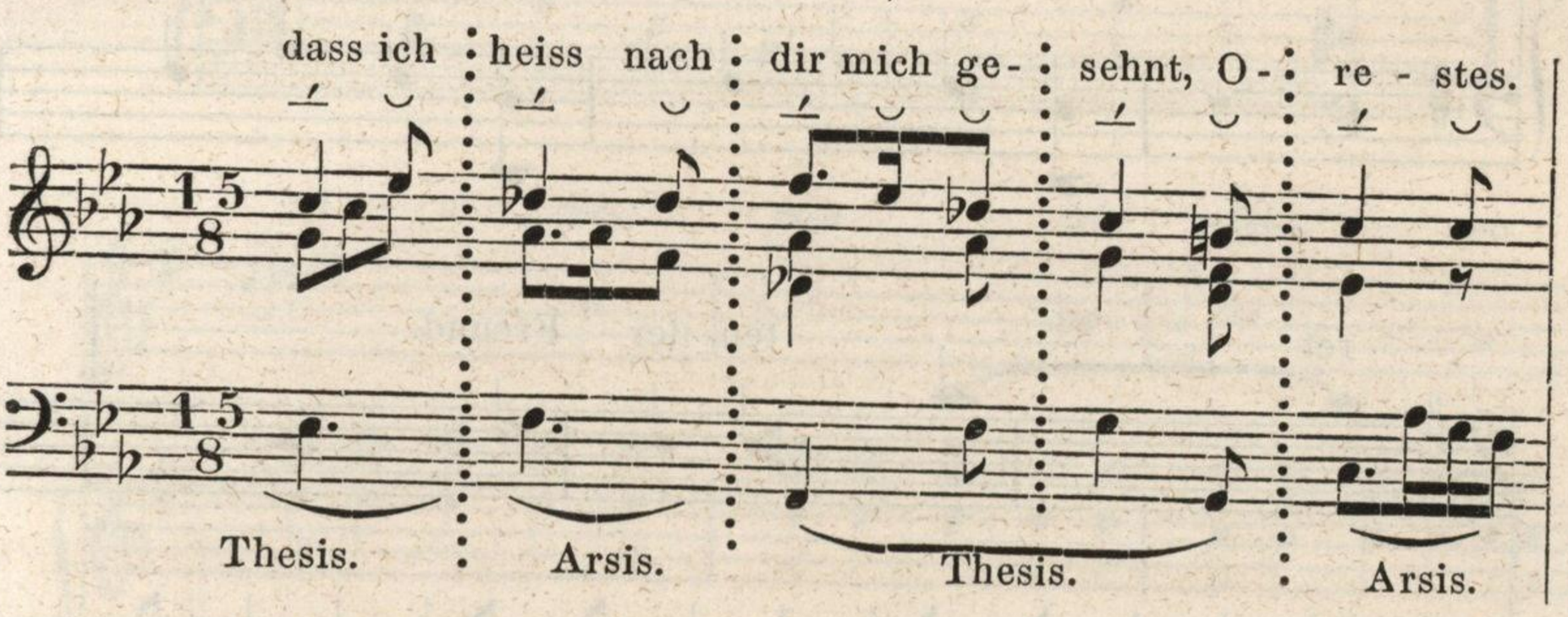
Reihen aus fünf Takten.

Reihen aus fünf Einzeltakten sind in der neueren Musik gar nicht selten. Wir führen folgende Partie aus Gluck's Iphigenia Taurica No. 18, Andantino an.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

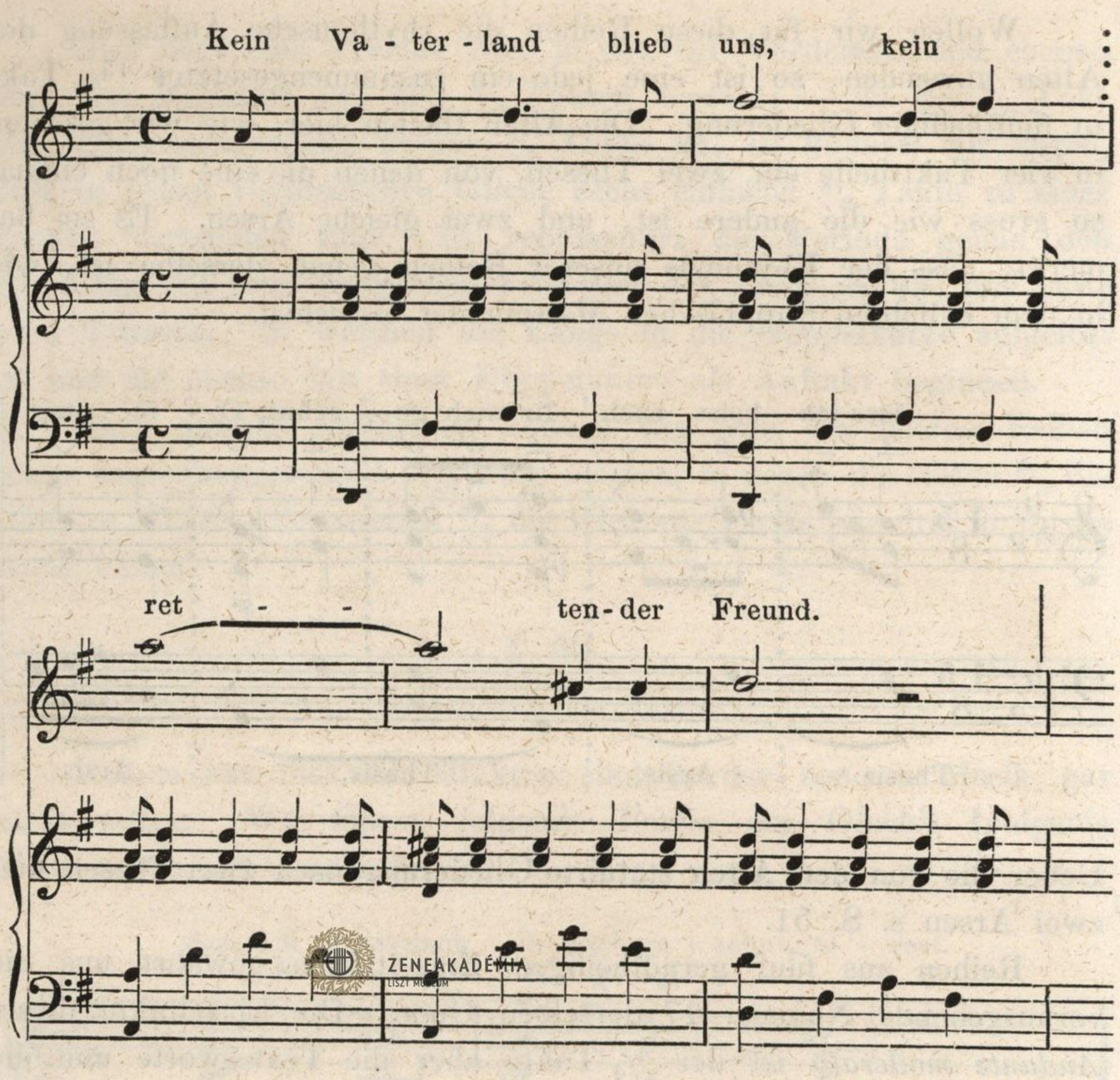
Wollen wir für diese Reihen die rhythmische Auffassung der Alten anwenden, so ist eine jede ein zusammengesetzter $^{15}/_{8}$ Takt in fünftheiliger Gliederung. Die Alten theilen hier, wie wir gesehen, in vier Takttheile ein, zwei Thesen, von denen die eine noch einmal so gross wie die andere ist, und zwei gleiche Arsen. Es sei bemerkt, dass der Rhythmus unserer Reihen genau derselbe ist, wie in dem beliebten Sapphischen Metrum der Griechen.
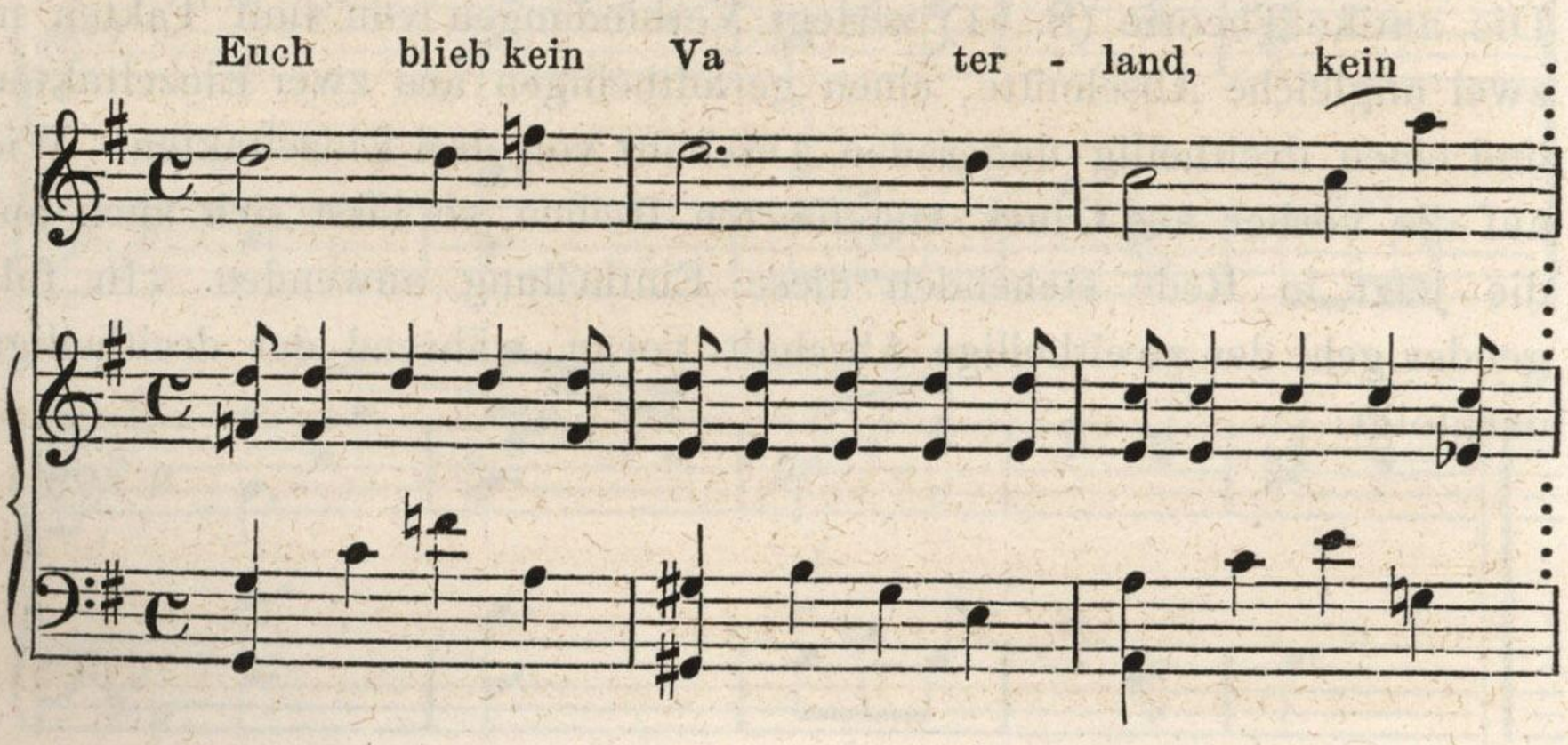


Ueber die von den Alten statuirte Gliederung nach zwei Thesen und zwei Arsen s. S. 51.

Reihen aus fünf geradtheiligen Einzeltakten gewährt uns die vorausgehende Nummer 17 derselben Oper. Die Einzeltakte dieses *Andante moderato* ist der $^{4}/_{4}$ Takt, aber die Textesworte und die Zerfällung der Noten zeigt, dass der $^{4}/_{4}$ Takt hier keine Combination aus zwei $^{4}/_{8}$ Takten, sondern ein einfacher Takt ist (vgl. §. 43). Die Viertelnote entspricht hier demjenigen, was die Griechen Chronos protos nennen, und eine Combination von fünf Takten würde demnach dem zwanzigzeitigen Takte der Alten ($^{20}/_{8}$ Takt) entsprechen. Die antike Theorie (S. 51) zerlegt Verbindungen von fünf Takten in zwei ungleiche Abschnitte, einen geradtheiligen aus zwei Einzeltakten und einen dreitheilig-ungeraden Abschnitt von drei Einzeltakten. Wie auf die vorher aus Gluck angeführten Reihen, so lässt sich auch auf die jetzt in Rede stehenden diese Eintheilung anwenden. In folgender geht der zweitheilige Abschnitt voran, während der dreitheilige nachfolgt:
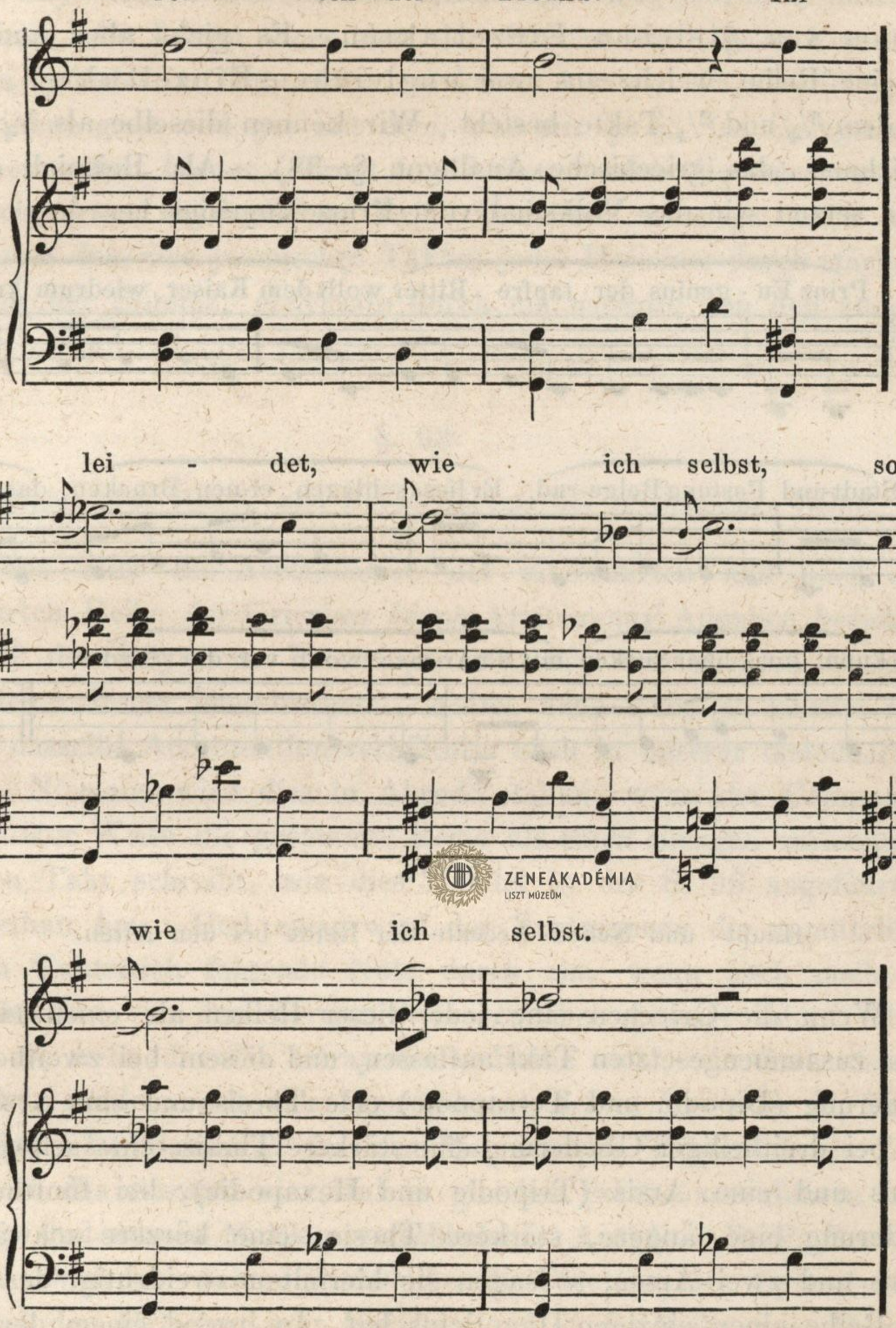
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



In folgenden sich unmittelbar an einander schliessenden Reihen derselben Scene ist der dreitheilige Abschnitt der vorangehende, der zweitheilige der nachfolgende:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
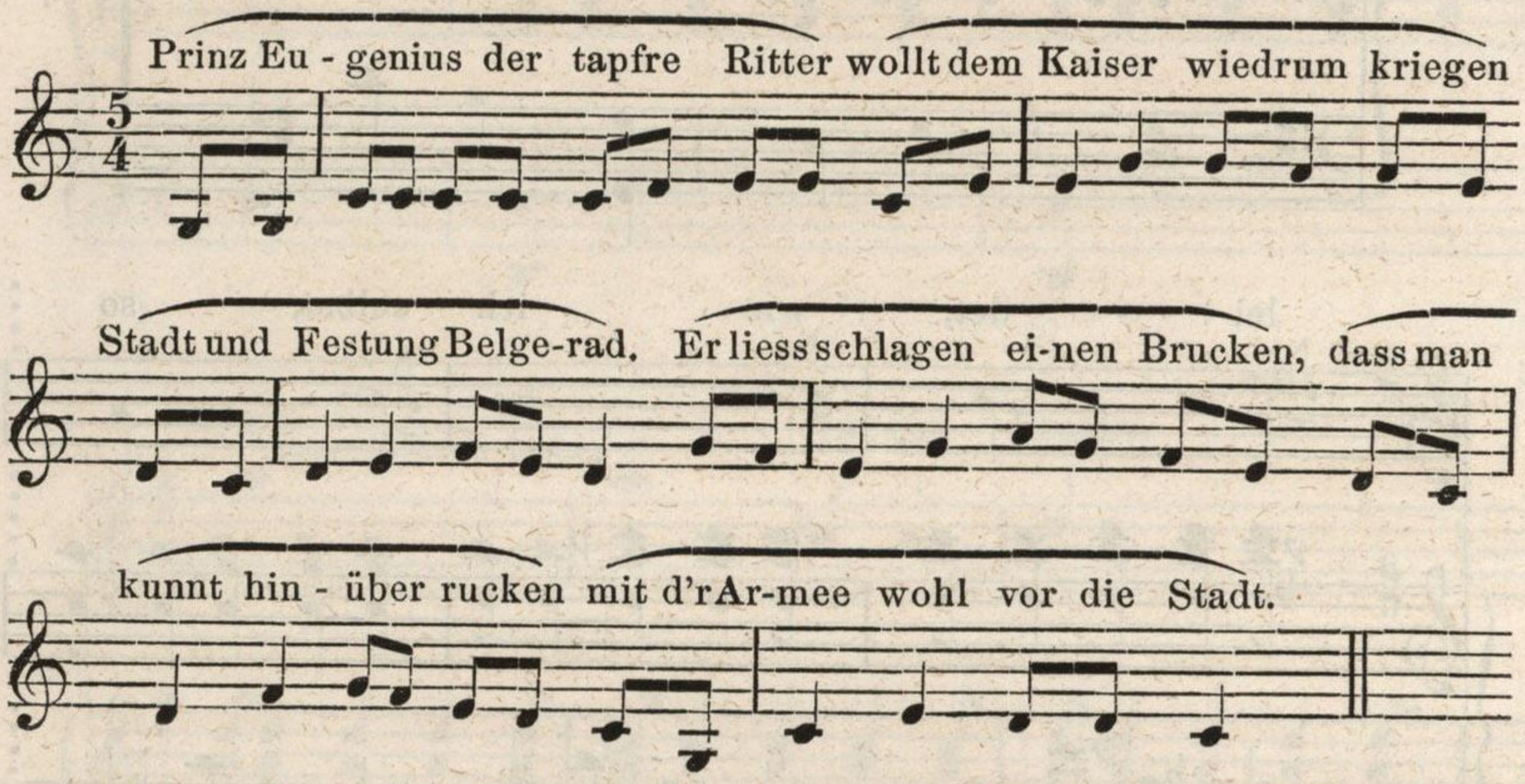
§. 61.

Reihen im $^5/_4$ Takte.

Ausser den aus vier, drei, sechs, fünf Einzeltakten bestehenden Reihen giebt es in unserer Musik auch solche von zwei Einzeltakten. Sie sind nach den aus vier Takten bestehenden von allen rhythmischen Reihen die häufigsten. Beispiele davon werden sich im weiteren Verlaufe noch hinreichend herausstellen, vgl. auch oben §. 44. 45.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine jede der bisher genannten Reihen besteht aus einer Combination von gleichen Einzeltakten. Es giebt aber auch bei uns eine Reihe, welche aus zwei ungleichen Einzeltakten, nämlich dem $^3/_4$ und $^2/_4$ Takte besteht. Wir können dieselbe als $^5/_4$ Takt bezeichnen (das griechische Analogon §. 38). Als Beispiel dieser Reihe setzen wir das Volkslied vom Prinz Eugenius her.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 62.

Haupt- und Neben-Accente der Reihe bei den Alten.

Wenn die Griechen eine jede dieser Reihen als einen einheitlichen zusammengesetzten Takt auffassen, und diesem bei zweitheiliger Gliederung (Dipodie und Tetrapodie) eine Thesis und eine Arsis geben, bei dreitheiliger Gliederung eine stärkere Thesis, eine schwächere Thesis und eine Arsis (Tripodie und Hexapodie), bei fünftheiliger Gliederung eine längere, stärkere Thesis, eine kürzere schwächere Thesis und zwei Arsen, so sagen sie hiermit unzweideutig, dass eine jede Reihe einen einzigen Hauptictus hat. In irgend einem der dazu gehörigen Einzeltakte hat der schwerere Takttheil eine stärkere Intension als die schweren Takttheile der übrigen Einzeltakte. Wir dürfen uns hier dreist auf diese Angabe der Alten verlassen, ihr wird sicherlich die Praxis entsprochen haben, wissen wir doch auch sonst, dass das musikalische Gehör der Griechen dem unsrigen an Schärfe wahrlich nicht nachstand. Somit waren die vier melodisirten iambischen Takte, welche in dem Liede an die Muse S. 92 zu einem periodischen Vordersatze vereint sind (zu einem zwölfzeitigen Takte

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

wie die rhythmische Ueberschrift des Liedes besagt), von ungleicher Ictusstärke, die Länge eines der vier Jamben hatte beim Vortrage für das griechische Ohr einen stärkeren Accent, als die übrigen. Dies stimmt ganz und gar mit dem, was wir §. 53 bei Gelegenheit des Goetheschen Liedes „Trost in Thränen“ über die Accentuation der declamirten rhythmischen Reihe bemerken mussten: auch hier wurde von den vier jambischen Takten jedes Mal einer durch stärkere Intension der Stimme, gleichsam durch ein *marcato* von den andern hervorgehoben.

§. 63.

Baumgart über Haupt- und Neben-Accente der rhythmischen Reihe.

Wenn aber die Accentuation der melodisirten und auch der deklamirten Reihe der Griechen (denn Aristoxenus' Angaben beziehen sich auf den Rhythmus überhaupt) mit der Accentuation unserer deklamirten Reihe übereinstimmt, waltet denn nun, so dürfen wir fragen, dasselbe Accentuationsverhältniss auch in unserer melodisirten Reihe? Niemand wird dies in Abrede stellen, wenn der Componist nach antiker Weise die gesammte Reihe als einen einzigen zusammengesetzten Takt schreibt, wie dies Händel in der S. 96 angeführten Arie gethan hat. Und zwar wird der Vortragende die unmittelbar auf den Taktstrich folgende Note durch ein, wenn auch noch so leises *marcato* vor den übrigen hervorzuheben geneigt sein. Aber wie ist es, wenn dieselbe tetrapodische Reihe nicht, wie dort, als ein $^{12}/_{8}$ Takt, sondern mit vier Einzeltakten, sei es $^{3}/_{8}$- oder $^{3}/_{4}$ Takt notirt ist? Ist hier nicht der vier Mal gesetzte Taktstrich ein Zeichen, dass das *marcato* vier Mal in gleicher Stärke auszuführen ist? Hierüber sind unsere Musiker verschiedener Ansicht. E. F. Baumgart in seiner lehrreichen Schrift über die Betonung der rhythmischen Reihe bei den Griechen sagt hierüber: „Hat die Reihe einen Haupt-„accent mit abgestumpften Nebenaccenten? Wir sagen offen, dass „wir an die Existenz solcher Accente nicht glauben und ihre Noth-„wendigkeit nicht einsehen können... Wir wissen in unserer musi-„kalischen Theorie von einem Reihen-Accente gar nichts, lehren und „lernen nichts davon, empfinden aber recht wohl, ob zwei oder drei „Takte zu einer Reihe zusammengehören. Feinhörer freilich mögen „glauben, einen solchen Accent genau zu empfinden, wie sie ja auch „eine enharmonische Verwechselung herausfühlen, lange bevor sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„durch die Auflösung erkennbar wird; wir sind überzeugt, dass kein „Praktiker etwas mehr, als den Takt-Accent unterscheidet und zu „Gehör bringt. Wenn wir dennoch die Reihe als ein geschlossenes „Ganze wahrnehmen, sogar auf der Orgel, wo jeder Accent eine „baare Unmöglichkeit ist, so wird wohl der Accent kein nothwendiges „Erforderniss sein, ohne welches die Reihe nicht bestehen könnte. „Uns scheint: Wir erkennen die Reihe durch das Gefühl für Symmetrie."

Also „Feinhörer" — und dazu gehört auch der alte Musiker Aristoxenus — behaupten, dass von den in der Reihe vorkommenden Icten ein einziger stärker als die andern, dass er, um uns Baumgart's Wort anzueignen, der Reihen-Accent sei. Andere aber wollen einen jeden Einzeltakt der Reihe in gleich starker Weise betont wissen und läugnen die Existenz des Reihen-Accentes. Aristoxenus würde ihnen dasselbe erwiedern wie den Gegnern der Enharmonik, die hier auch Baumgart gewissermassen als Parallele herbeizieht: „Als sichersten Beweis für die Nicht-Existenz der in Rede stehenden Eigenthümlichkeit, glauben sie vor Allem ihre eigene Unfähigkeit vorbringen zu müssen, dieselbe wahrnehmen zu können. Als ob Alles, was ihrem Gehöre entginge, nicht vorhanden und nicht praktisch anwendbar sei. Sie machen aber auch bestimmte Thatsachen dafür geltend ... die doch offenbar irrig sind u. s. w." Eine solche Thatsache ist in unserm Falle die von Baumgart angeführte Orgelmusik, die wohl im Stande sei, eine Reihe als rhythmisches Ganze dem Gehöre vorzuführen, aber unmöglich derselben einen Hauptictus geben könne.

Darauf würde Aristoxenus entgegnen: „Du sagtest, dass auf „der Orgel ein jeder Accent eine baare Unmöglichkeit ist; du wirst „dann freilich keinen Reihenaccent, wie du ihn nennst, auf diesem „Instrumente zu Gehör bringen können, aber ebenso wenig auch den „Accent des Einzeltaktes. Entnimmst du der Orgel den Beweis für „die Nichtexistenz des Reihenaccentes, so wirst du auch den Beweis „für die Nichtexistenz des Einzeltakt-Accentes geliefert haben. Und „dennoch sagst du, du seist überzeugt, dass der Praktiker Nichts „als den Takt-Accent zu Gehör bringe! Welche Logik!" — Der versuchte Inductionsbeweis aus dem Orgelspiele ist gänzlich missrathen.

Uns ist ein Gefühl für Rhythmus (Baumgart sagt, ich weiss nicht wesshalb, ein Gefühl für Symmetrie) immanent, welches selbst in die durchaus mit gleicher Stärke vor sich gehenden Pendelschläge eine rhythmische Gliederung hinein bringt und den einen als stärkere

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thesis, den anderen als schwächere Arsis empfindet, — ein Gefühl, welches von den Tönen der Orgelmusik, obwohl sie gerade wie die Pendelschläge mit durchaus gleicher Stärke aufeinander folgen, dennoch die einen als schwere, die andern als leichte Takttheile auffasst, gerade so, wie dies in der Intention des Componisten lag. Nicht durch die Orgel, aber durch andere Musik, und sollte dies auch nur der zu der Orgel doch immerhin in einer gewissen Beziehung stehende Gesang sein, hat unser Ohr den Gegensatz von schweren und von leichten Takttheilen hinlänglich kennen zu lernen Gelegenheit gehabt und, nachdem diese rhythmischen Verhältnisse auf diese Art unserem Sinne, wenn wir so sagen dürfen, sich eingeprägt haben, fassen wir leicht, welche Töne sich der Componist eines Orgelstückes als Arsen und Thesen gedacht hat; denn in der Orgelcomposition sind die rhythmischen Verhältnisse genau dieselben wie in einer jeden andern, wenn auch das Orgel-Spiel keine Accente unterscheiden kann, so wenig den Accent des Einzeltaktes, wie den Hauptaccent der ganzen rhythmischen Reihe*). Auch sonst genügt

---

*) Ich will nicht unbemerkt lassen, dass Baumgart von seiner hier dargelegten Ansicht aus den Versuch gemacht hat, in der angeführten Schrift den Nachweis zu liefern, dass alles dasjenige, was wir hier als Aristoxenische Theorie in Beziehung auf die Gliederung des zusammengesetzten Taktes angeführt haben, durchaus anders gefasst werden müsse. Baumgart selber giebt eine durchaus abweichende Interpretation der betreffenden Stellen der Aristoxenischen Rhythmik. Dass sie eine völlig verunglückte ist und von einem Manne, der sich nicht blos oberflächlich mit Aristoxenus beschäftigt hat, kaum erwartet werden durfte, brauche ich hier nicht zu zeigen, da dies eingehend in meiner Ausgabe der Aristoxenischen Schriften nachgewiesen wird. Baumgart hält es überhaupt für unmöglich, dass man zu taktiren vermocht hätte, wenn man der ganzen rhythmischen Reihe der (von ihm allerdings angezweifelten) Lehre des Aristoxenus zufolge nur zwei oder drei oder höchstens vier Takttheile gegeben hätte. Ich habe ja aber schon früher behauptet, dass die Alten keineswegs immer diese Taktir-Methode befolgt, dass sie namentlich dann, wenn eine Composition aus ungleichen Reihen bestand, nach Einzeltakten taktirt hätten. Im Allgemeinen aber darf gegen das Verfahren der Alten, eine ganze Reihe als einen einzigen zusammengesetzten Takt mit blos einem einzigen Hauptictus aufzufassen, die Unausführbarkeit des Taktirens ebenso wenig eingewandt werden, wie wenn z. B. in der modernen Musik kein schlechterer Componist als Händel eine ganze Reihe als einen einheitlichen $^{12}/_{8}$ Takt aufgefasst wissen will. Oder ist es eben deshalb auch hier unmöglich, das Musikstück in einer angemessenen Weise zu taktiren?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ja in der Musik, sowohl bei Instrumenten wie im Gesange schon die allerleichteste Angabe des den schweren Takttheilen zukommenden *Marcato's*; bei dem uns immanenten Taktgefühle genügen unserem Ohre schon die leisesten Andeutungen der rhythmischen Verhältnisse, es ist weit davon entfernt, jedes Mal bei den schweren Takttheilen ein hartes Aufklopfen zu verlangen. Dem Zuhörer geht es hier gerade wie dem Spieler, der bei den schweren Takttheilen die stärkere Intension häufig genug nicht in seinen Fingern, sondern nur in seiner Seele hat.

§. 64.

Haupt- und Neben-Ictus der Reihe. Fortsetzung.

Um nun auf den Hauptictus der Reihen zurückzukommen, wird man beim Vortrage der oben als Beispiel angeführten Händelschen Textesworte

Er weídet seíne Héerdé,

welche eine durch den $^{12}/_{8}$ Takt bezeichnete tetrapodische Reihe bilden, die vier mit dem Accent bezeichneten Ictussilben mit ein und derselben Stärke der Intension vortragen? Man müsste es, wenn es keinen Reihenaccent gäbe, wenn, wie Baumgart sagt, der Praktiker nichts Anderes als den Accent der Einzeltakte unterscheiden und zu Gehör bringen könnte. Doch kein erfahrener Praktiker, der mit Geschmack zu singen versteht, wird die Reihen jener Arie in der angegebenen Weise betonen mögen, und wenn er es thäte, würde ihn ein erfahrener Dirigent auf seinen Fehler aufmerksam machen.

Doch würden die Ableugner des Reihenaccentes zu ihren Gunsten den Einwand erheben: „In dem vorliegenden Falle hat aber auch Händel die tetrapodische Reihe selber als einen einheitlichen $^{12}/_{8}$ Takt aufgefasst wissen wollen, er hat sie als $^{12}/_{8}$ Takt geschrieben und nur einen einzigen Taktstrich für sie angewandt — die unmittelbar auf diesen Taktstrich folgende Silbe muss selbstverständlich einen stärkeren Accent als alle übrigen Silben der Reihe erhalten.“

Darauf werden die Vertheidiger des Reihenaccentes mit der Frage zu antworten haben: „Wird denn die Sängerin etwa die Worte

O dú, die Wónne verkúndet in Zíon
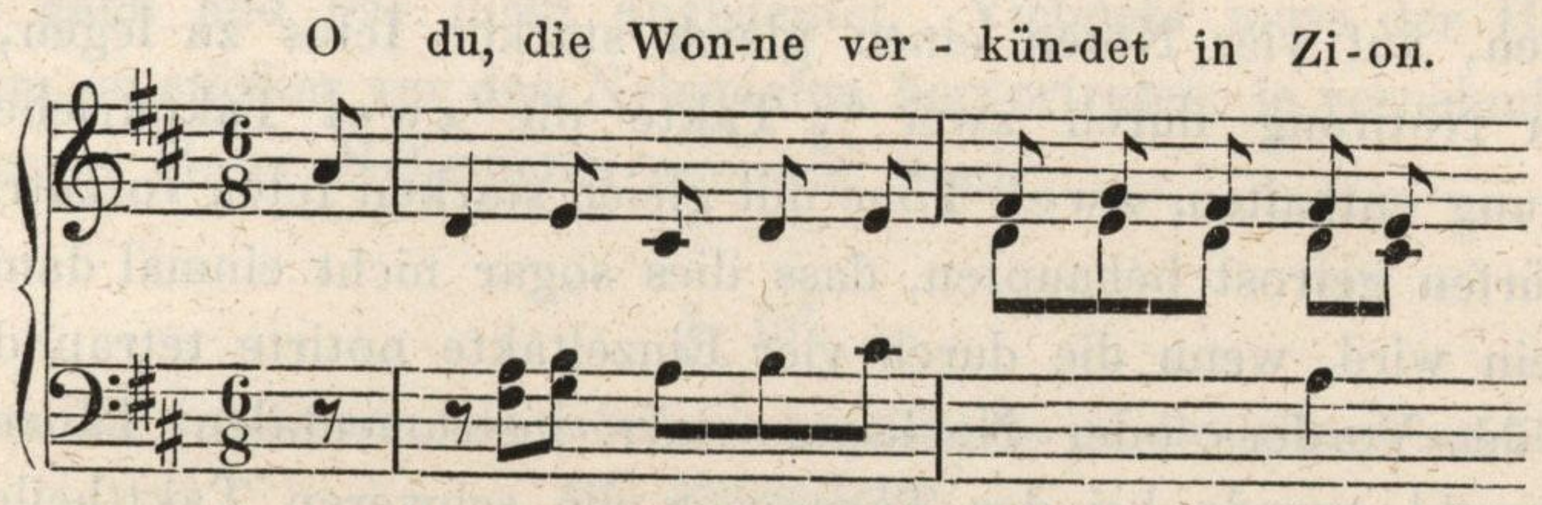
aus der Arie Nr. 8 derselben Composition mit anderer Accentuation als

Er weídet seíne Héerdé

vorzutragen haben? Wird auch der grösste „Feinhörer“ hier einen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unterschied in den Ictusverhältnissen herauszuhören vermögen? Und das müsste doch der Fall sein, wenn blos der geschriebene Taktstrich und die Taktvorzeichnung den Vortrag bedingte, denn die Reihe: „O du, die Wonne verkündet in Zion“ ist zwar in den Worten ebenso wie in den Tönen eine tetrapodische Reihe, wie „Er weidet seine Heerde“, aber Händel hat sie nicht wie jene als einen $^{12}/_{8}$ Takt, sondern als zwei $^{6}/_{8}$ Takte notirt:



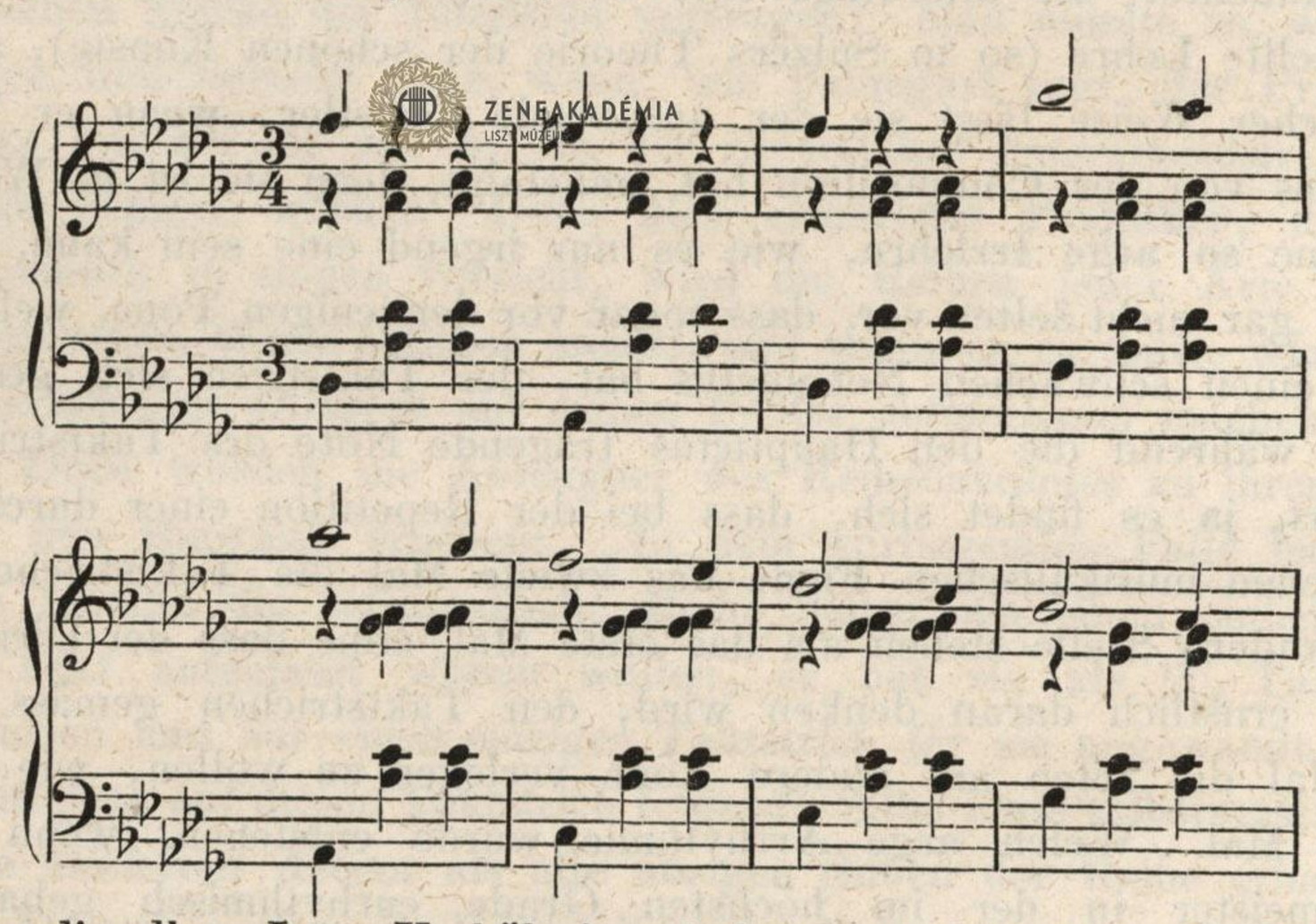
Wer wird des doppelten Taktstrichs wegen die Wurzelsilbe von „verkündet“ und das zu Anfang stehende „Du“ mit gleich starkem Ictus singen wollen? Dass der Taktstrich jedes Mal den stärksten Ictus andeutet, ist allerdings eine von den Theoretikern mehrfach aufgestellte Lehre (so in Sulzers Theorie der schönen Künste), aber glücklicher Weise lässt sie der ausübende Künstler, wenn er Verständniss von der Composition hat, unbefolgt, denn sie ist in Wahrheit eine so arge Irrlehre, wie es nur irgend eine sein kann. Es kommt gar nicht selten vor, dass sogar vor demjenigen Tone, welcher kaum einen schwachen Nebenictus hat, der Taktstrich sich gesetzt findet, während die den Hauptictus tragende Note des Taktstriches entbehrt, ja es findet sich, dass bei der Repetition einer durchaus identischen musikalischen Figur das zweite Mal die Taktstriche an einer andern Stelle stehen als das erste Mal, ohne dass der Dirigent jemals ernstlich daran denken wird, den Taktstrichen gemäss das eine Mal die Icten auf andere Töne verlegen zu wollen, wie das andere Mal. Welch arge Arrhythmie würde entstehen, wenn der Capellmeister in der im höchsten Grade eurhythmisch gebauten Schlusspartie aus der Introduction der Iphigenia Taurica für die Accentuation die von Gluck gesetzten Taktstriche festhalten wollte? Die zweite Abtheilung dieser Schrift wird auf diese und ähnliche Stellen näher eingehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
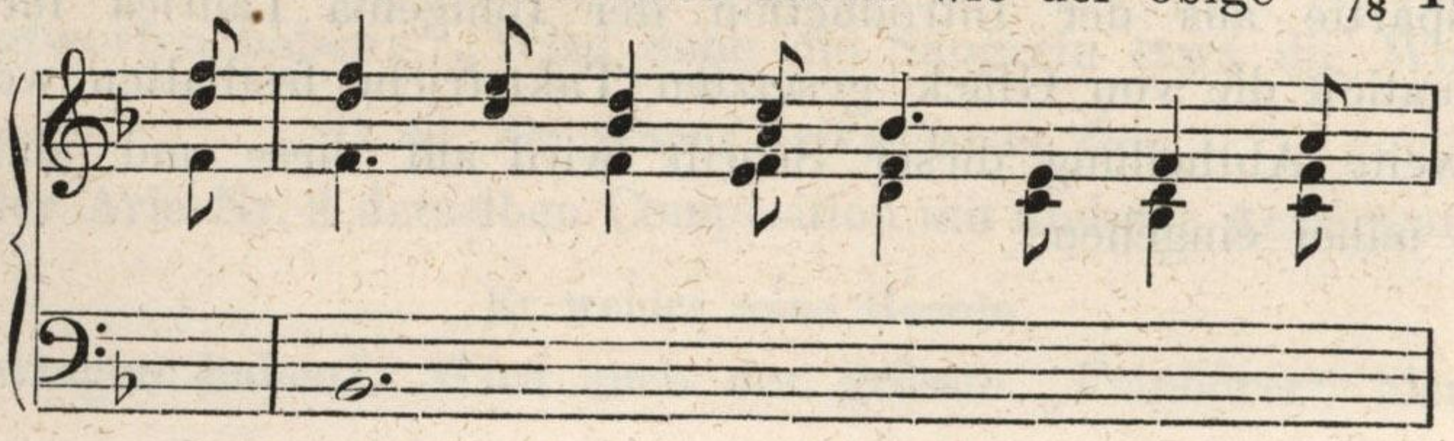
§. 65.

Haupt- und Neben-Ictus der Reihe. Fortsetzung.

Wie eine auf den $^3/_8$ Takt basirte tetrapodische Reihe durch einen $^{12}/_8$- und durch zwei $^6/_8$ Takte notirt sein kann, so kann sie endlich auch durch vier $^3/_8$ Takte notirt werden. Aber selbst in diesem Falle werden die vier Taktstriche ebenso wenig eine Forderung enthalten, auf vier Noten einen gleich starken Ictus zu legen, wie bei der Notirung durch zwei $^6/_8$ Takte die zwei Taktstriche die Nöthigung enthalten, zwei Töne mit gleich starken Icten vorzutragen. Wir dürfen getrost behaupten, dass dies sogar nicht einmal dann der Fall sein wird, wenn die durch vier Einzeltakte notirte tetrapodische Reihe der Vorder- oder Nachsatz einer instrumentalen Tanzmusik ist, obwohl gerade bei der Tanzmusik die schweren Takttheile der Einzeltakte bedeutend stärker als in den meisten übrigen Compositionen hervorgehoben werden dürfen. Diese stärkere Intension der Einzeltakte festgehalten, wird im Uebrigen die tetrapodische Reihe eines Walzerrhythmus, wie z. B.:



genau dieselben Ictus-Verhältnisse haben wie der obige $^{12}/_8$ Takt:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das ist freilich richtig, dass wenn eine Tetrapodie nach vier Einzeltakten notirt ist, dem Sinne des Componisten gemäss wenigstens in den meisten Fällen einem jeden der durch die vier Einzeltakte bezeichneten Abschnitte ein vernehmlicherer und schärferer Ictus gegeben werden soll, als da, wo die tetrapodische Reihe als einheitlicher $^{12}/_{8}$ Takt notirt ist*). Aber dass im ersteren Falle die sämmtlichen durch den Ictus zu markirenden Töne mit gleicher Stärke hervorgehoben werden sollen, hat der Componist durch seine vier Taktstriche ganz und gar nicht angedeutet. Vielmehr muss der Hauptictus um so stärker vor den Nebenicten hervortreten, je vernehmlicher der Accent dieser Nebenicten gemacht wird.
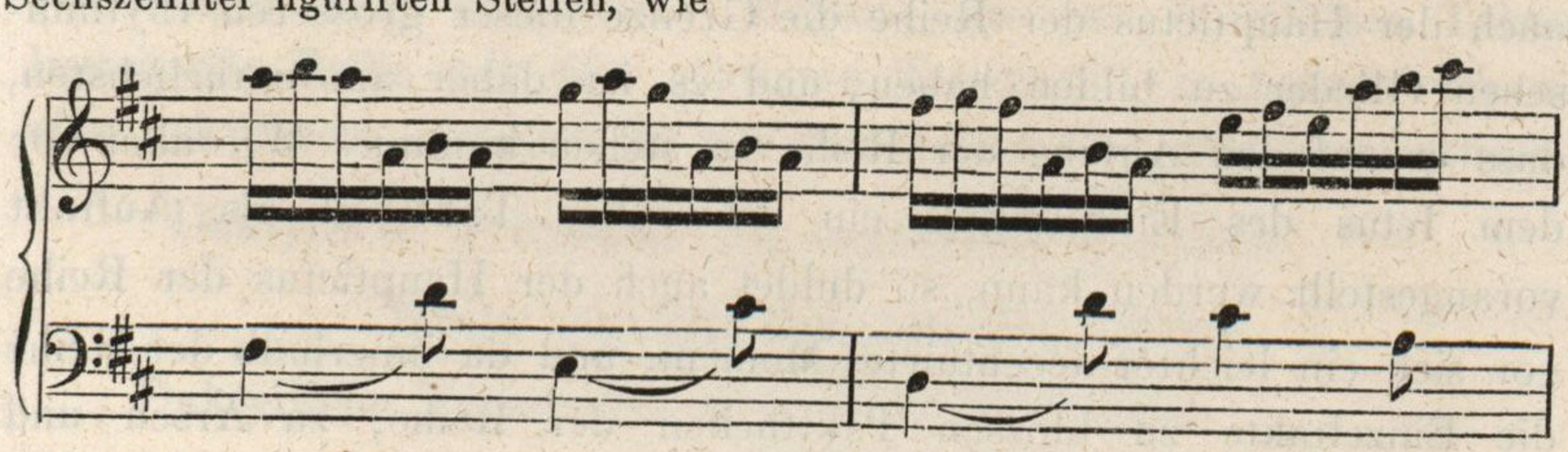
§. 66.

Differenz des poetischen und musikalischen Kolons in Beziehung auf Haupt- und Neben-Ictus.

Welche Stelle der musikalischen Reihe aber ist es, auf die der Hauptictus zu verlegen ist? Für die Vocalmusik könnte der Gedanke nahe liegen, dass derjenige Ton am stärksten hervorzuheben wäre, welcher auf die Hauptictussilbe des poetischen Textes kommt. So scheint es Wagner zu meinen und in seiner Musik auch praktisch durchführen zu wollen. Je mehr sich ein Gesang dem Recitativ annähert, um so mehr wird eine Identität zwischen den Hauptictussilben des poetischen Textes und den den Hauptictus tragenden Tönen stattfinden, aber der strenge, scharf nach periodischen Vorder- und Nachsätzen gegliederte Rhythmus erkennt dies Princip nicht an. Und er hat ein volles Recht dazu, welches unmittelbar aus dem Verhältnisse

---

*) Analog auch (wenigstens in vielen Fällen analog), wenn die Tetrapodie durch zwei $^{6}/_{8}$ Takte ausgedrückt ist. Bei der Arie: „O du, die Wonne verkündet in Zion“ hat diese Taktbezeichnung aber einen anderen Grund, sie ist von Händel sicherlich der hier vielfach vorkommenden durch Sechszehntel figurirten Stellen, wie



zu Lieb gewählt worden. Und so in zahlreichen anderen Fällen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Sprechens zum Singen entspringt. Die sprachlichen Accente, einerlei ob sie der logischen Bedeutung des Wortes nach stärker oder schwächer hervorgehoben werden, ob sie Haupt- oder Neben-Accente sind, beruhen, wie schon die Alten wussten und wie auch wir uns jeden Augenblick überzeugen können, auf dem Principe der Tonhöhe und der Tontiefe: die Accentsilbe wird auf höherer Tonstufe, die sogenannte accentlose Silbe auf tieferer Tonstufe gesprochen. Vgl. §. 16. Wird aber ein sprachlicher Text melodisirt, sind die Worte nicht mehr gesprochene, sondern gesungene Worte, so tritt an Stelle jener natürlichen Tonstufen des Sprechens ein lediglich künstlerisches Princip der Tonhöhe und Tontiefe, wobei diejenige Silbe, welche der Natur der Sprache gemäss ein Hochton ist, ohne Bedenken auf eine tiefere Tonstufe gesetzt werden kann als diejenige, welche der Natur der Sprache nach ein Tiefton ist. So tritt die Melodie den natürlichen Accenten nicht nur feindlich, sondern dieselben geradezu vernichtend entgegen. Und wenn die Melodie die Accentsilben immer noch wenigstens in so weit respectirt, dass sie die Wurzelsilben, auf denen dieselben ruhen, ihrer logischen Bedeutung wegen zu schweren Takttheilen macht, so hat sie doch nicht nöthig, dahin, wo der eigentliche logische Schwerpunkt des Satzes liegt, auch den Schwerpunkt der musikalischen Ictusverhältnisse zu verlegen: die Melodie soll nicht den Gedanken in Töne übersetzen, sondern unser Gemüth in eine Bewegung führen, welche für die Aufnahme des Gedankens empfänglicher und angeregter wird, nebenbei aber unserer Phantasie noch einen freien Spielraum zur Erweckung von Bildern und Stimmungen verstatten, welche keineswegs in dieser concreten Gestalt durch den poetischen Text ausgedrückt sind, und so steht es ihr frei, den rhythmischen Schwerpunkt dahin zu verlegen, wo sich in den Textesworten keineswegs das Centrum des logischen Zusammenhanges zeigt. Im Einzeltakte bezeichnet der rhythmische Ictus die Grenzscheide der kleinsten rhythmischen Abschnitte, analog wird auch der Hauptictus der Reihe die Grenze dieser grösseren rhythmischen Glieder zu bilden haben, und es ist daher am natürlichsten, dass er auf den Anfang der Reihe zu stehen kommt. Wie aber vor dem Ictus des Einzeltaktes ein schwacher Takttheil als Auftakt vorangestellt werden kann, so duldet auch der Hauptictus der Reihe vor sich ein leichter accentuirtes Moment, und da innerhalb der Reihe die Einzeltakte zu blossen Takttheilen der Reihe, zu Arsen und Thesen werden, so kann der dem Hauptictus der Reihe voraufgestellte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auftakt sogar aus einem oder mehreren Einzeltakten bestehen. Indess kommt es vor, dass der Hauptictus der Reihe auch einem Tone zugetheilt wird, welchem derselbe gemäss der strengen rhythmischen Gliederung der Reihe nach Arsen und Thesen nicht zukommen sollte. Dies ist eine gewissermassen der Deklamation zu Lieb vorgenommene Aufhebung des Rhythmus und in derselben Weise anzusehen, wie wenn der schwache Takttheil des Einzeltaktes durch ein *sforzato* über den schweren hervorgehoben wird.

Katalexis. Pause.

§. 67.

Akatalektische Reihen.

Von den rhythmischen Reihen des poetischen Textes sind die meisten und die häufigsten gleich den Reihen der Melodie diejenigen, welche vier Takte enthalten (tetrapodische Reihen). Gewöhnlich wechselt in ihnen eine als schwerer und eine als leichter Takttheil stehende Silbe in continuirlicher Folge miteinander ab. Beginnt sie mit dem schweren Takttheile, so nennen wir sie eine trochaeische Tetrapodie, beginnt sie mit dem leichten, eine jambische Tetrapodie.

Trochaeische Tetrapodie:

„Preisend mit viel schönen Reden".

Jambische Tetrapodie:

„Wie kommt's, dass du so traurig bist".

Viel seltener ist die Reihe durch dreisilbige Taktformen ausgedrückt und noch seltener enthält die Reihe lediglich ungemischte dreisilbige Taktformen, denn meist wird hier den dreisilbigen ein zweisilbiger Takt substituirt. Beginnt die aus dreisilbigen Takten bestehende Reihe mit dem schweren Takttheile, so nennen wir sie eine daktylische, beginnt sie mit dem schwachen, eine anapaestische.

Daktylische Tetrapodie aus ungemischten Takten:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren.

Daktylische Tetrapodie mit gemischten Takten:

Freude soll jedes Auge verklären.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anapaestische Tetrapodie aus ungemischten Takten:

Hier sind wir versammelt zu lieblichem Thun.

Anapaestische Tetrapodie aus gemischten Takten:

Wohl auf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd.

Auch die ungemischte daktylische Reihe hat fast durchgängig in ihrem Ausgang eine zweisilbige Taktform und ebenso die ungemischte anapaestische Reihe fast durchweg einen einsilbigen Auftakt.

Beginnt eine Reihe mit dem schweren Takttheile, so muss sie, wenn ein jeder Takttheil durch Silben ausgedrückt ist, mit dem leichten Takttheile schliessen; beginnt sie mit dem leichten Takttheile, so muss sie in demselben Falle mit dem schweren Takttheile auslauten. Die vollständige trochaeische und dactylische Reihe geht daher auf eine des Wortaccentes entbehrende Silbe aus, die vollständige jambische und anapaestische Reihe auf eine Ictussilbe. Solche vollständige Reihen nennt man mit einem griechischen Ausdruck akatalektische Reihen.

§. 68.

Katalektische Reihen.

Aber es braucht keineswegs ein jeder Takttheil der Reihe durch eine Silbe ausgedrückt zu sein. Insbesondere gilt dies für den Ausgang der Reihen: die als Vordersatz der Periode fungirende Reihe pflegt akatalektisch, die den Nachsatz bildende unvollständig geformt zu werden.

Besteht die Unvollständigkeit am Ende darin, dass dem letzten Takte ein Takttheil fehlt, so nennt man die Reihe katalektisch. Die katalektisch-trochaeische und -daktylische Reihe geht auf den schweren Takttheil aus.

Trochaeische Tetrapodie
akatalektisch:

Preisend mit viel schönen Reden,

katalektisch:

Ihrer Länder Werth und Zahl.

Dactylische Tetrapodie
akatalektisch:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren,

katalektisch:

Flechtet auch blaue Cyanen hinein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die katalektisch-jambische und -anapaestische Reihe geht auf eine ictuslose Silbe aus.

Jambische Tetrapodie
akatalektisch:

Es war ein Kind, das wollte nie,

katalektisch:

Zur Kirche sich bequemen.

Anapaestische Tetrapodie
akatalektisch:

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,

katalektisch:

Drum Brüderchen: ergo libamus.

Auch in der recitirenden Poesie sind wir nach dem uns immanenten rhythmischen Gefühle gewissermassen gezwungen, der katalektischen Reihe denselben Zeitumfang zu geben, wie der entsprechenden akatalektischen. Wir thun das auf zweierlei Art. Entweder nämlich machen wir am Ende der Reihe einen kleinen Einhalt, eine Pause, die dem Zeitmomente des durch den Worttext nicht ausgedrückten fehlenden Takttheiles entspricht. Oder wir lassen am Schlusse eine Silbendehnung eintreten und zwar verlängern wir bei den trochaeischen und daktylischen Reihen die schliessende Ictussilbe, bei der jambischen und anapaestischen Reihe die vorletzte Silbe: wir geben ihr nämlich durch Dehnung den Umfang eines ganzen Einzeltaktes, dergestalt, dass sie zugleich das Zeitmoment des schweren und des leichten Takttheiles in sich begreift; die schliessende Silbe wird alsdann die rhythmische Bedeutung eines schweren Takttheiles erhalten.

Von den beiden hier genannten Art und Weisen ist das Einhalten der Pause das bei weitem häufigere; die Anwendung der Silbendehnung finden wir noch am häufigsten bei jambischen und anapaestischen Reihen, sehr selten wird sie sich bei der Recitation trochaeischer und daktylischer Reihen bemerken lassen.

§. 69.

Brachykatalektische Reihe.

Es kann aber die Unvollständigkeit am Ende der Reihe auch darin bestehen, dass nicht blos ein Takttheil, sondern dass der ganze schliessende Takt, oder sogar noch mehr, als der schliessende Takt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht durch Silben des poetischen Textes ausgedrückt ist. In diesem Falle nennen wir die Reihe eine brachykatalektische.

Trochaeische Tetrapodie
akatalektisch:

Strenge Fräulein zu begrüssen

brachykatalektisch:

Muss ich mich bequemen.

Mit längerer Brachykatalexis:
akatalektisch:

Seht, da sitzt er auf der Matte,

brachykatalektisch:

Aufrecht sitzt er da.

Daktylische Tetrapodie
akatalektisch:

Alle die Weisesten aller der Zeiten

brachykatalektisch:

Lächeln und stimmen mit ein.

Jambische Tetrapodie
akatalektisch:

Wie kommt's, dass du so traurig bist,

brachykatalektisch:

Wo alles froh erscheint.

Anapaestische Tetrapodie
katalektisch:

Dann folg ich der weidenden Heerde,

brachykatalektisch:

Mein Hündchen bewahret mir sie.

Ihrer äusseren Silbenform nach ist eine brachykatalektische Tetrapodie nicht von einer akatalektischen oder katalektischen Tripodie zu unterscheiden.

§. 70.

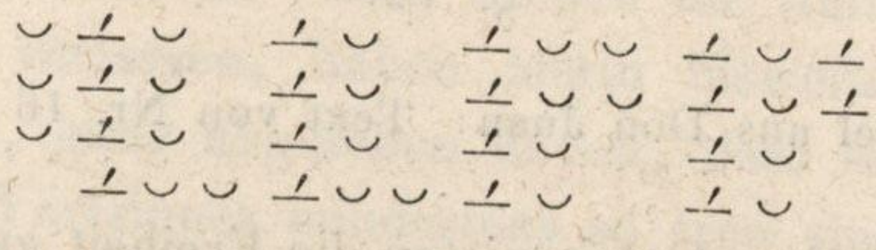
Hyperkatalektische Reihen.

Ausser der akatalektischen, katalektischen, brachykatalektischen Reihe reden die antiken Theoretiker auch noch von einer hyperkatalektischen oder überschüssigen Reihe d. h. einer solchen, welche das ihr zukommende legitime Maass um einen Takttheil überschreitet. Für die mit dem Auftakte beginnenden Compositionen ist dies ein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wichtiger rhythmischer Begriff. Die Bedeutung desselben wollen wir an dem Beispiele der sogenannten Alcäischen Strophe klar machen. Platen:

Gib deínem Deútschland wíeder ein deútsches Hérz,
dann wírd, fürwáhr, frohlóckenden Júbelrúfs
dein wáhres Vólk aufnéhmen seínen
álten und kúmmergebeugten Káiser.



Die drei ersten Reihen dieser Strophe beginnen mit einem einsilbigen Auftakte, die beiden ersten von ihnen sind akatalektische Pentapodien (aus fünf Takten), die dritte ist eine überschüssige (hyperkatalektische) Tetrapodie, bestehend aus vier Takten und einem darauf folgenden schwachen Takttheile. Die vierte Reihe, aus vier Takten bestehend, entbehrt der Anakrusis. Dies Fehlen des anlautenden schwachen Takttheiles in der letzten Reihe bewirkt, dass der überschüssige (hyperkatalektische) schwache Takttheil am Schlusse der vorausgehenden Reihe nicht gegen den Rhythmus verstösst: die Eigenthümlichkeit der Bildung besteht bloss darin, dass dem poetischen Texte nach der betreffende schwache Takttheil nicht zum Anfange der letzten, sondern zum Ende der vorletzten Reihe gehört:

dein wáhres Vólk aufnéhmen seí- | nen álten und kúmmergebeúgten Káiser.

§. 71.

Bedeutung dieser Reihen in der Melodisirung.

Die Melodien der Vocalmusik haben sich der Beschaffenheit des poetischen Textes so viel wie möglich anzuschliessen, und daher kommt es, dass alle diese Eigenthümlichkeiten, die wir im Vorausgehenden als katalektisch, akatalektisch, brachykatalektisch bezeichnet haben, nicht bloss in der Poesie, sondern auch in der Vocalmusik eine keineswegs unwichtige Rolle spielen. Und nicht allein in der Vocalmusik, sondern auch in der Instrumentalmusik kommen sie vor: die instrumentale Musik hat sich diese zunächst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

innerhalb der Poesie und des Gesanges entstandenen Formen angeeignet und weiss wirkungsreich damit zu verfahren.

Wir reden hier bloss von der die Melodie führenden Singstimme. Bei ihr tritt der Unterschied von Akatalexis, Katalexis, Brachykatalexis und Hyperkatalexis am deutlichsten hervor. Die Töne der begleitenden Stimmen pflegen auch da, wo die Melodie einen Ruhepunkt macht, continuirlich foetzugehen.

§. 72.

Beispiel aus Don Juan: Text von Nr. 16 Aria.

Dadurch, dass dem Componisten die Freiheit zusteht, eine einzige Silbe, die in der Poesie einen blossen Takttheil bildet, zu einem grösseren Zeitumfange zu dehnen, kann natürlich eine kürzere rhythmische Reihe des Worttextes in der Musik zu einer längeren Reihe werden, aber solche Freiheiten werden verhältnissmässig nicht häufig zugelassen und im Allgemeinen findet sich die Unvollständigkeit des Schlusses, welche im Worttexte vorkommt, auch in der Musik wieder. Wir wollen hier mit einem Beispiele beginnen, wo die Abweichungen der Musik vom Worttexte möglichst gross sind. Für Nr. 16, Arie Allegretto des Don Juan liegt dem Componisten folgender italienischer Text vor:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro!
deh vieni a consolar il pianto mio.
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io!

Tu ch' hai la bocca dolce più del miele,
tu che il zucchero porti in mezzo al core!
Non esser, gioja mia, con me crudele!
lacsiati almen veder, mio bell' amore.

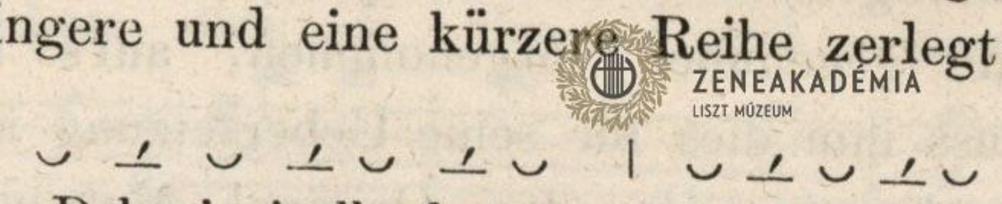
Die Gugler-Wolzogensche Uebersetzung giebt die Reihen des italienischen Textes durchaus genau durch folgende Deutsche wieder:

Erscheine doch am Fenster, holde Kleine,
und reiche Balsam dar für meine Leiden.
Versagst du Tröstung mir, der ganz der Deine,
so muss vor deinen Augen ich verscheiden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

O du mit süssem Munde, roth wie Rosen,
mit weissem Hälschen, mit den sammt'nen Wangen,
du kannst ja doch nicht grausam mich verstossen!
lass dich nur einmal sehn, du mein Verlangen!

Das italienische Original besteht in der That aus katalektisch-iambischen Hexapodieen. Die Gugler-Wolzogensche Bearbeitung legt einen grossen Werth darauf, dass das italienische Metrum mit seinen Reimen so genau wie möglich wieder gegeben wird. Aber die älteren Uebersetzungen, welche an vielen Stellen die italienische Vorlage in dieser Beziehung verlassen, haben hierin bisweilen gar nicht verwerflich gehandelt, ganz abgesehen davon, dass sie im Wiedergeben des italienischen Wortsinnes mindestens so treu sind wie diese beiden neuesten Bearbeiter. Dasselbe gilt auch von der in Rede stehenden Partie. Hat doch Mozart selber den Rhythmus der italienischen Reihen durchaus verlassen. Der Italiener elidirt in der rhythmischen Poesie den auslautenden Vocal eines Wortes, wenn das folgende Wort derselben Reihe mit einem Vocale anlautet. Gleich im Anfange hat Mozart dies unterlassen und dadurch aus dem eilfsilbigen italienischen Verse einen Satz von zwölf Silben gewonnen, welcher sich in eine längere und eine kürzere Reihe zerlegt:



Deh vieni alla finestra | o mio tesoro!

Dadurch verschwinden die katalektischen Hexapodieen und an ihre Stelle tritt die Verbindung einer unvollständigen iambischen Tetrapodie mit einer kürzeren Reihe, welche im Texte nur zwei Icten hat, aber in der Melodisirung länger ausgedehnt wird. Eine deutsche Uebersetzung, die wie die angeführte genau das Metrum des italienischen Librario wiedergiebt, passt unmöglich für den gesungenen Mozartschen Text. Dem letzterem würde genau folgende Version entsprechen:

Lass dich am Fenster blicken
du mein Entzücken,
dass ich — mir ist so bange —
Trost empfange.
Kannst du den Trost versagen
meinen Klagen,
dann muss ich, wirst es sehen,
hier vergehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
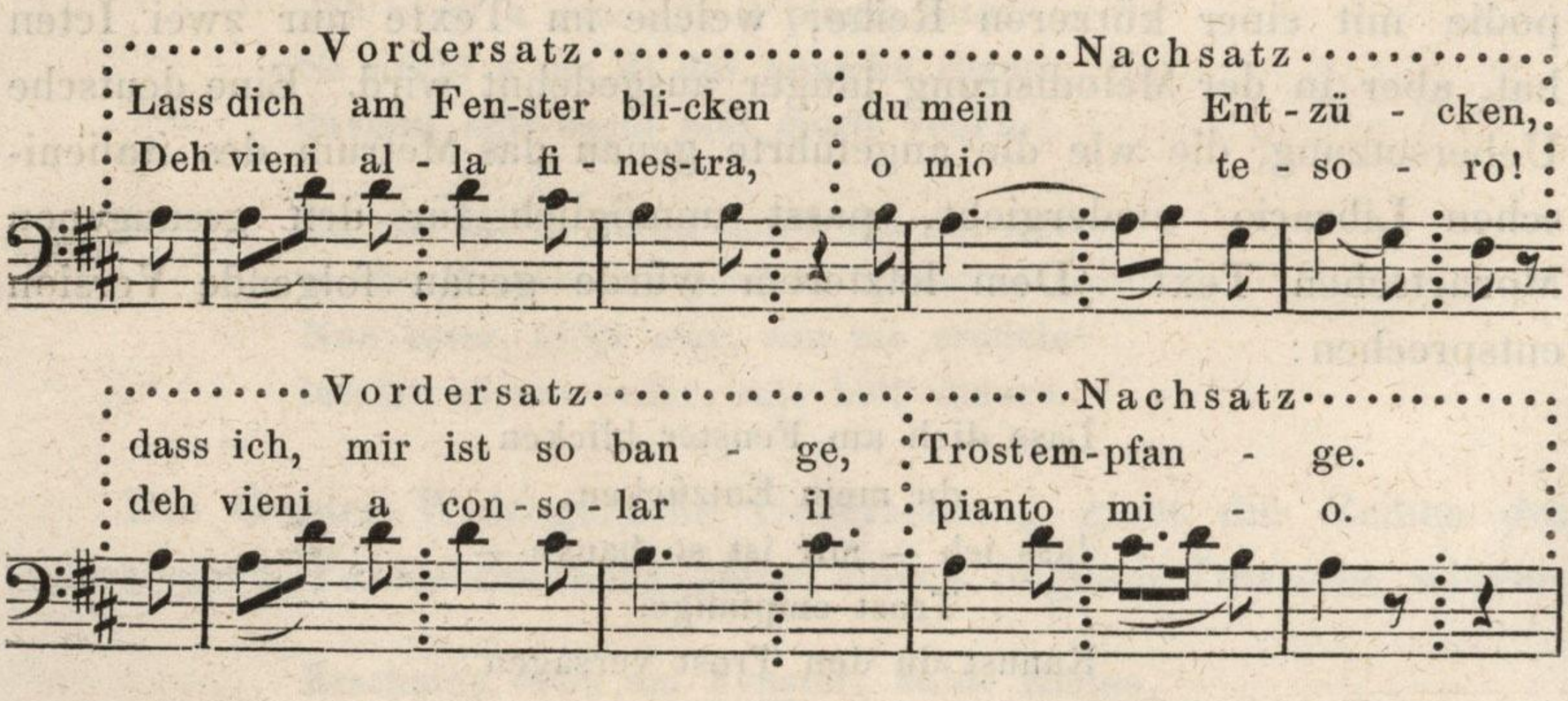
Es blühn wie Rosen prangen
deine Wangen!
Deine Lippen, die süssen,
o lass mich küssen!
Willst du mit meinen Schmerzen
grausam scherzen?
Zeige dich, hab' Erbarmen
mit mir Armen!

§. 73.

Melodisirung des Textes von Don Juan Nr. 16 Aria.

So ist der Text, wie ihn sich Mozart abweichend vom italienischen Texte durch Vernachlässigung der Silbenelision und durch andere rhythmische Einschnitte gestaltet hat, Silbe für Silbe getreu wieder gegeben und die längere und kürzere rhythmische Reihe, die bei Mozart den Vorder- und den Nachsatz einer Periode bildet, durch das Band des Reimes auch dem Wortlaute nach mit einander vereint. Wir können bei dieser Gelegenheit nicht unbemerkt lassen, dass der Uebersetzer eines fremden Operntextes in unsere Sprache vor Allem auf die Umgestaltungen, die der Componist selber dem ihm vorliegenden Originale gegenüber vorgenommen, auf's sorgsamste zu achten hat, es muss ihm dies für seine Uebersetzung in viel höherem Grade normgebend sein als das Original-Metrum mit seinen Reimen.

Die erste Strophe des Ständchens melodisirt Mozart folgendermaassen:
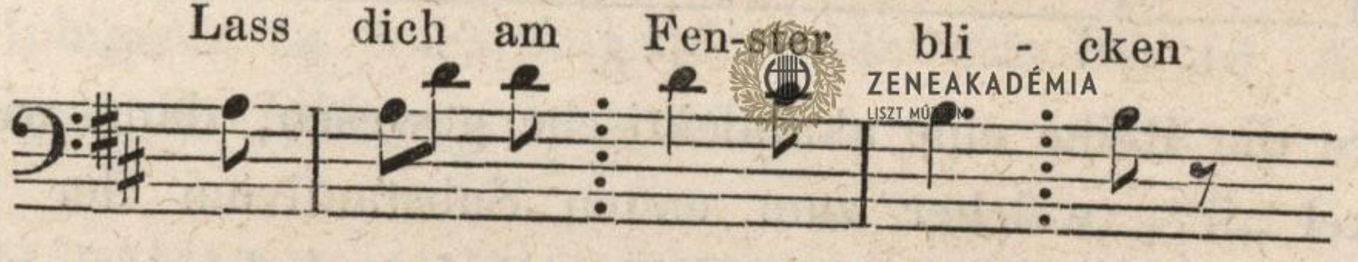


Mozart bildet zwei Perioden, von denen eine jede eine Tetrapodie zum Vordersatze und eine Tetrapodie zum Nachsatze hat. Der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einfache Takt ist der $^3/_8$ Takt, Mozart hat je zwei in der Notirung zum $^6/_8$ Takte verbunden. Wir haben, um die kleinsten rhythmischen Bestandtheile klarer zur Uebersicht treten zu lassen, die $^6/_8$ Takte durch punktirte Linien in ihre Bestandtheile, die $^3/_8$ Takte getheilt.

Die erste der vier tetrapodischen Reihen bleibt in der Melodisirung, was sie im Worttexte war, nämlich eine katalektische, in der der schliessende starke Takttheil nicht durch einen Ton des Gesanges, sondern durch eine gleich grosse Pause dargestellt ist; wir sagen „der schliessende starke Takttheil“, denn da die Reihe eine iambische ist (mit einem schwachen Takttheile beginnt), so ist der natürliche Schluss ein starker Takttheil: es ist dies in der Melodie ganz und genau dasselbe wie bei den Reihen des poetischen Textes.

Wir haben oben nicht unerwähnt gelassen, dass bei einer katalektisch-iambischen Reihe der Poesie der fehlende Schlusstakttheil auch so dargestellt werden kann, dass die vorletzte Silbe gedehnt und damit die letzte Silbe zu einer Ictussilbe wird. Hätte Mozart dies zweite Verfahren in der Melodisirung einschlagen wollen, so würde die Reihe folgende Form haben:



Dies zweite Verfahren hat Mozart für die zweite Reihe eingeschlagen. Die zweite Silbe des Schlusswortes „Entzücken“ nimmt einen ganzen $^3/_8$ Takt ein, die dritte Silbe wird zum schweren Takttheile des Schlusstaktes der Tetrapodie. Im ersten Theile der Reihe hat Mozart mit der Silbe „mein“ ganz analog wie mit den zwei letzten Silben des Wortes „Entzücken“ einen ganzen $^3/_8$ Takt und den starken Takttheil eines zweiten $^3/_8$ Taktes ausgefüllt. So ist die Reihe:

Du mein Entzücken (o mio tesoro)

im Gesange zu einer akatalectischen Tetrapodie geworden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
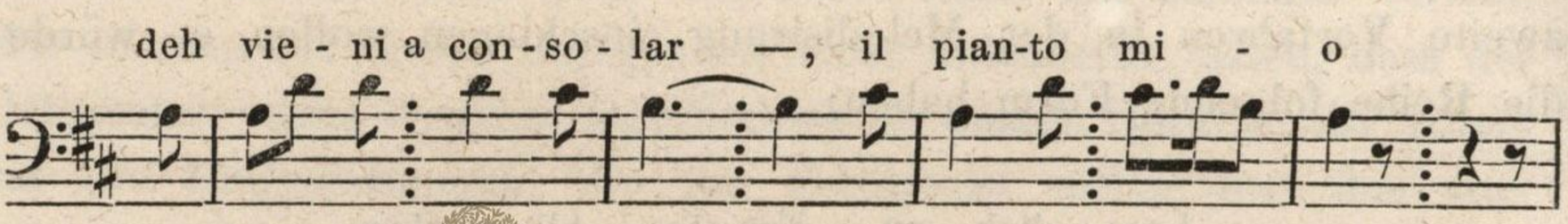
§. 74.

Fortsetzung: Zweite Periode.

Die dritte Reihe

dass ich — mir ist so bange —
deh vieni a consolar il

wird bei Mozart zu einer solchen Reihe, welche die griechischen Theoretiker eine hyperkatalektische nennen. Die beiden letzten $^3/_8$ Takte sind nämlich vollständig durch „bange“ ausgefüllt, indem jede dieser Silben zu einem punktirten Viertel gedehnt ist. Die gesungenen Silben der Reihe nehmen also vier volle $^3/_8$ Takte, ausserdem aber noch einen leichten Auftakt zu Anfang derselben ein, und eben dies Ueberschreiten des legitimen Umfanges von vier Takten ist es, was die Alten als Hyperkatalexis bezeichnen. Wären die Textessilben der zweiten Periode folgendermassen melodisirt:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dann wäre die Reihe eine akatalektische gewesen, dann würde auch der Artikel „il“, welcher zum ersten Substantivum der folgenden Reihe gehört, seine natürliche Stelle erhalten haben (er würde den Auftakt des Nachsatzes bilden). Hätte Mozart einen deutschen Text vor sich gehabt, so würde er ein hier stehendes „der“ sicherlich nicht anders als in der eben angegebenen Weise behandelt haben, denn für den Genius der deutschen Sprache würde dies unerlässlich sein; die italienische Sprache, welche weniger Sinn für den Wortaccent hat, lässt sich die Abtrennung des Artikels von seinem Substantivum leichter gefallen.

Die drei ersten Reihen lauten in der Mozartschen Melodisirung durchgänging mit dem Auftakte an, den Schluss bildet der vierte starke Takttheil der Reihe. Da dieser aber in der dritten mit dem darauf folgenden schwachen Takttheile vereint ist (punktirtes Viertel) wir können auch sagen, da die dritte Reihe hyperkatalektisch ist —, so beginnt die vierte Reihe mit dem schweren Takttheile:

Trost empfange
pianto mio.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Melodisirung nehmen diese Worte drei Takte ein:
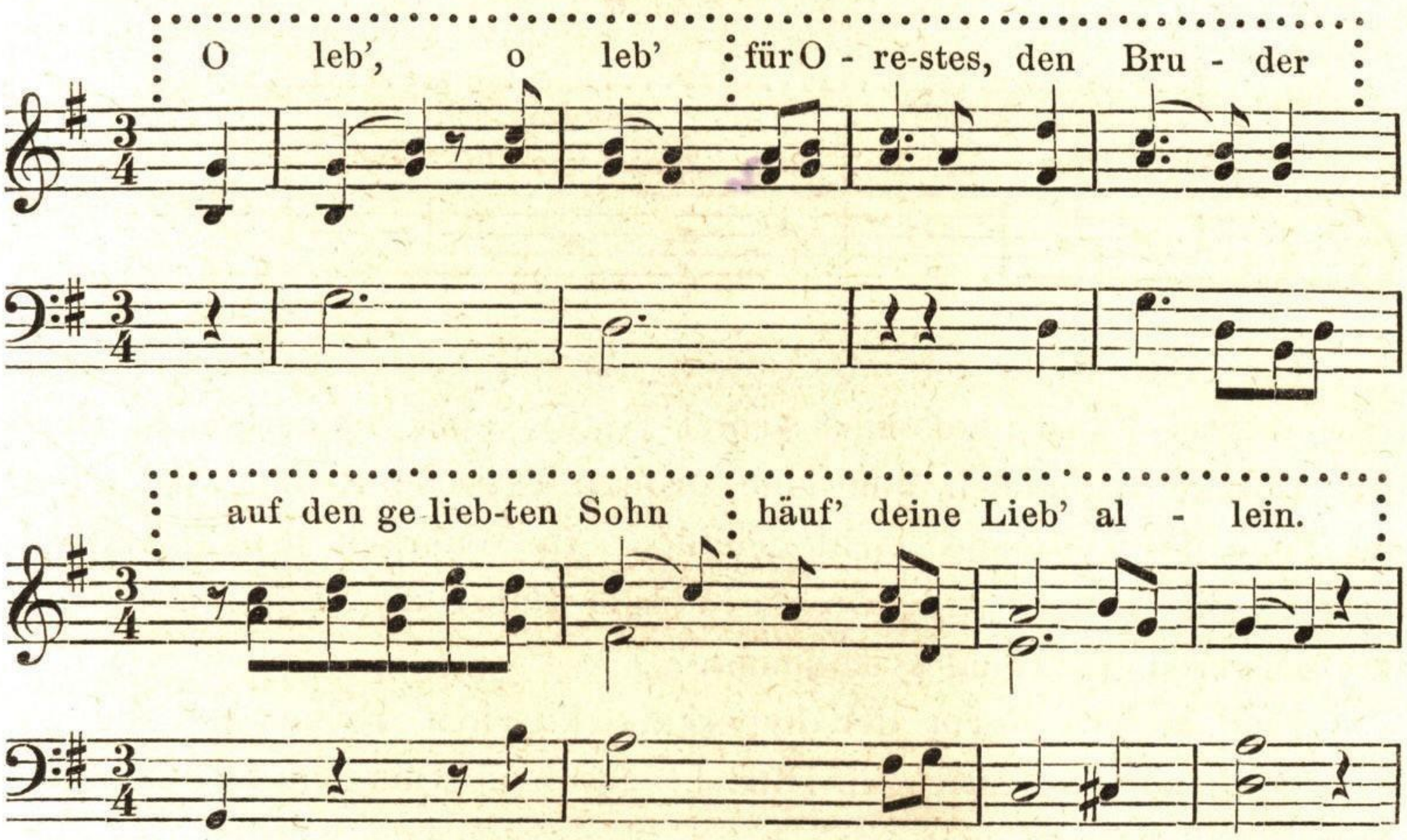
Tróst empfánge.

Im letzten Einzel-Takte der Tetrapodie schweigt der Gesang (zweite Hälfte des letzten $^6/_8$ Taktes), die Reihe ist mithin dasjenige, was die Alten brachykatalektisch nennen. So kommen in den besprochenen zwei Perioden Mozart's sämmtliche Formen der Tetrapodie zum Vorschein: katalektisch, akatalektisch, hyperkatalektisch, brachykatalektisch.

§. 75.

Prokatalektische Reihe, Beispiele aus Gluck Iphig. Aul. Nr. 46, Armid. Nr. 1.

Zeigt sich die Unvollständigkeit der Reihe nicht im Ausgange, sondern im vorderen Theile derselben, so heisst sie nach der Terminologie der Alten prokatalektisch. In der Musik beschränkt sich die Prokatalexis darauf, dass an Stelle des anlautenden starken Takttheiles für den Gesang eine Pause steht, welche gewöhnlich durch begleitende Instrumentaltöne ausgefüllt wird. Man vergleiche aus der Iphigenie in Aulis folgende Stelle aus Nr. 46 Arie. Die ersten Reihen der Iphigenia lauten hier:



Die sämmlichen Reihen sind dipodische, aus zwei $^3/_4$ Takten bestehend, die erste ist akatalektisch mit einem Viertel als leichtem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auftakte anlautend und mit zwei Vierteln auslautend; die zweite ist hyperkatalektisch, denn sie umfasst zwei volle Takte, ausserdem aber gehört noch dazu ein Auftakt von zwei Achteln. Nach antiker Terminologie würden die Taktformen beider die des Jonicus a minore zu nennen sein.
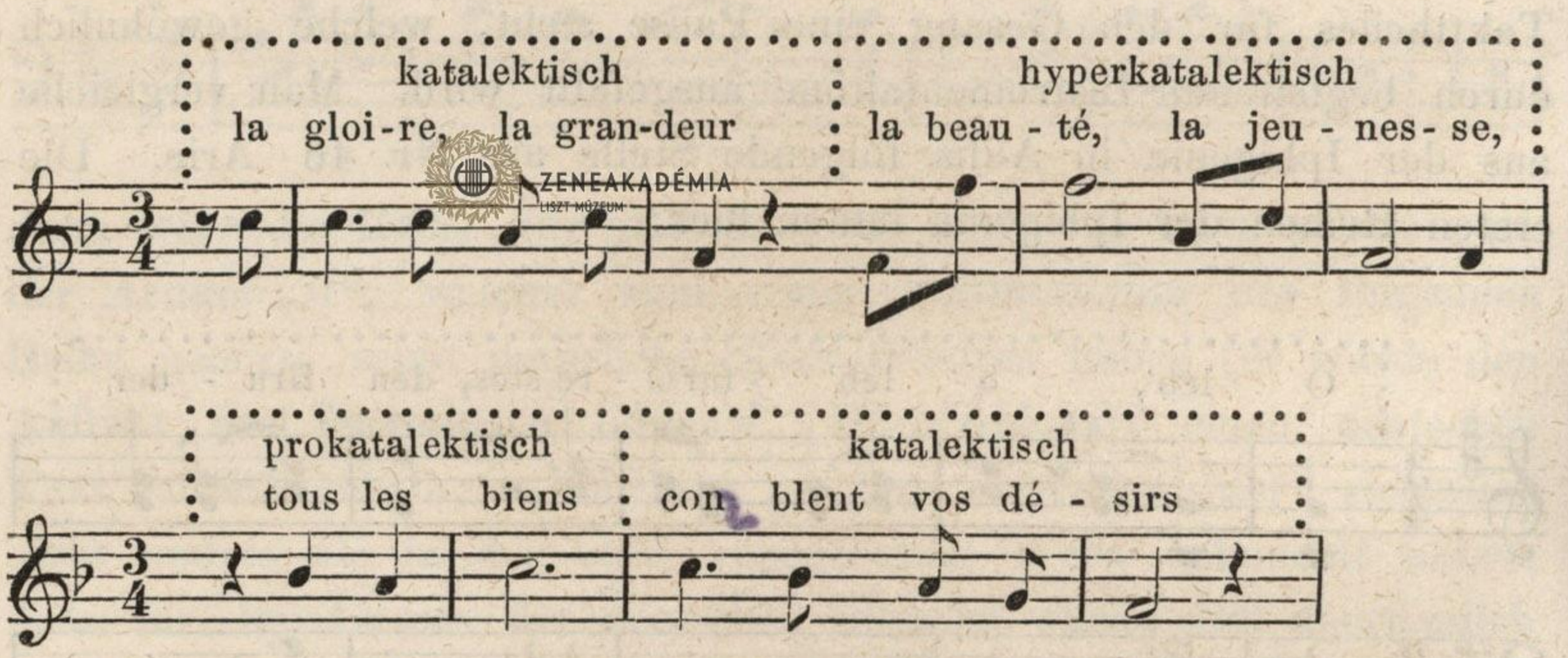
Die dritte Reihe enthält die Worte:

sur cét objét si chér

auf dén geliébten Sóhn,

sowohl im Französischen wie im Deutschen am natürlichsten als Jamben zu betonen. In der Melodisirung bilden diese Worte eine prokatalektische Reihe. Gluck hat nämlich die fünf ersten Silben mit einer vorangesetzten Achtelpause zu einem $^3/_4$ Takte verbunden, das erste fehlende Achtel ist die Stelle für den Hauptictus, der nicht durch den Gesang, sondern durch die Begleitung dargestellt wird.

Ganz analog sind folgende vier Reihen aus dem Anfange von Nr. 1 der Armide gebaut:



Die erste Reihe hat als Auftakt nur ein Achtel statt des Viertels (eine Achtel-Pause und eine Achtel-Note), aber immerhin ist doch der Auftakt vorhanden und eine prokatalektische Reihe wird durch die Töne des Gesanges nicht gebildet. In Wahrheit prokatalektisch aber ist die dritte Reihe, wo die Viertel-Pause zu Anfang die Stelle des schweren Takttheiles einnimmt.

Eine andere Form der hyperkatalektischen Reihe als die im Vorausgehenden beschriebene entsteht durch übermässige Dehnung des Auftaktes; diese Manier wird §. 88. 89 besprochen werden.

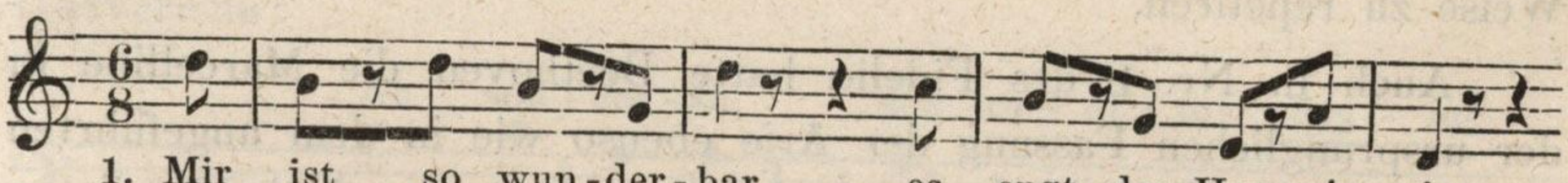
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 76.
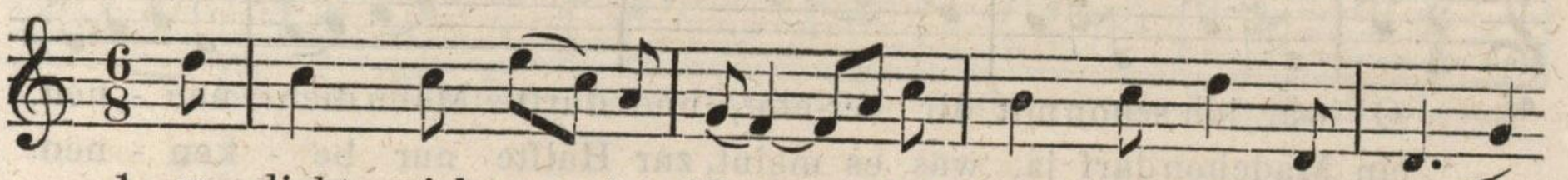
Wortbrechende Pause. Beispiele aus Beethoven's Fidelio.

Die Pause hat ihre natürliche Stelle am Ende der Reihe, aber sie lässt sich auch im Inlaute derselben verwenden. Was hier speciell den Gesang oder die Vocalmusik anbetrifft, so ist es mit geringen Ausnahmen immer ein als schwacher Takttheil stehendes Zeitmoment, für welches eine Pause des Gesanges eintreten darf. Man sollte denken, dass die Pause im Inlaute der Reihe nur an einer solchen Stelle stattfinden dürfte, wo eine Grenzscheide zweier Wörter ist, dass dagegen zwischen zwei Silben ein und desselben Wortes der Gesang keinen Einhalt machen dürfe. Doch das findet sich nicht bestätigt. Der Componist nimmt keinen Anstand auch zwei Silben ein und desselben Wortes durch eine Pause von einander zu trennen. Wir wollen zunächst hierher einschlagende Beispiele einer Oper mit deutschem Text entnehmen und wählen dazu den Fidelio. In dem Quartett-Canon wird hier ein und dieselbe Melodie (doch nicht in derselben Stimmlage) nach einander von vier verschiedenen Stimmen und mit verschiedenen Texten ausgeführt:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1. Mir ist so wun-der-bar, es engt das Herz mir ein;
2. Wie gross ist die Ge-fahr, wie sprach der Hoffnung Schein!
3. Sie liebt ihn, es ist klar, ja Mäd-chen, er wird dein.
4. Mir sträubt sich schon das Haar, der Va-ter wil-ligt ein.
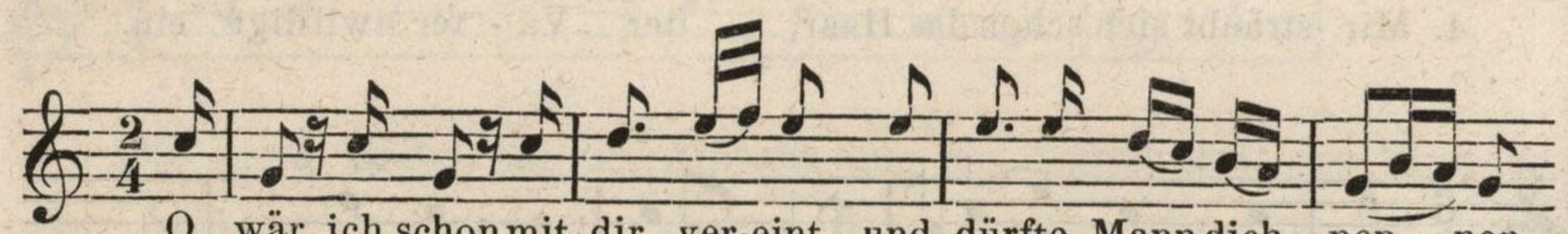


1. er liebt mich, es ist klar, ich wer-de glücklich sein.
2. sie liebt ihn, es ist klar, o na-men-lo-se Pein!
3. Ein gu-tes jun-ges Paar! Sie wer-den glücklich sein.
4. Mir wird so wun-der-bar! Mir fällt kein Mit-tel ein.

Von den vier Personen, welche nacheinander die vorstehende Melodie aufnehmen (wir haben sie durch die Zahlen 1, 2, 3, 4 bezeichnet), ist die Stimmung der ersten eine Beklemmung, wie sie uns

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beim Eintreffen eines unvermutheten glücklichen Ereignisses überfällt, bei der zweiten und vierten die Angst vor der Gefahr oder der Schrecken. In solchen Stimmungen sind auch in der Sprache des wirklichen Lebens die Worte abgerissen und die Silben folgen nicht in der gewöhnlichen Continuität aufeinander. So lässt Beethoven in völligem Anschluss, wir können sagen, unter Nachahmung der Natur, auch den Gesang in der ersten der beiden musikalischen Perioden nur abgerissene Töne hervorbringen, die aber durch das Band des Rhythmus und der Melodie zu einer künstlerischen Einheit zusammengeschlossen werden; erst in der zweiten musikalischen Periode lässt Beethoven die Singenden grössere Ruhe gewinnen (auch sonst ist ja die Erregung am grössten im ersten Anfange), und der Gesang schreitet ohne Pausen vorwärts. Das Alles ist unstreitig eine beabsichtigte musikalische Malerei. Aber wenn die mit 3 bezeichnete Person genau in derselben Weise singt wie die erste, zweite und vierte, so ist hierzu kein in der Situation und Stimmung liegender Grund, denn diese dritte Person ist weit entfernt beängstigt zu sein, sie hat über das, was geschieht, die vollste Befriedigung. Offenbar lässt Beethoven den Gesang derselben nur desshalb durch Pausen unterbrechen, weil es im Zweck seiner Composition liegt (er schreibt ja einen Canon), die zu Grunde gelegte Melodie vier Mal ganz genau in derselben Weise zu repetiren.
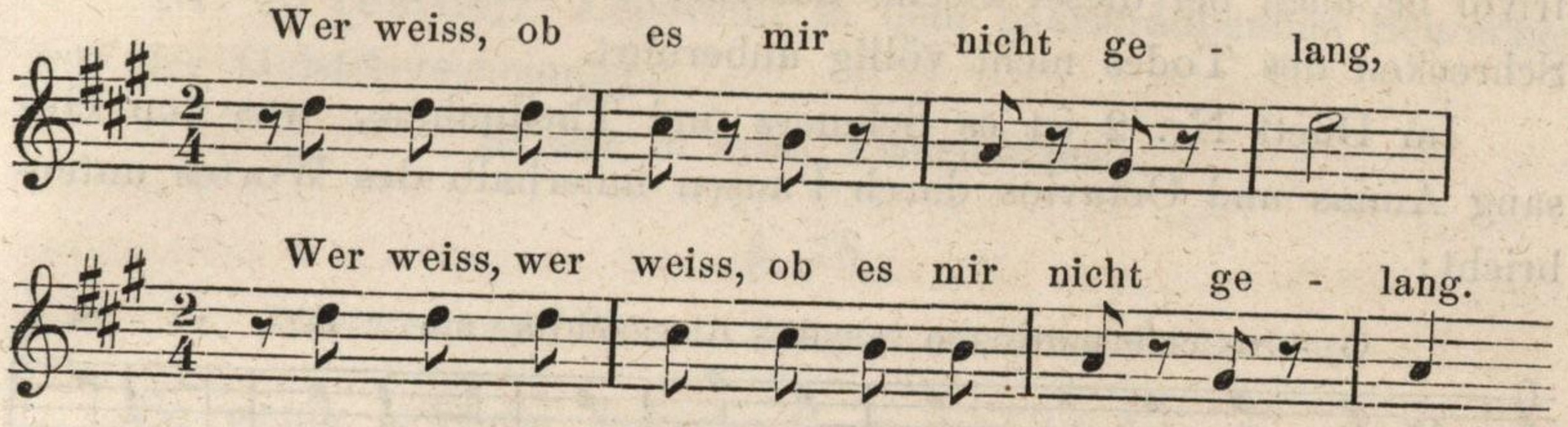
Auch in Nr. 1 des Fidelio hatte Beethoven die Marcelline in der ursprünglichen Fassung der Arie ebenso wie in dem angeführten Canon eine durch Pausen gewissermassen zerissene Melodie singen lassen („Mäd-chen“):



Auch hier aus einem ähnlichen Grunde. Die mädchenhafte Verschämtheit hat nicht den Muth, in voller, fliessender Rede zu sprechen. Wenn später Beethoven die ursprüngliche Dur-Melodie zum Moll verändert und fast gänzlich umgearbeitet hat, so ist dies sicherlich nicht desshalb geschehen, weil er an jenen den Gesang unterbrechenden Pausen späterhin Anstoss genommen hätte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine dritte Stelle des Fidelio, wo im Inlaut der Reihen die gesungenen Silben sich nicht kontinuirlich an einander schliessen, ist die Schlusspartie Jaquinos im Duett Nr. 2.
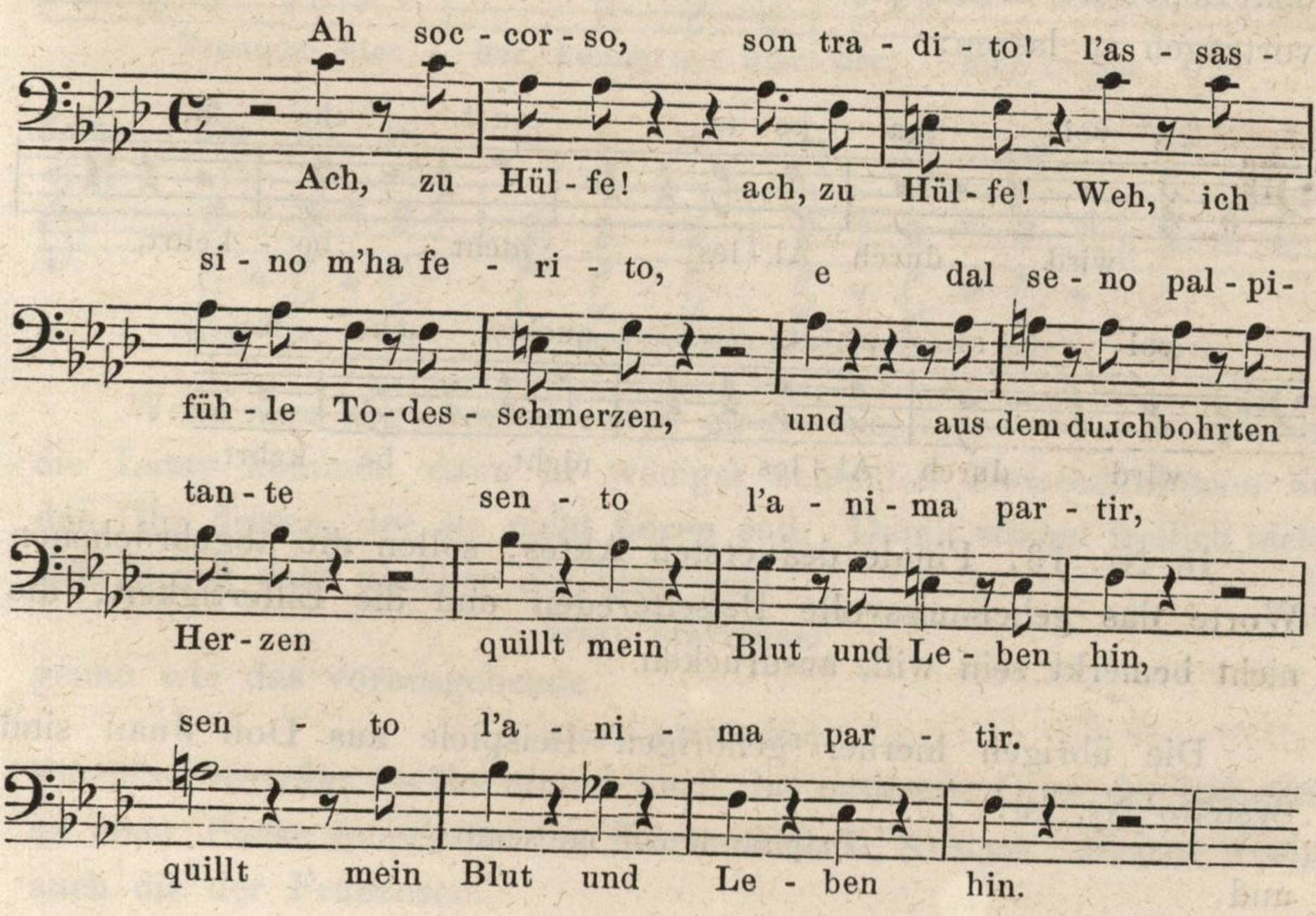


Auch hier drückt sich in den Worten des Textes ein gewisses Zaudern der Unsicherheit aus, doch ist es vielleicht zu weit gegangen, wenn wir hier für die Anwendung der die Silben trennenden Pausen einen bestimmten Grund bei den Componisten voraussetzen.

§. 77.

Wortbrechende Pausen. Beispiele aus Mozart's Don Juan.
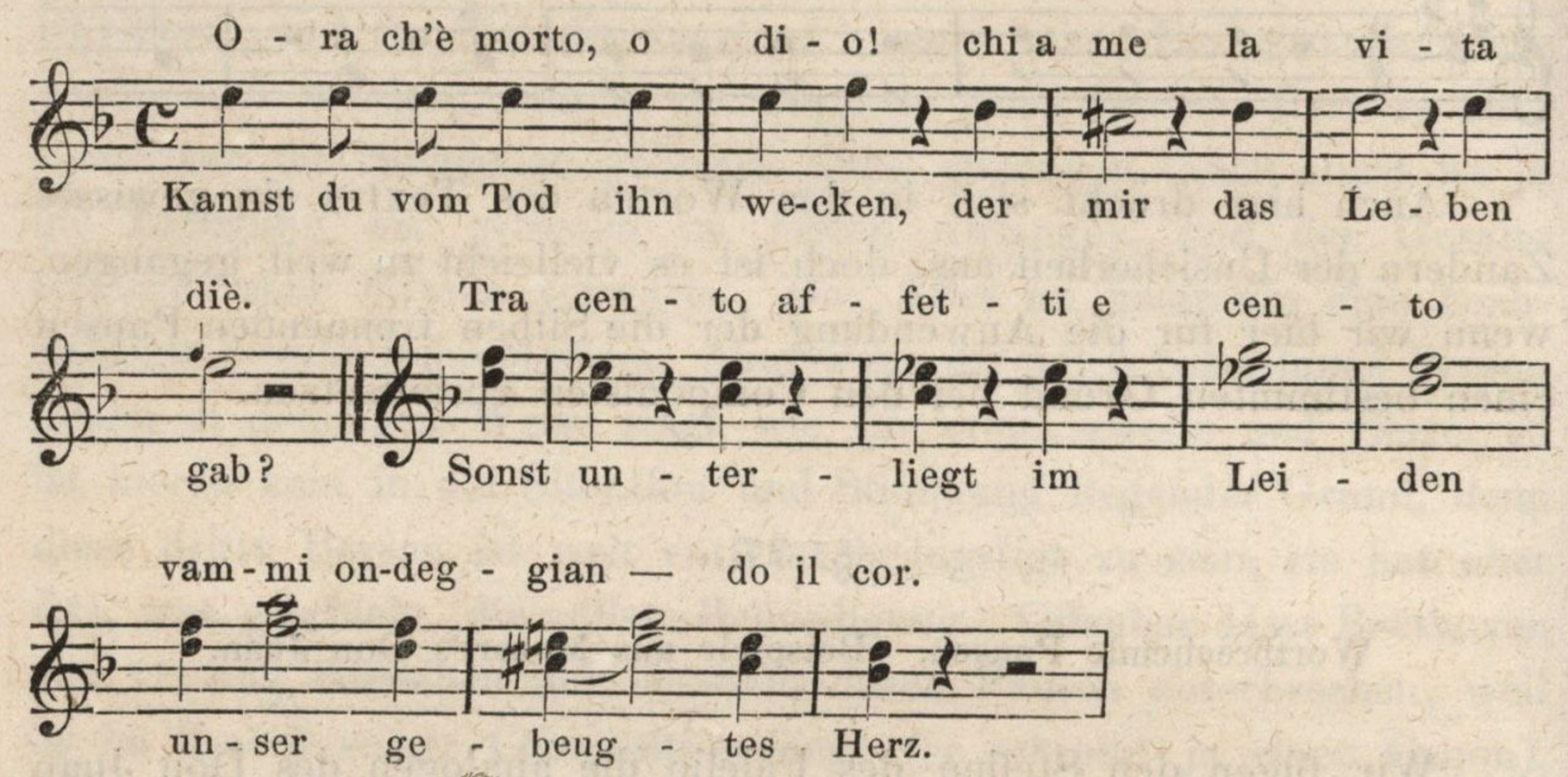
Wir fügen den Stellen des Fidelio die analogen des Don Juan hinzu. Im schiessenden Andante der Introduction singt der sterbende Gouverneur:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
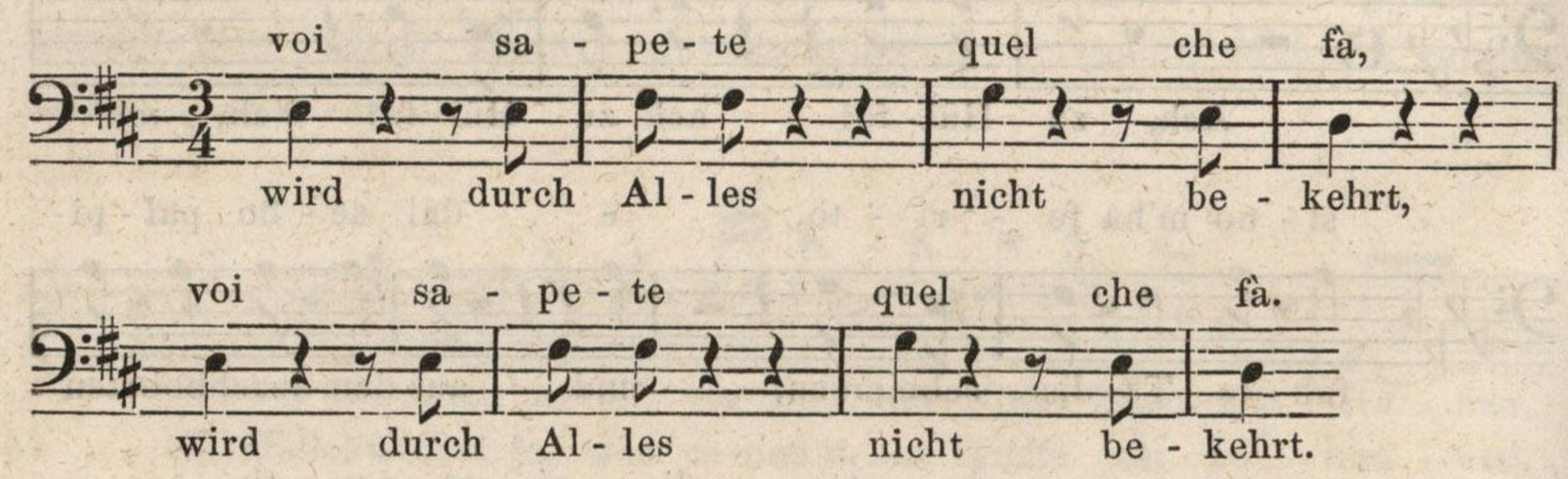
Im Todeskampfe wird schwerlich ein anderes als ein gebrochenes Sprechen möglich sein. Der gleichzeitige Gesang Don Juans muss wenigstens stellenweise sich den Pausen des Sterbenden fügen: so frivol er auch bei dieser Scene dasteht, er bleibt dennoch von den Schrecken des Todes nicht völlig unberührt.

Im Duett Nr. 2 ist es Schmerz und Theilnahme, was den Gesang Annas und Octavios durch Pausen innerhalb des Wortes unterbricht:



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Schwer aber wird es zu sagen sein, was Mozart bewogen hat, den Leporello in Arie Nr. 4 den Schluss des Gesanges abgebrochen vortragen zu lassen:



In Nr. 13, Finale des ersten Aktes, sollen die abgebrochenen Worte das geheimnissvolle Beiseitereden und die Eilfertigkeit, die nicht bemerkt sein will, ausdrücken.

Die übrigen hierher gehörigen Beispiele aus Don Juan sind Sestetto Nr. 19:

Palpitar il cor mi sento

und

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Che impensata novità
È un prodigio in verità

(eine Scene des Schauderns vor der Frevelthat).
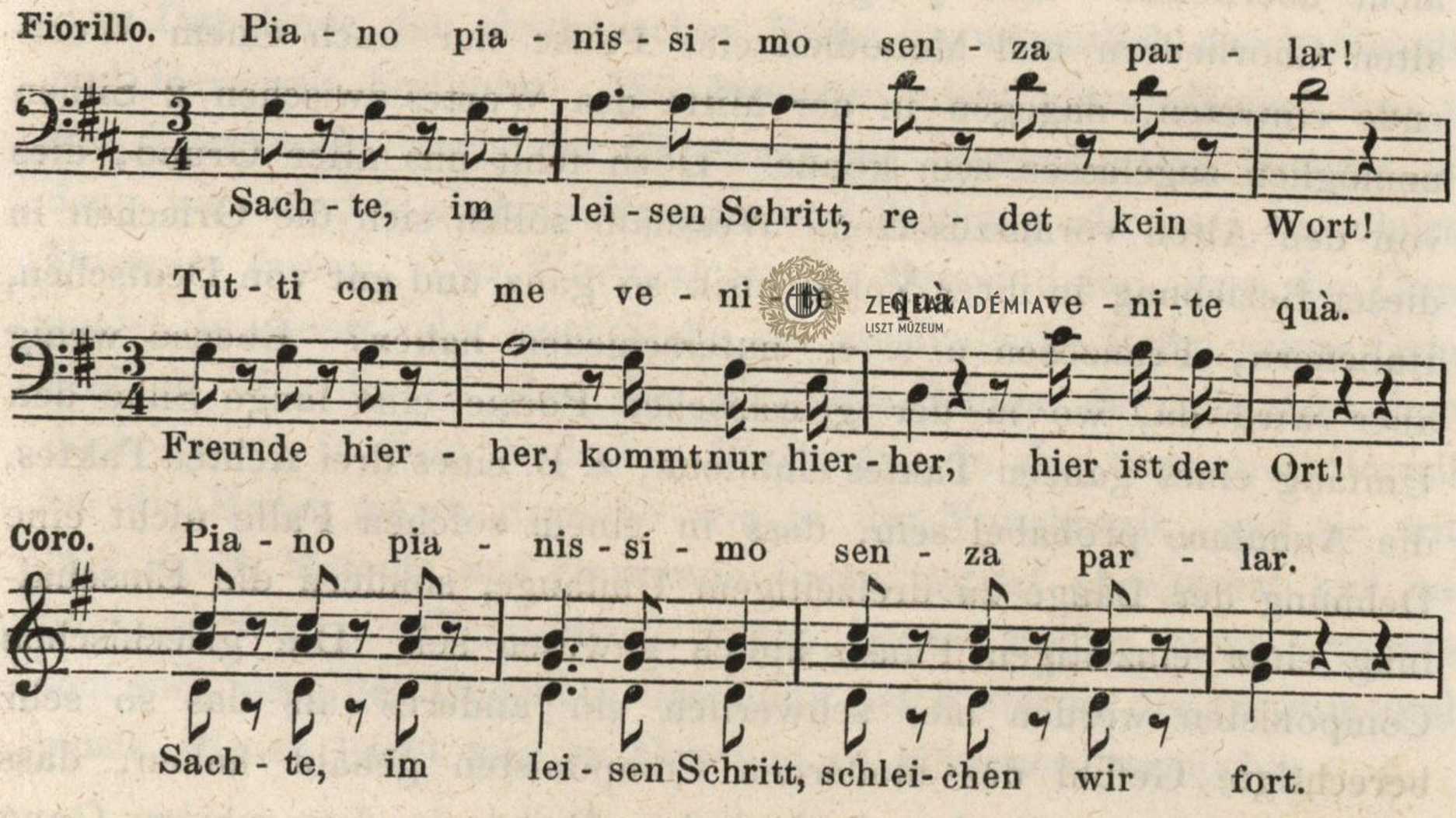
Nr. 25 (Finale): Leporello in dem haarsträubenden Schrecken vor der Geistererscheinung:

El uom di sasso, l'uomo bianco.

§. 78.

Wortbrechende Pause. Beispiel aus Rossini's Barbier.

So wenig, wie der deutsche Componist in dem Angeführten die Worte des italienischen Textes durch Pausen zu zerschneiden sich scheut, ebenso wenig glaubt auch der eingeborene Italiener seiner Sprache dadurch Zwang an zu thun. Gleich die Anfangsworte im Barbier von Sevilla hat Rossini durch Pausen zerrissen, sowohl für den Einzel- wie für den Chorgesang.



Wenn man abgebrochen redet, glaubt man leiser reden zu können, die Laute kommen dann in weniger schnellen Zwischenräumen an das Ohr dessen, der sie nicht hören soll. Damit stimmt freilich nicht aufs Beste, dass nachher der Graf sein

bravo bravissimo

genau wie das vorausgehende

piano pianissimo

Fiorillos vorträgt. — So nimmt auch die nationale Oper der Italiener an einer Pause innerhalb des Wortes keinen Anstoss. Ebenso wenig auch die der Franzosen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§. 79.

Wortbrechende Pause bei den Alten.

Doch können wir dies Thema abschliessen. Es hat sich bereits aus den beigebrachten Beispielen gezeigt, dass es durchaus keinen Anstoss hat, beim Gesange nicht blos die Worte derselben rhythmischen Reihe, sondern in ihr auch die Silben desselben Wortes durch eine Pause von einander zu trennen. Freilich ist das nicht eben häufig, und wo der Componist diese Form anwendet, soll dadurch die Angst, die Rathlosigkeit oder eine verwandte leidenschaftliche Erregtheit bezeichnet oder auch wohl ein komischer Effekt erreicht werden; aber auch im ruhigen, leidenschaftslosen Gesange ist diese Form ganz und gar nicht unerhört.

Wie es die Alten in dieser Beziehung gehalten haben, ist uns nicht überliefert. Man pflegt heutzutage anzunehmen, dass in den alten Chorliedern und Monodien eine Pause nur nach einem Wortende eintreten, dagegen in der Mitte des Wortes zwischen 2 Silben unmöglich zugelassen sein könne. Doch fehlt uns aller Grund, dies von den Alten vorauszusetzen. Wesshalb sollen sich die Griechen in dieser Beziehung in ihrer Vokalmusik so ganz und gar von Deutschen, Italienern, Franzosen u. s. w. unterschieden haben? Ebenso wenig aber wird da, wo in der griechischen Poesie eine lange Silbe den Umfang eines ganzen Taktes einnimmt, z. B. eines drei Achtel-Taktes, die Annahme probabel sein, dass in einem solchen Falle nicht eine Dehnung der Länge zu dreizeitigem Umfange, sondern die Einschaltung einer einzeitigen Pause üblich gewesen sei. Die griechischen Componisten werden hier schwerlich ein anderes als das so sehr berechtlgte Gefühl des modernen Componisten gehabt haben, dass eine Pause innerhalb der rhythmischen Reihe ein den ruhigen Gang des Gesanges störendes Element und desshalb nur ausnahmsweise, besonders zur rhythmischen Malerei erregter Stimmungen zu verwenden sei. Desshalb wird auch Bellermann durchaus in seinem Rechte sein, wenn er die in den erhaltenen griechischen Liedern bisweilen angewandten Pausenzeichen als Verlängerungszeichen der vorausgehenden Note gedeutet hat, um so mehr, als die Stelle worin sie vorkommen, jedesmal die Mitte zwischen den 2 letzten Silben eines katalektisch gebildeten iambischen oder anapästischen Verses ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

V.

Periode, Strophe, Perikope.

§. 80.

Grenze der Reihe und der Periode.

Das Ende der rhythmischen Reihe ist wesentlich durch Melodie und Harmonie bestimmt. Wir brauchen nicht hinzuzufügen, dass in der Vocalmusik auch der Worttext ein bestimmendes Moment ist, denn wir würden alsdann Ursache und Wirkung als zwei coordinirte Momente fassen. Der Worttext ist der Grund dafür, dass der Componist an dieser oder jener Stelle die musikalische Reihe seiner Composition abschliesst, aber der wirkliche Schluss für uns liegt dann doch immer in dem tonischen Elemente. In der Instrumentalmusik ist die Reihe genau dasselbe wie in der Vokalmusik, und sie tritt hier durch Melodie und Harmonie ebenso scharf abgegrenzt auf wie dort, obgleich die Textesworte fehlen, womit freilich nicht behauptet sein soll, dass der Ungeübte das Ende der Reihe in der Instrumentalmusik ebenso leicht wie im Gesange zu erkennen vermöchte.

Aber nicht durch die tonischen Momente allein ist die Reihe bestimmt, sondern auch durch feste rhythmische Verhältnisse, die, wie wir früher angegeben, bereits in dem uns immanenten rhythmischen Gefühle wenn auch unbewusst vorhanden sind, eben so gut wie die rhythmischen Verhältnisse des einzelnen Taktes. Es kommt dies daher, dass die Reihe, die ja immer nur wenige Takte umfasst, ein leicht und schnell zu überblickendes Ganze bildet. Bei den in ihrer Stärke durchaus gleichen Pendelschwingungen hören wir zunächst nur, dass die Zeit in durchaus gleiche Theilchen getheilt wird, bald werden wir aber bei etwas längerem Aufmerken nicht umhin können,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwei oder drei solcher Zeittheilchen zu einer Einheit zusammen zu fassen, und sowie wir dies thun, werden unserem Ohre diejenigen Pendelschläge, welche die Grenze dieser von uns fingirten Gruppen von 2 oder 3 Zeittheilchen bilden, stärker und gewichtiger scheinen als die übrigen, es werden dieselben die Iktusmomente der Einzeltakte sein:

Eins, zwei; eins, zwei; eins, zwei;
oder
Eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; eins, zwei, drei.

Je nachdem wir wollen, können wir die Zweitheilung oder die Dreitheilung nehmen. Es wird uns aber weiterhin auch nicht schwer fallen, unter diesen scheinbar stärker klingenden Grenzschlägen der hiermit unterschiedenen Zeitabschnitte jeden zweiten oder jeden dritten oder auch jeden vierten in unserem Geiste eine grössere Stärke beizumessen als den übrigen z. B.:

Eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; eins, zwei, drei;
eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; eins, zwei, drei.

Wir haben hiermit die kleineren Abschnitte zu Bestandtheilen von grösseren Abschnitten, wir haben dem uns angeborenen Sinne für Ordnung folgend mehrere Einzeltakte zu gleich grossen rhythmischen Reihen gemacht. Aeussere Anhaltepunkte für diese Eintheilungen giebt es dabei nicht, es ist lediglich etwas in unserer Seele befindliches, was wir hier auf eine in ganz gleichen Schlägen vor sich gehende Bewegung übertragen.

Noch viel lebendiger werden wir diese Gliederung fühlen, wenn die uns vorgeführte Bewegung in Tönen besteht, und zwar dergestalt, dass sich diese durch ihren Zusammenhang unter sich und auch durch eine wirkliche bald grössere, bald geringere Stärke zu jenen Gruppen verbinden, welche dem uns immanenten Sinne für Ordnung und Ebenmässigkeit in der Eintheilung der Zeit entsprechen. Diesen rhythmischen Sinn nach seinen metaphysischen oder psychologischen Gründen weiter zu verfolgen mag uns erlassen bleiben; es stehe uns immerhin frei zu sagen, dass Gott denselben in gleicher Weise wie den Sinn für das Schöne uns anerschaffen habe.

Grössere Gruppen als diejenigen, welche wir Reihen nennen, können wir blos von Seiten unseres rhythmischen Gefühles aus nicht mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

als Einheiten überschauen, sie sind uns dafür zu ausgedehnt. Was in der Musik oder in der Poesie über die einzelne Reihe hinausgeht, wird durch etwas Concreteres als durch die abstrakte Ordnung der Zeit bestimmt, in der Poesie z. B. durch den Abschnitt des Sinnes oder durch bestimmte signifikante Formen von Silbenverbindungen oder durch die Wiederkehr des Reimes, in der Musik durch feste Endpunkte der Melodie.

Wir bezeichnen diese grösseren Gruppen sowohl in der Poesie wie in der Musik mit dem Ausdrucke Perioden. Schon S. 17. 83 ist ausgeführt, dass in der Vokalmusik der Schluss der poetischen Periode für das Ende der musikalischen Periode bestimmend war. Wir werden in unserem Rechte sein, wenn wir auch im Einzelnen die Schlüsse der musikalischen Perioden mit den Schlüssen der Sätze in Parallele bringen.

Der natürlichste Abschluss des Satzes ist derjenige, den wir durch den Punkt in der Schrift zu bezeichnen pflegen. Der Redende hat damit irgend einen Gedanken in einer ihm wenigstens bis zu einem gewissen Grade befriedigenden Weise zu Ende geführt. Der Schluss des Satzes kann aber auch durch eine Frage gegeben werden, auf welche man von einem Andern die Antwort erwartet (Schluss des Fragesatzes) und endlich kann der Satz sein Ende auch in einem Ausrufe finden oder, was dem Ausrufe nahe kommt, in einer solchen Frage, auf welche keine Antwort zu erwarten steht (die sogenannte rhetorische Frage).

§. 81.

Schlüsse der musikalischen Periode.

Analog wie diese verschiedenen Arten des Satzschlusses verhalten sich die Schlüsse der musikalischen Periode zu einander.

1. Unsere moderne Musik ist in Uebereinstimmung mit der altgriechischen im eigentlichen Sinne eine naturgemässere als die des Mittelalters und des an die mittelalterliche Musik sich anlehnenden funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, insofern alle Töne in eine alsbald auch dem nicht musikalisch geübten Ohre vernehmbare Beziehung zu einem Grundtone, der Tonica treten. Wir dürfen die Musik, in welcher diese Beziehung eine lebendige und nothwendige

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ist, um desswillen eine naturgemässe nennen, weil das Verhältniss der übrigen Töne zur Tonica auch ausserhalb der musischen Kunst durch physikalische Gesetze bedingt ist. Das erscheint uns als kein natürlich gebautes Musikstück, wo wir nicht wenigstens nach drei oder vier Tönen heraushören, zu welchem Tone dieselben als dem Grundtone in Beziehung stehen. Der befriedigendste Schluss kann daher kein anderer als der in der Tonica sein, sei es die zu den Tönen der ersten Reihe zu erwartende Tonica, sei es der Grundton der nach den Quinten- oder Quartenzirkel zunächst verwandten Tonart. Ein solcher Schluss gleicht dem durch einen Punkt beendeten Satze der Sprache. Wir haben damit gleichsam eine feste Willenserklärung gegeben, über die man zunächst nicht weiter hinauszugehen braucht; was weiter folgt reiht sich selbstständig an das Vorhergehende, es ist gleichsam ein additiv hinzukommendes Element, auch wenn es in dem Vorausgegangenen den Grund seines Daseins hat.

2. Dem mit der Frage schliessenden Satze ist in ihrer Wirkung auf den Zuhörer diejenige musikalische Periode verwandt, welche mit der Terz des Grundtones abschliesst. Das Ende ist hier ein weniger festes, als bei der Tonica, die wir bei der Terz immer in unseren Gedanken haben; aber wenn der Terzenschluss eine Frage auszusprechen scheint, auf welche die Auskunft erwartet wird, so ist es doch immerhin eine Frage, bei welcher eine Antwort möglich ist und wo wir zugleich unsere ganze persönliche Energie geltend machen, um die gewünschte Antwort zu erhalten.

3. Bei einem Periodenschlusse in der Quinte als dem dritten Tone des tonischen Dreiklanges sind wir der Tonica ferner getreten. Das Bestimmte, Persönliche, Individuelle ist weiter zurückgedrängt, wir werden in die Sphäre der unbestimmten Allgemeinheit geführt, welche der rhetorischen Frage, auf die wir bestimmte Antwort erwarten, zu vergleichen ist: wir fragen ins Weite hinein, und wenn auch unsere Stimme vernommen wird, so ist doch keiner, der uns Auskunft geben könnte.

4. Die Quinte ist zwei Tonverbindungen gemeinsam, einerseits dem tonischen Dreiklange, andererseits dem Oberdominantenaccord. Insofern sie dem letzteren angehört, hat sie wieder etwas Energievolleres als da, wo sie dem Dreiklange angehört, es liegt in ihr gegenüber der Tonica nicht die in sich befriedigende Ruhe, sondern das Mo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ment des gewaltsamen Vorschreitens, des Kampfes. Immer werden wir durch einen in dieser Form gehaltenen Periodenschluss an diejenigen Sätze der Sprache gemahnt, die mit einem energischen Ausrufe abschliessen, und dieselbe Bedeutung scheinen auch die Schlüsse in einem der übrigen Töne, in der Secunde, Septime u. s. w. zu haben.

Wenn wir von Schlüssen in dem einen oder andern Tone gesprochen haben, so meinen wir natürlich immer die melodieführende Stimme.

In der Prosa sind die mit dem Punkte schliessenden Sätze bei weitem die häufigsten, Frage- und Ausrufesätze aber sind für die lebendige Rede, der es darauf ankommt, Eindruck zu machen und zu bewegen, unerlässlich; je mehr der Dichter oder der Redner an das Gefühl appelliren will, um so häufiger nimmt er zu ihnen seine Zuflucht. Weit mehr aber als Poesie und Beredtsamkeit will die Musik auf das Gefühl des Zuhörers einwirken, es ist das ja das gesammte Endziel, für welches die musikalische Kunstleistung vorhanden ist. Sie wird also auch ungleich häufiger die Perioden in den Formen abzuschliessen haben, die wie Frage oder Ausruf wirken.

Der völlige Abschluss, der dem mit einem Punkte endenden Satze entspricht, d. i. der Schluss in der Tonica wird bei einem umfassenderen, ein selbstständiges Ganze bildenden Abschnitte das Naturgemässe sein. Dennoch ist nicht einmal am Ende der gesammten Melodie der Schluss in der Tonica ein unbedingtes Erforderniss. Die eigentliche Kunstmusik unserer modernen Welt mag desselben zwar nur ungern entrathen, aber in unseren Volksliedern, in vielen unserer Kirchenliedern, denen wir ja auch gern trotz der Kunstmusik unser Ohr zuwenden, sind auch andere Schlüsse als die in der Tonica am Ende des Ganzen ungemein häufig. Unsere Volks- und Kirchenlieder theilen diese Eigenthümlichkeit mit der Musik der Griechen.

§. 82.

Zusammengehörigkeit mehrerer Perioden. Strophe.

Die natürlichste Aufeinanderfolge der musikalischen Perioden wird diejenige sein, dass mit einer solchen, die den Charakter der Frage oder des Ausrufes hat, also in der Terz, Quinte oder einem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tone des Oberdominantenaccordes u. s. w. abschliesst, eine zweite Periode verbunden wird, die die Melodie befriedigend in der Tonica zu Ende führt.

Es ist zunächst einerlei, ob der Tonicaschluss der den Anfangstönen nach zu erwartenden oder der dieser zunächst benachbarten Tonart angehört, bei der wir uns als dem nächsten Verwandten fast ebenso heimisch fühlen.
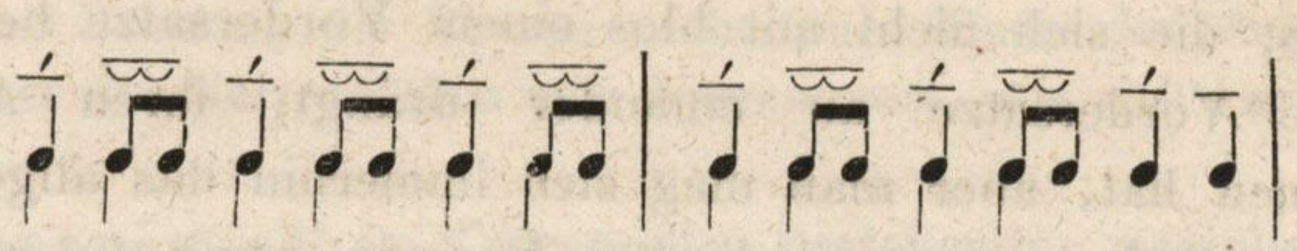
Am einfachsten sind beide Perioden dann, wenn ihre Vordersätze die nämlichen sind; das erste Mal kann bei der durch die Musik bezeichneten Bewegung des Gemüthes zu diesem Vordersatze noch kein völlig befriedigend abschliessender Nachsatz gegeben werden, es geschieht dies erst, wenn der Vordersatz zum zweiten Male in derselben oder in noch eindringlicherer Weise wiederholt ist.

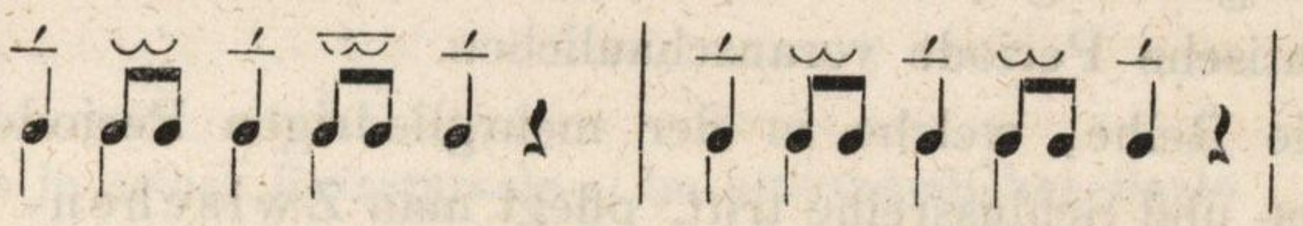
Wir können von zwei so eingerichteten Perioden die zweite die Gegenperiode der ersten nennen.

Die frühesten Melodien bestanden aus einem solchen Periodenbau, deren Melodie für das ganze Gedicht in derselben Reihenfolge der Vorder- und Nachsätze ohne Aenderung wiederholt wurde und die daher eine Strophe bildeten, und zwar ist eine solche Strophe eine distichische. Die Alten pflegten dem Worttext, der aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Periode in eine einzige Zeile, in einen „Stichos“, wie dies die Griechen nennen, zu schreiben, daher der Name distichische Strophe für eine solche, welche aus zwei Perioden besteht. Die frühesten Melodien der alten Völker sind uns zwar nicht überkommen, wohl aber liegen uns die frühesten poetischen Texte vor, und eben diese Texte sind für die Lyrik in distichischen Strophen gehalten, entweder so, dass Periode und Gegenperiode genau dasselbe Silbenmetrum haben, oder so, dass in der Gegenperiode die anfängliche Periodenform, ohne die rhythmischen Verhältnisse anders zu gestalten, ein wenig modificirt war. Zu einer Periode dieser zweiten Art gehört z. B. die distichische Strophe der griechischen Elegie (das elegische Distichon): in der ersten Periode bildet hier sowohl Vorder- wie Nachsatz eine vollständige (akatalektische) aus vierzeitigen Daktylen bestehende Reihe, in der Gegenperiode ist Vorder- und Nachsatz katalektisch gebildet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Distichische Strophe.

Periode: 

Gegenperiode: 

Noch einfacher wäre eine distichische Strophe, in welcher die zu Anfang stehende Periode auch als Gegenperiode ohne Aenderung der Silbenform wiederholt wäre, also eine aus zwei daktylischen Hexametern bestehende. Es darf als gesichert angenommen werden, dass diese einfachere Bildung die historische Voraussetzung des elegischen Distichons war.

Der weitere Fortschritt der musischen Kunst führte zu erweiterten Strophen, denn die fortwährende Repetition einer blos aus 4 Reihen bestehenden Melodie bot zu wenig Mannigfaltigkeit, als dass sie nicht für längere poetische Texte zu monoton hätte werden müssen. Die nächste Entwicklung über jene primärste Form hinaus war die, dass vier Perioden zu einer Strophe verbunden wurden. Unsere meisten Volkslieder stehen auf diesem Standpunkte. Häufig wird für die Melodie der ersten Periode als Gegenperiode unmittelbar wiederholt, die dritte und vierte Periode sind anders gestaltet. Dies ist die tetrastichische Strophe, über welche die Blüthezeit der griechischen subjektiven Lyrik, die durch die berühmten Namen Sappho und Alcaeus vertreten wird, nicht hinausgegangen ist und auf deren Nachahmung sich die Strophenbildung bei den Römern beschränkt hat.

§. 83.

Drei- und mehrgliedrige Perioden in unserer Poesie.

Wir haben bisher durchweg nur von zweigliederigen Perioden geredet. Sie sind als die Grundform anzusehen, auf welche alle Weiterbildungen basiren. Diese letzteren bestehen darin, dass dem Nachsatze nicht ein, sondern zwei oder mehrere Vordersätze vor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

angestellt werden. Wir wollen nicht sagen, dass die Erweiterung der musikalischen Periode in der analogen Form der grammatischen Periode, die sich nicht mit blos einem Vordersatze behilft, sondern mehrere Vordersätze an einander drängt, ihren Ausgangspunkt genommen hat, aber man mag sich immerhin das allgemeine Wesen der mehrgliederigen musikalischen Periode durch die mehrgliederigen grammatische Periode veranschaulichen.

Die Reihe, welche in der mehrgliedrigen Periode zwischen die Anfangs- und Schlussreihe tritt, pflegt man Zwischen- oder Mittelsatz zu nennen. Zunächst hat sie dieselbe Ausdehnung wie der Vorder- und Nachsatz, in ihrem metrischen Bau aber ist sie gewöhnlich die Wiederholung des Vordersatzes, falls zwischen diesem und dem Nachsatze ein Unterschied besteht. In keiner modernen Poesie ist die mehrgliederige Periode so beliebt, wie in unserer deutschen. Der zweigliederigen trochäischen Periode:

An der Quelle sass der Knabe, | Blumen wand er sich zum Kranz

entspricht die dreigliedrige

Kein Augustisch Alter blühte, | keines Medicäers Güte | lächelte der deutschen Kunst.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

oder:

Seht ihr dort die altersgrauen | Schlösser sich entgegenschauen, | leuchtend in der Sonne Gold?

Der aus iambischen Tetrapodien gebildeten zweigliederigen Periode:

Was hör' ich draussen vor dem Thor, | was auf der Brücke schallen?

entspricht die dreigliedrige:

Der König sprach's, der Page lief: | der Knabe kam, der König rief: | lasst mir herein den Alten.

Der aus daktylischen Tetrapodien gebildeten zweigliedrigen

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten, | streng und bedächtig die Lehrer auch sein!

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

entspricht die dreigliedrige Periode:

Thöricht auf Bessrung der Thoren zu harren! | Kinder der Klugheit, o
habet die Narren | eben zum Narren auch, wie sich's gehört.

Der aus anapästischen Tetrapodien bestehenden zweigliedrigen Periode:

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, | im alterthümlichen Saale

entspricht die dreigliedrige:

Wie der Sterne Chor nm die Sonne sich stellt, | umstanden geschäftig
den Herrscher der Welt, | die Würde des Amtes zu üben.

Doch auch längere als dreigliedrige Perioden sind bei unsern Dichtern im Gebrauch. Als Beispiel eine aus anapästischen Tetrapodien gebildete viergliedrige:

Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort, | es passet zum ersten
und passet so fort, | und schallet ein Echo vom festlichen Ort, |
ein herrliches: Ergo bibamus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die deutschen Dichter pflegen bei ihren drei- und mehrgliedrigen Perioden denselben Zusammenhang zwischen rhythmischer Periode und grammatischer Periode festzuhalten wie bei ihren zweigliedrigen (vgl. S. 82): am Schlusse der Periode hinter dem periodischen Nachsatze pflegt ein grösserer Abschluss des Gedankens statt zu finden, während die Endpunkte der vorausgehenden Reihen (des Vordersatzes und der Zwischensätze) mit den kleineren logischen und grammatischen Einschnitten zusammenfallen.

§. 84.

Die Periode bei den Alten.

Wir können nicht umhin, hierbei einen Seitenblick auf die griechische Periodenbildung zu werfen. Diejenigen Periodenbildungen, welche wahrscheinlich der früheren Epoche der Kunst ihr Dasein verdanken, z. B. die mehrgliedrige aus anapästischen Tetrapodien

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bestehende, welche in der griechischen Tragödie so häufig vorkommt, ist wie die angeführten deutschen Perioden

„Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt u. s. w.“

und

„Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort u. s. w.“

gebildet: am Ende des periodischen Nachsatzes findet ein Satzende statt und nach jeder der vorangehenden Reihen zwar kein logischer Abschnitt, aber doch ein Wortende, die sogenante Cäsur.

Im Uebrigen aber hat in der griechischen Poesie sowohl die zweigliedrige wie die mehrgliedrige Periode die für die frühere Zeit vorauszusetzende Concinnität zwischen logischen und rythmischen Gliedern so gut wie völlig aufgegeben. Dies ist der Punkt, worin bei den Griechen die Form der Poesie so sehr von der unserigen abweicht: das Periodenende braucht keineswegs mit dem Satzende zusammen zu fallen, muss aber nothwendig mit einem vollen Worte (nicht innerhalb eines Wortes) schliessen. Die vorausgehenden Reihen der Periode aber können sogar mitten im Worte enden, sodass die Anfangssilben eines Wortes zur vorausgehenden, die Schlusssilben zur nachfolgenden Reihe gehören. Wie würde ein moderner Componist einen deutschen Text, der so unbekümmert um den Zusammenfall der rhythmischen mit den logischen Abschnitten geschrieben wäre, componiren mögen?

Bei den Griechen wurde aber in einer andern Beziehung durchweg eine Continuität der zu einer Periode gehörenden Textes-Worte als oberster Grundsatz festgehalten. Nämlich 1) wie im Italienischen und Französischen innerhalb der einzelnen Reihe, so darf bei den Griechen innerhalb der Periode kein Hiatus stattfinden, d. h. es darf nicht vokalischer Auslaut mit vokalischem Anlaute zusammentreffen, 2) es darf ferner der Regel nach keine prosodische Kürze innerhalb der Periode die rhythmische Geltung einer Länge haben. Wo aber die Periode schliesst, darf diese sprachliche Continuität unterbrochen werden: in der Grenzscheide zweier Perioden ist einerseits vokalischer Hiatus zulässig, andererseit darf auch am Schlusse der Periode eine prosodisch kurze Silbe die Funktion der Länge haben. — Diese Regeln über Beachtung und Nichtbeachtung der sprachlichen Continuität sind begreiflich genug: die letztere soll sich soweit wie der Zusammenhang der zu einer Periode gehörigen Töne erstrecken. Aber wie die Griechen dazu gekommen sind, bei einer Periode und ihren Reihen so häufig die Beziehung auf die logischen Abschnitte auf zu geben, das ist absolut nicht einzusehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 85.

Arten der mehrgliedrigen musikalischen Periode. Eingliedrige Periode.

Nachdem wir die Beschaffenheit der mehrgliedrigen Periode in der Poesie gezeigt, müssen wir die Bildung der musikalischen Periode ins Auge fassen.

1. Es giebt mehrgliedrige Perioden von drei, vier, fünf, ja noch von mehreren Reihen, also von einem, zwei, drei oder gar noch mehreren zwischen den Vorder- und den Nachsatz eingeschobenen Zwischensätzen.

2. Hinter einem Zwischensatze findet ebenso wenig ein musikalischer Hauptschluss wie hinter dem Vordersatze statt. Je grösser also die Zahl der Zwischensätze, um so länger wird die Erwartung nach der Tonica oder nach einem andern dieselbe vertretenden Tone gespannt, mithin auch die Unruhe, die Bewegung gesteigert. Am ruhigsten sind, wenn die übrigen Bedingungen der Bildung gleich sind, die zweigliedrige nur aus Vorder- und Nachsatze bestehende Periode. Vorder- und Nachsatz sind zwei Momente, die ihrer Natur nach für einander bestimmt sind, deren Vereinigung aber durch die Zwischensätze aufgehalten wird. Dem einfachen Liede werden zweigliedrige Perioden am angemessensten sein; dem dramatischen Canticum, mag es der weltlichen oder geistlichen Oper angehören, sind mehrgliedrige Perioden neben den zweigliedrigen ein wesentliches Erforderniss. Ist der Componist einer Oper ein wirklicher Meister, so wird er hauptschälich nur solche Nummern in lediglich zweigliedrigen Perioden ausführen, welche die Bedeutung eines Liedes (so das Ständchen Nr. 16 des Don Juan) oder einen hymnen-, gebetartigen Charakter haben. Je bewegter die Situation, um so mehr ist die Bildung mehrgliedriger Perioden an ihrem Platze.

3. Der Bau der mehrgliedrigen Periode ist in den meisten Fällen, ja der Regel nach so beschaffen, dass man die Zwischensätze aus ihrer Mitte zwischen Vorder- und Nachsatz herausnehmen kann, ohne dass der melodischen Klarheit dadurch Eintrag geschehen würde. Durch Entfernung der Zwischensätze kann man die mehrgliedrige Periode in eine zweigliedrige verwandeln. Daraus folgt aber keineswegs, dass die Zwischensätze unnöthig sind. Wie gross würde die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zahl der Worte sein, welche die poetische Rede entbehren könnte, wenn sie eben nur eine klare, nicht eine poetische Rede sein wollte, wenn es ihr nur auf den einfachsten und fasslichsten Ausdruck, nicht auf die uns fesselnde sinnliche Pracht der Darstellung ankäme?

4. Doch kommen auch mehrgliedrige Perioden vor, mit denen es eine andere Bewandniss hat. Sie sind nicht dadurch entstanden, dass zwischen Vorder- und Nachsatz ein drittes retardirendes Element eingeschoben ist, sondern durch Repetition des Vordersatzes. Dies hat natürlich die Bedeutung der rhetorischen Anadiplose: durch die Wiederholung soll die Wirkung erhöht, die Bedeutung gesteigert werden, — es ist gleichsam der Mühe werth, so etwas zwei Mal zu sagen, es soll ja recht beherzigt werden. Häufig verbindet der Componist damit einen äussern Zweck, eine Rücksicht auf die Bequemlichkeit der Sänger: er will ihnen Zeit geben, sich ein paar Takte lang neue Kräfte zu sammeln, und lässt daher den nächsten Vordersatz, den sie zu singen haben, vorher von den Instrumenten vortragen.

Analog wie der Vordersatz kann auch der Nachsatz repetirt werden, doch ist dies ungleich seltener der Fall.

Den Nachweis für diese hier in ihrer kürzesten Form ausgesprochenen Sätze über die Bildung der mehrgliedrigen musikalischen Periode giebt fast eine jede in dem zweiten Abschnitte dieses Buches rhythmisch analisirte Nummer; zunächst möge man sich dieselben an der dort an erster Stelle behandelten Messias-Arie Nr. 18 erläutern.

Nach dem Angegebenen lässt sich der Zwischensatz in den meisten Fällen als ein zweiter Vordersatz (ein zweiter Zwischensatz als ein dritter Vordersatz auffassen). Seltener ist es, dass ein Zwischensatz die Bedeutung eines Nachsatzes hat — in diesem Falle haben wir thatsächlich mehrere Nachsätze, einmal den als Nachsatz fungirenden Zwischensatz und sodann den eigentlichen Nachsatz der der Periode. Es bewirkt diese Dyas der Nachsätze stets eine Steigerung des im Schlusse der Periode gegebenen musikalischen Inhaltes.

Der mehrgliedrigen steht die eingliedrige Periode gegenüber, nur aus einer einzigen rhythmischen Reihe gebildet. Die letztere enthält einen periodischen Abschluss, ist also als Nachsatz zu fassen und mithin die eingliedrige (monokolische) Periode als eine solche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu definiren, welche blos einen Nachsatz hat unter Auslassung eines Vordersatzes. Nur hin und wieder kommt sie unter zwei- und mehrgliedrigen Perioden zur Anwendung und hat auf dem Gebiete der sprachlichen (rhetorischen) Periodenbildung darin eine genaue Analogie, dass auch hier bisweilen neben zwei- und mehrgliedrigen Perioden ein einzelner Hauptsatz ohne Nebensatz (unzusammengesetzte Periode nennen sie die alten Rhetoren) eingemischt wird. Beispiele im zweiten Abschnitte dieses Buches.

§. 86.

Antistrophische Repetition. Perikope.

Die Repetition der Strophe nennt man mit antikem Ausdrucke „Antistrophe“. Die meisten unserer Volkslieder, unserer Choräle wiederholen kontinuirlich ein und dieselbe Strophe (so auch in der Lyrik der Griechen z. B. die Lieder des Alcäus und der Sappho, im Lateinischen die Gedichte des Horaz), alle übrigen Strophen ausser der ersten sind hier deren Antistrophen. Man nennt dies monostrophische Composition.

Die Chorgesänge der griechischen Tragödie waren mannigfaltiger angelegt, eine jede Strophe wurde nur einmal als Antistrophe repetirt, es folgte dann eine Strophe von abweichender Melodie, der wiederum eine diese Melodie repetirende Antistrophe entsprach. Den Complex von einer Strophe und einer Antistrophe nannte man Syzygie. Das alte Chorlied also bestand aus mehreren Syzygieen, jede Syzygie wiederum aus einer Strophe und einer dieser musikalisch durchaus gleichen Antistrophe. In unserer heutigen Musik ist diese Syzygieenform eine ausserordentlich vulgäre, jedoch nur in der Instrumentalmusik; man kann sie auf jedem Tanzboden hören, denn alle unsere Tänze sind nach Syzygieen gegliedert, ebenso auch unsere Exerciermärsche. Das Nämliche, was im antiken tragischen Chorliede die erste, zweite, dritte u. s. w. Syzygie war, ist hier der erste, zweite, dritte repetirte Theil, der bei seiner ersten Ausführung als Strophe, bei der zweiten als Antistrophe anzusehen ist. Im Uebrigen ist der rhythmische Bau des Tanzes und Marsches mindestens ebenso einfach und elementär wie der des Volksliedes: dass dort ein und dieselbe Strophe fort und fort repetirt wird, hier aber verschiedene Strophenpaare auf einander folgen, liegt darin, dass das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine Vokal-, das andere Instrumentalmusik ist. In der Instrumentalmusik hören wir blos Töne, es würde die continuirliche Repetition ein und derselben kurzen Strophe ausserordentlich ermüdend sein. Im Volks- und Kirchenliede aber ist der Worttext die Hauptsache: die Melodie, in welcher er gesungen wird, dient nur dazu, das Gefühl des Zuhörers zu steigern und für die Reception des Textes empfänglich zu machen, — hier wo im weiteren Fortgange des Liedes der Wortinhalt sich ändert, wird die gleichbleibende Melodie nicht als verletzende Monotonie empfunden werden.

Die modernen dramatischen Gesänge sind gewöhnlich nach Perikopen geordnet. Der Ausdruck „Perikope“ bedeutet bei den antiken Theoretikern der Musik und der poetischen Form eine Gruppe von ungleichen Strophen oder ungleichen Syzygieen, deren Musik repetirt wird*).

In dieser Perikopen-Form waren bei den Griechen vorzugsweise die lyrischen Chorgesänge gehalten, z. B. die des Pindar. Auf eine Syzygie von einer Strophe und einer ihr gleichen Antistrophe folgte eine zweite nicht repetirte Strophe, welche man als den auf das Strophenpaar folgenden Schlusstheil ansah und desshalb Epode nannte. Diese drei Theile bildeten zusammen eine „Perikope“. Waren die in der Perikope enthaltenen Melodien zu Ende gesungen, so wurden sie repetirt (als Anti-Perikope, wie man sagen darf), ein oder mehrere Male, bis der Gesang sein Ende erreicht hat.

Es kann aber eine Perikope statt aus einer Syzygie und einer Epode auch aus 2 Syzygieen bestehen, z. B.

Erste Perikope

Strophe A
Antistrophe A } erste Syzygie

Strophe B
Antistrophe B } zweite Syzygie

Zweite Perikope
(Anti-Perikope)
bestehend in der Repetition der ersten Perikope.

---

*) Nicht aber dasjenige, was M. Schmid in seiner Bearbeitung des Pindar als „Perikope“ bezeichnet. Vgl. Rossbach-Westphal griechische Metrik Band 2, §. 25 der zweiten Auflage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die mit den gleichen Buchstaben A A, respective B B bezeichneten Partieen sind einander gleich, doch ist in unserer geistlichen und weltlichen Oper die musikalische Identität keine absolute, indem zwischen den verwandten Tonarten gewechselt werden kann. Es wird die hier skizzirte Gliederung an der zu Anfang des zweiten Theiles dieses Buches analysirten Arie verdeutlicht werden, bei der wir zugleich Gelegenheit nehmen, die Bildung der Periode mit ihren Vorder-, Zwischen- und Nachsätzen zu erläutern.

§. 87.

Periodengrenze ohne Cäsur.

Für die poetischen Texte der Griechen besteht das unverletzliche Gesetz, dass am Ende einer Periode auch das Ende eines Wortes statt finden muss. Die moderne Norm ist hierin in so fern noch strenger als die alte, als sich an der genannten Stelle mit dem Wortende womöglich auch das Ende eines Satzes oder Satzgliedes vereinen muss. Ausserdem verlangt sie ein Wortende nicht bloss am Ende der Periode (also am Ende des periodischen Nachsatzes), sondern auch am Ende des periodischen Vorder- und Zwischensatzes, was bei den Griechen nur in bestimmten metrischen Formen der Fall ist.

Wir wollen das mit der Grenze eines rhythmischen Abschnittes zusammenfallende Ende eines Wortes nach S. 140 eine Cäsur (Einschnitt der Rede) nennen.

So streng nun aber auch der poetische Text der modernen Vocalmusik in Beziehung auf die Cäsuren eingerichtet ist, so kommt es dennoch vor, dass sich der Componist den Text durch eine an den Worten des Dichters selbstständig vorgenommene Aenderung in einer Weise zurecht legt, dass zwei Perioden resp. zwei rhythmische Reihen ohne Cäsur an einander schliessen. So entsteht eine Periodengrenze ohne Cäsur.

Als Beispiel für dies Verfahren des Componisten wählen wir Nr. 5 des Don Juan. Die ihm hier vorliegenden Textesworte
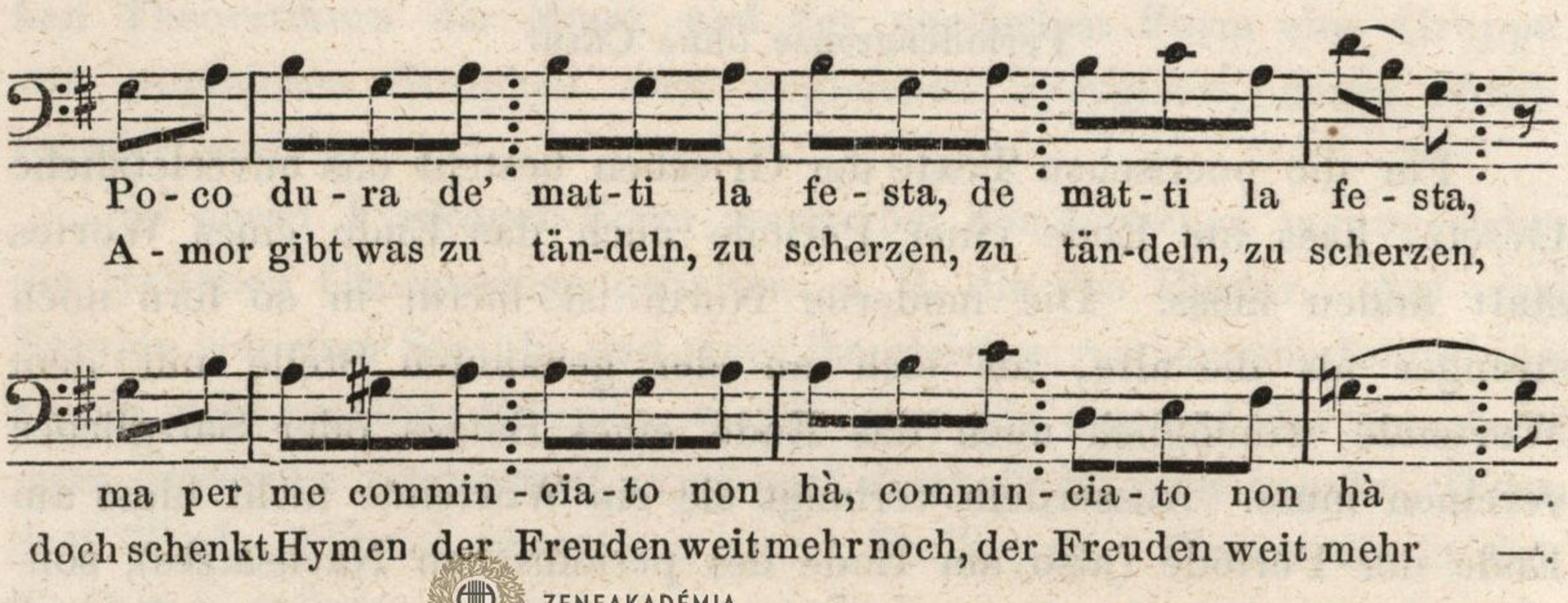
Poco dura de' matti la festa
ma per me comminciato non hà.
Che piacer, che piacer che sarà!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

erweitert Mozart durch Wortzusätze in folgender Weise:

Poco dúra de' mátti la fésta, de' mátti la fésta 𝄽, | ma per mé com-
minciáto non hà, comminciáto non hà 𝄽 ||
Che piacér, che piacér che sará 𝄽 ||

Einschliesslich der am Ende jeder Reihe hinzugefügten Pause ist eine jede der beiden ersten Reihen in der Mozart'schen Melodisirung zu einer hexapodischen (aus 6 Einzeltakten), die dritte zu einer tetrapodischen (aus 4 Einzeltakten) geworden. Die beiden ersten bilden den Vorder- und Nachsatz einer Periode:
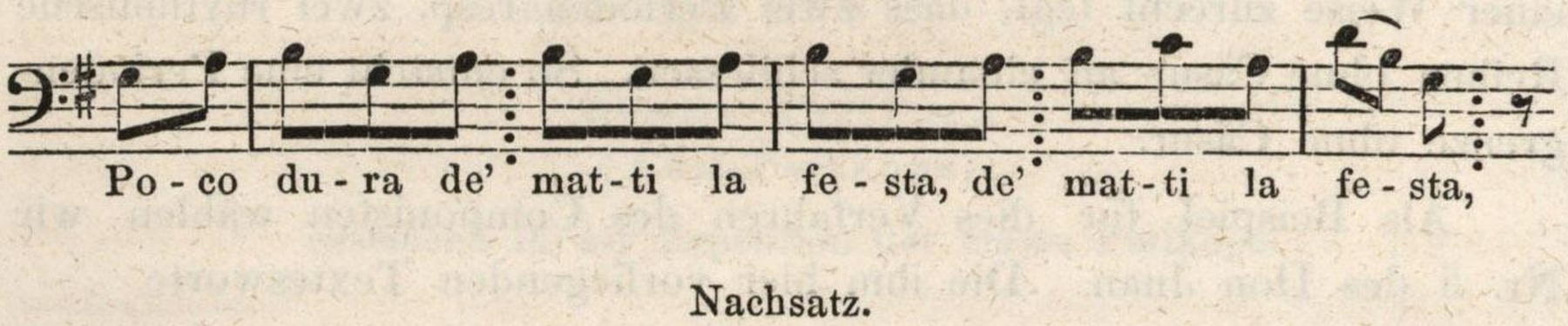


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

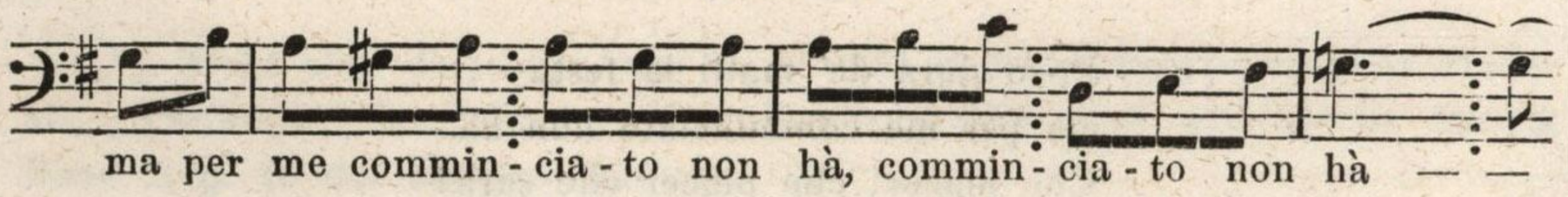
Die dritte Reihe des Textes macht Mozart zum Nachsatze einer zweiten Periode. Aber woher nimmt er den Text für den zu diesem Nachsatze gehörenden Vordersatz? Aus der Schlusssilbe der ersten Periode. Derselbe Vocal a (in hà), worauf die erste Periode schliesst, dient ihm auch, um auf demselben in continuirlichem Fortgange die sämmtlichen zum Vordersatze der zweiten Periode gehörigen Worte singen zu lassen.

Erste Periode:

Vordersatz.
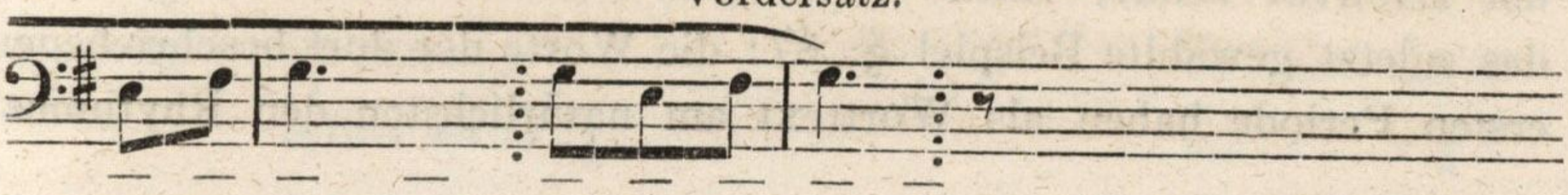


Nachsatz.
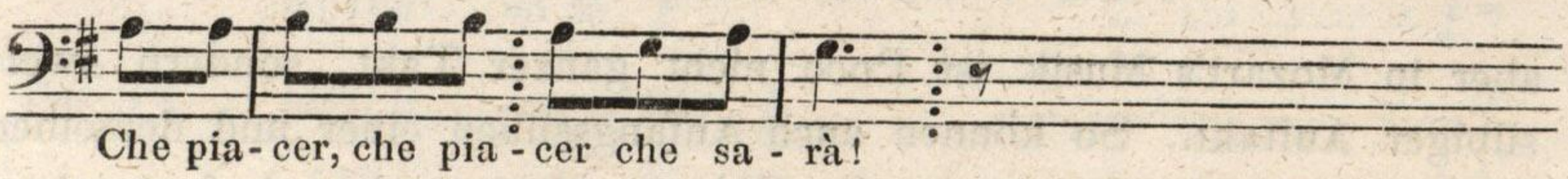


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweite Periode:

Vordersatz.



Nachsatz.



§. 88.

Perioden mit proleptischem Auftakte. Erste Art desselben.

Der häufigste Fall von cäsurlosen Periodengrenzen wird durch den proleptischen Auftakt (anticipirten, zu früh genommenen Auftakt) bedingt.

Die moderne Notenschrift hat manchen zu den Glauben veranlasst, dass ein Auftakt nur im Anfange eines Musikstückes vorkomme. Wir haben uns schon §. 33 hiergegen aussprechen müssen. Nicht bloss die erste, sondern auch eine jede unter den folgenden Perioden des Stückes kann einen Auftakt haben, und in der einzelnen Periode kann nicht blos der Vordersatz, sondern auch der Zwischensatz und Nachsatz mit dem Auftake beginnen. Daher reden die Alten mit Recht von einer iambischen Reihe, einer iambischen Periode und stellen den Satz auf, dass die Reihe, die mit einem leichten Takttheile (als Auftakte) beginnt, wenn sie vollständig (nicht katalektisch oder hyperkatalektisch) ist, mit einem schweren Takttheile enden müsse. Eine iambische Tetrapodie, die nicht mit dem vierten schweren Takttheile schliesst, sondern hinter diesem noch einen schwachen Takttheil hat, ist keine vollständige, sondern eine überschüssige, eine hyperkatalektische Reihe. Dass eine solche Bildung nicht selten ist, ist S. 120 ff. gezeigt, aber immerhin ist nicht die hyperkatalektische, sondern die mit einem Auftakte beginnende und mit dem schweren Takttheile schliessende (akatalektische) die am einfachsten und natürlichsten gebildete iambische Reihe.

Es steht dem Componisten natürlich frei, einer oder mehreren Silben am Anfange der Reihe durch die Melodisirung den rhyth-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

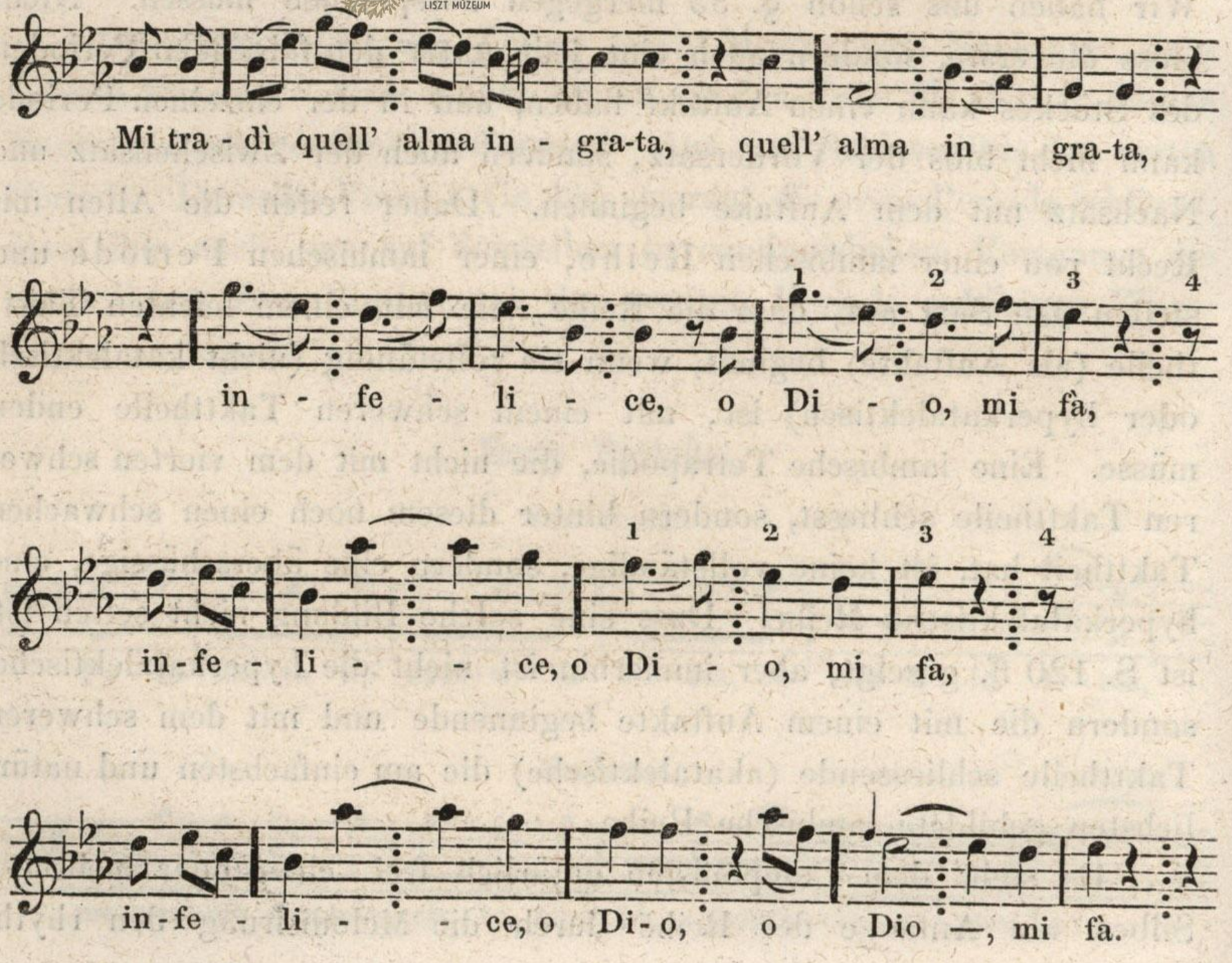
mischen Werth eines Auftaktes zu geben, auch wenn sie lediglich vom Standpunkte des poetischen Rhythmus betrachtet, wie ihn sich der Dichter denkt, einen vollen Takt enthalten. Dies zeigt schon das zuletzt gewählte Beispiel §. 87: die Worte der dort beschriebenen ersten Periode haben als Worttext am natürlichsten den Rhythmus:

‖ Póco | dúra de' | mátti la | fésta ‖
‖ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ‖

aber in Mozart's Musik ist Poco nicht ganzer Takt, sondern zweisilbiger Auftakt. So können auch Anfangssilben einer und derselben Reihe, denen der Componist die Geltung eines ganzen Anfangstaktes zuertheilt, bei der Repetition derselben Textesworte die rhythmische Bedeutung eines blossen Auftaktes erhalten. Ein Beispiel gibt die Elvira-Arie Nr. 1 im Anhange des Don Juan.

Den Text gestaltet sich Mozart folgendermassen (wir deuten die Rhythmisirung der Silben durch metrische Schemata an, wobei wir die S. 28 angeführte vierzeitige Silbe der Alten zu Hülfe nehmen):

A. Einfachste Form der Rhythmisirung:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Per. I. Mi tra[dí quell' álma ingráta 𝄽 ⏑ ⏑ ˊ– ˊ– ˊ– 𝄽
quell' [álma ingráta 𝄽 – ˊ⏑ ˊ⏑ ˊ– 𝄽 𝄽

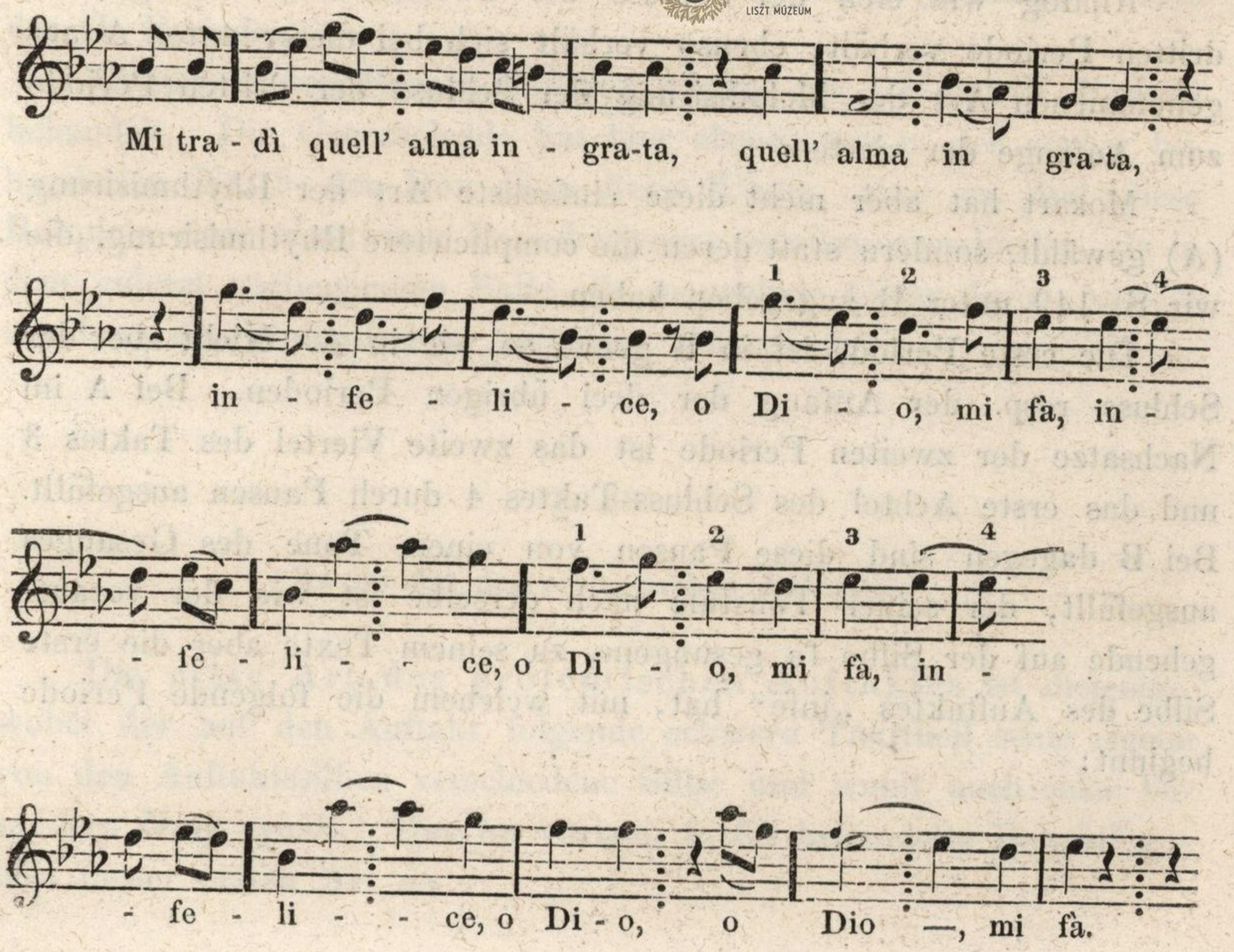
Per. II [ín-félicé | , ˊ⏑ ˊ⏑ ˊ⏑ ˊ
o[Dí-ó mi fá 𝄽 – ˊ⏑ ˊ– ˊ𝄽 𝄾

Per. III infe[lí . ˊ . . . ce ⏑ ⏑ ⏑ ˊ⏑ ˊ
o [Díó! . . mi fá 𝄽 – ˊ⏑ ˊ– ˊ𝄽 𝄾

Per. IV infe [lí . ˊ . . . ce, o Díó 𝄽 ⏑ ⏑ ⏑ ˊ⏑ ˊ– ˊ– 𝄽
o [Díó. ˊ . . mi fá 𝄽 – ˊ– ˊ– ˊ– 𝄽 𝄽

Die Silben resp. die Pausen, die hier einen Accent tragen, sind von Mozart zu starken Takttheilen gemacht; die jedesmaligen Auftakte der Reihe haben wir von dem ersten Takte derselben durch eine eckige Klammer abgesondert. Die Uebersicht des Worttextes ergibt, dass hier vier Perioden vorliegen von je einem Vordersatze und einem Nachsatze. Jeder Nachsatz hat 4 rhythmische Accente, ebenso auch

B. Complicirtere Form mit proleptischen Auftakten.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Vordersätze mit Ausnahme des dritten, welcher nur 2 Accente hat, also statt einer Tetrapodie eine halb so lange Dipodie ist. Wer an dieser letzteren Thatsache Anstoss nimmt, den verweisen wir auf die zweite Abtheilung dieses Buches.

Wir mussten diese Angaben über die periodische Gliederung vorausschicken, ehe wir die eigenthümliche Behandlung der Auftakte besprechen können. Die Auftakte in den Reihen der ersten und zweiten Periode sind völlig normal gebildet. Nicht aber die Auftakte am Anfange der dritten und vierten. Die Behandlung derselben wäre am einfachsten und natürlichsten, wenn es Mozart gemacht hätte wie wir es S. 148 unter „A. Einfachste Form der Rhythmisirung“ angegeben haben.

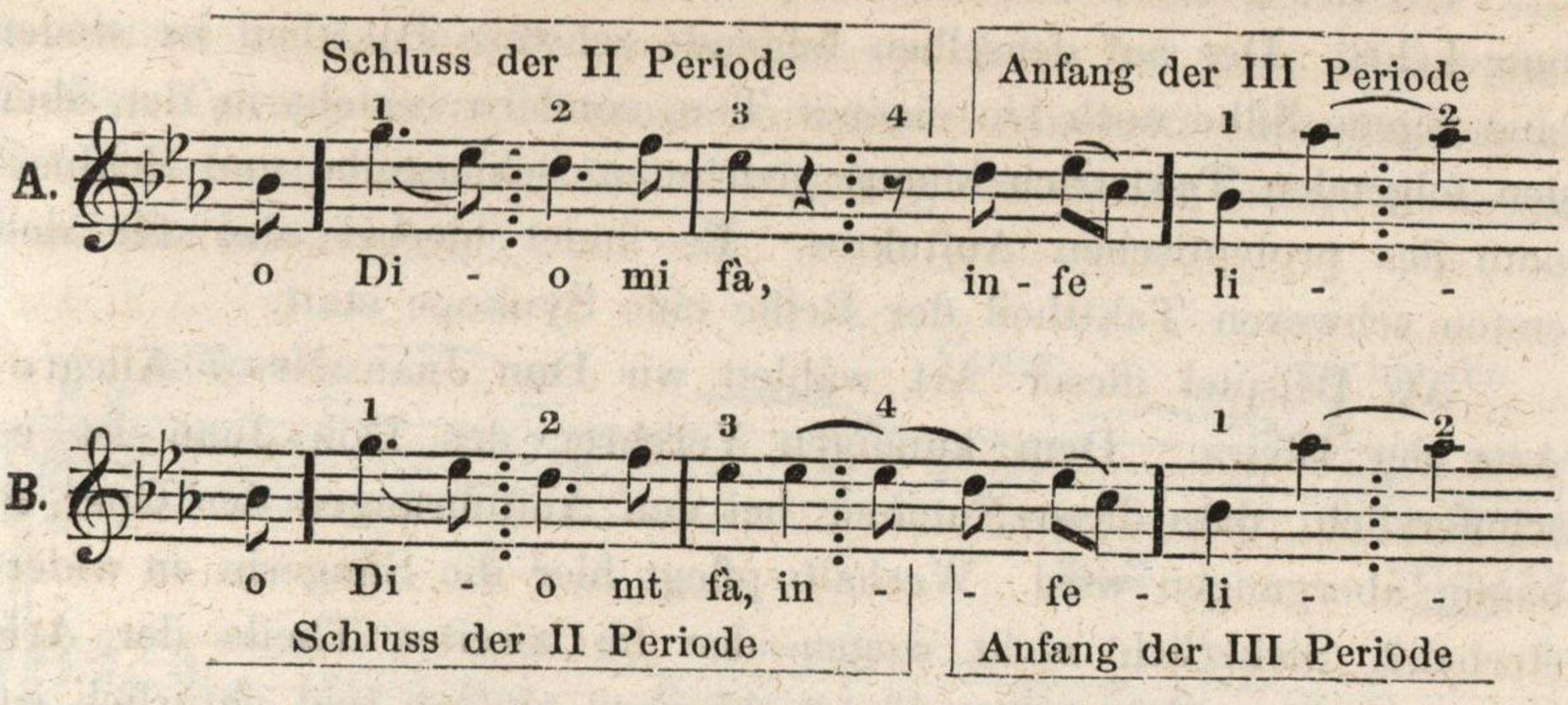
Die zweite Periode hätte alsdann mit dem schweren Takttheile auf der Silbe fà geendet; diese Silbe gehört zwar erst dem dritten Einzel-Takte der tetrapodischen Reihe an, aber der dazu gehörende leichte Takttheil und ebenso der schwere Takttheil des vierten Einzeltaktes sind durch Pausen ausgefüllt. Und die dritte Periode begönne alsdann mit dem zu drei Achteln ausgedehnten Auftakte „infe“, wobei es nichts verschlägt, dass dieselben Silben „infe“ zu Anfang der zweiten Periode zwei ganze Einzeltakte ausgefüllt haben.

Analog wie sich der Schluss der zweiten zum Anfange der dritten Periode verhält, ebenso verhält sich bei dieser unter A angenommenen Art der Melodisirung der Schluss der dritten Periode zum Anfange der vierten.

Mozart hat aber nicht diese einfachste Art der Rhythmisirung (A) gewählt, sondern statt deren die complicirtere Rhythmisirung, die wir S. 149 unter B angegeben haben.

Die erste Periode ist in B genau so wie in A. Nicht aber der Schluss resp. der Anfang der drei übrigen Perioden. Bei A im Nachsatze der zweiten Periode ist das zweite Viertel des Taktes 3 und das erste Achtel des Schluss-Taktes 4 durch Pausen ausgefüllt. Bei B dagegen sind diese Pausen von einem Tone des Gesanges ausgefüllt, der seiner Tonstufe nach derselbe ist wie der vorausgehende auf der Silbe fà gesungene, zu seinem Texte aber die erste Silbe des Auftaktes „infe“ hat, mit welchem die folgende Periode beginnt:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Die erste Silbe des Auftaktes „infe“, welche der strengen rhythmischen Bedeutung nach zum leichten Takttheile des Taktes 4 gehören sollte (wie dies in A angegeben ist), ist in der von Mozart gewählten Rhythmisirung (B) ein proleptischer (oder anticipirter, verfrühter) Auftakt, denn die zwei ersten Achtel der zu drei Achteln ausgedehnten Silbe „in“ fallen in den Takt 3 des zur I. Periode gehörenden tetrapodischen Nachsatzes, das dritte Achtel derselben Silbe „in“ bildet den schweren Takttheil des vierten (Schluss-) Taktes der II. Periode.

Ebenso ist von Mozart die Grenzscheide der III. und IV. Periode behandelt. Die Grenzscheide hat hier ebenso wie in der vorher behandelten Nr. 5 des Don Juan keine Cäsur, aber es sind diese Beispiele einer cäsurlosen Periodengrenze insofern verschieden, als in dem zuletzt vorliegendem Falle die mangelnde Cäsur durch Anwenwendung des proleptischen Auftaktes bedingt ist.

§. 89.

Zweite Art des proleptischen Auftaktes.

Die erste Art des proleptischen Auftaktes ist diejenige, wobei der auf den Auftakt folgende schwere Takttheil seine eigene von den Auftaktssilben verschiedene Silbe und somit auch seine besondere Note erhält. Das im vorigen §. 88 behandelte Beispiel gehört dieser ersten Art an.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei der zweiten Art des proleptischen Auftaktes ist es umgekehrt. Der auf denselben folgende schwere Takttheil ist weder eine eigene Silbe noch ein eigener Ton, sondern besteht in der über den folgenden Taktstrich hinaus gedehnten Schlusssilbe und Schlussnote des proleptischen Auftaktes. Es findet hierbei also für den ersten schweren Takttheil der Reihe eine Synkope statt.

Als Beispiel dieser Art wählen wir Don Juan Nr. 7 Allegro-Arie der Elvira. Dem kundigen Verehrer des Don Juan ist es schmerzlich, dass diese Nummer bei den Aufführungen der Oper so häufig übergangen wird. Weshalb pflegt hier die Sängerin zu widerstreben? Sicherlich nicht wegen der im zweiten Theile der Arie vorkommenden Coloratur, die ja überaus einfach und natürlich ist. Der Grund ist wohl kein anderer als die Schwierigkeit, die häufig vorkommenden proleptischen Auftakte an der richtigen Stelle bequem einzusetzen. Ein solcher Auftakt ist allerdings etwas, was dem einfachen Gange des Rhythmus widerstrebt, er ist kein natürliches, sondern vielmehr ein artificioses Element, man würde desselben entrathen können, ohne dem Rhythmus der Melodie dadurch Eintrag zu thun, aber man würde alsdann auch des Effectes entbehren, welchen die Composition durch Anwendung dieser Form erreichen will, des Effectes einer gesteigerten, aufregenden, gewaltsamen Bewegung, die eben durch das Verlassen des natürlichen rhythmischen Ganges, durch das Ueberschreiten der den Perioden gesetzten Grenzen hervorgebracht wird.
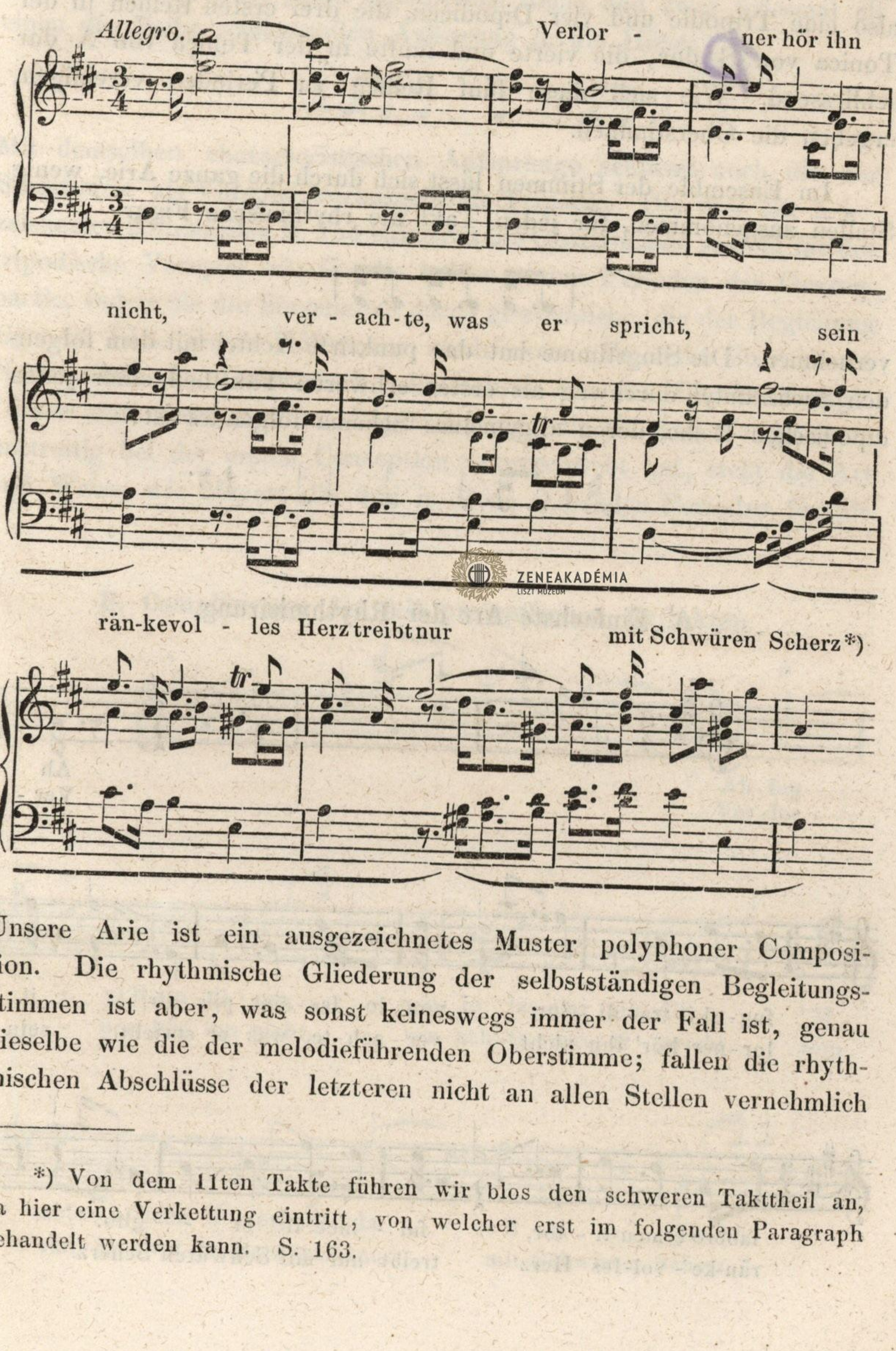
Wenden wir uns den im ersten Theile der Arie (Takt 1 bis 11) vorkommenden proleptischen Auftakten zu, ohne auf die noch bei weitem zahlreicheren, die in den folgenden Theilen angewandt sind, einzugehen.

Der ganze Gesang verläuft in zweigliedrigen Perioden, deren jede einen dipodischen Vorder- und einen dipodischen Nachsatz hat. Es ist, als ob der Componist bei den hier zahlreich angebrachten ornamentistischen Elementen, zu denen die proleptischen Auftakte zu zählen sind, die fundamentalen architektonischen Formen so einfach wie möglich hätte aufführen wollen. Jede Dipodie besteht aus zwei Einzeltakten im $^3/_4$ Maass.

Dem Gesange aber geht ein instrumentales Vorspiel voraus, und dieses umfasst nicht 2, sondern 3 Einzeltakte, es ist eine tripodische Reihe, welche ihrer rhythmischen Bedeutung nach als monokolische Periode (S. 142) und speciell als Proodikon (vgl. S. 169) zu fassen ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es gibt Musiker, welche überall und so auch hier nach Abschnitten von je zwei Takten suchen und daher mit dem dritten und fünften Takte unserer Nummer einen neuen Abschnitt anfangen lassen. Scheinbar spricht dafür, dass der Anfang des vierten Taktes so wenig bestimmt hervortritt.



Unsere Arie ist ein ausgezeichnetes Muster polyphoner Composition. Die rhythmische Gliederung der selbstständigen Begleitungsstimmen ist aber, was sonst keineswegs immer der Fall ist, genau dieselbe wie die der melodieführenden Oberstimme; fallen die rhythmischen Abschlüsse der letzteren nicht an allen Stellen vernehmlich

*) Von dem 11ten Takte führen wir blos den schweren Takttheil an, da hier eine Verkettung eintritt, von welcher erst im folgenden Paragraph gehandelt werden kann. S. 163.

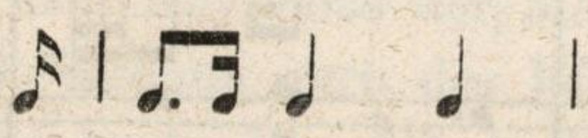
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ins Ohr, so treten die Abschlüsse der unteren Stimmen um so entschiedener hervor, und es kann keine Frage sein, dass z. B. die tiefste Bassstimme (Contra-Bass) genau so gegliedert ist, wie es in den vorstehenden 11 Takten die darunter gesetzten Bogen angeben: 1) drei Takte, 2) zwei Takte, 3) zwei Takte, 4) zwei Takte, 5) zwei Takte, also eine Tripodie und vier Dipodieen, die drei ersten Reihen in der Tonica von G-dur, die vierte und fünfte in der Tonica von A-dur schliessend. Wie sich diese fünf Reihen zu Perioden vereinigen, ergeben die Oberstimmen.

Im Ensemble der Stimmen lässt sich durch die ganze Arie, wenig Stellen ausgenommen, für jeden Takt die rhythmische Figur
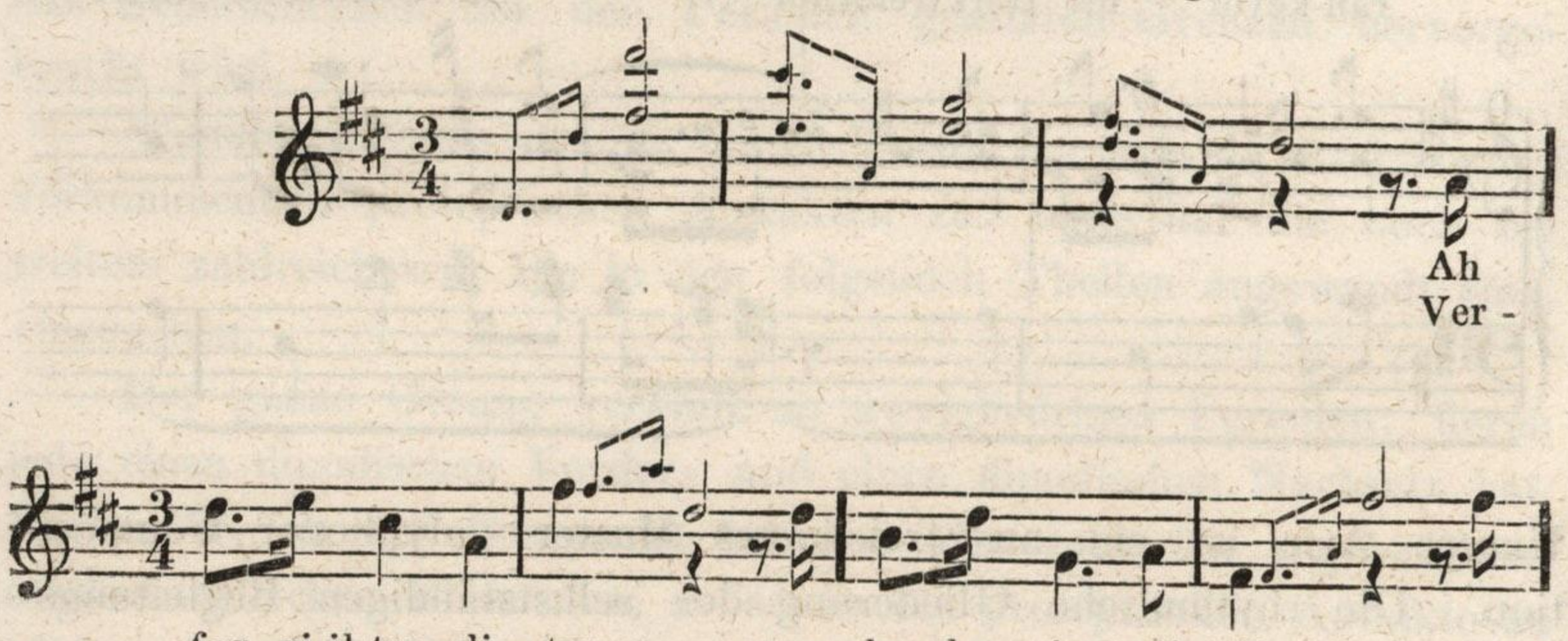


vernehmen. Die Singstimme hat das punktirte Achtel mit dem folgenden Sechzehntel durchweg als ersten schweren Takttheil einer jeden dipodischen Reihe, deren allgemeines Schema folgendes ist:
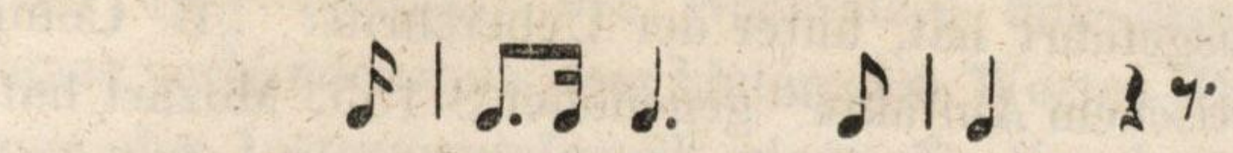


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Einfachste Art der Rhythmisirung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder



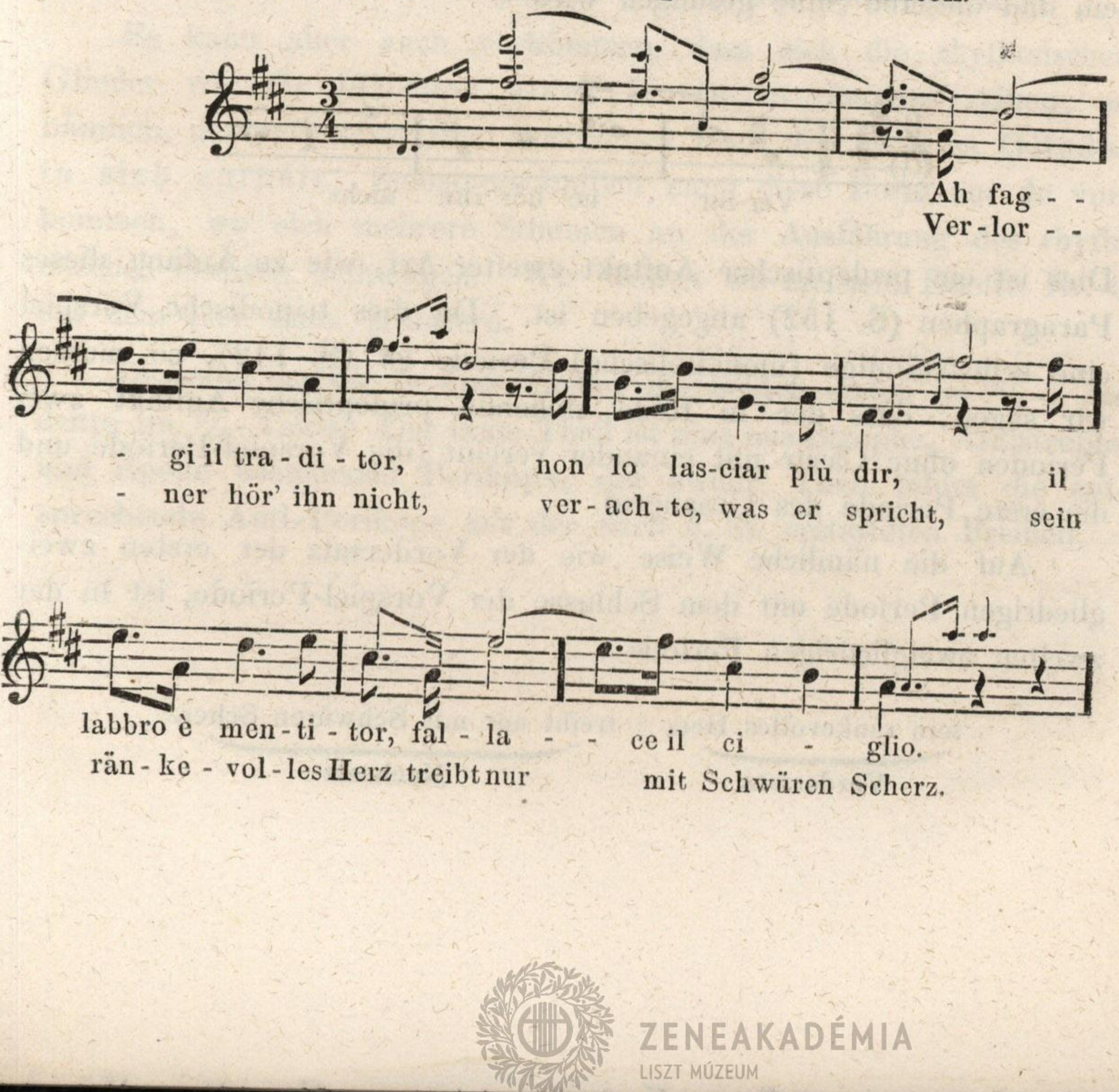
Eine der Singstimme im Uebrigen homophone oberste Stimme der Begleitung hat jene Figur ausserdem auch als schweren Takttheil des zweiten Taktes einer jeden dipodischen Reihe und zwar jedesmal als einen die Reihe schliessenden Aufsprung in die Höhe:



Mit demselben characteristischen Aufsprunge schliesst auch die der Singstimme als Vorspiel vorausgehende Tripodie. Die drei mit A bezeichneten Notenzeilen S. 154 skizziren die Oberstimmen sowohl für das tripodische Vorspiel wie für die beiden ersten Perioden der Gesangpartie, indem sie die Singstimme durch gewöhnliche, die der Begleitung eigenen Töne durch Hülfsnoten ausdrücken. Es steht über diesen Notenzeilen die Ueberschrift „Einfachste Art der Rhythmisirung“. Dieser einfachsten Art der Rhythmisirung, wie sie dem Componisten unstreitig bei der ersten Conception vorgeschwebt hat, steht die Art und Weise, wie Mozart die drei in Rede stehenden Perioden für die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B. Complicirtere Art mit proleptischen Auftakten.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Oberstimme ausgeführt hat, unter der Uebershrift: „B. Complicirtere Art mit proleptischem Auftakte“ gegenüber S. 155. Mozart hat nämlich jenen Aufsprung am Ende der Reihe an mehreren Stellen auch der Singstimme zugetheilt, doch erscheint derselbe hier bei der Singstimme nicht als Schluss der Reihe, sondern vielmehr als zum Anfange der folgenden Reihe gehörig, die Sängerin hat ihn als anticipirten oder proleptischen Auftakt zu singen. Sänge Elvira die erste Reihe

Verlorner hör' ihn nicht

in derselben einfachen Weise wie die zweite

verachte, was er spricht,

so würde in der ersten Reihe die erste Silbe von „Verlorner“ ein Sechszehntel als Auftakt sein (wie in A angegeben ist); statt dessen wird die erste und ausserdem auch noch die zweite Silbe von „Verlorner“ gleichzeitig mit den beiden letzten Tönen des Aufsprunges gesungen, welchen die obere Instrumentalstimme am Schlusse des tripodischen Vorspieles ausführt, und zwar diesen Tönen homophon; auf der zweiten Silbe von „Verlorner“ wird aber dann auch noch die erste hinter dem folgenden Taktstriche stehende Note gesungen, so dass auf den Auftakt und den ersten schweren Taktheil der Reihe ein und dieselbe Silbe gesungen wird.



Dies ist ein proleptischer Auftakt zweiter Art, wie zu Anfang dieses Paragraphen (S. 152) angegeben ist. Da dies tripodische Vorspiel eine selbstständige (monokolische) Periode ist (S. 142), so müssen wir sagen, dass der in Rede stehende proleptische Auftakt zwei Perioden ohne Cäsur mit einander vereint (die Vorspiel-Periode und die erste Periode des Gesanges).

Auf die nämliche Weise wie der Vordersatz der ersten zweigliedrigen Periode mit dem Schlusse der Vorspiel-Periode, ist in der zweiten zweigliedrigen Periode

sein ränkevolles Herz | treibt nur mit Schwüren Scherz

Vordersatz Nachsatz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Anfang (der Auftakt) des Nachsatzes mit dem Schlusse des Vordersatzes verbunden: zu dem hinter dem Worte „Herz“ folgenden Aufsprunge der Instrumentalmusik singt die Vocalstimme die Worte Worte „treibt nur“ als proleptischen Auftakt.

Fast in allen Fällen verursacht der proleptische Auftakt diejenige rhythmische Form, welche wir eine Synkope nennen. Ebenso auch die cäsurlose Periodengrenze §. 87.

§. 90.

Perioden mit Taktverkettung.

Die polyphone Vocal-Musik zeigt häufig eine Eigenthümlichkeit welche wir Perioden mit verketteten Takten zu nennen haben, einerlei, ob die Polyphonie durch zwei oder mehrere Vocalstimmen dargestellt wird, oder ob sie durch den Verein einer Vocalstimme mit Instrumentalstimmen zur Erscheinung kommt.

Die kleinsten selbstständigen Abschnitte des Rhythmus sind die Kola oder Glieder, d. i. die Vorder- Zwischen- und Nachsätze der rhythmisch-musikalischen Periode. Bei der Verbindung der auf einander folgenden Glieder ist der gewöhnlichste Fall der, dass das eine Glied bereits zu Ende geführt ist, ehe das andere anfängt.

Es kann aber auch vorkommen, dass sich die rhythmischen Glieder wie die Glieder einer Kette an einander reihen, so nämlich, dass das eine Glied noch einen Theil des nächsten Gliedes in sich enthält. Selbstverständlich kann diese Form nur da vorkommen, wo sich mehrere Stimmen an der Ausführung des rhythmischen Ganzen betheiligen. Wir wollen sie an dem Duetto Nr. 6 aus dem Don Juan erläutern.

Dasselbe zerfällt in drei Theile, die beiden ersten im $^2/_4$-, das dritte im $^6/_8$-Takte. Der erste Theil ist eine aus Strophe, Antistrophe und Epode bestehende Perikope, der zweite Theil bildet die entsprechende Anti-Perikope mit der nach §. 86 erstatteten Freiheit.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erste Perikope.

Strophe A.

Don Juan.

Reich mir die Hand, mein Leben, | komm in mein Schloss mit mir,
kannst du noch widerstreben: | es ist nicht weit von hier.

Antistrophe A.

Zerlina.

Nein, nein, ich darf's nicht wagen, | mein Herz warnt mich davor;
fühlt man's so ängstlich schlagen, | hat man was Böses vor, | hat man was Böses vor.

Strophe B (als Epode.)

Don Juan und Zerlina.

D. J. Du, die ich mir erkoren, | Z. Masetto wär verloren.
D. J. Kannst du mich sterben lassen? | Z. Ich weiss mich nicht zu fassen — mich nicht zu fassen — mich nicht zu fassen. D. Komm, o komm!

Zweite Perikope. (Anti-Perikope).

Don Juan und Zerlina.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Strophe A.

D. J. Reich mir die Hand, mein Leben! | Z. Nein, nein, ich dar'fs nicht wagen.
D. J. Komm in mein Schloss mit mir! | Z. Mein Herz warnt mich davor.
D. J. Es ist nicht weit von hier. | Z. Hat man was Böses vor.

Strophe B.

D. J. Du, die ich mir erkoren, | Z. Masetto wär verloren
D. J. Kannst du mich sterben lassen? | Z. Ich weiss mich nicht zu fassen — mich nicht zu fassen — mich nicht zu fassen. D. J. O komm, o komm! Z. Wohlan!

Nur in der ersten Perikope ist Strophe A als Antistrophe wiederholt, nicht in der zweiten. Eine jede Strophe besteht aus zwei meist zweigliedrigen Perioden (in Antistrophe A ist die zweite Periode durch einen der Strophe fehlenden Zwischensatz zu einer dreigliedrigen erweitert). Die Zweizahl der Perioden (Periode und Antiperiode) ist in Strophe A der zweiten Perikope überschritten, und zwar dadurch, dass Mozart die Gegenperiode (zu einem andern von ihm selber zusammengestellten Texte) repetirt hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit Ausnahme der Schlussperiode von Strophe B ist ein jedes rhythmische Glied (Reihe) ein tetrapodisches (aus vier Einzeltakten bestehendes); Mozart hat je zwei Einzeltakte zum zusammengesetzten (dipodischen) $^2/_4$ Takte vereint (vergl. §. 43); wir haben uns erlaubt, zur leichteren Uebersicht einen jeden $^2/_4$ Takt durch Anwendung punktirter Striche in seine beiden Bestandtheile zu zerlegen.

In der ersten Perikope besteht jede Periode in gewöhnlicher Weise aus unverketteten Takten: wo das eine Kolon beginnt, ist das vorausgehende Kolon bereits zu Ende geführt.

In der zweiten Perikope zeigt aber nur die erste Periode

Du, die ich mir erkoren — | Masetto wär verloren

diesen einfachen Bau. Für alle übrigen Perioden hat Mozart eine Taktverkettung statt finden lassen. Und zwar ist die Art der Verkettung für die erste und zweite Strophe nicht dieselbe.

Die erste Strophe der zweiten Perikope zeigt eine Verkettung der auf einander folgenden Perioden: der Nachsatz der zweiten Periode ist mit dem Vordersatze der an dritter Stelle stehenden Periode (der Repetition der zweiten) verkettet, der Nachsatz dieser dritten Periode in ganz analoger Weise mit dem Vordersatze der darauf folgenden Periode (d. i. der ersten Periode der Strophe B).

Die zweite Strophe der zweiten Periode zeigt eine doppelte Art der Verkettung, denn

1) ist auch hier wie in der Strophe A eine Taktverkettung an den Periodengrenzen eingetreten: der Vordersatz der zweiten ist mit dem Nachsatze der ersten Periode verkettet, vergl. die fünfte und sechste Notenreihe auf S. 161.
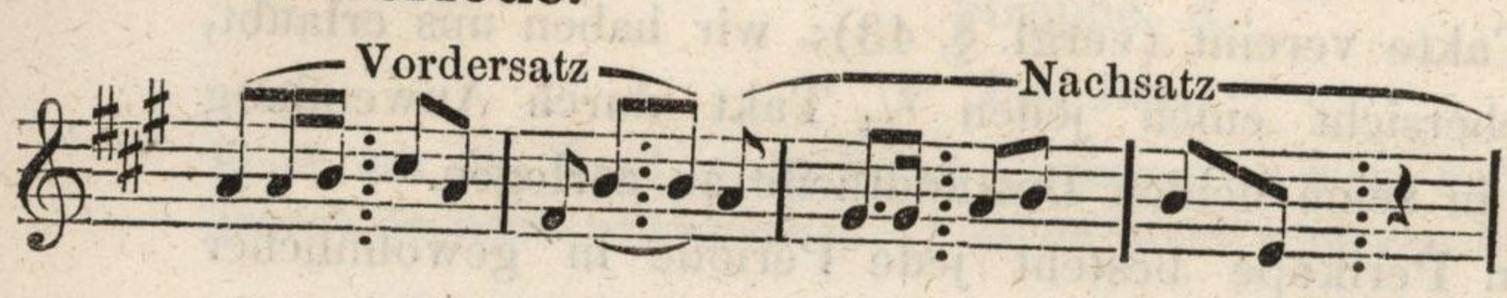
2) ausserdem aber findet auch innerhalb einer jeden Periode zwischen dem Vorder- und Nachsatze derselben eine Taktverkettung statt, vergl. auf S. 161 einerseits die vierte und fünfte, andererseits die sechste und siebente Zeile.

Hätte Mozart keine Verkettung eintreten lassen, so würde die zweite Perikope bis zu dem letzten der auf S. 161 stehenden Takte den Umfang von zwanzig $^2/_4$ Takten erhalten haben; es wäre alsdann die Taktverbindung der zweiten Perikope ganz analog wie die der ersten. Statt der zwanzig Takte aber hören wir nur funfzehn $^2/_4$ Takte auf einander folgen, also fünf Takte zu wenig.
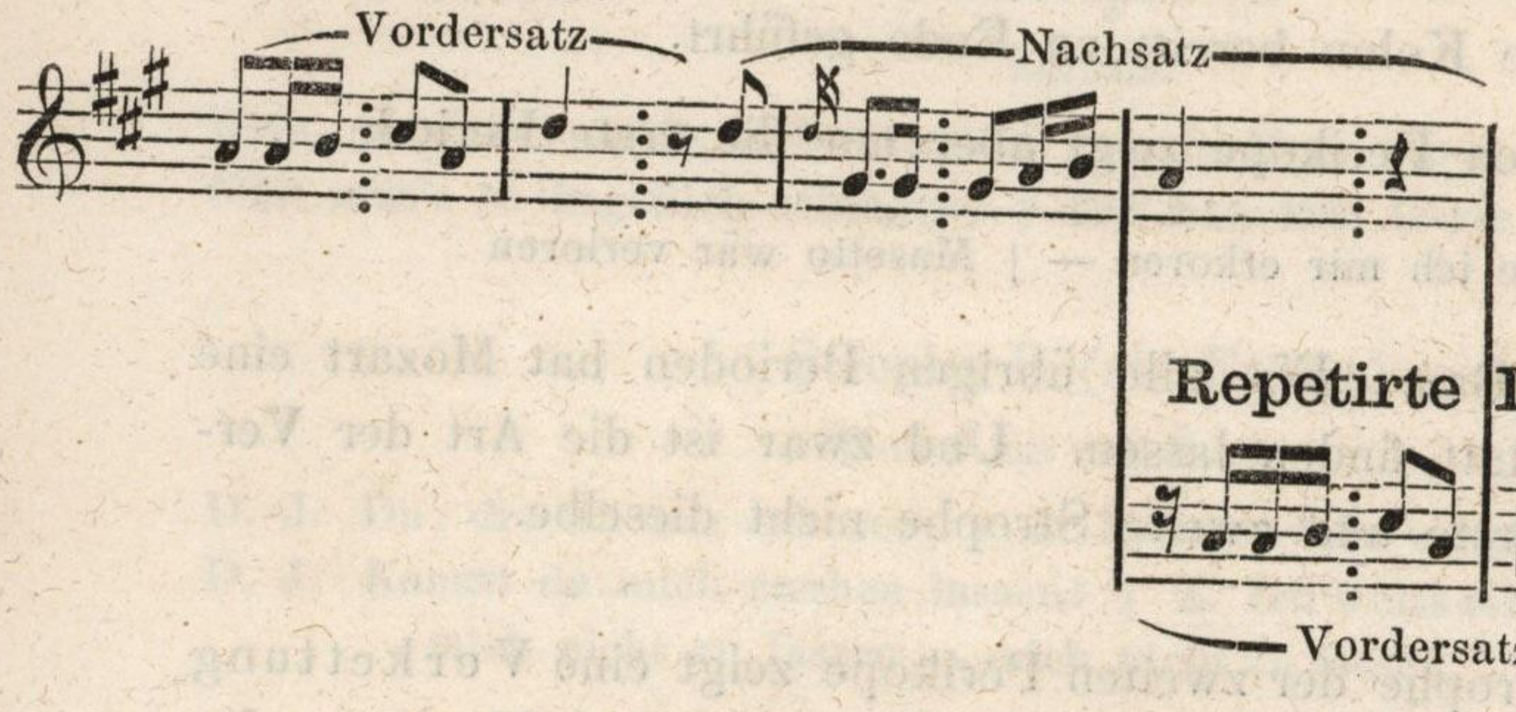
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ERSTE STROPHE.

I. Periode.



II. Periode.



TEXT DER ZWEITEN STROPHE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I. Periode.

Don G. { Vieni, mio bel diletto,
Du, die ich mir erkoren

Zerl. { Mi fà pietà Masetto.
Masetto wär verloren.

II. Periode.

Don G. { Io cangierò tua sorte!
Kannst du mich sterben sehen

Zerl. { Presto non son più forte.
Ich weiss mich nicht zu fassen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TEXT DER ERSTEN STROPHE.

I. Periode.

Don G. { Là ci darem la mano!
Reich mir die Hand, mein Leben

Z. { Vorrei, e non vorrei.
Nein, nein, ich darf's nicht wagen.

II. Periode.

Don G. { Là mi dirai di sì,
Komm in mein Schloss mit mir
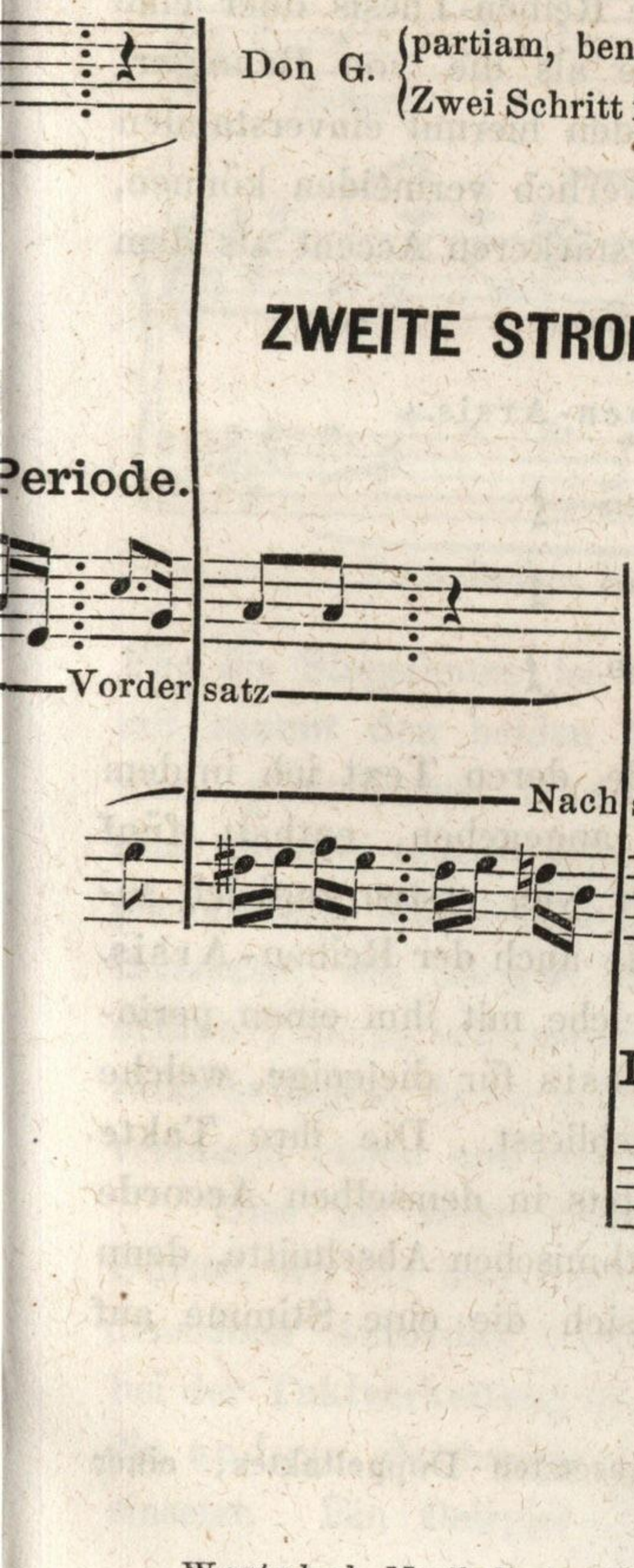
Z. { mi trema un poco il cor,
mein Herz warnt mich davor,

Repetirte II. Periode.

Don G. { partiam, ben mio, da quì,
Zwei Schritt ist's nur von hier.

Z. { ma può burlar mi ancor.
hat man was Böses vor.

ZWEITE STROPHE.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Zeit, welche diese fünf Takte (S. 159.) einnehmen, ist gewissermassen erspart worden: die fünf Takte selber fehlen nicht, aber werden gleichzeitig mit fünf anderen Takten vorgetragen. Mozart stellt das Verlangen an uns, zu gleicher Zeit den Schlusstakt eines periodischen Nachsatzes und den Anfangstakt des folgenden Vordersatzes in unser Gehör aufzunehmen, — ja noch mehr, denn in Strophe B sollen wir auch innerhalb jeder einzelnen Periode den Schlusstakt des Vordersatzes und den Anfang des Nachsatzes zu ein und derselben Zeit mit unserem Ohre verfolgen.

Nach antiker Auffassung gilt die eine Hälfte des tetrapodischen Vorder- oder Nachsatzes als schwerer Takttheil, die andere als leichter Takttheil höherer Ordnung, — die eine als Reihen-Thesis, die andere als Reihen-Arsis. In diesem Sinne würde jeder $^2/_4$ Takt*) der vorliegenden Composition entweder eine Reihen-Thesis oder eine Reihen-Arsis sein, und auch wohl Andere als die von Baumgart sogenannten „Feinhörer“ (vgl. S. 105) werden hiermit einverstanden sein dürfen, denn der Sänger wird es schwerlich vermeiden können, dem ersten Theile einer jeden Reihe einen stärkeren Accent als dem zweiten zu geben.

Reihen-Thesis.	Reihen-Arsis.
Du, die ich mir er -	koren
Masetto wär ver -	lassen
Kannst du mich sterben	sehen.

Die auf S. 160 schematisirte zweite Periode, deren Text ich in dem Vorstehenden für die drei ersten Reihen angegeben, enthält fünf $^2/_4$ Takte. Von diesen fünf hat jeder der vier ersten zugleich sowohl die Bedeutung der Reihen-Thesis wie auch der Reihen-Arsis. Thesis ist jeder Takt für die Stimme, welche mit ihm einen periodischen Vorder- oder Nachsatz beginnt, Arsis für diejenige, welche mit ihm einen Vorder- oder Nachsatz schliesst. Die ihre Takte verkettenden beiden Singstimmen treffen stets in demselben Accorde zusammen, aber niemals auf demselben rhythmischen Abschnitte, denn in ein und demselben Accorde befindet sich die eine Stimme auf

---

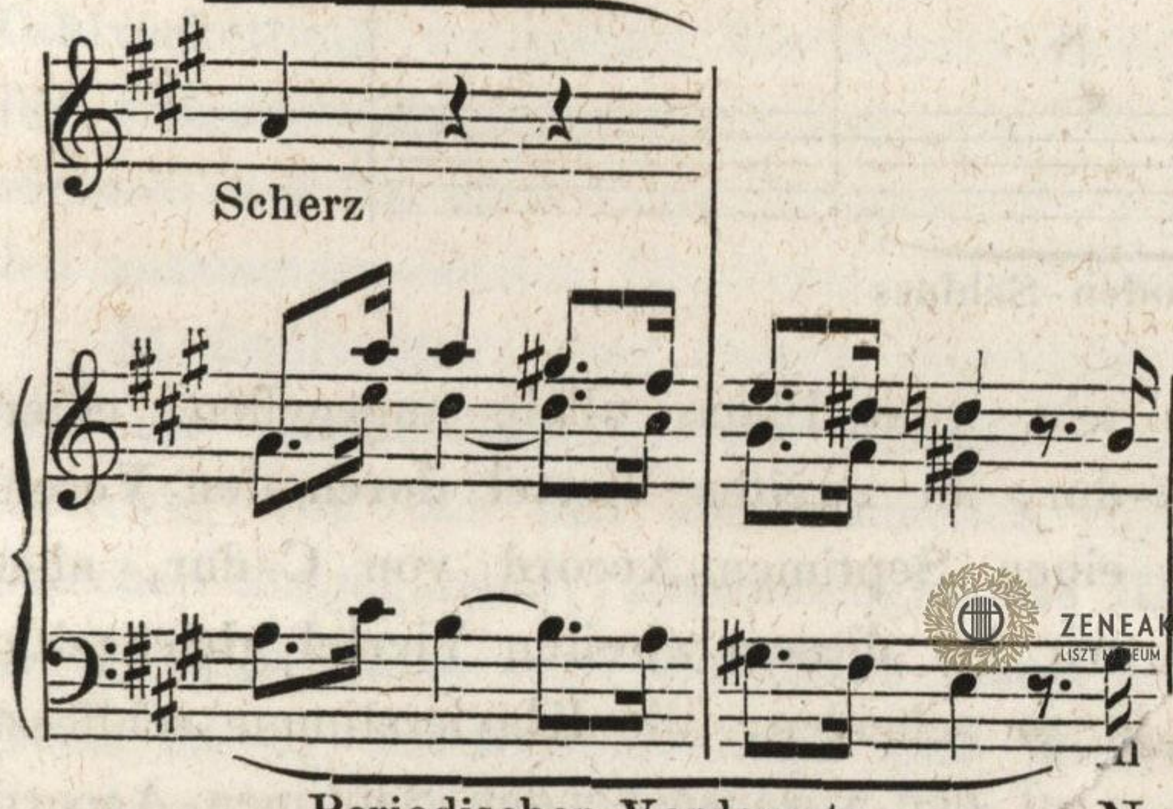
*) Er hat die Geltung eines zusammengesetzten Doppeltaktes, einer Dipodie. §. 43.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einem stärker, die andere auf einem schwächer accentuirten rhythmischen Zeitmomente.

Solche Anforderungen werden nun häufig genug an uns gestellt, in der Vocalmusik am häufigsten da, wo mehrere Singstimmen sich betheiligen, in Duetten, Terzetten, Chören u. s. w., aber auch nicht selten in monodischen Partieen, indem hier mit demselben Takte, mit welchem die Singstimme schliesst, die begleitende Instrumentation einen neuen rhythmischen Abschnitt beginnt. So war es in der S. 153 besprochenen Elvira-Arie Nr. 7 aus Don Juan. Wir wiederholen den letzten der dort angegebenen Vocaltakte und fügen demselben die Instrumentation hinzu:

Perioden - Schluss.



Periodischer Vordersatz.

Für die Singstimme ist der auf der
mit sammt den beiden folgenden V
eines periodischen Nachsatzes, für
sind die drei ersten Töne a dess
periodischen Nachsatzes und An
dersatzes; die übrigen Instrum
dritten Tone zu erkennen, dass
satze bewegen, da sie mit dies
verlassen haben und sich in

Dies ist nicht derselb
Duette, wo die ihre Period
denselben Accorden fortsc
bei der Taktverkettung da,
die andere gleichzeitig s
einsetzt. Ein Beispiel

ten
neorie
eng ge-
ıtakten zu

es Rhythmus
t, ist dieselbe
en Tradition der
nen in dem so eben
werlich gekannt haben.
n den zusammengesetzten
n Normen wie den einfachen
jenige, welcher die periodische
ıer Musik verfolgen will, wird
wie bei einfachen Rhythmen zu

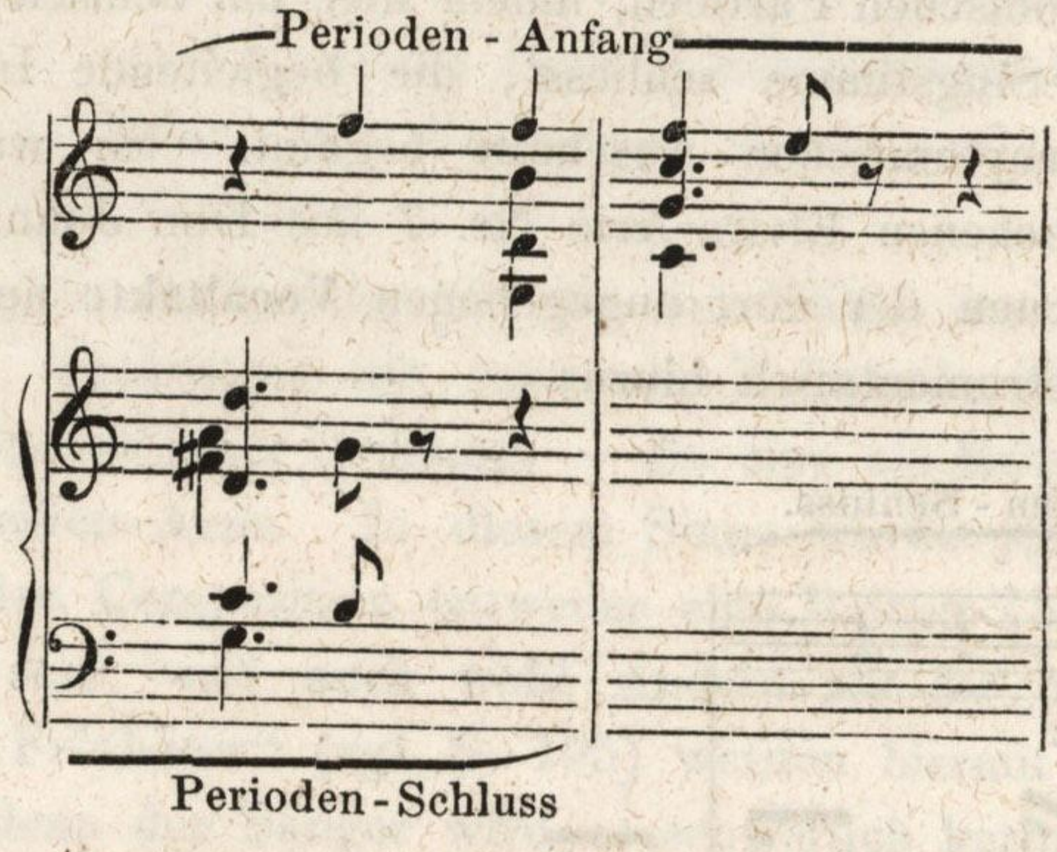
91.

erminologie.
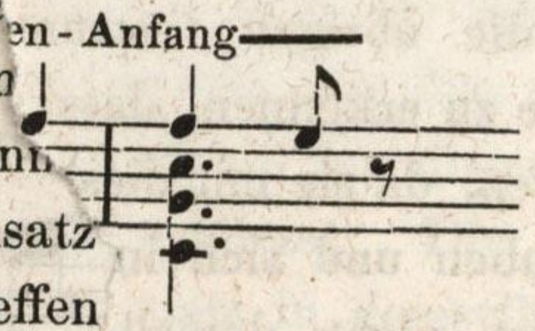
weite Abtheilung dieser Schrift liefert an
n rhythmischen Analysen den Nachweis,
roleptischen Auftakte und der Taktver-
thümlichkeiten christlicher Kunst anzusehen
ufgestellten rhythmischen Normen für die
unserer modernen Musikwerke vollständig
omponist hat, etwa von dem fünfzeitigen
Ganzen und Grossen genau nach denselben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Duette, der Beethovenschen „Kreutzer-Sonate“ op 47. Zu Anfang derselben führt die Violine 4 Takte allein aus, die dann mit Veränderung der Tonart vom Klavier ebenfalls in 4 Takten repetirt werden. Bei dem letzten dieser Takte beginnt die Violinstimme gleichzeitig mit dem Schlussaccorde des Klavieres eine neue Periode.



le
ande
der vor
Reihen-A
sogenannte
sein dürfen,
dem ersten Viertel hören wir, vom Piano allein angegeben, einen
zweiten zu gebe von G-dur, im zweiten Viertel durch den Verein
nente einen Septimen-Accord von C-dur, aber
en wir bei diesem zweiten Viertel gleichzeitig
Du, die le zu scheiden: die Klavierstimme schliesst
Masetto wä auf den vorausgehenden Septimen-Accord
Kannst du mich Dreiklange von G-dur (g h d g), die
befindet sich damit in dem Septimen-
folgenden C-dur. Hätte Beethoven
so würden die beiden Perioden in
hliessen:



Die auf S. 160 schematisirte zwe
Vorstehenden für die drei ersten
$^2/_4$ Takte. Von diesen fünf hat je
wohl die Bedeutung der Reihen-The
Thesis ist jeder Takt für die Stimm
dischen Vorder- oder Nachsatz begin
mit ihm einen Vorder- oder Nachsatz
verkettenden beiden Singstimmen treffen
zusammen, aber niemals auf demselben rh
in ein und demselben Accorde befindet) Periode beginnt, ist eine
ektische Reihe bezeichnen

*) Er hat die Geltung eines zusammeng
Dipodie. §. 43.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist eine mehrstimmige Musik der Art, dass die verschiedenen Stimmen gleichzeitig immer auf derselben Thesis oder Arsis derselben periodischen Reihe sich befinden, dann ist der Rhythmus ein einfacher, ist dies nicht der Fall, ein zusammengesetzter. Im letzteren Falle hören wir zu derselben Zeit verschiedene rhythmische Gliederungen, und das Ganze, welches unserem Ohre zu gleicher Zeit vorgeführt wird, ist, wenngleich es in tonischer Hinsicht den Eindruck der Einheit macht, mit Rücksicht auf den Rhythmus immerhin ein zusammengesetztes zu nennen. Den zusammengesetzten Rhythmen eine eingehendere Erörterung zu widmen ist nicht die Aufgabe dieser Schrift, wie wir schon zu Anfang derselben angegeben haben; es möge genügen in der im voranstehenden Paragraphen behandelten Taktverkettung wenigstens Ein anschauliches Bild von der Theorie des zusammengesetzten Rhythmus gegeben zu haben. Streng genommen werden auch Compositionen mit proleptischen Auftakten zu den zusammengesetzten Rhythmen zu rechnen sein.

In demjenigen, was unsere allgemeine Theorie des Rhythmus über die unzusammengesetzten Rhythmen gelehrt hat, ist dieselbe durchweg von der uns überkommenen rhythmischen Tradition der Griechen ausgegangen; zusammengesetzte Rhythmen in dem so eben angegebenen Sinne wird die antike Kunst schwerlich gekannt haben. Doch ist es selbstverständlich, dass auch den zusammengesetzten Rhythmen der polyphonen Musik dieselben Normen wie den einfachen Rhythmen zu Grunde liegen, und derjenige, welcher die periodische Gliederung dieser Art von polyphoner Musik verfolgen will, wird genau mit denselben Kategorien wie bei einfachen Rhythmen zu operiren haben.

§. 91.

Zur Terminologie.

Die nunmehr folgende zweite Abtheilung dieser Schrift liefert an einer nicht geringen Zahl von rhythmischen Analysen den Nachweis, dass mit Ausnahme der proleptischen Auftakte und der Taktverkettungen, die eben als Eigenthümlichkeiten christlicher Kunst anzusehen sind, die von den Alten aufgestellten rhythmischen Normen für die rhythmischen Gliederungen unserer modernen Musikwerke vollständig ausreichen. Der antike Componist hat, etwa von dem fünfzeitigen Einzeltakte abgesehen, im Ganzen und Grossen genau nach denselben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grundsätzen verfahren wie der alte griechische Musiker. Ob sich beide dieser sie leitenden Grundsätze bewusst geworden sind ist, eine Frage, auf deren Beantwortung wir hier nicht einzugehen brauchen. Soviel aber steht fest, dass nur ein antiker, aber kein moderner Musiktheoretiker diese Grundsätze aus den Musikwerken seines Volkes herauszufinden und in Worte zu fassen versucht hat. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass wenn Musiktheoretiker der neueren Zeit von Isaak Vossius an die Aufstellung einer rhythmischen Theorie für nothwendig anerkannt und den ersten Versuch zu einer Ausführung derselben gemacht haben, dass sie hierauf eben durch ihre Bekanntschaft mit den auf Aristoxenus fussenden rhythmischen Schriften der späteren Griechen geführt worden sind. Dass diese Versuche ganz unzusammenhängender Art sind, hat sicherlich auch darin seinen Grund, dass die eigene unverfälschte Lehre des Aristoxenus sich erst in den letzten Decennien in einiger Vollständigkeit hat wiedergewinnen lassen.

Wir dürfen annehmen, dass dasjenige, was die Ueberlieferung der Alten als rhythmische Abschnitte ins Auge zu fassen lehrt, auch von den modernen Theoretikern in seiner Bedeutung gewürdigt wird: es ist dies die Scala von den kleinsten und einfachsten bis zu den umfassendsten rhythmischen Abschnitten, die wir in dem Vorausgehenden mit folgenden Namen bezeichnen mussten:

Thesis und Arsis des Einzeltaktes,
Einzeltakt,
Thesis und Arsis der rhythmischen Reihe,
rhythmische Reihe als Vorder-, Mittel- oder Nachsatz der Periode,
Periode,
Strophe,
Perikope.

Aber nicht überall sind bei den Neueren für die hier in Rede stehenden Abschnitte des Rhythmus dieselben Nomenclaturen, deren wir uns bedienen, üblich. Und eben hiervon soll noch kürzlich die Rede sein.

Es ist hier zunächst nicht zu verkennen, dass sich in der soeben aufgestellten Scala der rhythmischen Abschnitte zwischen dem, was wir Periode und was wir Strophe nennen mussten, eine Lücke zeigt. Eben diese Lücke ist es, die jene grösstentheils von den Alten herrührenden Termini technici in einer etwas andern Weise hat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gebraucht werden lassen. Wir wollen auch hier wiederum, wie wir es sonst gethan haben, von unseren poetischen Texten ausgehen.

Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste führt in der Erörterung des „Rhythmus“ eine Strophe aus einem Hallerschen Gedichte an:

Komm Doris, komm zu jenen Buchen, | lass uns den stillen Grund besuchen, |
wo nichts sich regt als ich und du.
Nur noch der Hauch verliebter Weste | belebt das schwanke Laub der Aeste |
und winket dir liebkosend zu.

Hiervon sagt Sulzer: „Die drei ersten Einschnitte machen die erste Periode oder den ersten Theil der Melodie aus. Dann folgt ein ähnlicher und gleich grosser zweiter Theil („Nur noch der Hauch . . . liebkosend zu“). Dieser zweite Theil unterscheidet sich durch den Ton, und jeder Tonsetzer von mittelmässigem Nachdenken würde ihn auch in einem andern Tone z. B. in der Dominante des ersten setzen, gerade wie man es insgemein mit den Tanzmelodien thut. Hiernach wird dieselbe Strophe mit allen ihren Rhythmen so lange wiederholt bis das Lied zu Ende ist.“

Die Ausdrücke Strophe und Periode gebraucht hier Sulzer genau in derselben Weise, wie sie im Vorausgehenden in der vorliegenden Schrift nach Massgabe der alten Ueberlieferung angewandt sind. Das Ganze ist eine aus zwei Perioden bestehende Strophe, und zwar besteht eine jede Periode nach antiker Nomenclatur aus drei Kola oder Gliedern (rhythmischen Reihen), nämlich einem Vorder-, einem Zwischen- und einem Nachsatze. Diese periodischen Glieder sind es, wofür Sulzer den Ausdruck Einschnitte angewandt hat. Wir werden sogleich zeigen, in wie weit der Ausdruck Periode ein schwankender geworden ist. Am geläufigsten ist der Terminus Strophe bei den neueren Musiktheoretikern geblieben, obwohl selbst dieser Terminus eine verkehrte Anwendung*) sich hat gefallen lassen müssen. Wer nämlich die rhythmische Nomenclatur z. B. blos aus der Compositionslehre von Marx kennen lernt, wird für dasjenige, was Sulzer Einschnitt nennt,

*) Der Missbrauch, welcher sich hier für die Nomenclatur der rhythmischen Abschnitte unserer Choräle eingeschlichen hat, wonach man die einzelne Reimzeile eine Strophe und den im Gesange zu repetirenden Complex von Reimzeilen einen Vers nennt, hat ohne Zweifel auch Marx zu jener Verkehrtheit Veranlassung gegeben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Ausdruck Strophe gebrauchen. Denn nach Marx' verkehrtem Sprachgebrauche würde die Reihe

Komm Doris, komm zu jenen Buchen,

nicht aber jener ganze Complex von sechs Reihen eine Strophe zu nennen sein.

Für alle Strophen, die blos aus zwei Perioden bestehen, reichen wir mit den Termini technici Periode und Strophe vollständig aus. Aber auch mehr als zwei Perioden finden sich zu einer Strophe vereint. So bei Schiller:

Zu theuren Pflichten, zarten Sorgen, | dem jungen Busen noch verborgen, | ruft dich des Kranzes ernste Zier.
Der Kindheit tändelnde Gefühle, | der freien Jugend flücht'ge Spiele, | sie bleiben fliehend hinter dir,
Und Hymens ernste Fessel bindet, | wo Amor leicht und flatternd hüpft;
Doch für ein Herz, das schön empfindet, | ist sie aus Blumen mir geknüpft.

Die zwei ersten der hier von Schiller gebildeten Perioden sind genau dieselben, welche Haller zu jener von Sulzer als Beispiel herbeigezogenen Strophe vereinigt hat. Aber Schiller hat mit denselben noch zwei andere analog gebildete, aber nicht dreigliedrige, sondern zweigliedrige Perioden vereint. Auch diese zweigliedrigen Perioden könnten für sich eine vollständige Strophe bilden, wie dies in einem anderen Schillerschen Gedichte der Fall ist:

Komm Schwester, lass uns Freundschaft schliessen, | du marterst dich an deinem Pflug;
In deinen Schoss will ich sie giessen, | hier ist für dich und mich genug.

Wir können daher die aus vier Perioden bestehende Strophe Schillers eine zusammengesetzte nennen: zwei Theile, von denen ein jeder schon für sich eine Strophe bilden kann, ein jeder aus zwei Perioden bestehend, sind zu einer einzigen Strophe vereint.

Für diese einzelnen Theile der zusammengesetzten Strophe hat uns die Terminologie der Griechen keinen Terminus technicus überliefert. Indess wird von den Griechen neben und gleichbedeutend mit Strophe noch der Ausdruck System, d. i. Zusammenstellung oder Verein von Perioden, gebraucht, und dieser zweite Ausdruck System kommt auch als Terminicus solcher metrischer Partien vor, welche in Wirklichkeit sich als Theil einer zu repetirenden Strophe ergeben. Wir dürfen uns daher die Freiheit nehmen, den Namen System auf dasjenige zu übertragen, was wir oben bei Gelegenheit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der aus vier Perioden bestehenden Schillerschen Strophe als einen besonderen Strophentheil unterscheiden mussten. Und was von dem poetischen Texte gilt, gilt ebenso auch von der Textesmelodie. Da der Name System von den Griechen herrührt, so wollen wir ihn in der angegebenen Weise an einer griechischen Melodie erläutern. Das S. 92 mitgetheilte Lied des griechischen Componisten Mesomedes besteht zunächst aus 2 zweigliederigen Perioden, von denen jedes Glied (jeder periodische Vorder- und Nachsatz) vier $^3/_4$ Takte umfasst. Diese bilden das erste Periodensystem. Die zwei folgenden ebenfalls zweigliederigen Perioden, in denen jedes rhythmische Glied drei $^2/_4$ Takte enthält, bilden das zweite Periodensystem der Strophe. Dann folgt in dem Liede an die Muse noch eine einzelne Reihe aus vier $^3/_8$ Takten:

Seid mit güt'gem Sinn mir nah.

Diese Schlussreihe ist kein Theil des zweiten Systemes, und selbstverständlich lässt sich dieselbe auch nicht als ein besonderes drittes System fassen. Aber gerade hierfür besitzen wir die antike Nomenclatur. Die Alten nannten nämlich eine die Strophe abschliessende Reihe, welche selbständig für sich steht, d. h. sich nicht mit einer zweiten Reihe zu einer mehrgliedrigen Periode verbindet, ein Epodikon. Ueber die musikalische Beschaffenheit ist bereits S. 142 gesprochen. Es ist das Epodikon ein periodischer Nachsatz, dem der Vordersatz fehlt, eine monokolische Periode. — Eine solche monokolische Periode kann auch als Eingang einer Strophe seine Stelle haben und wird in diesem Falle Proodikon genannt.

Die eben erwähnte altgriechische Composition ist, soviel wir wissen, nicht antistrophisch repetirt worden, aber lässt sich immerhin als Strophe bezeichnen. Unter dieser Voraussetzung wollen wir (S. 170) nach dem eben Aufgestellten die einzelnen rhythmischen Abschnitte derselben übersichtlich nach ihren Namen angeben.

Dieselbe Nomenclatur wird sich auch für jedes analog gebildete moderne Musikstück anwenden lassen. Selbstverständlich ist es dabei ganz gleichgültig, ob die Periode blos aus Vorder- und Nachsatz besteht, oder ob sie zwischen beiden Gliedern noch einen oder mehrere Zwischensätze enthält (als dreigliederige, viergliederige, fünfgliederige Periode).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

STROPHE.

Erstes Perioden-System.

I. Periode.

Vordersatz: Sing o geliebte Muse mir,
Nachsatz: Führ' an mir meinen Reigen.

II. Periode (Gegenperiode.)

Vordersatz: Der Hauch aus deinem heil'gen Hain
Nachsatz: Durchbebe meine Seele.

Zweites Perioden-System.

I. Periode.

Vordersatz: Muse Kalliope, du,
Nachsatz: Anführerin lieblicher Musen,

II. Periode (Gegenperiode.)

Vordersatz: Du auch, o Spender der Weih'n,
Nachsatz: Sohn Latos, Delischer Päan,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Epodikon.

Eingliedrige Periode.

Seid mit güt'gem Sinn mir nah.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass der Mangel eines überlieferten Terminus technicus für denjenigen rhythmischen Abschnitt den wir hier System oder noch bezeichnender Periodensystem genannt haben, der Hauptgrund für das bei den Modernen vorkommende Schwanken in der Anwendung des Ausdrucks Periode ist. Schon bei Sulzer lässt sich eine Mehrdeutigkeit des Ausdrucks Periode hin und wieder nicht verkennen, obwohl das Wort vorwiegend in dem oben angegebenen Sinne gebraucht ist. Wir wenden uns von Sulzer zu der Epoche machenden Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber (1817). Bei ihm kommt Periode in einem dreifachem Sinne vor, nämlich für die drei verschieden grossen Abschnitte des Rhythmus, welche wir als rhythmische Reihe, als Periode und als Periodensystem bezeichnet haben. Aber Gottfried Weber ist sorgsam genug,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Ausdruck Periode für diese drei verschiedenen Begriffe zu modificiren. Er unterscheidet nämlich:

1) kleine Perioden oder kleine Rhythmen (Rhythmus und Periode wird bei ihm gleichbedeutend für einander gebraucht),

2) grössere Perioden (Rhythmen) oder Perioden schlechthin,

3) Hauptperioden.
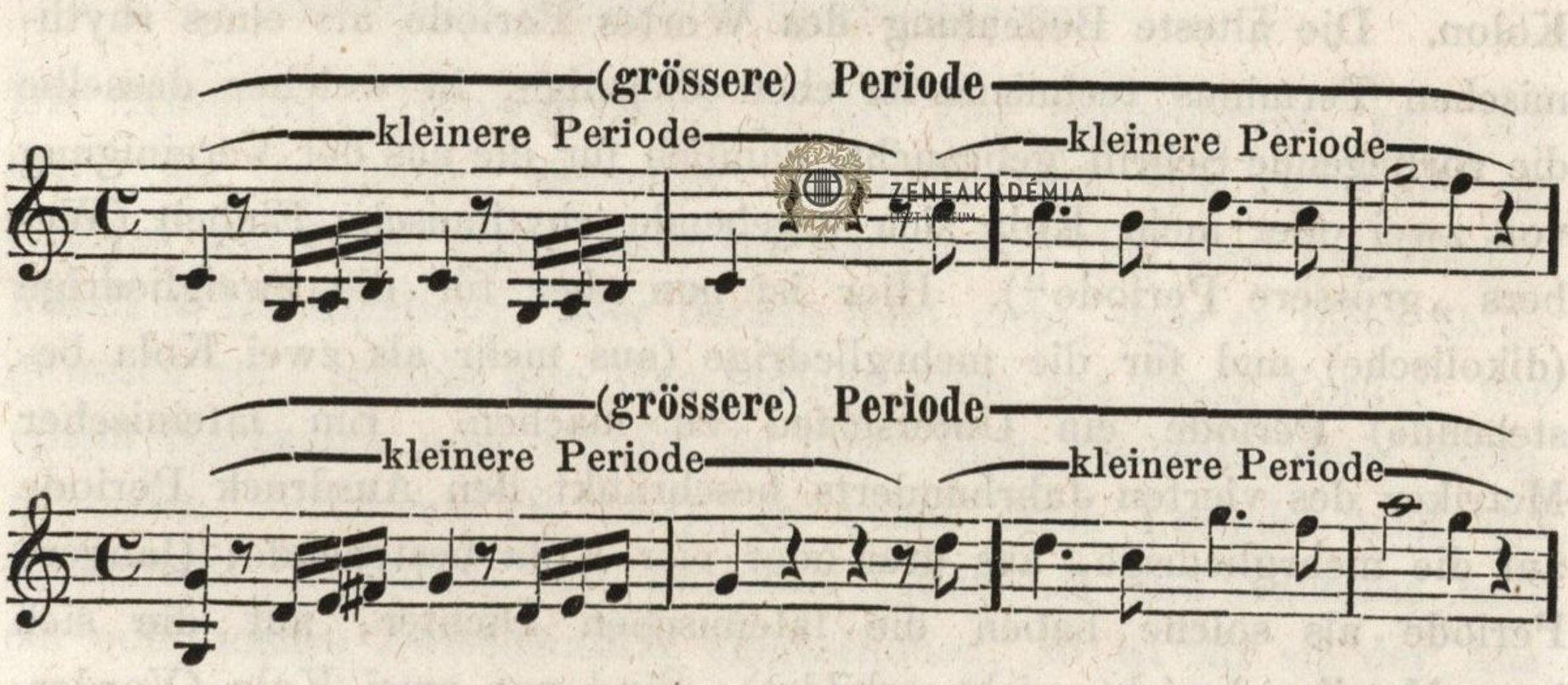
Webers kleine Periode kommt mit dem rhythmischen Kolon, mit dem periodischen Vorder- oder Nachsatz überein.

Webers grössere Periode oder Periode schlechthin ist dasselbe, was auch bei uns Periode heisst.
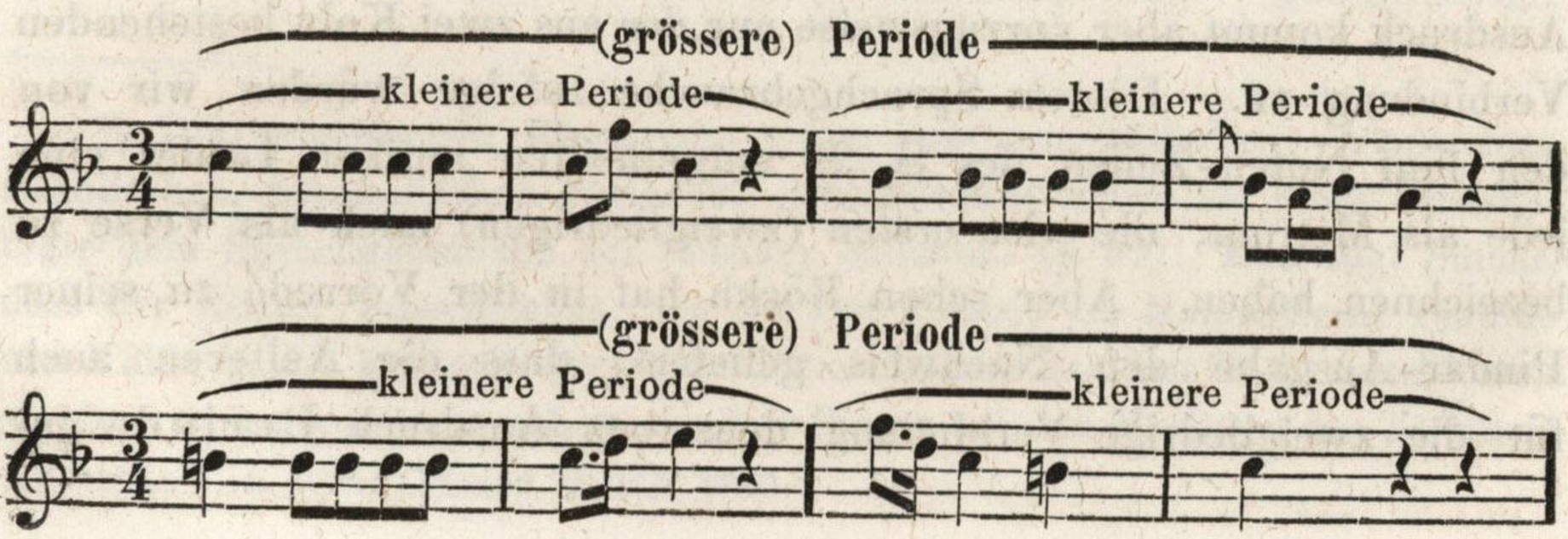
Hauptperiode endlich heisst bei Weber, was wir Periodensystem genannt haben.

Wir wollen das Verhältniss von Gottfried Webers Terminologie zu der unsrigen durch die zwei von ihm aus Mozart gewählten Beispiele erläutern.

HAUPT-PERIODE.



HAUPT-PERIODE.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass ähnlich wie hier bei Gottfried Weber der Ausdruck Periode auch bei den Griechen für drei verschiedene rhythmische Begriffe sich gebraucht findet. Aber nicht bei ein und demselben griechischen Schriftsteller. Ich habe dies in der Metrik der Griechen Bd. I §. 60 (2. Aufl.) ausgeführt. Im umfassendsten Sinne bezeichnet Periode dasselbe wie Strophe (als Theil einer Perikope) oder eines grösseren in demselben Metrum (z. B. in iambischen Trimetern) geschriebenen Abschnittes eines Drama's. In dieser Bedeutung ist also die Periode bei den Alten noch umfangreicher als G. Webers „Haupt-Periode“ (= Perioden-System). Umgekehrt wird Periode auch in einer Bedeutung gebraucht, wo es mit dem, was sonst Kolon (periodischer Vorder- oder Nachsatz) heisst, auf dasselbe hinauskommt (Webers „kleinere Periode“). Beides kommt aber nur vereinzelt vor und geht nicht auf ältere Quellen zurück. Der gewöhnlichen Terminologie ist und bleibt für die beiden hier mit „Periode“ bezeichneten Begriffe der Ausdruck Strophe und Kolon. Die älteste Bedeutung des Wortes Periode als eines rhythmischen Terminus technicus ist eben diejenige, in welcher dasselbe die vorliegende Schrift gebraucht, nämlich für die aus der Vereinigung von zwei oder mehr Kola sich ergebende rhythmische Einheit (Webers „grössere Periode“). Hier ist nun aber für die zweigliedrige (dikolische) und für die mehrgliedrige (aus mehr als zwei Kola bestehende) Periode ein Unterschied zu machen. Ein lateinischer Metriker des vierten Jahrhunderts beschränkt den Ausdruck Periode auf die mehrgliedrige, aus drei oder vier Kola bestehende; (längere Periode als solche haben die lateinischen Dichter, auf die sich jener Metriker bezieht, nicht gebildet). Sind nur zwei Kola (Vorder- und Nachsatz) zu einer periodischen Einheit verbunden oder ist ein einziges Kolon als monokolische Periode gebraucht, so heisst dies bei den Späteren ein „Metrum“ oder auch ein „Vers“, der letztere Ausdruck kommt aber vorzugsweise nur der aus zwei Kola bestehenden Verbindung zu. Diesem Sprachgebrauche zufolge würden wir von den fünf Noten-Zeilen des S. 92 mitgetheilten antiken Liedes eine jede als Metrum, die vier ersten (zweigliedrigen) auch als Verse zu bezeichnen haben. Aber schon Böckh hat in der Vorrede zu seiner Pindar-Ausgabe den Nachweis geliefert, dass die Aelteren auch für die zweigliedrige Verbindung denselben Ausdruck Periode ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

braucht haben, den die Späteren auf die drei- und mehrgliedrigen Verbindungen beschränken*).

Es ist selbstverständlich, dass, wenn wir uns für die Rhythmik der antiken Ausdrücke bedienen, dass wir diese in der Bedeutung zu gebrauchen haben, welche sie in der klassischen Zeit des Griechenthums, in der Zeit der schöpferischen Kunstperiode gehabt haben, nicht aber in der meist auf Missverständniss und Unwissenheit beruhenden Weise, in der jene alten Termini technici von der Römer- und Byzantiner-Zeit umgewandelt sind. Immerhin aber wird es erlaubt sein, neben dem Worte Periode auch den sicherlich gleichfalls alten Ausdruck „Metrum“ in dem oben angewandten Sinne zu gebrauchen, wonach sich folgende Nomenclatur ergeben würde:

Periode:

1) ein- und zweigliedrige Periode (aus einem oder zwei Kola bestehend), genannt Metrum.
2) drei- oder mehr-gliedrige Periode (aus drei oder mehr Kola bestehend), genannt Hypermetrum.

Der Ausdruck „Hypermetrum“ in der hier angegebenen, zu „Metrum“ im Gegensatze stehender Bedeutung lässt sich zwar nur ein einziges Mal in der alten Litteratur nachweisen (bei dem griechischen Metriker Hephaestion), aber daraus folgt nicht, dass er nicht üblich gewesen sei. Besteht also eine Periode bloss aus einem Vorder- und einem Nachsatze, oder enthält sie bloss einen Nachsatz, ohne vorangehenden Vordersatz (S. 142), so heisst diese Periode nach den Alten ein „Metrum“. Ist zwischen Vordersatz und Nachsatz noch ein oder mehre Zwischensätze eingeschoben, so ist für sie der Ausdruck „Hypermetrum“ (d. h. eine Verbindung, welche das Metrum überschreitet) überliefert. Ich habe oben bei den Arten der Periode (§. 85) diese antike Nomenclatur um deswillen zur Seite gelassen, weil sie gegenüber der accurateren Beziehungsweise: „eingliedrige,

---

*) Die griechischen Rhetoriker reden von monokolischen, dikolischen, trikolischen, tetrakolischen Perioden. Zweifelsohne haben sie diese Terminologie dem Sprachgebrauche der Musiker entlehnt. (§. 52). Nun sagt Suidas, dass der Rhetor Trasymachus, ein Schüler Platos, die Nomenclatur Periode und Kolon in die Rhetorik eingeführt habe. Daraus darf mit Recht geschlossen werden, dass mindestens schon zur Zeit Platos bei den Musikern der Terminus „Periode“ in jener Weise üblich war.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zweigliedrige, dreigliedrige Periode u. s. w.“ für unsere Zwecke entbehrlich ist.

Wer das Wort Periode in dem dreifachen Sinne wie G. Weber anwendet, ist dazu jedenfalls völlig berechtigt, nur darf er alsdann nicht Periode schlechthin sagen, sondern muss die von Weber gebildeten Ausdrücke „kleinere Periode, grössere Periode, Hauptperiode“ gebrauchen, wenn er nicht zu einer Verwechselung der drei verschiedenen Begriffe Veranlassung geben will. Leider hat sich die dreifach verschiedene Benennung Webers wegen ihrer Schwerfälligkeit keines Beifalls zu erfreuen gehabt, man sagt „Periode“ schlechthin und meint damit entweder die Periode der altkirchlichen Zeit, oder das Kolon, oder ein Periodensystem, und nicht immer wird es uns leicht, zu erkennen, welcher von diesen drei verschiedenen Begriffen darunter verstanden sein soll. Ich lese in der interessanten Bearbeitung mittelalterlicher Minnelieder von Liliencron und Stade S. 7: „Der einzelnen musikalischen Periode entspricht jedesmal und ohne Ausnahme eine Verszeile; von hier ausgehend kann man sich nicht weiter irren, darf sich aber nur durch das hin und wieder Ungewohnte des Klanges nicht verlocken lassen, durch Verlängerungen, Kürzungen oder Pausen innerhalb der Vers- und melodischen Zeilen den Bau des Liedes zu zerstören. Diese Zeilenschlüsse haben wir bald durch Fermaten breit heraustreten lassen, bald ihre leichtere Andeutung der Discretion der Sänger anheim gegeben.“ Welche Art von rhythmischen Abschnitten ist hier unter „Periode“ verstanden? Erst aus dem Gebrauche der in den mittgetheilten Liedern angewandten Fermaten ergibt sich, dass Libiencron und Stade unter „Periode“ das verstanden haben, was G. Weber „kleinere Periode“ nennt und was bei den Alten Kolon heisst (rhythmische Reihe, periodischer Vorder- oder Nachsatz).

Gerade umgekehrt ist die Bedeutung des Wortes „Periode“ in dem mit Recht verbreiteten Lehrbuche der musikalischen Composition von Lobe; es ist hier identisch mit dem, was G. Weber „Haupt-Periode“ nennt (unser Perioden-System). Selbstverständlich kann nun Lobe die weniger umfassenden rhythmischen Abschnitte, welche bei Weber „grössere Perioden“ und „kleinere Perioden“ genannt werden, nicht ebenfalls als Perioden bezeichnen. Er wählt hierfür die Namen „Sätze“ und „Abschnitte.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach den Alten	Bei G. Weber	Bei Lobe
Kolon	kleinere Periode	Abschnitt
Periode	(grössere) Periode	Satz
Perioden-System	Haupt-Periode	Periode

Lobe hat die von ihm aufgestellte Nomenclatur consequent durchgeführt. Aber er geräth dadurch in Collision mit einer bereits allgemein üblichen Terminologie. Der Ausdruck „Satz“ nämlich, den Lobe für das altgriechische „Periode“ wählt, ist in der modernen Musik bereits ein feststehender Terminus für den einzelnen Haupttheil der Sonate u. s. w. (Allegro-Satz, Andante-Satz, Scherzo-Satz u. s. w., — erster, zweiter, dritter, vierter Symphonie-Satz). Lobe sieht sich gezwungen, das Wort „Satz“ in dieser allgemein und in allen Kreisen, bei Musikern und Laien acceptirten Bedeutung für seine Compositionslehre zurückzuweisen und dafür das Wort „Form“ zu gebrauchen. So lesen wir bei ihm die Capitel-Ueberschrift: „Die erste Form des Quartettes“ statt des bisher üblichen: „Der erste Satz des Quartettes“ u. s. w. Aber mit welchem Rechte kann man dasjenige, was ein erster, zweiter, dritter oder vierter grösserer Theil einer Composition ist, als erste, zweite, dritte, vierte Form einer Composition bezeichnen? Freilich gibt es mehrere Formen einer Sonate u. s. w., — es ist eine besondere Form, wenn das Ganze aus den gewöhnlichen vier Theilen (Allegro, Adagio, Scherzo, Finale) besteht, — es ist eine andere Form, wenn in der Composition das Scherzo ausgelassen ist, — es ist wieder eine andere Form, wenn das Adagio vorangeht u. s. w. Lobe wird zu diesem ungerechtfertigten Vertauschen des Wortes „Satz“ mit „Form“ bloss dadurch veranlasst, weil er das Wort „Satz“ in der Bedeutung von Weber's grösserer Periode gebraucht. Zu dem letzteren hat er aber streng genommen keine grössere Berechtigung, als wenn er in demselben Buche das Wort „Tritonus“ für die natürliche Quarte gebraucht, nicht für ein aus drei Ganztönen bestehendes Intervall, wie dies doch alle anderen modernen Musiker nach Vorgange der Griechen gethan haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweite Abtheilung.

Rhythmische Analysen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Händel Messias Nr. 18 Arie.

(Er weidet seine Heerde.)

Dreizeitiger Einzeltakt. Tetrapodische Reihen.

Der Text, welcher Händel für seine Messias-Arie Nr. 18 vorlag, lautet in deutscher Uebertragung*) des englischen Originals:

1. Er weidet seine Heerde, | ein guter Hirte,
   und sammelt seine Lämmer | in seinen Arm.
2. Er nimmt sie mit Erbarmen | in seinen Schooss
   und leitet sanft, | die gebären soll.
3. Kommt her zu ihm, | die ihr mühselig seid,
   kommt her zu ihm, | mit Traurigkeit beladen, | denn er verleiht euch Ruh.
4. Nehmt auf sein Joch | und lernet von ihm,
   denn er ist sanft | und demuthvoll, | dann findet ihr Ruhe | für euer Herz.

---

*) Die Worte des deutschen Textes passen nicht so gut wie die des englischen Originals zu der Composition.

1. He shall feed flock like | a shepherd,
   and be shall gather | the lambs with his arm.
2. And carry them | in his bosom
   and gently lead those | that are with young.
3. Come unto him, | all ye that labour,
   come unto him ye | that are heary laden, | and he will give you rest.
4. Take his yoke upon you | and learn of him,
   for he is meek and | lowly of heart | and ye shall find rest | unto your souls.

Die letzte Silbe von „shepherd“ ist der ihr von Händel gegebenen Melodisirung angemessen, nicht aber die letzte Silbe von „Hirte“ u. a. der Art.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man wird den Text nur mit Unrecht Prosa nennen können, denn der Verfasser hat den meisten Sätzen einen leicht zu verfolgenden Rhythmus gegeben. Man wird sehen, dass sich der grösste Theil dieser Sätze dem Metrum nach mit dem Texte des Ständchens aus Don Juan (S. 120), wie es Mozart gestaltet hat, berührt. Die meisten Sätze geben Raum für eine zweigliedrige, einige aber auch für eine mehrgliedrige Periode.

Je zwei auf einander folgende Sätze des englischen Textes vereint Händel zu einer distichischen Strophe. So würde er 4 Strophen erhalten, die wir oben durch 1, 2, 3, 4 bezeichnet haben. Aber die distichische Strophe 1 wird als Antistrophe wiederholt unter Beibehaltung desselben Textes, in gleicher Weise auch die distichischen Strophen 3 und 4. So ist die Antistrophe der vorausgehenden Strophe nicht nur der Musik, sondern auch den Textesworten nach identisch, das letztere kommt ausnahmsweise auch in der griechischen Tragödie vor (in einem Aeschyleischen Chorliede des Agamemnon und mehrfach in dessen Eumeniden).

Händel hat nun aber ferner noch die Strophe und Antistrophe 1 und Strophe 2 (ohne Antistrophe) zu einer Perikope vereint, und ebenso Strophe und Antistrophe 3 und Strophe und Antistrophe 4 zu einer zweiten Perikope vereint, die ihrerseits die genaue Anti-Perikope der ersten ist, denn Strophe und Antistrophe 3 stimmt musikalisch genau mit Strophe und Antistrophe 1, Strophe und Antistrophe 4 mit der die Antistrophe entbehrenden Strophe 2. Das Einzige, worin die beiden Perikopen differiren ist dies, dass die zweite aus 2 Syzygieen (nach Art eines tragischen Chorliedes der Griechen), die erste Perikope aus einer Syzygie und einer blossen Epode (nach Art eines Pindarischen Chorliedes) besteht — aber, wie gesagt, es ist nicht nur nicht die erste Syzygie der zweiten Perikope musikalisch identisch mit der der ersten Perikope, sondern die zweite Syzygie der zweiten Periode ist in jeder ihrer beiden einander identischen Strophen die genaue musikalische Widerholung von der Epode der ersten Perikope.

Zu der aus 2 Theilen (den beiden Perikopen) bestehenden Vokalmusik kommen noch kleine instrumentale Partieen hinzu, eine jede von nur einer einzigen Periode: zwischen beiden Perikopen ein Zwischenspiel, vor der ersten Perikope ein Vorspiel und nach der zweiten Perikope ein dem Vorspiele identisches Nachspiel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das folgende Schema giebt eine Uebersicht über die Gliederung der Theile. Alles was dort mit A bezeichnet ist, ist musikalisch genau einander gleich, in gleicher Weise auch die mit B bezeichneten Partieen.

Vorspiel		$\mathfrak{a}' (+ \mathfrak{m} + \mathfrak{n}') + \mathfrak{a}'$
Erste Perikope	Str. A.	$\mathbf{a}' + \mathbf{b}$ $\mathbf{a}' (+ \mathrm{p}') + \mathbf{c}$
	Ant. A.	$\mathfrak{a}' + \mathbf{a} + \mathbf{b}'$ $\mathbf{a} (+ \mathrm{p}') + \mathbf{c}$
	Str. B.	$\mathfrak{a}' + \mathbf{a}' + \mathbf{d}$ $\mathbf{e} (+ \mathrm{q} + \mathrm{r} + \mathrm{s}) + \mathbf{f}$
Zwischenspiel		$\mathfrak{a} + \mathfrak{b}$
Zweite Perikope	Str. A.	$\mathbf{a} + \mathbf{b}$ $\mathbf{a} (+ \mathrm{p}) + \mathbf{c}$
	Ant. A.	$\mathfrak{a} + \mathbf{a} + \mathbf{b}$ $\mathbf{a} (+ \mathrm{p}) + \mathbf{c}$
	Str. B.	$\mathbf{a} \quad \mathfrak{a}' + ' + \mathbf{d}$ $\mathbf{e} (+ \mathrm{q} + \mathrm{r} + \mathrm{s}) + \mathbf{f}$
	Ant. B.	$\mathfrak{a}' + \mathbf{a}' + \mathbf{d}$ $\mathbf{e} (+ \mathrm{q} + \mathrm{r} + \mathrm{s}) + \mathbf{f}$
Nachspiel		$\mathfrak{a} (+ \mathfrak{m} + \mathfrak{n}) + \mathfrak{a}'$

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dies Schema giebt auch zugleich eine Uebersicht der Zusammensetzung der Perioden aus Reihen. Die mit kleinen deutschen Buchstaben bezeichneten sind Reihen, welche nur von der Instrumentalmusik vorgetragen werden, die mit kleinen lateinischen Buchstaben bezeichneten gehören der Vokalmusik an. Wo die Reihe durch fette Schrift ausgedrückt ist, ist sie Vorder- oder Nachsatz, die durch gewöhnliche kleine Lettern dargestellten Reihen (zugleich in Parenthese eingeschlossen) sind Zwischensätze der Periode. Der Ausdehnung nach sind sämmtliche Reihen Tetrapodieen. Die Reihen, die durch den gleichen kleinen Buchstaben bezeichnet sind, einerlei ob lateinisch oder deutsch, sind identisch, doch nicht überall identisch der Tonart nach. Ein hinzugefügter Strich bezeichnet eine geringe Modification (Mollschluss statt Durschluss).

Man sieht aus dem Schema, dass sämmtliche Perioden mit Ausnahme von dreien mit demselben Vordersatze a, á anfangen: von 17 Perioden, in welche Händel seine Composition zerlegt hat, haben also 14 einen und denselben Vordersatz, 3 haben einen andern, aber unter sich wiederum identischen, nämlich die mit e beginnenden Strophen (respective) Antistrophen B. Eine solche wirklich grandiose Einfachheit darf blos Händel wagen, ohne befürchten zu müssen, monoton zu werden. Vielleicht Mozart hätte ihm dies nachthun können, jedoch kein Anderer; aber auch Mozart hat es nicht versucht.

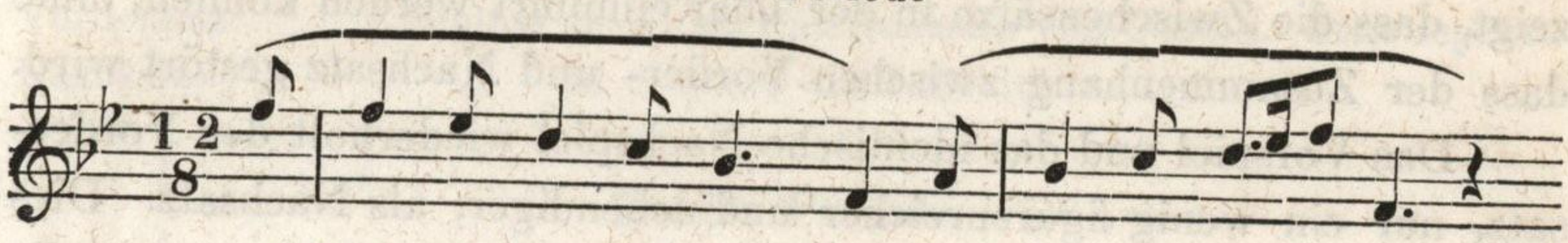
Wohl zu beachten ist die Einmischung rein instrumentaler Reihen zu denen des Gesanges. Zu Anfang eines jeden der 7 Systeme (dies ist nach antiker Weise der gemeinsame Name für Strophe und Antistrophe) geht dem Beginne des Gesanges blose Instrumentalmusik voraus, die dem Solisten eine Erholung gewähren soll: dem ersten Systeme (Strophe A) das Vorspiel, dem vierten Systeme (Str. A der zweiten Perikope) das Zwischenspiel, in allen übrigen 5 Systemen wird der Vordersatz der ersten Periode von Instrumenten anticipirt. In diesem Falle hat dann die Periode einen Nachsatz mit 2 identischen Vordersätzen, einen instrumentalen und einen vokalen. Das Zwischenspiel, die auf dasselbe folgende Periode und ebenso die auf das Vorspiel folgende sind die 3 einzigen Perioden, welche blos aus einem einfachen Vorder- und Nachsatze bestehen, alle zweiten Perioden der 7 Systeme, so wie Vorder- und Nachspiel sind durch Zwischensätze erweitert.

Führen wir die mehrgliedrigen Perioden auf die zu Grunde liegende zweigliedrige Form zurück, so enthält das ganze Canticum nur folgende 4 Perioden:
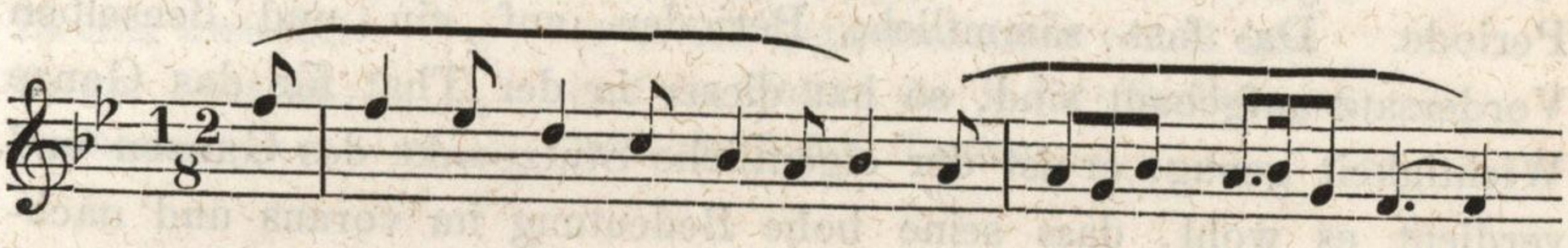
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perioden-System der Strophe A:

Erste Periode
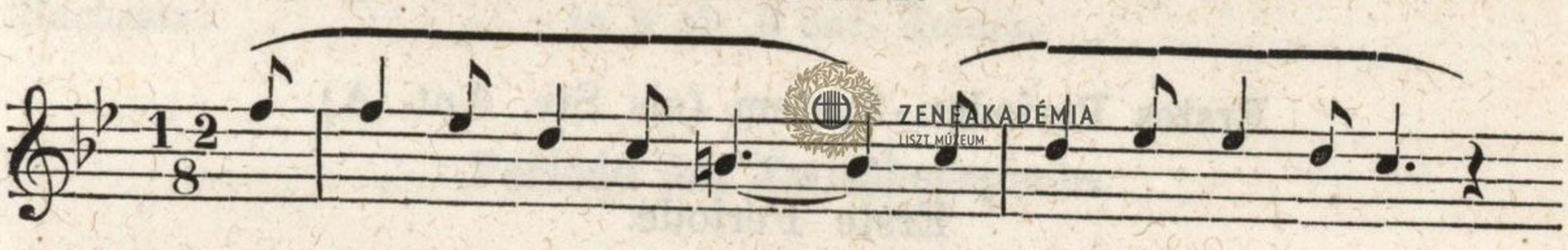


Zweite Periode
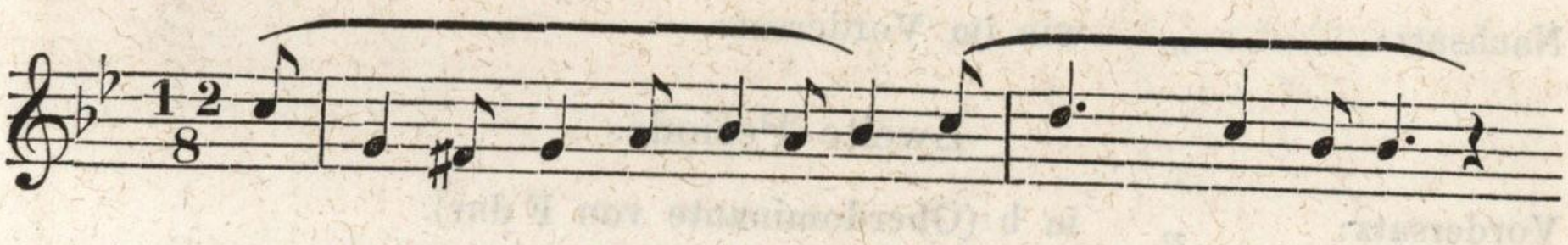


Perioden-System der Strophe B:

Erste Periode



Zweite Periode



Der Vordersatz der beiden Perioden im System A besteht in den abwärtssteigenden Tönen von der Ober-Quinte bis zur Tonica. Für die zweite Periode des Systemes A wird ein Zwischensatz dadurch gebildet, dass derselbe Ton, welcher vorher die Tonica war, jetzt als Ober-Quarte der nächst verwandten Ton-Art gesetzt wird, und wie im Uebrigen dieselbe absteigende Tonbewegung für die neu zu erhaltende Tonart vorausgeht. Für die erste Periode des Systemes B wird der Vordersatz der früheren Perioden beibehalten, jedoch statt B-Dur in C-moll. In der letzten Periode ist für den Vordersatz die Bewegung eine aufsteigende, zwischen ihn und den Nachsatz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

werden 3 Zwischensätze eingeschoben, in den beiden ersten, wie im Vordersatze eine aufsteigende, im dritten, den Nachsatz anticipirend, eine absteigende.

Der Entwurf des Grundthemas für die 4 verschiedenen Perioden zeigt, dass die Zwischensätze in der That eliminirt werden können, ohne dass der Zusammenhang zwischen Vorder- und Nachsatz gestört wird.

Das Vorspiel und das identische Nachspiel wiederholt den Vordersatz, nur ein wenig figurenreicher und lebendiger, als Nachsatz. Dies ist keine gewöhnliche Weise der Periodenbildung, sie hat eben die specielle Bedeutung einer einleitenden oder aber abschliessenden Periode. Da fast sämmtliche Perioden auf ein und denselben Vordersatz aufgebaut sind, so hat dieser in der That für das Ganze Wichtigkeit genug, er ist der eigentliche Stützpunkt des Ganzen und verdient es wohl, dass seine hohe Bedeutung im voraus und nachträglich noch einmal (im Nachspiele) dem Zuhörer zu Gemüthe geführt wird. Dies geschieht am Besten dadurch, dass er (wie es im Vor- und Nachspiele der Fall ist) seine Fähigkeit, einen Nachsatz bilden zu können, dokumentirt.

Erstes Perioden-System (als Str. Ant. A).

Erste Periode.
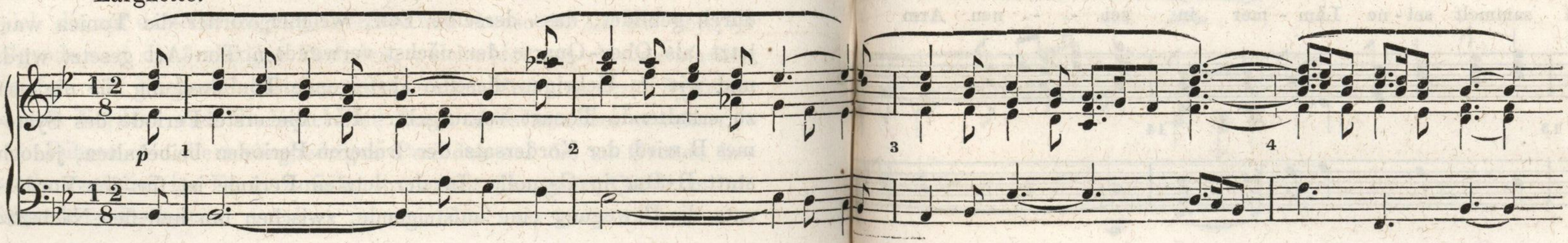
Vordersatz: Schluss in f (Quinte des B dur- Dreiklangs). Ausser in St. A repetirt.
Nachsatz: „ wie im Vordersatz.

Zweite Periode.

Vordersatz: „ in b (Oberdominante von F dur).
Zwischensatz: „ ebenso.
Nachsatz: „ in f (F dur- Tonica).

Vor-piel.

Larghetto.



Zweites Perioden-System (als Str. Ant. B).

Erste Periode.

Vordersatz: Schluss in h (als Untersecunde von C moll). Stets repetirt.
Nachsatz: „ in c als C-moll-Tonica.

Zweite Periode.

Vordersatz: „ in b als G moll-Terz.
Erster Zwischs.: „ in f als Quinte des B dur- Dreiklanges.
Zweiter Zwischs.: „ in es als Unterdominante von B dur.
Dritter Zwischs.: „ in f als Quinte des B dur- Dreiklanges.
Nachsatz: „ in b als B dur- Tonina.

Periode des Vor- und Nachspieles.

Vordersatz: Schluss in b als B dur- Tonica.
Erster Zwischs.: „ in es als
Zweiter Zwischs.: „ in f als Quinte des B dur- Dreiklanges.
Nachsatz: „ in b als B dur- Tonica.

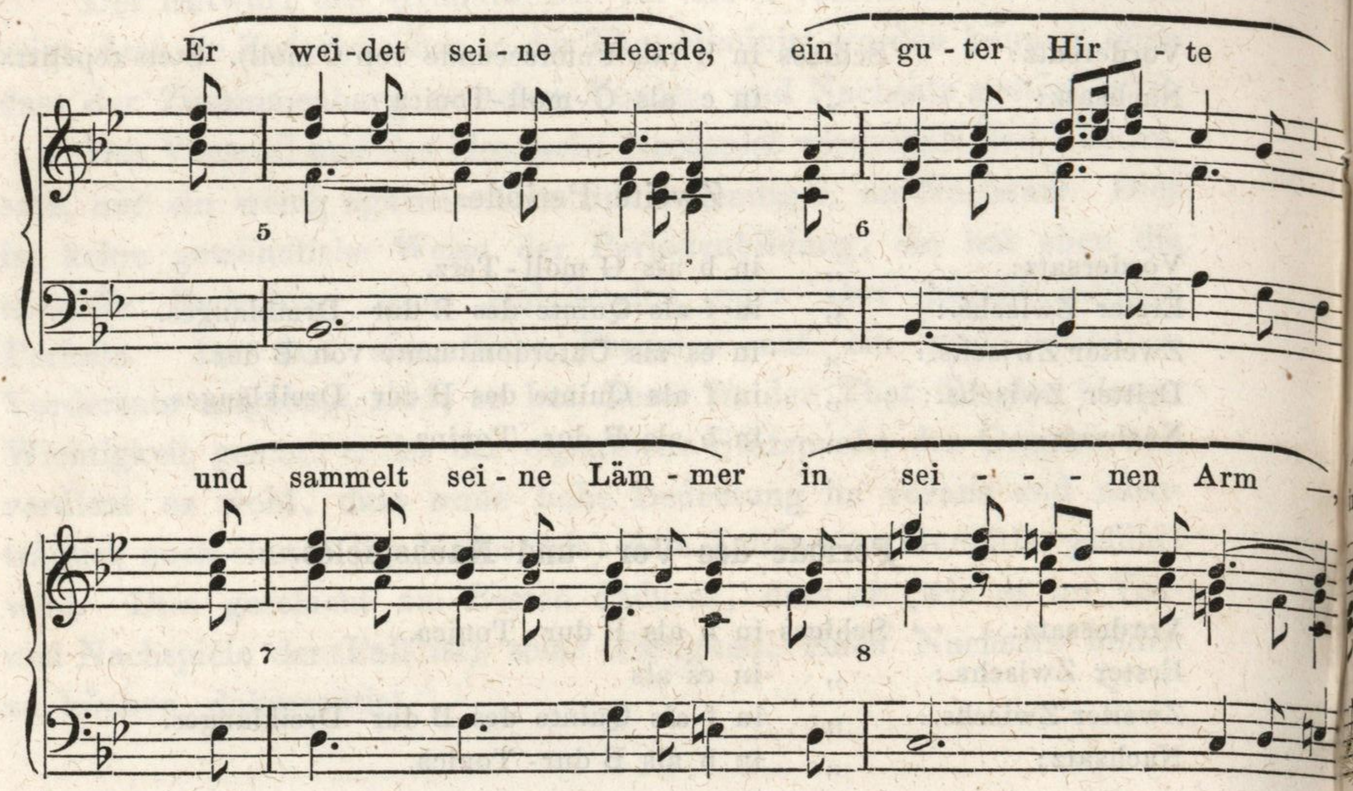
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Periode des Zwischenspieles.
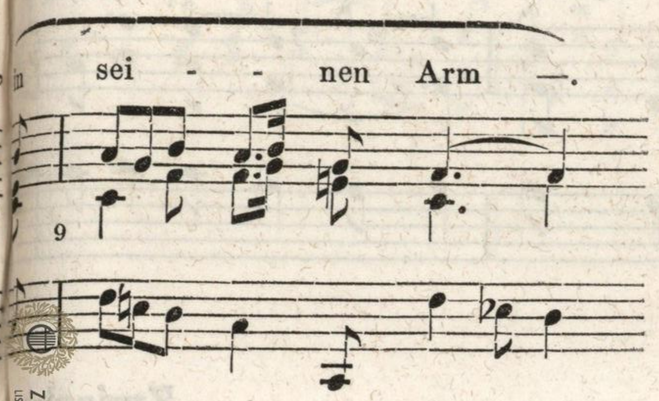
Vordersatz: Anfang Es dur, Schluss in es als Unterdominante v. B dur.
Nachsatz: Schluss in b als B dur- Tonica.
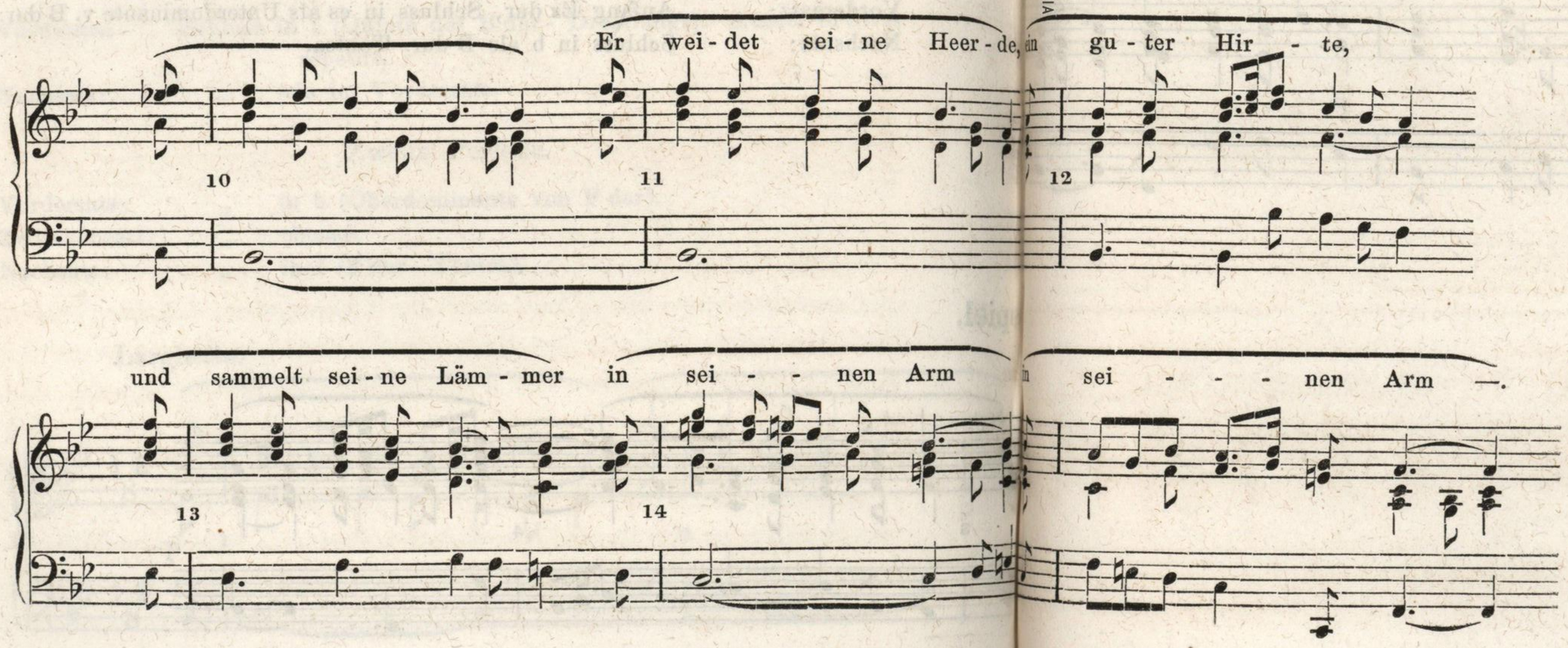
Erste Perikope.

Strophe.



Antistrophe.





Strophe.

Er nimmt sie mit Er - bar - men in sei - nen Schooss

und lei - tet sanft, die ge - bä - ren soll,

und lei - tet sanft, und lei - - tet sanft, die ge - bä - ren soll.

Zwischenspiel.

f *p*

Zweite Periode.

Stro[illegible]e A.

Kommt her zu ihm, die ihr mühse - lig seid,

kommt her zu ihm mit Trau-rig-keit be - la - den,

[illegible]nn er ver - leiht euch Ruh.

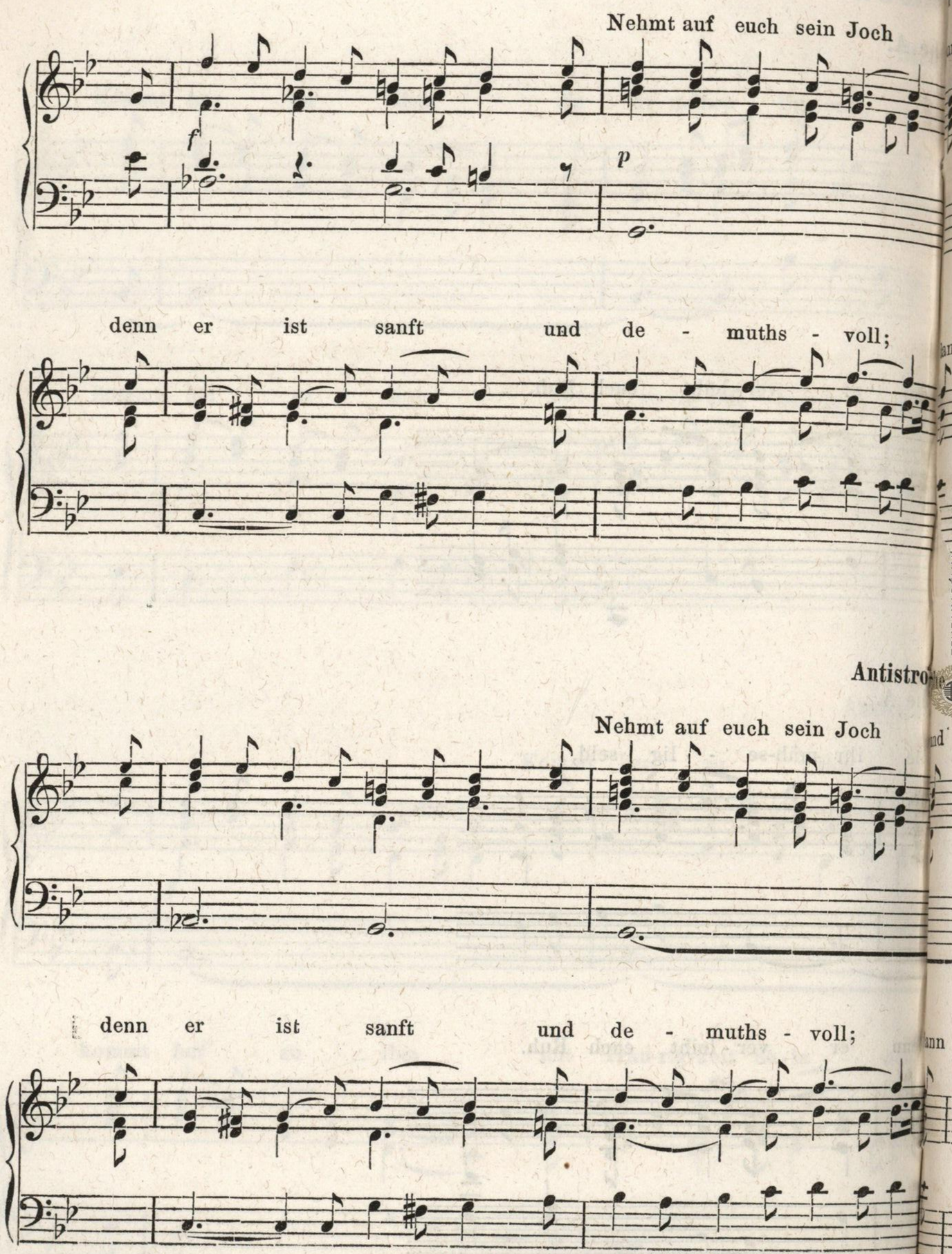
Antistro[illegible]e

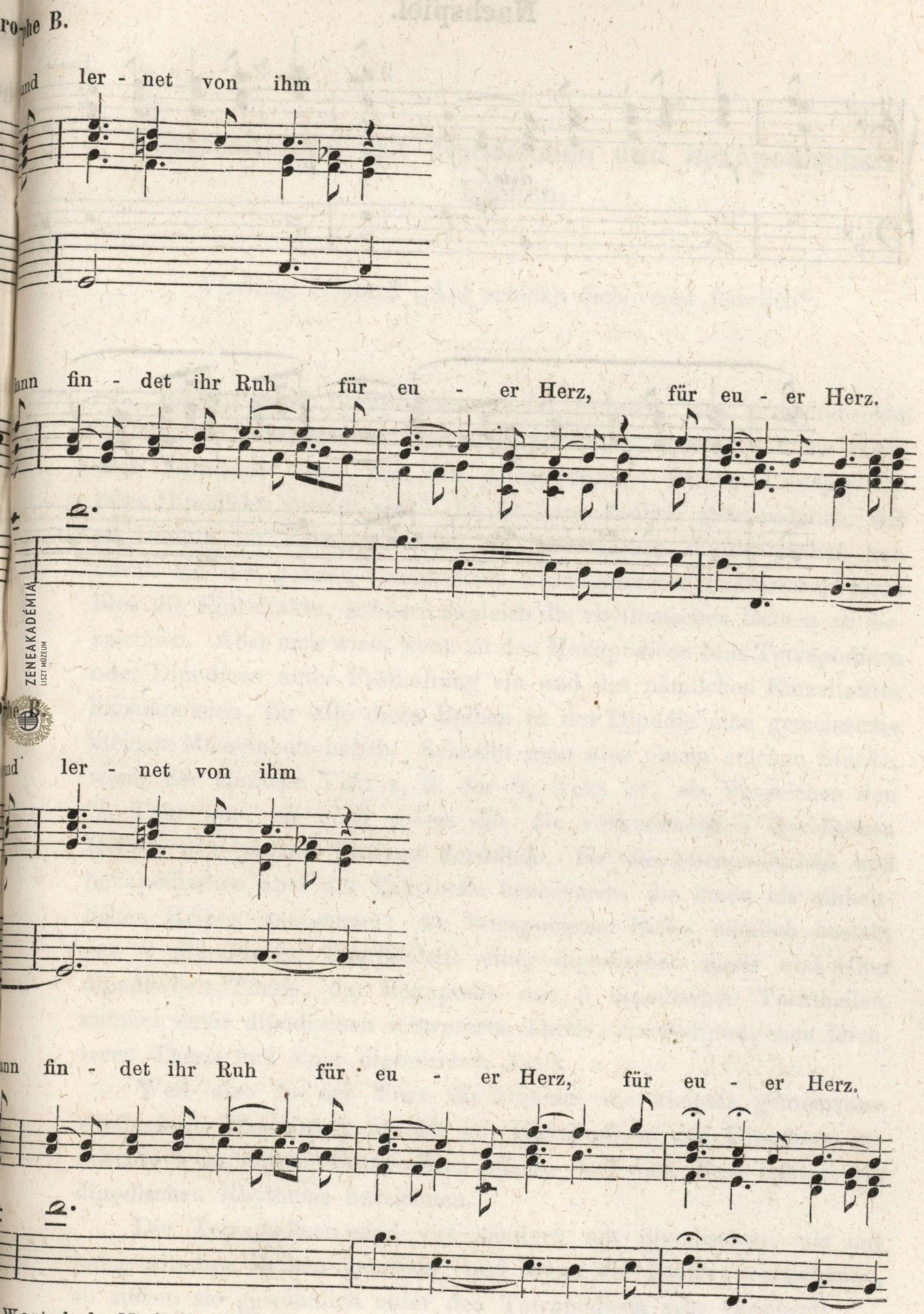
f

Kommt her zu ihm, [illegible]e ihr müh-se - lig seid,

kommt her zu ihm mit Trau-rig-keit be-la - den, [illegible]nn er ver - leiht euch Ruh.
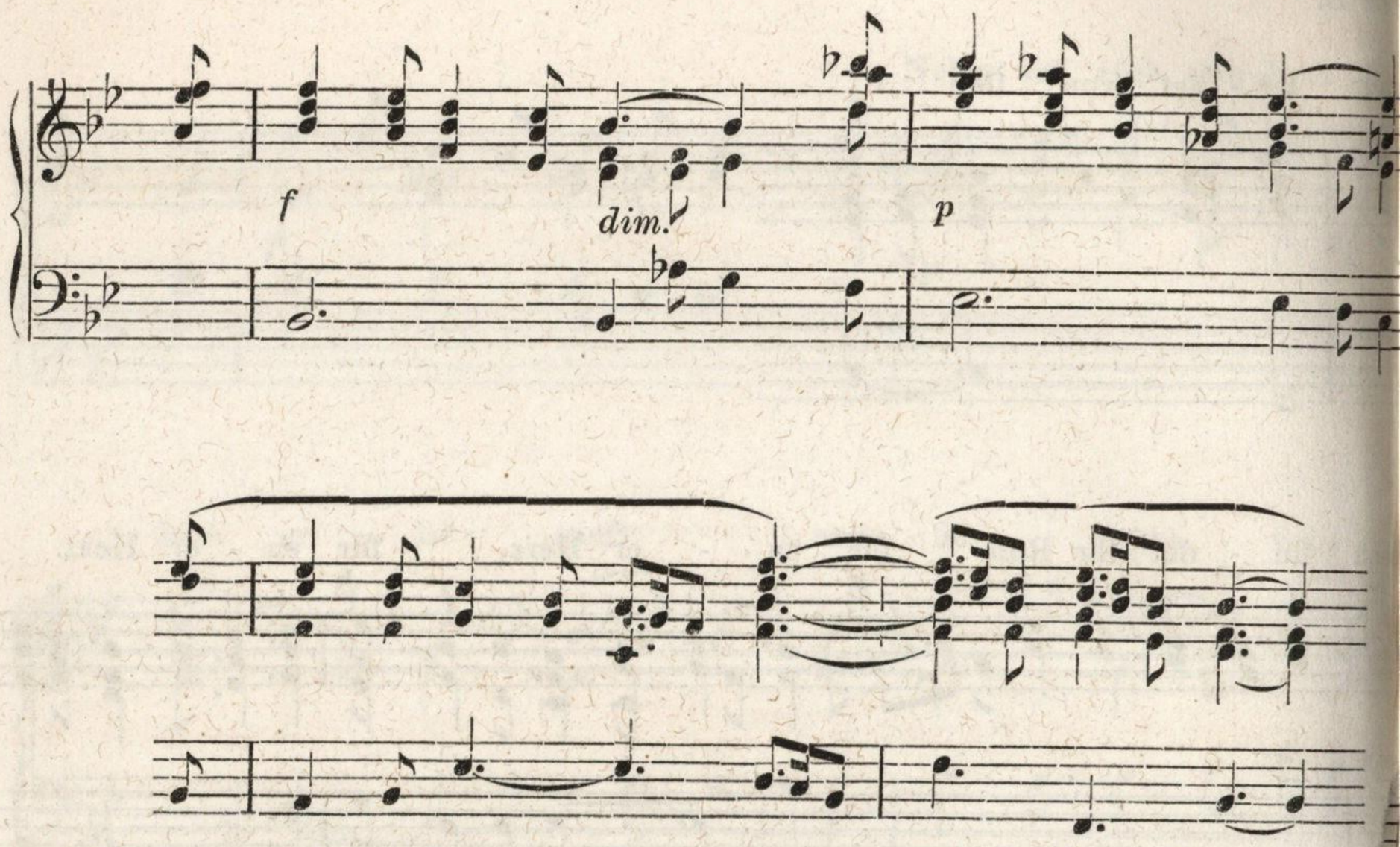
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Nachspiel.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
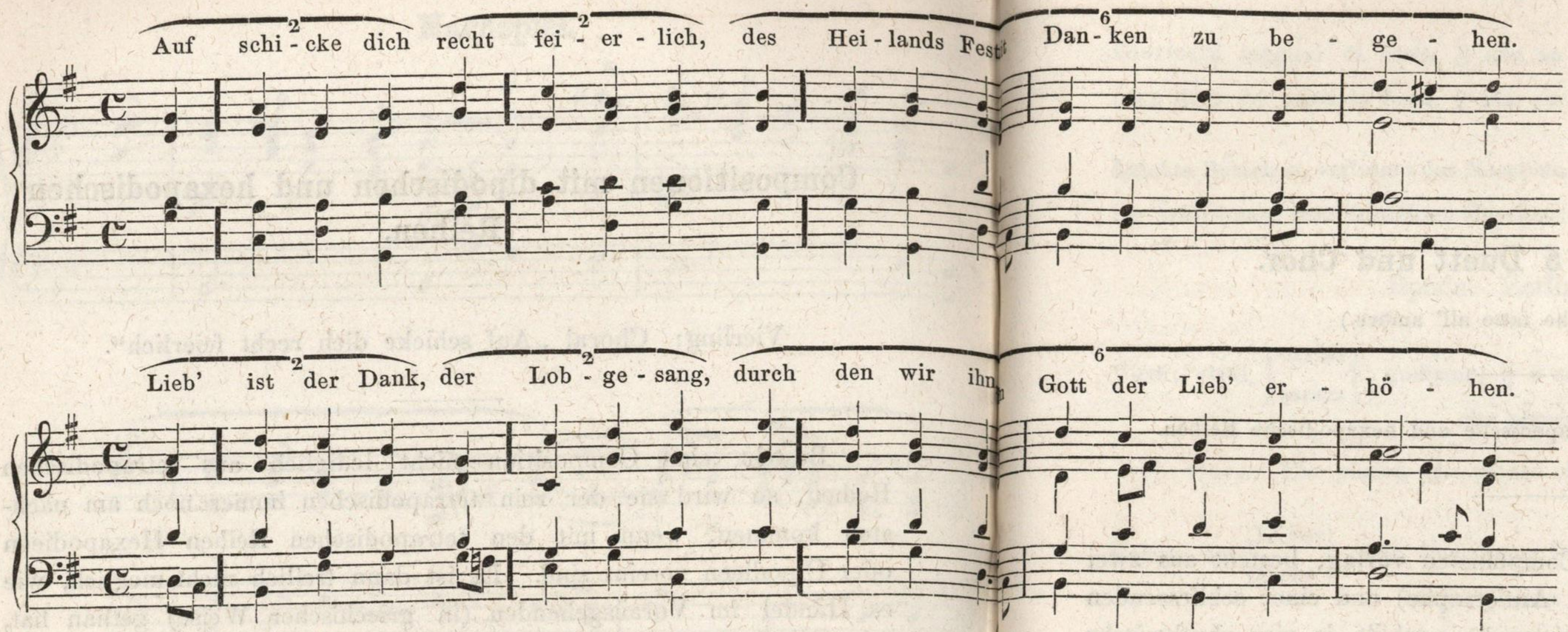
Compositionen mit dipodischen und hexapodischen Reihen.

Vierling: Choral „Auf schicke dich recht feierlich“.

Besteht eine Composition nicht lediglich aus tetrapodischen Reihen, so wird sie der rein tetrapodischen immer noch am nächsten kommen, wenn mit den tetrapodischen Reihen Hexapodieen oder Dipodieen vereint sind. Es ist dann freilich nicht möglich, wie es Händel im Vorausgehenden (in griechischer Weise) gethan hat, durch ein der ganzen Composition vorangesetztes Taktzeichen nicht blos die Einzeltakte, sondern zugleich die rhythmischen Reihen zu bezeichnen. Aber man wird, wenn zu den Hexapodieen blos Tetrapodieen oder Dipodieen unter Festhaltung ein und des nämlichen Einzeltaktes hinzukommen, für alle diese Reihen in der Dipodie eine gemeinsame kleinste Masseinheit haben. Schreibt man also einem solchen Stücke, wenn der einfache Takt z. B. der $^3/_8$ Takt ist, als Vorzeichen den $^6/_8$ Takt vor, so wird dieses für die vorkommenden dipodischen Reihen den ganzen Umfang derselben, für die tetrapodischen und hexapodischen aber die Takttheile bezeichnen, die ihnen als einheitlichen Reihen zukommen: die tetrapodische Reihe nämlich besteht aus 2 dipodischen Takttheilen, einer dipodischen Arsis und einer dipodischen Thesis, die Hexapodie aus 3 dipodischen Takttheilen, nämlich einer dipodischen schwereren Thesis, einer dipodischen leichteren Thesis und einer dipodischen Arsis.

Weil also in der That die Dipodie die kleinste gemeinsame rhythmische Masseinheit für die mit Hexapodieen und Dipodieen gemischte tetrapodische Composition ist, so darf man diese letztere als dipodischen Rhythmus bezeichnen.

Die Tetrapodieen sind viel häufiger mit dipodischen, als mit hexapodischen Reihen gemischt, und wenn die letztern vorkommen, so stehen sie gewöhnlich unter den Tetrapodieen sehr vereinzelt.



Von den hexapodisch-tetrapodischen Compositionen stehe hier zunächst als Beispiel ein Choral Vierlings (aus dem Jahre 1789):

Auf schicke Dich recht feierlich.

Er besteht nur aus 2 Perioden, jede davon hat eine tetrapodische Reihe zum Vordersatze, eine hexapodische zum Nachsatze. Die Zusammensetzung der Reihen erinnert an jene auf Archilochus zurückzuführende Epodenstrophe des Horaz, in welcher ein jambisches Trimetron (Hexapodie) einem Dimetron vorausgeht, die letztere als kürzere nachfolgende Zeile „metron epodicon“ (d. h. die nachgesungene Reihe) genannt.

Die Vierling'sche Composition gehört nicht dem ungraden, son-

dern dem geraden Takte an, die Vorzeichnung ist $^4/_4$; da aber das Viertel im Gesange nicht in kleinere Zeittheile zerfällt und da es in der Begleitung nur ganz ausnahmsweise in Achtel zerlegt wird, so steht es dem griechischen Chronos protos oder der einzeitigen Grösse analog und würden wir die Takte als aufgelöste Dactylen im langsamen Tempo zu fassen haben.

Genau dem Zeitmasse nach kommen mit den jambischen Trimetern und Dimetern der Alten die Reihen aus Don Juan Nr. 6, Duetto e Coro überein, zu dessen Analyse wir in dem Folgenden übergehen.

Don Juan Nr. 5 Duett und Chor.

(Giovinette, che fatte all' amore.)

Dreisilbiger Einzeltakt. Tetrapodische und hexapodische Reihen.

Der Text, welcher dem Componisten vorlag, besteht aus zwei gleichen Strophen (Strophe und Antistrophe) und einer schliessenden Epode. Die Strophe und Antistrophe enthält je vier rhythmische Reihen, welche sich sowohl nach ihrer metrischen Beschaffenheit wie dem Inhalte nach zu zwei zweigliedrigen Perioden vereinen; in der Epode sind drei Reihen zu einer dreigliedrigen Periode zusammengeschlossen, hinter der eine einzige Reihe des Chores als eingliedrige Periode den Schluss bildet. Sämmtliche Perioden enden mit der Thesis und haben für Strophe, Antistrophe und Epode gemeinsamen Reim. In dem folgenden schliesse ich die Zeilen nicht mit dem Ende der Reihe, sondern mit dem Ende der metrischen Periode, die Reihen der Periode sondere ich durch verticale Striche von einander. Die Uebersetzung ist die (am Schlusse etwas modificirte) Gugler-Wollzogen'sche, die vor den übrigen, wenn auch nicht Treue und Geschmeidigkeit, so doch grosse Sorgfalt in der Beachtung der italienischen Reimverhältnisse voraus hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Strophe. Zerlina.

Giovinétte, che fátt(e) all' amóre, || non lasciáte, che pássi l'età,
se nel séno vi búlic(a) il córe, || il remédio vedéte lo quà.

Fühlt ihr Mädchen die Liébe sich régen, || so geschíeht euch wie mír es gescháh;
plagt das Hérz euch mit glühenden Schlägen, || wie man hélfe, das séhet ihr já.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Antistrophe: Masetto.

Giovinétti leggiéri di téstа || non an dáte girándo qu(a) e lá,
poco dúra de' mátti la féstа, || ma per mé cominciáto non há.

Leichte Búrschen, verlérnet das Náschen, || das Getändel bald dórt und bald dá!
ihr habt wénig vom thörichten Háschen; || was gescheídter ist, séhet ihr já.

Epode: Zerlina, Masetto.

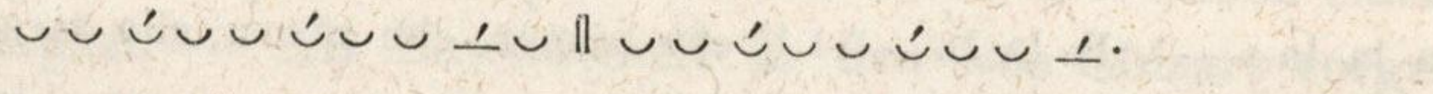
Vieni, viéni { caríno / carína }, godiámo, || e cantiám(o) e balliám(o) e suoniámo, ||
che piacér, que piacér che sará!

Coro: Che piacér, che piacér che sará.

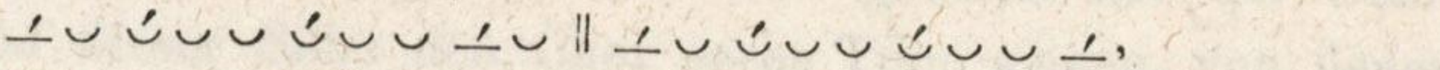
Komm, du { Lieber / Liebe }, wir sind guter Dinge, || Alles tánze und lache und
singe, || denn die schönste der Stunden ist náh.

Chor: Denn die schönste der Stunden ist náh.

Der Rythmus der Worte ist der dreisilbige. Mozart hat drei Silben jeder Reihe (die wir mit Accenten bezeichnet) als Ictussilben genommen, die beiden ersten Silben einer jeden als Auftakt:



Dieser Rhythmus ergibt sich ohne irgend welchen Zwang, obwohl auch noch eine andere Messung möglich gewesen sein würde:



dieselbe Messung, welche Mozart für die ganz gleich gebauten Reihen

Riposate vezzóse ragázze

in dem Es-Dur-Allegro des Finales zum ersten Akte, dessen Situation mit unserm Nr. 5 sehr nahe verwandt ist, angenommen hat.

Die Mozart'sche Composition hält dieselben Hauptabschnitte inne wie der Text: eine Strophe, — eine von der Strophe nur wenig abweichende Antistrophe — und eine Epode; — dem Gesange geht ein instrumentales Präludium voraus, welches die Musik der Strophe und Antistrophe theils verkürzend, theils etwas erweiternd anticipirt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

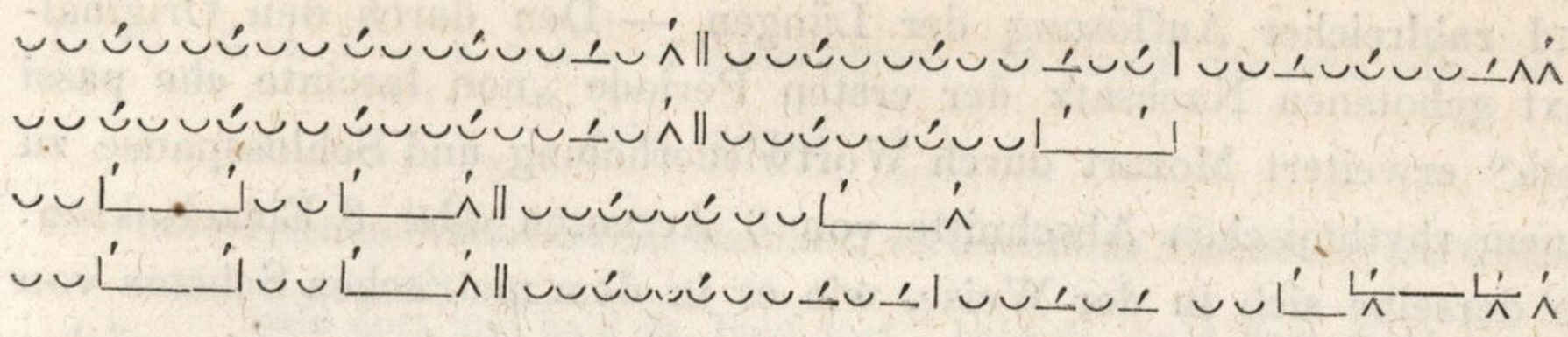
Was im Texte eine Periode bildet, macht auch in der Musik eine Periode aus. Aber einerseits hat Mozart die Perioden des Textes durch Wiederholung von Worten und Hinzufügung von Interjectionen verlängert, andererseits durch Aufnahme der schliessenden Reihe des Chores auch in die Strophe und Antistrophe eine grössere Zahl von Perioden gewonnen: sowohl die Strophe wie die Antistrophe ist durch Mozart von zwei Perioden bis auf vier erweitert. Es fällt auf, dass Mozart in den selbständig gemachten Wiederholungen von Verstheilen die strenge Norm des italienischen Versificirens unbeachtet lässt, indem er den Hiatus nicht vermeidet. Vgl. in der Antistrophe den Ausgang der ersten Periode: e quá e lá, e quá e lá, wo Mozart die auf einander folgenden Vocale a und e zwei selbständige Silben bilden lässt, während der italienische Librario, stets die strenge Regel einhaltend, in der von ihm herrührenden Partie, welche dem Componisten hier zu Grunde lag, das a elidirt hat: qu(a) e lá.

Strophe: Zerlina.

Giovinétte, che fátt(e) all' amóre, che fátt(e) all' amóre, || non lasciáte che pássi
l'etá, che pás- | si l'etá, che pássi l'etá;
se nel séno vi búlic(a) il córe, vi búlic(a) il córe, || il remédio vedéte-lo quá.
La la lá——! la la lá——! || che piacér, che piacér che sará.
Coro. A-a-á——á-a-a-áh——! || che piacér, che piacér che sará, la lá! |
lalerá! lalá! lalerá!

Fühlt ihr Mädchen die Liébe sich régen, die Liébe sich régen, || so geschiéht
euch, wir mír es gescháh, wir mír | es geschah, wie mír es geschah;
plagt das Hérz euch mit glühenden Schlägen, mit glühenden Schlägen, || wie
man hélfe, das séhet ihr já.
La la lá——! la la lá——! || denn die schönste der Stunden ist náh.
Chor: Ha-a-á——a-a-á——! | denn die schönste der Stunden ist náh,
tralá! | lalerá, tralá, lalerá!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Das vorstehende metrische Schema zeigt, wie Mozart den von ihm erweiterten Worttext noch ausserdem durch Gesanges-Pausen, welche die Instrumentation ausfüllt, und durch Silbendehnungen erweitert. Die metrischen Zeichen, deren wir uns hierbei bedienen, sind die griechischen, die wir S. 28 besprochen; man überzeugt sich leicht, wie äusserst zweckmässig sie sich auch für moderne Musik-Texte verwenden lassen. In der Verschiedenheit der musikalischen Silben- und Pausen-Längen zeigt sich in unserer Stelle geradezu eine griechische Einfachheit: die Kürze ist hier überall die Hälfte der einfachen Länge, ausser da, wo auf eine einfache (zweizeitige Länge) zwei unbetonte Kürzen folgen, wie in der Schluss-Periode der Strophe: hier bildet die vorausgehende accentuirte mit der ersten der beiden folgenden Kürzen den doppelten Zeitumfang der zweitfolgenden Länge oder nach griechischer Terminologie: alle drei Silben bilden zusammen einen cyclischen Dactylus — und wenn die beiden Kürzen nicht mit der vorhergehenden, sondern mit der folgenden Länge zu einer rhythmischen Einheit zusammensetzt, so bilden diese drei Silben einen cyclischen Anapäst. — Als Besonderheit in den von Mozart vorgenommenen Silbendehnungen möge nicht unerwähnt bleiben, dass im Anfange der Schlussperiode die einzige Interjectionssilbe „Ah“ zum Umfange einer ganzen tetrapodischen Reihe gedehnt ist: der Componist lässt auf dieser Silbe den Chor sechs Töne singen, von denen der dritte, von gleichem Umfange wie vier gewöhnliche kurze Silben, einen doppelten rhythmischen Ictus hat, den einen auf dem Anfange, den andern auf dem Ende (synkopirte Note).

Durch Wortwiederholung hat Mozart in der Anfangsreihe der beiden ersten Perioden fünf Ictussilben gewonnen (wo der Text des Dichters nur drei oder vier Ictussilben gewährte, vgl. S. 198), durch Hinzufügung einer Gesangespause am Ende der Reihe ist die Gesammtzahl der rhythmischen Accente auf sechs erhöht: der Componist bildet hier also eine durch den Original-Text keineswegs indicirte Reihe von sechs Takten, — nach antiker Terminologie: einen katalektischen iambischen Trimeter mit zweisilbiger Anakrusis (Auftakte)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und zahlreicher Auflösung der Längen. — Den durch den Originaltext gebotenen Nachsatz der ersten Periode „non lasciate che passi l'età“ erweitert Mozart durch Wortwiederholung und Schlusspause zu einem rhythmischen Abschnitte von 8 Accenten oder 8 Einzeltakten: ob derselbe sich in der Weise, wie es in dem metrischen Schema von mir angegeben ist, in zwei tetrapodische Reihen zerlegt, mag zunächst noch fraglich bleiben. Die Nachsätze der zweiten und dritten Periode bleiben auch in der Mozart'schen Composition tetrapodische Reihen. In der letzten Periode entsteht aus den Original-Worten „che piacér, che piacér che sará“ (einer brachykatalektischen Tetrapodie) durch Zusatz von Interjcctionen und Pausen ein rhythmischer Abschnitt von 10 Takten, der sich wie später nachzuweisen sein wird, in eine tetrapodische und eine hexapodische Reihe zerlegt. Nehmen wir vorläufig an, dass unsere Abtheilung der ersten und letzten Periode richtig ist, so stellt sich heraus, dass die erste und zweite Periode der Strophe mit einem hexapodischen Vordersatze beginnt und dass die vierte mit einem hexapodischen Nachsatze abschliesst. Alle übrigen Reihen der Strophe sind Tetrapodieen. Eine bemerkenswerthe Einheit im metrischen Bau der Reihen zeigt sich darin, dass eine jede mit zweisilbigem Auftakte beginnt und dass die Katalexis mit Ausnahme von bloss zwei Tetrapodieen überall durch die Pause ausgefüllt ist. Alle Takte haben iambische oder (mit Auflösung) tribrachische Silbenform, bis auf die Schlussreihe der Strophe, in der einige cyklische Taktformen erscheinen. Wer mit antiker Metrik vertraut ist, erkennt, dass unsere Strophe, wie sie durch Mozart gestaltet ist (aber nicht der Originaltext des italienischen Librettoschreibers) das rhythmische Form-Gepräge antiker Rhythmopöie aus der klassischen Zeit des Griechenthums trägt: geradeso würde Pratinas, würde Aeschylus in den Satyrdramen eine iambische Strophe gestaltet haben.

Antistrophe: Masetto.

Giovinétti leggiéri di téstа, leggiéri di téstа, || non andáte girándo qu(a) e lá,

e quá | e lá, e quá e lá

poco dúra de' mátti la féstа, de' mátti la féstа, || ma per mé cominciáto non

há, cominciáto non há-

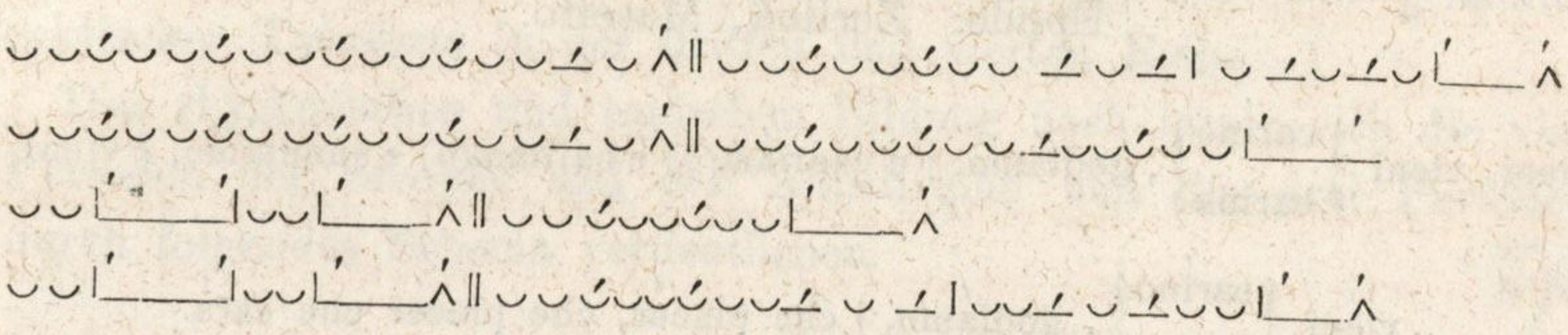
a-a-á——a-a-á——! || che piacér, che piacér che sará!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Coro. A-a-á——a-a-á——! || che piacér, che piacér che sará, lalá, | lalerá, lalá, lalerá!

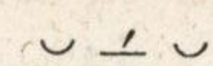
Leichte Búrschen, verlérnet das Náschen, verlérnet das Náschen, || das Getändel bald dórt und bald dá, bald dórt, | bald dá, bald dórt, bald dá;
ihr habt wénig von thórichtem Háschen, von thórichtem Háschen, || was gescheídter das séhet ihr já, das séhet ihr já-
a-a-á——a-a-á——! | denn die schönste der Stúnden ist dá.

Chor. Ha-a-á——a-a-á——! | denn die schönste der Stúnden ist dá, tralá, | lalerá, tralá, lalerá!



Die Antistrophe weicht, wie das metrische Schema zeigt, bloss in der Schlussreihe der zweiten und vierten Periode von der Strophe ab. Die zweite mit einer Hexapodie als dem Vordersatze beginnende Reihe hat nicht wie dort eine Tetrapodie, sondern wiederum eine Hexapodie zum Nachsatze; umgekehrt bildet in der vierten Reihe nicht wie in der Strophe eine hexapodische, sondern eine tetrapodische Reihe den Schluss.

Für die Gestaltung der Taktformen im Einzelnen ist bloss die Abweichung der Schlussreihe in der ersten Periode der Strophe und Antistrophe zu bemerken: in der Antistrophe drei iambische Taktformen



wo in der Strophe tribrachische nnd cyklische Bildung:

Gerade an dieser Stelle auch verschiedene musikalische Behandlung der entsprechenden strophischen und antistrophischen Periode.

Obwohl die zweite Periode ihren musikalischen Schluss hat, so ist sie doch nicht durch Wortschluss von der folgenden Periode abgetrennt. Denn von den Worten:

ma per mé comminciáto non há, comminciáto non há

ist das letzte „ha“, welches als Periodenschluss zu einer rhythmischen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grösse von zwei Accenten gedehnt wird, ohne einen Ruhepunkt für den Sänger in einem fortgesetzten Ligato als Textunterlage für die gesammten Töne der folgenden Reihe (d. i. des Vordersatzes der dritten Periode) bis zum Umfange einer vollständigen Tetrapodie gedehnt. Sowohl in der Strophe und Antistrophe wie auch in der Epode besteht der gesammte Vordersatz der beiden letzten Perioden jedesmal entweder in dem gedehnten Vocale a oder in der wiederholten Interjection lalala: es ist Mozart einerlei, ob er in dem ersteren Falle (bei Dehnung des Vocales a) der Reihe in der Interjection Ah eine eigene Silbe gibt, oder ob er dazu dieselbe Silbe a gebraucht, mit der die vorhergehende Reihe abschliesst.

Epode: Zerlina, Masetto.

Vieni, vieni { carino / carina }, godiámo, | e cantiám(o) e balliám(o) e suoniámo, | vieni,

vieni { carino / carina }, godiámo, | che piacer, che piacer che sará.

A-a-á——a-a-áh—! | che piacer, che piacer che sará!

Coro. A-a-á——a-a-áh—! | che piacer, che piacer che sará! lalá, | lalerá,
lalalá, lalerá, lalá, | lalerá, lalalá, lalerá.

Komm du { Lieber / Liebe }, wir sind guter Dinge, | Alles tanze und lache und singe, |

komm du { Lieber / Liebe }, wir sind guter Dinge, | denn die schönste der Stunden ist nah.

Ha-a-á——a-a-á—! | denn die schönste der Stunden ist nah!

Chor. Ha-a-á——a-a-á—! | denn die schönste der Stunden ist nah! Tralá, |
lalerá, tralalá, lalerá, tralá, | lalerá, tralalá, lalerá.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Etwas neues, der Epode eigenthümliches und charakteristisches, ist die aus vier Reihen bestehende Anfangsperiode. Alles Tetrapodieen, mit Vermeidung der hexapodischen Bildungen. Die am Schlusse der dritten Reihe vorkommende musikalische Synkope drückt das vorstehende Schema durch die Silbenform ⏑ ⏑' aus, d. h. zwei Längen (Viertelnoten), von denen die zweite den Ictus auf ihrer letzten Hälfte hat.

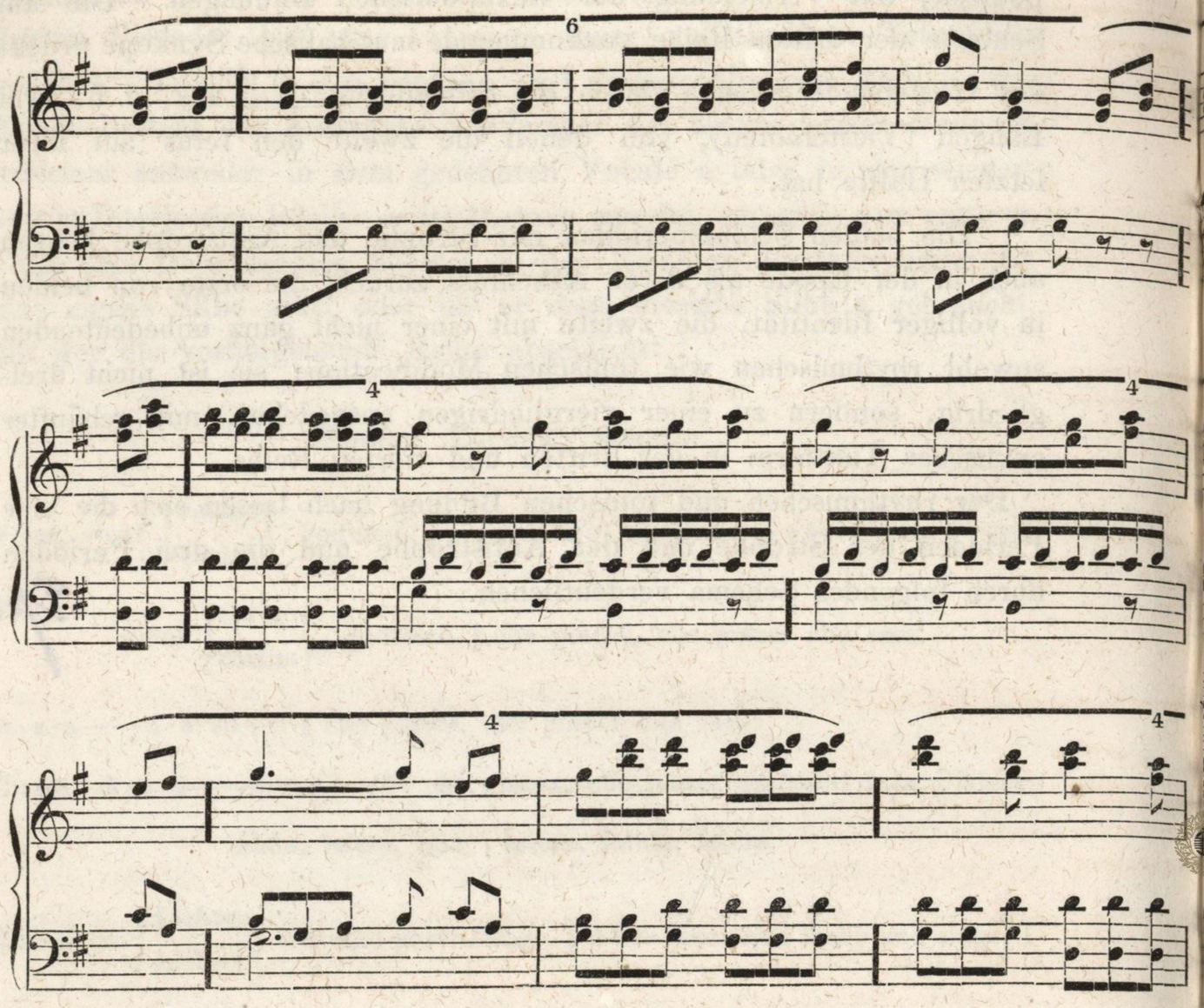
Die beiden Schlussperioden der Strophe und Antistrophe kehren auch in der Epode als deren Abschluss zurück, die erste von beiden in völliger Identität, die zweite mit einer nicht ganz unbedeutenden sowohl rhythmischen wie tonischen Modification: sie ist nicht dreigliedrig, sondern zu einer viergliedrigen ausgedehnt, mit gehäufter cyklischer Taktform in der dritten und vierten Reihe.

Der rhythmischen und tonischen Bildung nach lassen sich die vier Perioden der Strophe und der Antistrophe und die drei Perioden der Epode durch folgendes Schema verdeutlichen.
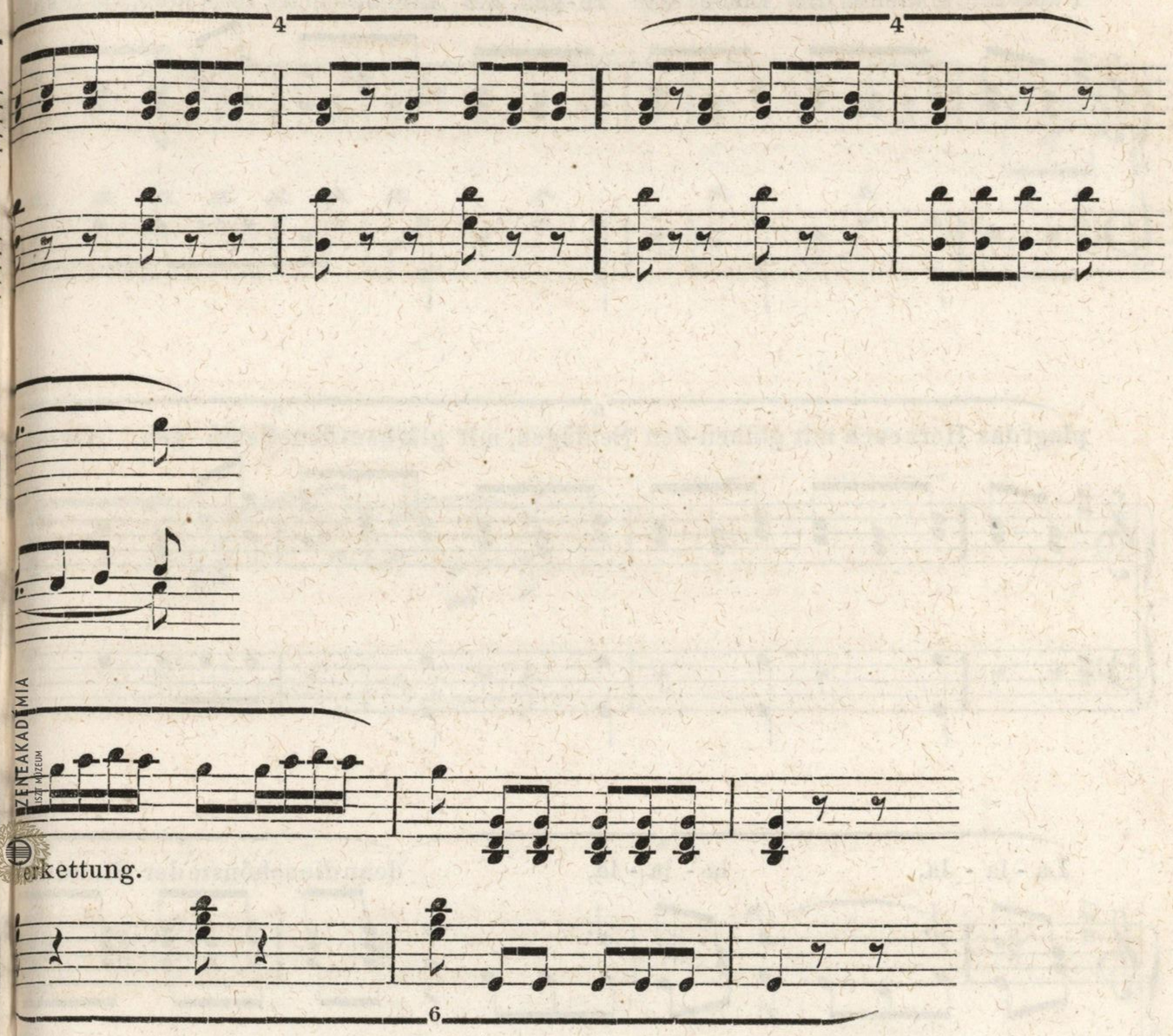
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vor-



spiel.



erkettung.

ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

Strophe A.

Zerlina.

Fühlt ihr Mädchen die Liebe sich re-gen, die Lie-be sich re - gen, so geschieht euch wie mir es ge-schah, wie mir es ge-schah, wie mir es ge-schah,

plagt das Herz euch mit glühen-den Schlägen, mit glü-hen-den Schlä-gen, wie man hel-fe, das se-het ihr ja.

La-la-la, la-la-la, denn die schönste der Stunden ist nah!

Chor.

Ha-a-a! ha-a-a, denn die schönste der Stunden ist nah, tra-la! tra-le-ra! tra-la! tra-le-ra!

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Antis[illegible]he. A.

Masetto.

Leichte Burschen, verler-net das Naschen ver-ler-net das Na - schen, das [illegible]án-del bald dort und bald da, bald dort, bald da, bald dort, bald da.

Ihr habt we-nig vom thö-richten Haschen, vom thö-rich-ten Ha - schen, was [illegible]heidter, das se-het ihr ja, das se-het ihr ja —.

-a - a - a - - - - - a - a - a! denn die schönste der Stunden [illegible]ah — —!

Chor.

Ha - a - a - - - - - sa - a - a—! denn die schönste der Stunden [illegible]ah, tra-la! La-le - ra, tra-la, la-le-ra!

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Strophe B[illegible]s Epode.

Beide.

Komm o Liebe, wir sind gu-ter Din-ge, Alles tan-ze und la-che und sin-ge,

Komm o Liebe, wir sind gu-ter Din - ge, denn die schönste der Stun-den ist da.

Ha - a - a— —! ha-a - a —! denn die schönste der Stunden ist da!

Chor.

Ha - a - a — —! ha-a - a —! denn die schönste der Stunden ist da, trala,

la - ra, tra - le - ra, lale - ra, tra - la, lale - ra, tra - la - la, lale -

Verkettung

ra.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

	Strophe.	Antistr.	Epode.
Syst. I.	a, 6+(4+4) b, 6+4	e, 6+(4+4) f, 6+6	k, 4+(4+4)+4
Syst. II.	c, 4+4 d, 4+(4+6)	g, 4+4 h, 4+(4+4)	l, 4+4 m, 4+(4+4+4)+(4+4)

In Str. und Antistr. bilden je zwei auf einander folgende Perioden ein Perioden-System (im Sinne von S. 169); die erste Periode der Epode (k) macht für sich ein (monoperiodisches) System aus.

Das II. System ist für Str., Antistr., Epode den wesentlichen tonischen Elementen nach identisch. Innerhalb desselben besteht Identität der ersten und der zweiten Periode (c und d u. s. w.); doch enthält die erste (c, g, l) nur einen Vordersatz und einen in der Tonica schliessenden Nachsatz, die zweite Periode der Str. und Antistr. (d, h) fügt demselben Nachsatze einen zweiten Nachsatz hinzu (vgl. S. 142), da am Ende des ersten der auf der Silbe „nah“ erlangte Tonicaschluss auf der Interjection „trala“ wieder verlassen ist. In m (Epode) folgt noch ein dritter Nachsatz des Gesanges, an den sich vermittelst der Taktverkettung (§. 90) noch zwei Reihen der Instrumentalbegleitung als Schluss des Ganzen anfügen (letzte Notenzeile auf S. 213).

Das I. System ist blos für Str. und Antistr. identisch. Jeder Vordersatz ist hier (in a, b, e, f) ein hexapodischer (vgl. S. 100); lässt man auf den Auftakt desselben mit Auslassung des ersten $^6/_8$-Taktes sogleich den zweiten $^6/_8$-Takt folgen, so erhält man statt der Hexapodie eine musikalisch durchaus in sich vollendete Tetrapodie — die Hexapodie ist hier aus der einfachen Tetrapodie durch Verdoppelung des Anfanges hervorgegangen. Ebenso verhält es sich mit dem Bau der als Nachsatz der Periode f erscheinenden Hexapodie, während die Hexapodie am Ende der Periode d durch Aushaltung des Schlusses einer tetrapodischen Reihe (derselben Tetrapodie, welche den Schluss von h bildet) entstanden ist.

In System II der Str. und Antistr. ist die Anfangsperiode zweigliederig, die Schlussperiode dreigliederig, in System I ist umgekehrt die Schlussperiode zweigliederig, die Anfangsperiode dreigliederig:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch hier (in a und e) ist ganz analog wie in d und h der auf den Vordersatz folgende Nachsatz verdoppelt*).

Die erste Periode der Epode (k) ist viergliederig. Fügt man an die erste Reihe derselben („Komm, o Liebe, wir sind guter Dinge“) sofort die vierte („denn die schönste der Stunden ist da“), so ergibt sich eine vollständig in sich abgeschlossene Periode aus einem Vorder- und einem Nachsatze. Mozart hat vor dem Nachsatze einen eigenen Zwischensatz eingeschoben und diesem noch eine Repetition des Vordersatzes vorausgehen lassen.

In dem aus drei Perioden bestehenden Vorspiele (S. 206. 207.) stimmt die erste Periode genau mit der ersten Periode der Str. (a); die zweite wiederholt in anderer Tonart die beiden Nachsätze dieser ersten Periode mit Auslassung des Vordersatzes (ist mithin, obwohl sie dreigliederig ist, der S. 142 beschriebenen eingliederigen Periode nahe verwandt), der Schluss derselben ist mit dem Schlusse von f, der zweiten Periode der Antistrophe, identisch; die Schlussperiode des Vorspieles ist eine Abkürzung von der Schlussperiode der Epode (m). In dem instrumentalen Vorspiele sind also drei Bestandtheile je aus der Strophe, der Antistrophe und der Epode des Gesanges vereint.

---

*) Ausser der bisher von uns angenommenen Reihen-Abtheilung in a und e:

so geschieht euch wie mir es geschah, wie mir | es geschah, wie mir es geschah

ist der Musik wie dem Texte nach auch folgende Abtheilung gestattet:

so geschieht euch wie mir es geschah, | wie mir es geschah, | wie mir es geschah,

dergestalt, dass auf den tetrapodischen Vordersatz zuerst eine Reihe von 3 dreizeitigen Einzeltakten, dann von 2 und endlich wieder von 3 Einzeltakten folgt. In diesem zweiten Falle kommt der stärkste Ictus des Vortrages auf die durch einen Accent von uns hervorgehobenen Silben „mir“. Weshalb diese zweite Abtheilung resp. Betonung nicht vorzuziehen ist, wird am besten im zweiten Theile bei der Analyse von Schuberts Liede: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“, in welchem eine ähnliche Alternative satt findet, zur Sprache kommen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Don Juan Nr. 10 Arie.

Donna Anna: Or sai chi l'onore rapire me volse.

Vierzeitiger Einzeltakt. Tetrapodische und hexapodische Reihen, am Schlusse mit Dipodieen und Tripodieen.

Die zu Anfang besprochene Arie aus dem Messias enthielt zwei wesentlich gleiche Perikopen, die Duett- und Chorpartie aus Don Juan nur eine einzige, die wie die erste Perikope der Messias-Arie epodisch gegliedert war (Strophe, Antistrophe, Epode). Auch die Anna-Arie Nr. 10 derselben Oper (D-dur) besteht nur aus einer einzigen Perikope; die Gliederung derselben ist als eine Erweiterung der epodischen anzusehen: zwischen der Strophe und deren Antistrophe ist nämlich eine Zwischenstrophe, bei den Griechen Mesode genannt, eingeschaltet, die ganze Arie zerfällt mithin in vier Abschnitte, von denen der erste und dritte (die Strophe und Antistrophe) antistrophisch respondiren, die zweite und vierte (die Mesode und Epode) aber nicht.

Der Text, den der Dichter hier dem Componisten geliefert hatte, war folgender:

Or sai, chi l'onóre rapir(e) a me vólse,
chi f(u) il traditóre, ch(e) il pádre mi tólse,
vendétta ti chiéggio, la chied(e) il tuo cór.

Ramménta la piága del' mísero séno,
rimíra di sángue copért(o) il terréno,
se l'ír(a) in te lángue du' un giústo furór.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach der Gugler-Wolzogenschen Uebersetzung (die hier freilich gegen ihre Gewohnheit die italienischen Reime fast ganz unbeachtet lässt):

Zu Tag kam der Frevel; du weisst, wer ihn wagte,
mich schamlos bedrängte, den Vater mir raubte;
zur Rache, zur Strafe erhebe die Hand!

Du schautest die Wunde im Herzen des Todten,
du sahest vom Blute geröthet den Boden:
das mahne, das halte in Zorn dich entbrannt.

Die drei ersten dieser sechs Zeilen macht Mozart zur Strophe, die drei letzten zur Mesode. Für die Antistrophe wiederholt er den Text der Strophe, jedoch mit einer Erweiterung, denn die dritte Zeile wird in der Antistrophe repetirt und zwischen die beiden repetirten Zeilen werden ausserdem noch die drei ersten Worte der 4. und der 5. Zeile eingeschaltet. Aus derselben dritten Zeile bildet Mozart die Epode, indem er sie drei mal und ausserdem noch die zweite Hälfte vier mal wiederholt. Die poetische Situation ist fast die nämliche wie im zweiten Theile des dritten Gesanges in Aeschylus' Choephoren, wo Electra nebst dem Chore den Bruder zur Rache für das vergossene Blut des Vaters auffordert. Ein ähnlicher Text wie der Aeschyleische in seiner [illegible] Ausmahlung des Verbrechens würde Mozart genügt haben, der kurze Text des da Ponte genügte ihm nicht, er musste ihn erweitern; der Intention seiner Composition gemäss lässt er gerade denjenigen Vers mehrmals wiederholen, welcher den Racheschrei enthält (Vendetta...). Mozart hat zwar das Tempo als Andante bezeichnet, aber das gewaltige Pathos dieser Monodie erfordert ein entschieden rascheres Tempo, als dasjenige, in welchem sie gewöhnlich genommen wird*).

Das Metrum des italienischen Textes ist ein anapästisches oder was dasselbe heisst, ein dactylisches Metrum mit Auftakt:

|: ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ :| bis
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Vgl. oben S. 216, wo wir die Ictussilben des Textes durch rhythmische Accente bezeichnet haben. Man sollte erwarten, dass jeder

---

*) Auffallender ist es, dass Donna Anna auch in Nr. 2 (D-moll) nach dem Ende des Recitativs die ersten 9 Takte trotz der Ueberschrift Allegro fast stets zu langsam zu singen pflegt. Erst von Takt 10 an ist das langsamere Tempo gerechtfertigt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einzeltakt des Textes auch in der Melodie ein vierzeitiger Einzeltakt sei. Dies ist in der That der Fall in einer Reihe der Mesode

coperto copert(o) il terreno (Per. 4),

in einer Reihe der Antistrophe

Rammenta la piaga, rimenta di sangue (Per. 9)

und mehrere male in der Epode (in der 1., 2., 5. und 6. Zeile). Sonst hat Mozart aus Einem Einzeltakte des Textes gewöhnlich zwei musikalische Einzeltakte gemacht. So ist die Dipodie

Or sai, chi l'onore
– ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –
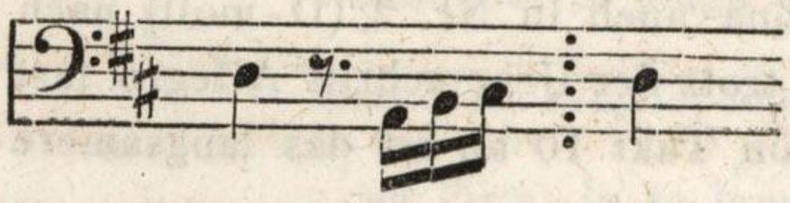
durch Verlängerung und Pause musikalisch zu einer Tetrapodie geworden

⏑ | – | ⏑ – | ⏑ – | 𝄽 (vgl. S. 28.)

Wo der Ictus auf der zweiten Hälfte einer verlängerten Silbe (Synkope) steht und wo auf eine verlängerte Silbe mehrere Accente kommen, da wollen wir dies in dem Folgenden durch .!. bezeichnen. Zu dieser grösseren Zahl von Einzeltakten, welche Mozart auf die angegebene Weise durch Verlangerung und Pausen erhält, kommt noch hinzu, dass er auch durch Wiederholung einzelner Worte theils die Reihen verlängert, theils neue Reihen gewinnt. In den vorausgehenden Analysen haben wir jeder Periode eine besondere über zwei Seiten hin sich erstreckende Notenzeile angewiesen, der Raumersparniss zu Liebe wollen wir jetzt die Perioden am Ende der Seite abbrechen und die Perioden-Anhänge durch den Notenschlüssel bezeichnen (mit den Notenlinien also, die zu Anfang des Notenschlüssels entbehren, beginnt keine neue Periode, sondern wird eine in der vorausgehenden Notenlinie abgebrochene Periode fortgesetzt).

Strophe.

Ihr gehen zwei Einzeltakte Instrumental-Einleitung voraus:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aus dem Texte der Strophe hat der Componist zwei musikalische Perioden (also eine distichische Reihe) gemacht, die erste Reihe aus vier, die zweite aus drei Reihen:
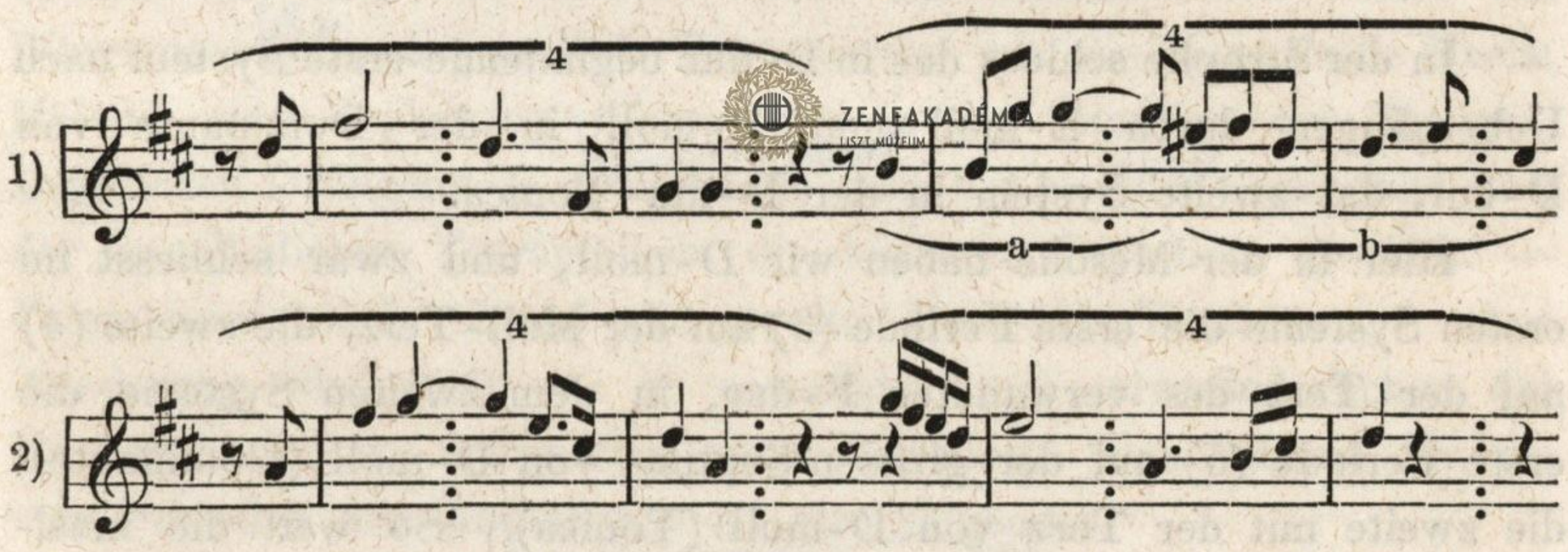
1) Or sai, chi l'onore | rapir(e) a me volse | chi f(u) il traditore |
ch(e) il padre..., ch(e) il padre... mi tolse, ||

2) Vendetta... ti chieggo | la chied(e) il... tuo cor....., | la ched(e)
il tuo cor ||

Die hier über den Silben, Punkten (verlängerten Silben und Synkopen) und Pausen stehenden Accente geben die Zahl der Einzeltakte einer jeden Reihe der Perioden an:

Per. 1) 4 + 4 + 4 + 6
Per. 2) 4 + 6 + 4.

Sowohl der ersten tetrakolischen wie der zweiten trikolischen Periode liegt eine einfachere dikolische Periode aus tetrapodischem Vordersatze und tetrapodischem Nachsatze zu Grunde:



Die erste Periode hat Mozart znnächst durch zwei tetrapodische Zwischensätze erweitert, indem er die Töne des Vordersatzes zuerst um einen Ganz- resp. Halbton, dann um eine kleine Terze erhöht. Sodann aber wird der Nachsatz aus einer tetrapodischen zu einer hexapodischen Reihe erweitert, indem zwischen die beiden Dipodieen, die wir in dem vorstehenden vorletzten Notenreihe durch a und b bezeichnet haben, eine Dipodie, welche nach Analogie von a gebildet eingeschoben wird.

In der zweiten Periode hat Mozart zwischen den tetrapodischen Vorder- und Nachsatz einen hexapodischen Zwischensatz eingeschoben. Dieser ist dadurch gebildet, dass die erste Dipodie des Vordersatzes repetirt ist (ähnlich wie in der Hexapodie zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anfang des Duetto Nr. 5), das eine Mal vom Gesange, das andere Mal von der imitirenden Begleitung, während die Singstimme auf dem Worte „cor“ einen durch vier Einzeltakte hindurchgehenden Halt macht.

Mesode.

Die Strophe ist ein einziges System, die Mesode enthält zwei Systeme, ein jedes von zwei Perioden.

Erstes System:

3) Ramménta la piaga 𝄽 | del misero séno 𝄽, ||

4) rimira ... di sángue 𝄽 | coperto, coperto il terréno 𝄽 ||

Zweites System:

5) se l'ir(a) in ... te lángue ... | d'un giústo furór ||

6) 𝄽 d'un giústo furór 𝄽 ||

In der Strophe schloss das in D-dur beginnende erste System nach Uebergängen durch E-moll und H-moll in der Dominante von D-dur, das zweite System in der D-dur-Tonica.

Hier in der Mesode haben wir D-moll, und zwar schliesst im ersten Systeme die erste Periode (3) auf der Moll-Terz, die zweite (4) auf der Terz des verwandten F-dur, in dem zweiten Systeme die erste Periode (5) auf der grossen Septime von D-moll (Dominante), die zweite mit der Terz von D-moll (Tonica). So weit die musikalische Zusammengehörigkeit der beiden Systeme zu einem grösseren einheitlichen Ganzen, wie auch der beiden Perioden eines jeden Systemes unter sich. — Die beiden Perioden des ersten Systemes sind rhythmisch so einfach wie möglich, jede dikolisch aus tetrapodischem Vordersatze und ebenso grossem Nachsatze. Auch die erste Periode des zweiten Systemes ist dikolisch, hat einen tetrapodischen Vordersatz und Nachsatz. Dann folgt als zweite Periode eine monokolische (ein Nachsatz ohne Vordersatz vgl. S. 142 unten), und zwar eine prokatalektische (vgl. §. 75), denn der Anfangstakt derselben ist bloss durch Instrumentation, nicht durch Gesang ausgefüllt. Dazu noch das Ritardando in der Mitte dieser Reihe, die Pause mit einem Halt! Alle diese, die gewöhnliche rhythmische Manier

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

verlassenden Eigenthümlichkeiten, sind von Mozart zur Steigerung der Leidenschaft benutzt.

Per. 3)	4 + 4	Erste Periode	Erstes System
Per. 4)	4 + 4	Zweite Periode	
Per. 5)	4 + 4	Erste Periode	Zweites System
Per. 6)	4	Zweite Periode	

Antistrophe.

Die Strophe wird dem Text und der Musik nach genau wiederholt. Dann aber tritt die schon oben angedeutete Erweiterung ein. Es folgt nämlich zunächst eine dikolische Periode, in welcher Vordersatz und Nachsatz nicht wie sonst je aus vier, sondern je aus zwei Einzeltakten bestehen, also dipodische Reihen sind:

Ramménta la piága, | rimíra di sángue.

Sowohl die hier von Mozart selber aus verschiedenen Versen des Librettos zusammengestellten Textesworte, wie die Mozart'sche Musik, Melodie und Begleitung führen uns in die Situation des hastigen, ängstlichen Drängens — ebendeshalb auch hat hier der Componist statt der gewöhnlichen Tetrapodieen die kürzeren Dipodieen gewählt. — Dann wird noch einmal die zweite Periode „Vendetta ...“ ohne Aenderung wiederholt —: je constanter und unveränderlicher der Racheruf, um so energischer seine Wirkung. Das Schema für die vier Perioden der Antistrophe ist also folgendes:

Per. 7)	4 + 4 + 4 + 6	Erstes System
Per. 8)	4 + 6 +	
Per. 9)	2 + 2	Zweites System
Per. 10)	4 + 6 + 4	

Epode.

Das Pathos erhebt sich auf den höchsten Gipfel, daher hier die meiste Abweichung von der gewöhnlichen Weise des Rhythmisirens.

ZENEAKADÉMIA

11) Vendétta ti chiéggio la chied(e) il tuo cór |

12) Vendétta ti chieggio la chied(e) il tuo cór |

13) la chied(e) il ... tuo cór,

14) la chied(e) il ... tuo cór!

15) la chied(e) il tuo cór || la chied(e) il tuo cór, | verdétta ti chiéggo ! |
la chied(e) il tuo cór. ||
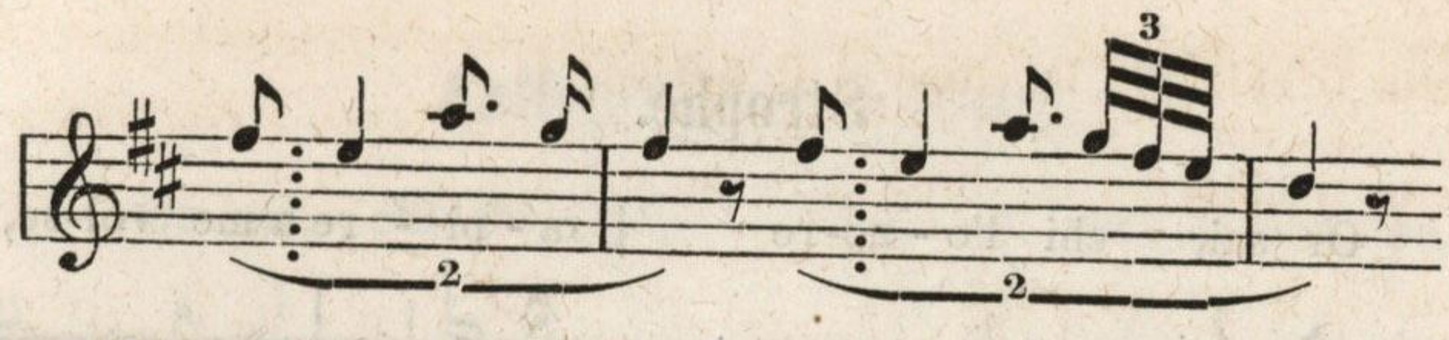
Fünf Perioden, die vier ersten monokolische, die fünfte und letzte tetrakolisch, die beiden ersten je aus einer Tetrapodie, die beiden folgenden je aus einer Tripodie, die letzte aus zwei Tripodieen und zwei Tetrapodieen bestehend:

Per. 11) 4
Per. 12) 4
Per. 13) 3
Per. 14) 3
Per. 15) 2 + 2 + 3 + 3.

Dann noch ein kurzer instrumentaler Schluss. Von den vier monokolischen Perioden sind die beiden tetrapodischen einander gleich und ebenso auch die beiden tripodischen —, so ist das leidenschaftliche Mahnen am eindringlichsten. Aber sowohl nach Per. 12 wie nach Per. 13 überhört unser Ohr den mit dem Perioden-Ende gegebenen musikalisch-periodischen Schluss, obwohl derselbe in der That vorhanden ist. Denn Mozart wendet, das ruhelose Pathos zu erhöhen, die Form des proleptischen Auftaktes und zwar die zweite Art desselben (§. 89) an. Die Silben „la chie-“, welche die Per. 12 und 13 schliessen, sollten als Auftakt der jedesmal folgenden Periode gesungen werden, aber der drängende Gesang nimmt sich keine Zeit, er bringt sie zu früh: Vgl. was wir S. 152 über dieselbe Erscheinung in der Elvira-Arie Nr. 7 bemerkt haben.

Was die vier Reihen der Schluss-Periode betrifft, so ist die erste der Vordersatz, die vierte der Nachsatz. Beide unmittelbar hinter einander gesungen werden eine in sich vollständige dikolische Periode bilden. Diese Periode würde freilich ungewöhnlich gebildet sein, der Nachsatz um einen Einzeltakt länger als der dipodische Vordersatz: statt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



hat Mozart im Nachsatze eine Verlängerung der Noten eintreten lassen, die den Nachsatz zu einem tripodischen macht. Der erste der beiden Zwischensätze gleicht in seiner Ausdehnung dem Vordersatze, der zweite dem Nachsatze.

Wenn ich in der Melodie-Skizze unserer Arie die vier Reihen der letzten Periode (15) in vier besondere Zeilen unter einander gestellt habe (S. 226), so ist dies geschehen, damit man sich klar werde, dass hier ebenso wenig wie bei Periode 13 und 14 die von Mozart gesetzten Taktstriche ausreichen den Rhythmus zu bezeichnen, ja dass sie nicht einmal die den stärksten Ictus tragenden Noten angeben, denn sie sind in ganz parallel stehenden, rhythmisch und musikalisch mit einander respondirenden Partieen, die nicht viel mehr als Repetitionen sind, das erste Mal an einen anderen Platz gestellt als das zweite. Hätte Mozart diese Inconvenienz vermeiden wollen, dann hätte er entweder die ganze Arie in Einzeltakten schreiben müssen, nicht im dipodischen $^4/_4$-Takte, sondern im monopodischen $^2/_4$-Takte (auch die von uns in der Mitte eines jeden $^4/_4$-Taktes hinzugefügten punktirten Linien hätten Taktstriche werden müssen), oder die tripodischen Reihen (13, 14, 15$^{c.\,d}$) mussten eine andere Taktvorzeichnung, nämlich $^3/_2$, erkalten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Strophe.

Or sai, chi l'o - no-re || ra - pi - re a me vol-se, ||

1

chi fu'il tradi - tore, || che il pa-dre, che il pa - dre mi tol- se. ||

Ven-detta ti chieggio || la chie-de il tuo cor - -

2

|| la chie - de il tuo cor. ||

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mesode.

Rammen - ta la pia-ga || del mi - se-ro se-no, ||

3

ri - mira di san-gue || co - per-to, coperto il ter - reno! ||

4

se l'i - ra in te lan - gue || d'un giu - sto fu - ror ||

5
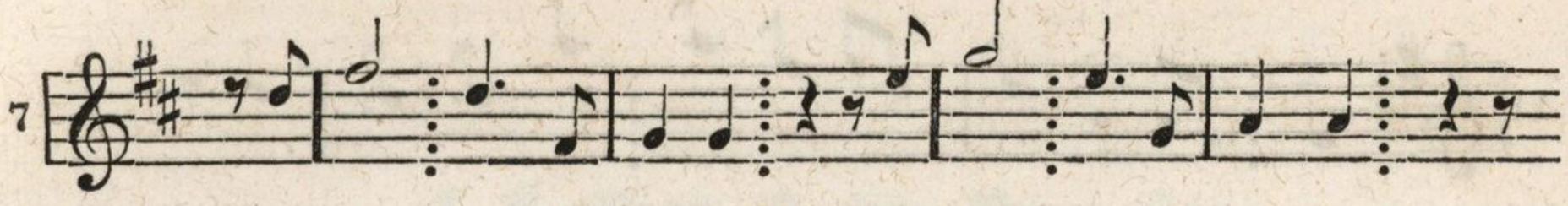
d'un giu- sto fu - ror! ||

6
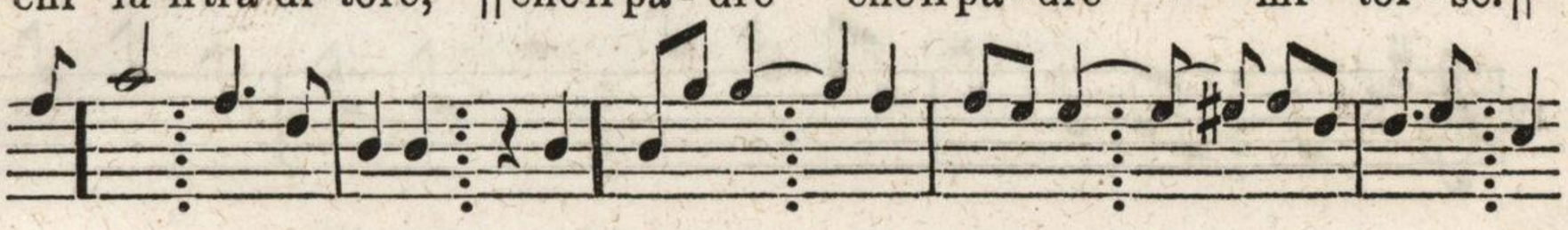
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Antistrophe (erweitert).
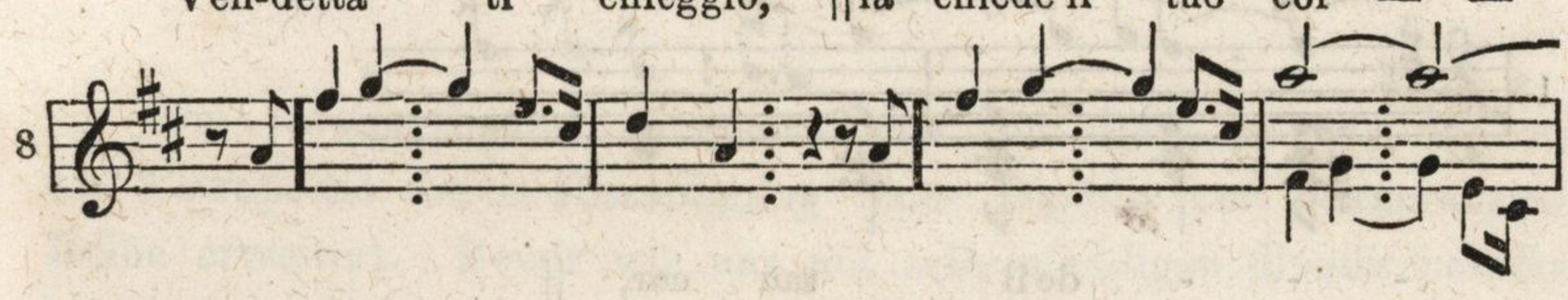
Or sai, chi l'o - no-re ||ra - pi - re a me vol - se, ||
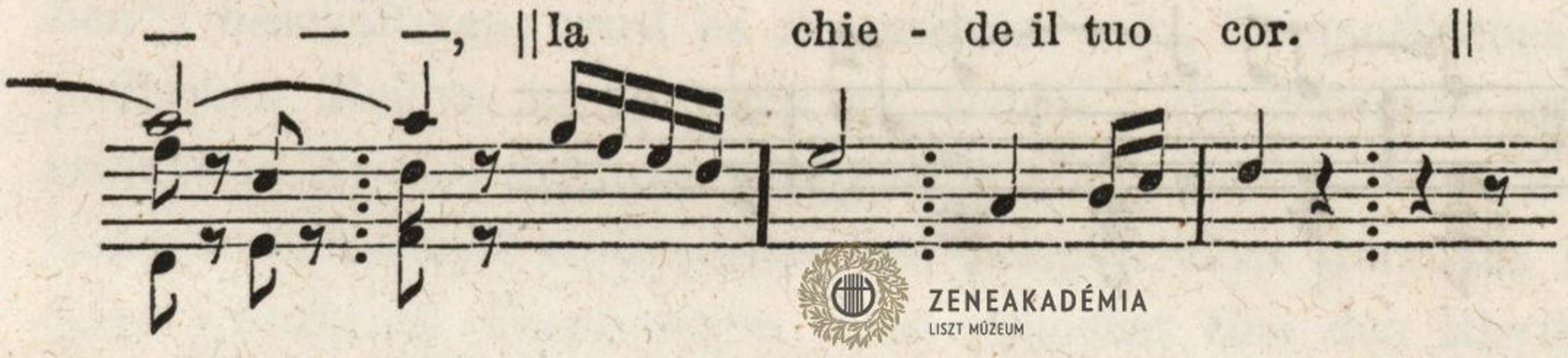


chi fu' il tra-di-tore, ||che il pa - dre che il pa - dre - mi tol - se.||



Ven-detta ti chieggio, ||la chiede il tuo cor — —
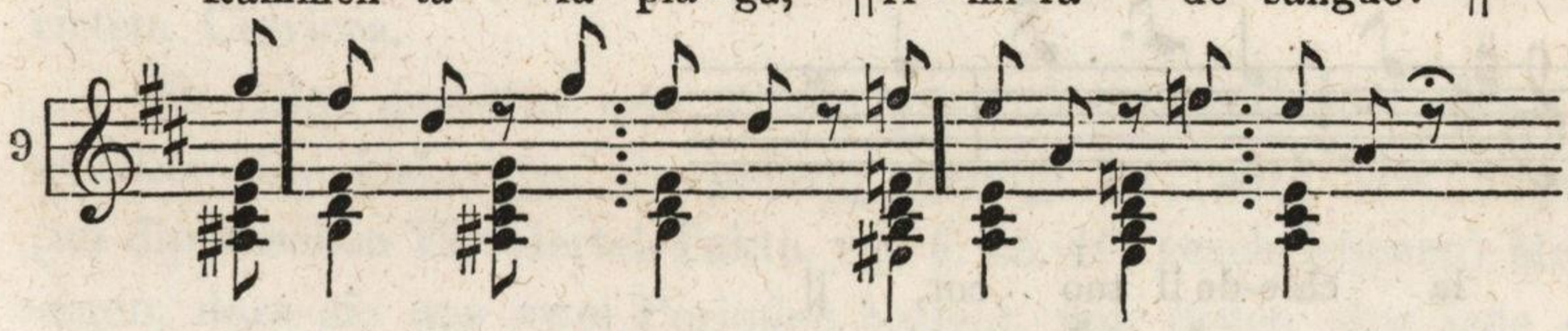


— — —, ||la chie - de il tuo cor. ||

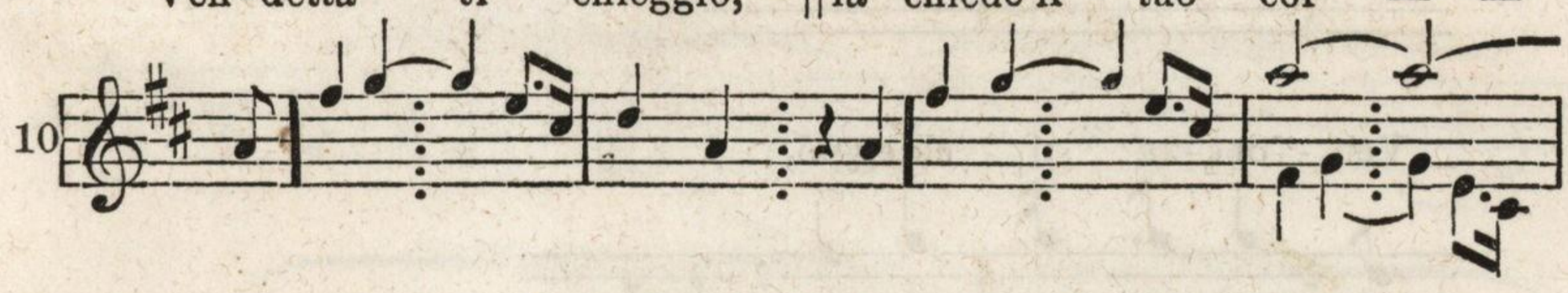


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
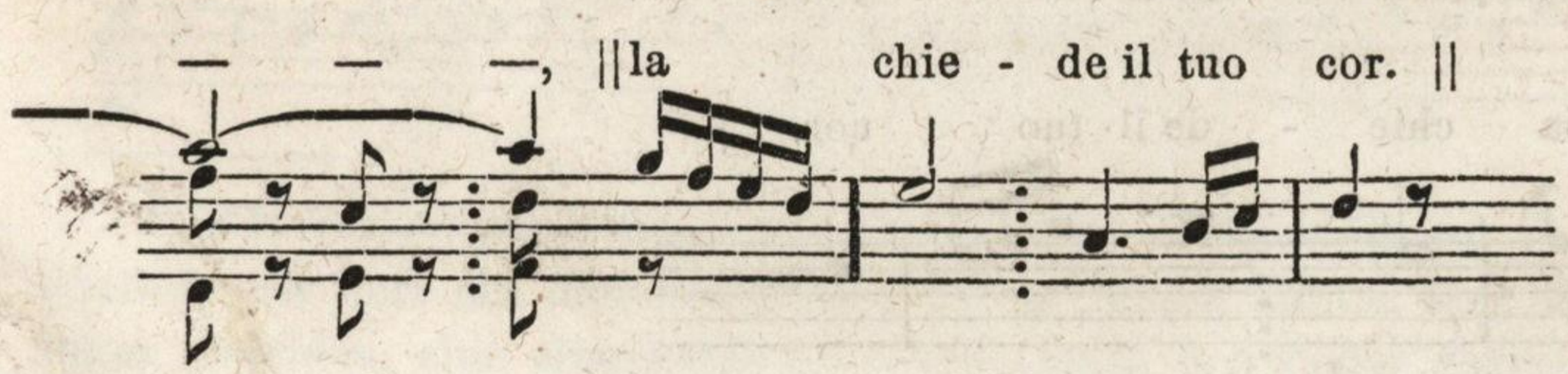
Rammen - ta la pia - ga, ||ri - mi-ra de sangue! ||



Ven - detta ti chieggio, ||la chiede il tuo cor — —
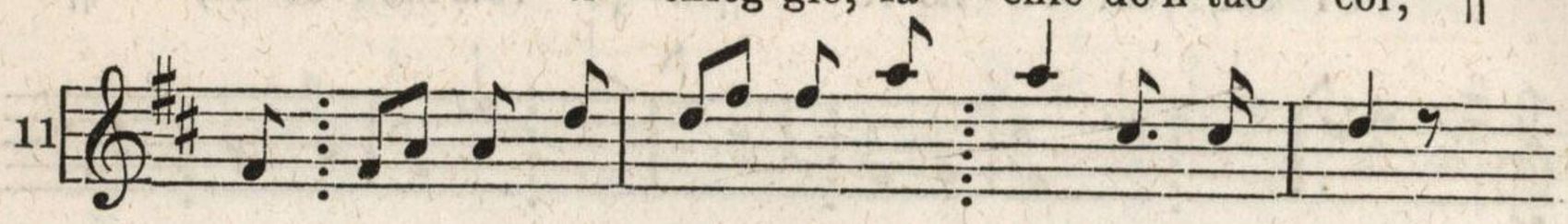


— — —, ||la chie - de il tuo cor. ||



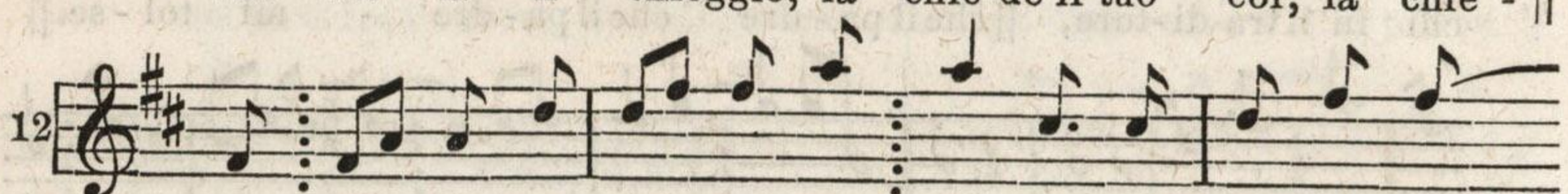
ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Epode.
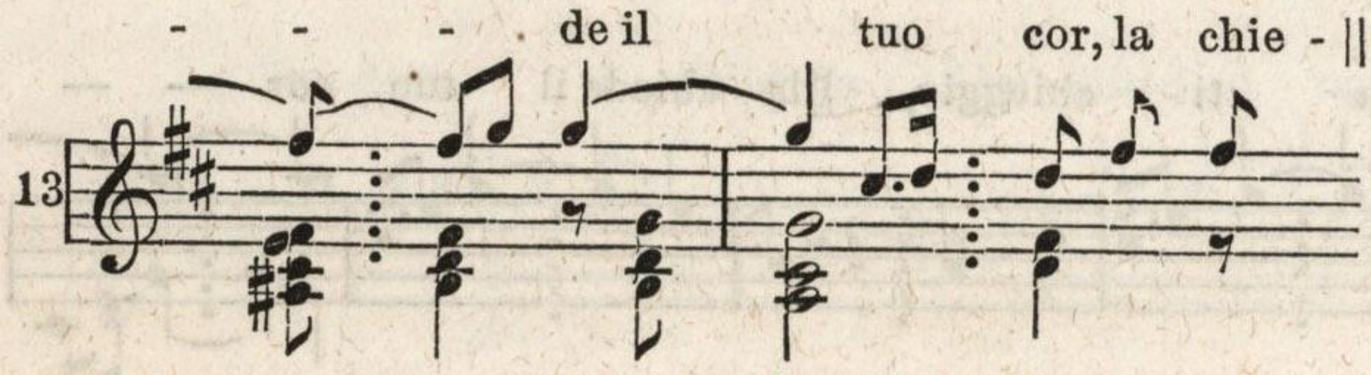
Ven - det - ta ti chieg-gio, la chie-de il tuo cor, ||
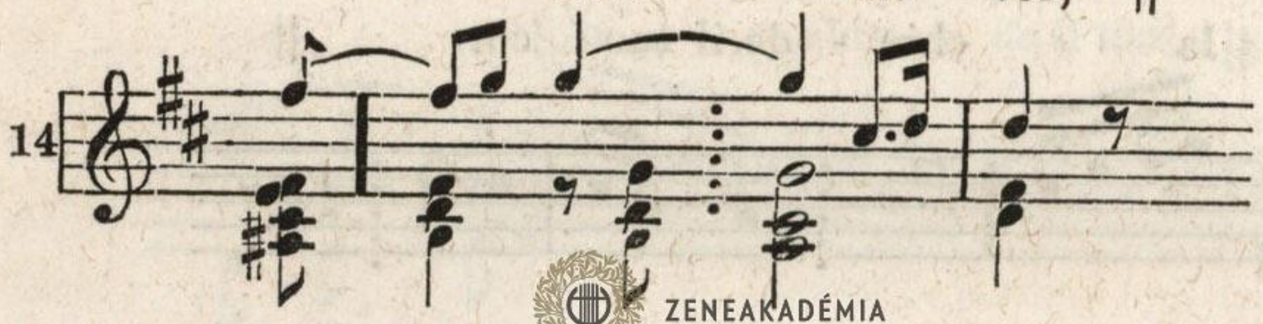


ven - det - ta ti chieggio, la chie-de il tuo cor, la chie - ||



- - - de il tuo cor, la chie - ||
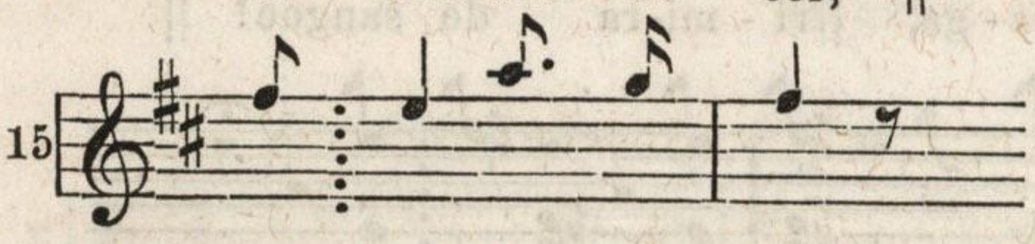


- - - de il tuo cor, ||

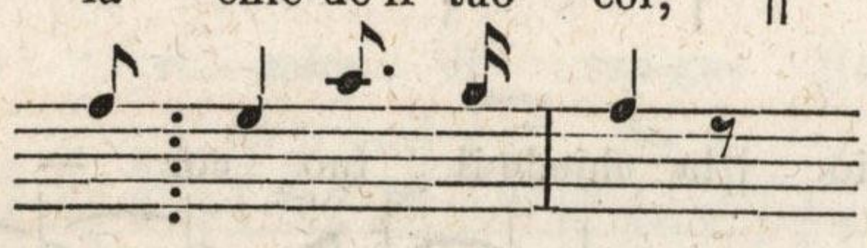


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
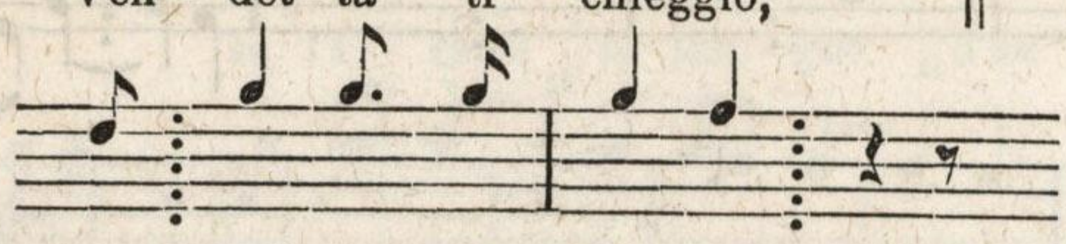
la chie-de il tuo cor, ||
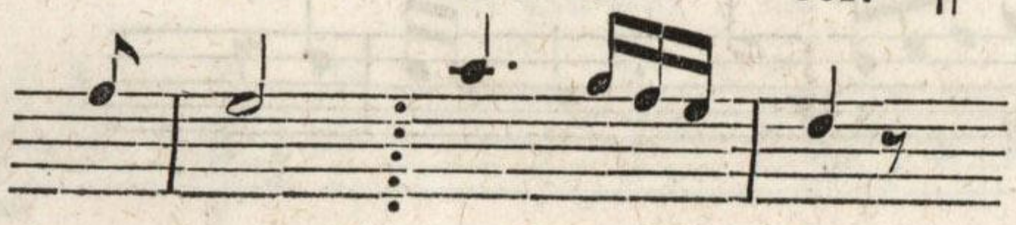


la chie-de il tuo cor, ||



Ven - det - ta ti chieggio, ||



la chie - de il tuo cor. ||



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
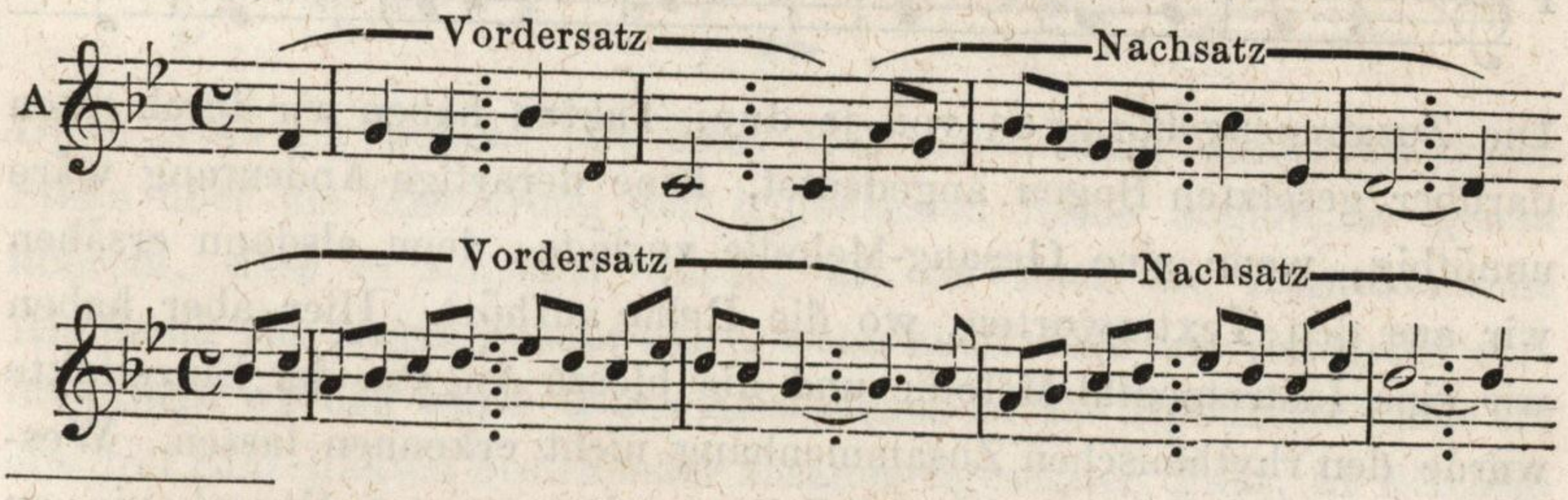
J. S. Bach B-dur-Fuge ($^3/_4$)

des wohltemporirten Claviers.

Vierzeitiger Einzeltakt. Tripodische Reihen.

Die vorausgehenden Nummern des Don Juan zeigen, wie sich die Tetrapodie durch Hinzufügung einer Dipodie zur hexapodischen Reihe erweitert. Bevor wir uns mit selbstständigen dipodischen Reihen*) beschäftigen, wird es angemessen sein, Compositionen aus tripodischen Reihen in Betracht zu ziehen. Im Schlusse der zuletzt erörterten Arie hatte Mozart einige tripodische Perioden vereinzelt unter anderen Rhythmen eingemischt, als Beispiel einer durchaus in Tripodieen gehaltenen Composition diene zunächst eine den Rhythmus des dactylischen Hexameters repräsentirende Fuge aus Bach's wohltemporirtem Claviere.
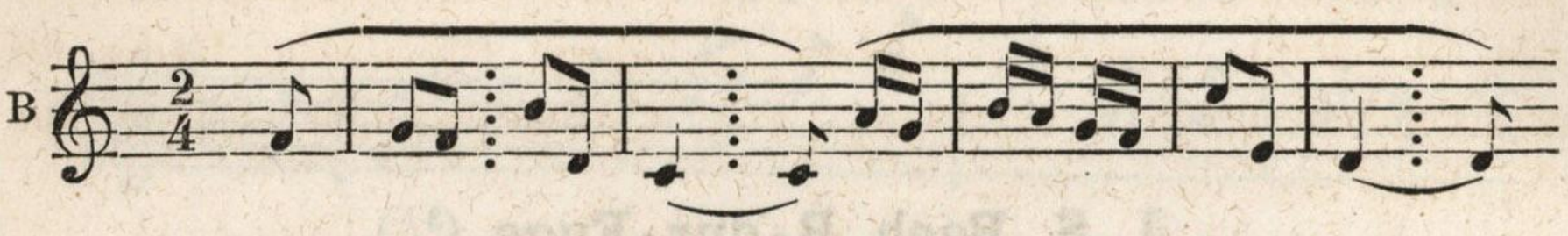
Es möge gestattet sein, hier etwas weiter auszuholen. Ein Jeder, welcher der bisherigen Darstellung gefolgt ist, wird von folgender (im dipodischen Vierviertel-Takte, vgl. §. 43. 46. geschriebenen) Melodie sagen, dass sie aus zwei Perioden besteht, von denen eine jede einen tetrapodischen Vordersatz und einen ebenso grossen Nachsatz umfasst:
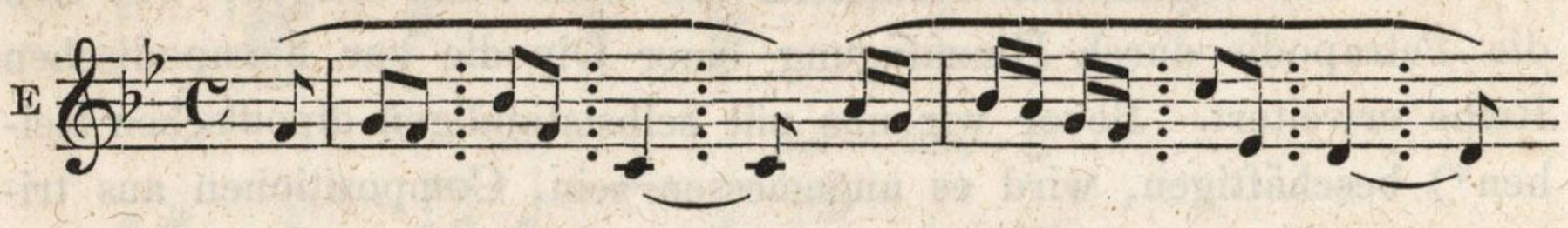


*) Als vorläufiges Beispiel dieser Art dient auch der Choral S. 196, doch konnten wir dort die dipodischen Reihen nur durch Zahlen über den Notenlinien andeuten, eine eingehende Erörterung kann erst später gegeben werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
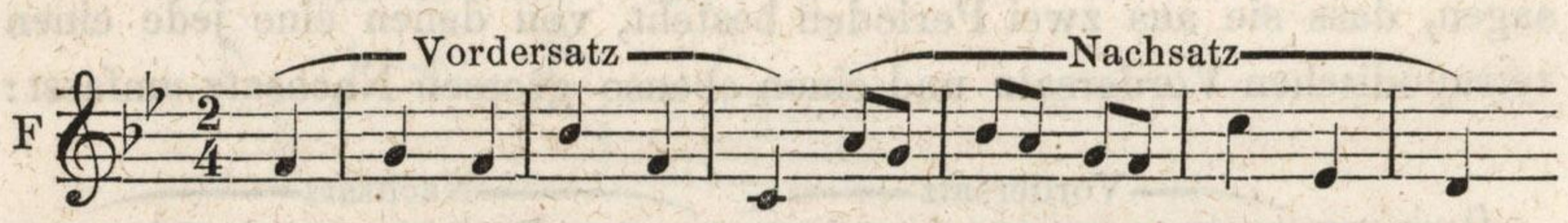
Selbstverständlich wird der Rhythmus nicht geändert werden, wenn man als Taktbezeichnung den dipodischen $^2/_4$-Takt (vgl. §. 42) anwendet:



Wir können aber auch, die punktirten Linien innerhalb der dipodischen $^4/_4$-, resp. $^2/_4$-Takte in volle Taktstriche verwandelnd, die Melodie nach Einzeltakten schreiben: dann würde im ersteren Falle (C) der monopodische $^2/_4$-Takt (vgl. §. 46), im zweiten (D) der monopodische $^2/_8$-Takt vorzuzeichnen sein. — Wir können aber auch endlich die ganze tetrapodische Reihe als einen einzigen tetrapodischen $^4/_4$-Takt (vgl. §. 47) fassen:
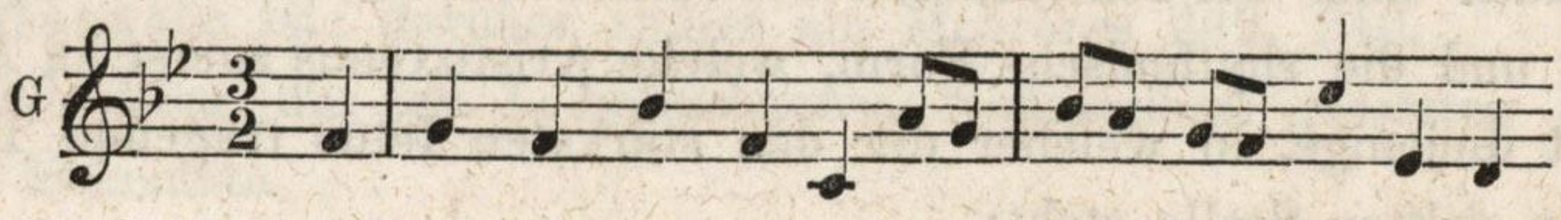


Das Alles sind verschiedene Schreibweisen, die den Rhythmus nicht ändern. Wohl aber wird durch folgendes eine wesentliche rhythmische Aenderung hervorgerufen. Da nämlich die zwei letzten Einzeltakte eines jeden Vorder- und Nachsatzes in einer einzigen gedehnten Note bestehen, so werden wir diesen gedehnten Schluss der Reihe ohne Verlust für die Melodie verkürzen dürfen und zwar in einer solchen Weise, dass jede Reihe sich von vier Einzeltakten auf drei Einzeltakte verkürzt. Notiren wir eine solche Reihe zunächst nach Einzeltakten:
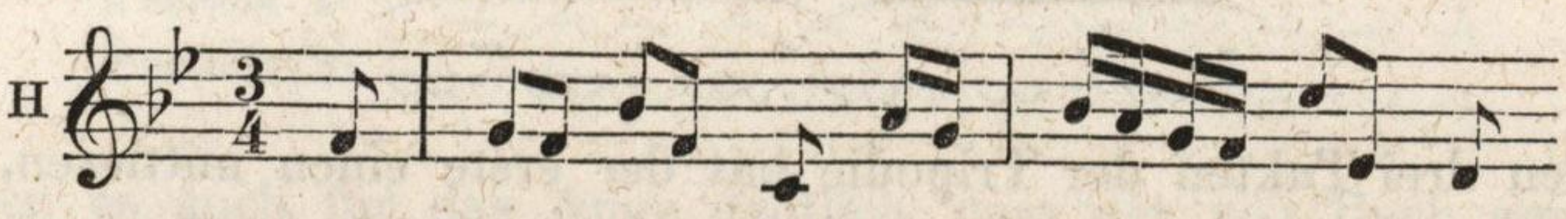


Die Zusammengehörigkeit von je drei Takten haben wir durch einen darüber gesetzten Bogen angedeutet. Eine derartige Andeutung wäre unnöthig, wenn eine Gesang-Melodie vorläge, denn alsdann ersähen wir aus den Textesworten, wo die Reihe aufhört. Hier aber haben wir eine Instrumental-Melodie und die blosse Angabe der Einzeltakte würde den rhythmischen Zusammenhang nicht erkennen lassen. Weshalb denn auch Beethoven im Scherzo der neunten Symphonie an jener Stelle, wo nicht vier, sondern drei monopodische $^3/_4$-Takte zu einer Reihe verbunden sein sollen, die Ueberschrift „Ritmo di tre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

battute", „Rhythme de trois mesures" hinzusetzt. — Doch noch eine andere Möglichkeit zur Bezeichnung des tripodischen Rhythmus steht uns zu Gebote, nämlich die, dass wir bei der Taktverzeichnung nicht die Einzeltakte angeben, sondern die ganze tripodische Reihe als zusammengesetzten Takt fassen. Wir würden nämlich alsdann den $^3/_2$-Takt schreiben können:
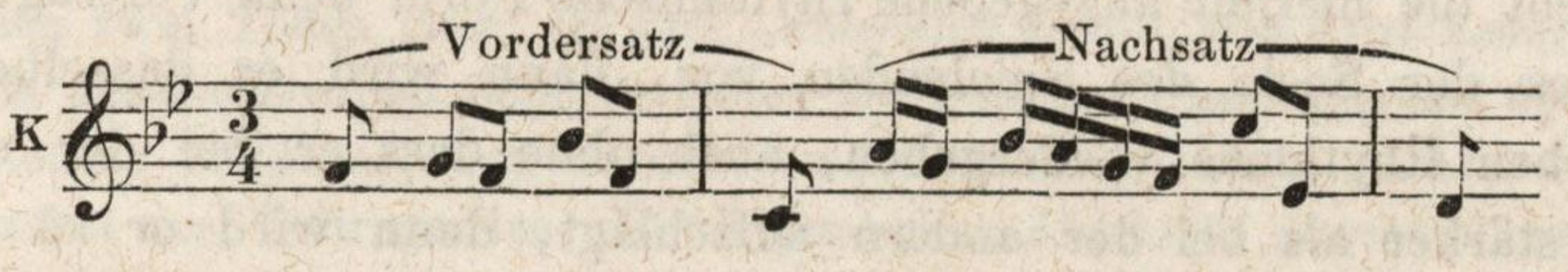


oder den $^3/_4$-Takt:



und diese letztere Notirung H ($^3/_4$-Takt) ist um deswillen der vorletzten (im $^3/_2$-Takt) vorzuziehen, weil in ihr die Art und Weise, wie die einzelnen Noten (als Bestandtheile der Einzeltakte) zu einander gehören, anschaulicher hervortritt. Sie ist durchaus analog der obigen Form E (S. 228): dort in E ist eine tetrapodische Reihe durch den zusammengesetzten $^4/_4$-Takt, hier in H ist eine tripodische Reihe durch den zusammengesetzten $^3/_4$-Takt ausgedrückt.

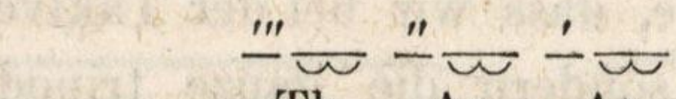
Auch J. S. Bach, der aus den in Rede stehenden tripodischen Reihen eine Fuge bildet, hat diese Taktbezeichnung H, in welcher jede einzelne Reihe als $^3/_4$-Takt notirt ist, gewählt. Doch nicht ganz so, wie sie hier in H vorsteht, denn Bach setzt den Taktstrich nicht vor die erste Ictusnote, sondern vor die letzte Ictusnote der Reihe:



Diese Notirung kommt mit dem, was Aristoxenus gleich an erster Stelle über die Gliederung der tripodischen Reihe angibt, so genau überein, dass es scheinen würde, als ob Bach die Aristoxenische Rhythmik vor Augen gehabt hätte, wenn nicht diese erst viel später veröffentlicht worden wäre. Nach Aristoxenus ist die tripodische Reihe ein aus drei Einzeltakten bestehender zusammengesetzter Takt, in welchem der eine Takt den stärksten Ictus hat (als Thesis steht), der andere einen schwächeren hat (sowohl als Thesis wie als Arsis aufgefasst werden kann), der dritte den schwächsten (eine Arsis ist). Bildet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
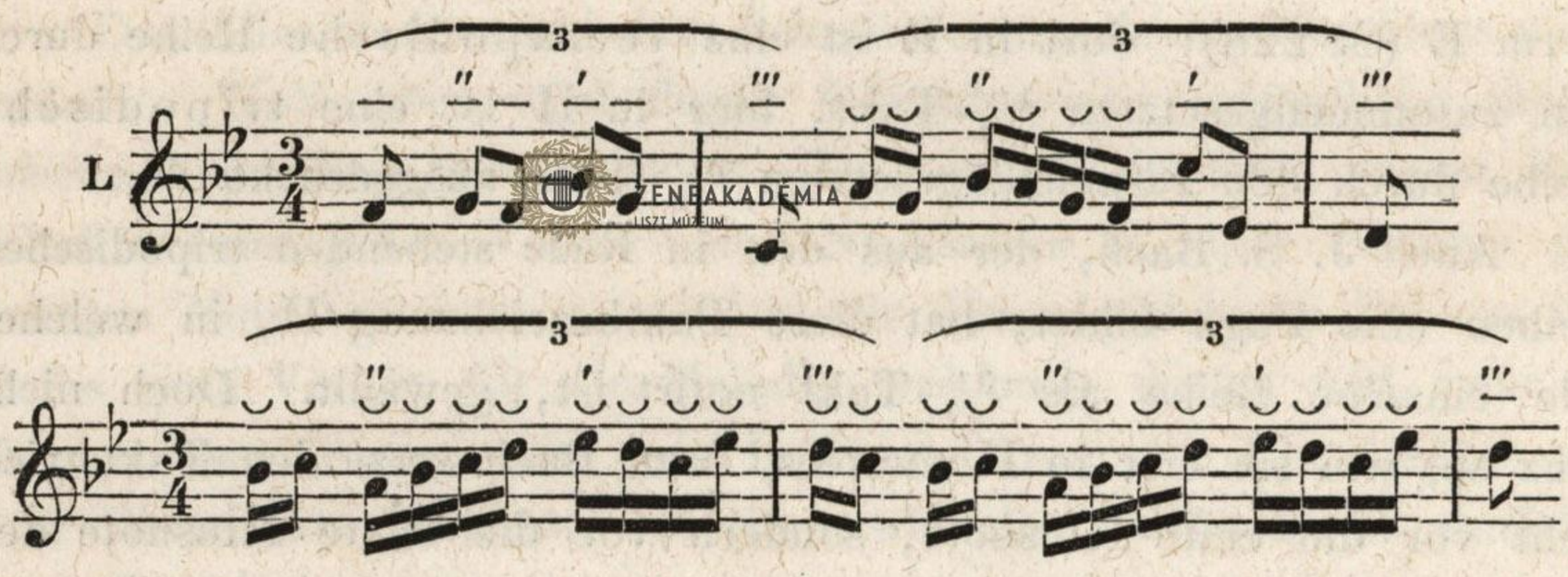
der einzelne Takt der Tripodie einen Spondeus oder Dactylus, so ist das rhythmische Verhältniss folgendes:



Nun steht aber nicht immer die stärkste Thesis voran, sondern es kann auch einer der schwächeren Takttheile den Anlaut der Tripodie bilden, und die rhythmische Form, welche Aristoxenus zuerst im Auge hat, ist diejenige, in welcher der den stärksten Ictus tragende Takttheil an dritter Stelle steht:



Von den drei Takten der Tripodie hat der erste einen mittleren, der zweite den schwächsten, der Schlusstakt den stärksten Ictus. Und ebenso hat Bach die mit dem Auftakte beginnenden Tripodieen seiner B-dur-Fuge notirt, wenn er den Taktstrich vor das sechste Achtel setzt (vgl. die Form K auf S. 229).



Schwebt die hiermit angegebene rhythmische Form beim Vortrage des Stückes der Seele des Spielenden vor, dann wird er dasselbe im fasslichen Rhythmus wiedergeben, auch ohne dass er bei der einen Note stärker als bei der andern aufschlägt, dann wird er es auch auf der Orgel, wo ja eine Verschiedenheit des Ictus unmöglich ist, richtig ausführen können*). Doch wollen wir nicht urgiren, dass

*) Dass wir die Ictus-Verschiedenheit auch auf der Orgel fühlen, obwohl wir sie nicht hören, scheint ein Räthsel zu sein, ähnlich wie jenes, dass auch bei gleichschwebender Temperatur die verschiedenen Transpositionsscalen einen verschiedenen Eindruck auf uns machen, doch vielleicht nicht ganz so schwer zu beantworten. Denn was die rhythmische Geltung der Töne betrifft, so lässt der Vortragende, je nach dem rhythmischen Bilde, welches er von irgend einer Composition hat, Manches zum Ausdrucke kommen, was in den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wenn die Fuge auf dem Claviere ausgeführt wird, der dritte Takt der Tripodie, wie es doch Bach's Taktirung zu verlangen scheint, einen stärkeren Ictus als der erste bekommen müsse; denn es ist auch sonst die gewöhnliche Manier bei Bach, den Taktsrich so zu setzen, dass derselbe vor den letzten Ictus der rhythmischen Reihe zu stehen kommt, auch in solchen Fällen, wo dieser letzte Ictus nicht der stärkste ist; darüber später ein Mehreres 239. 240.

Die über die mit L bezeichneten Notenreihen gesetzten metrischen Schemata

Periode 1: — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Periode 2: ⏑

machen es auch für das Auge deutlich, dass der von Bach gewählte Rhythmus derselbe ist, wie der des dactylischen Hexameters der Griechen (S. 92). Nur fehlt dem griechischen Hexameter der Auftakt und in Folge dessen geht derselbe nicht wie die hier vorliegenden Perioden auf einen schweren Takttheil des Einzeltaktes, sondern mit einem ganzen Einzeltakte aus. Was die Formen des Einzeltaktes betrifft, so hat die Bach'sche Periode mit dem griechischen Hexameter den Spondeus _ _ (zwei Achtel) und den Dactylus _ ⏑ ⏑ (ein Achtel und zwei Sechszehntel) gemein; ausserdem findet sich dort die dem Hexameter fehlende Taktform des Pyrrhichius ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (aus-

---

Noten nicht bezeichnet ist und nicht bezeichnet werden kann. Das sind namentlich die kleinen, nicht durch ein Metronom zu messenden Pausen, die er zwischen zwei Tönen lässt; sie sind „unendlich klein", wie Aristoxenus sagt, aber im ausdrucksvollen Spiele erhalten sie trotz der Uumessbarkeit dennoch verschiedene Zeitdauer, und werden namentlich da grösser gemacht, wo für das Gefühl des Vortragenden ein rhythmischer Abschnitt gleichviel welcher Art stattfindet. So scheinen denn insgemein für den Verlauf eines solchen Abschnittes die Töne gebunden zu sein, am Endc des Abschnittes hört die Bindung auf. Dies ist auf jedem Instrumente der Fall, auch auf der Orgel. — In Beziehung auf die Perioden der vorliegenden B-dur-Fuge sei noch bemerkt, dass der Vortragende, wenn er nicht vorher über den Rhythmus derselben reflectirt, die Neigung hat, von den durch " , ' , "' , " , ' , "' bezeichneten Ictusstellen die fünfte Ictusstelle nicht als ' , sondern als "' (nicht mit schwächsten, sondern mit stärkstem Ictus) zu betonen. Es hat dies darin seinen natürlichen Grund, dass die tetrapodische Gliederung geläufiger als die tripodische ist; man glaubt, es solle mit der vierten Ictusstelle eine rhythmische Reihe abgeschlossen sein und mit der fünften eine neue Reihe beginnen.

ZENEAKADÉMIA

gedrückt durch vier Sechszehntel)*), aber auch so hat hier Bach jenes Gesetz der griechischen Rhythmik eingehalten, dass der Chronos protos (im vorliegenden Falle die Sechszehntel-Note) nicht in kleinere Zeittheile zerfällt wird. Auch darauf möge hingewiesen werden, dass die gewöhnliche Cäsur des griechischen Hexameters (nach der dritten Ictuslänge) auch in der Bach'schen Composition beobachtet ist.

Dem modernen Gefühle ist ein tripodischer Rhythmus viel weniger geläufig als ein tetrapodischer, und dennoch sind wenige Fugen-Compositionen in ihrem Rhythmus so fasslich und abgerundet, wie die hier in Rede stehende, welche von Anfang bis zu Ende durchweg in tripodischen Reihen gehalten ist, denn nur in wenig anderen zeigt sich eine so concinne Gliederung nach streng von einander abgeschlossenen Perioden, nach überall deutlich in unser Ohr fallenden Vorder- und Nachsätzen. Wir wollen keineswegs sagen, dass das Wesen und die Natur der tripodischen Reihe für die Einhaltung einer strengen periodischen Gliederung in der Fuge besonders förderlich sei dennoch aber glauben wir den unsere Fuge auszeichnenden constanten Periodenbau durch die Wahl tripodischer Reihen veranlasst, denn gerade dadurch werden die Tripodieen, die ja sonst eine weniger geläufige Form sind, als einheitliche Reihen uns fasslich gemacht, dass sie fortwährend unserem Ohre als periodische Vorder- und Nachsätze und somit als leicht aufzufassende melodische Einheit vorgeführt werden. Und dass dies Bach's Intention war, lässt sich kaum bezweifeln. Er vermied daher ganz und gar den sonst bei ihm für die Fuge so beliebten zusammengesetzten Rhythmus (vgl. S. 165) und die denselben bedingende periodische Verkettung.

Die ganze Fuge enthält 22 aus Tripodieen zusammengesetzte, durchaus unverkettete Perioden, fast alle dikolisch aus Vorder- und Nachsatz bestehend und streng den Umfang des dactylischen Hexameters innehaltend, nur drei (die zehnte, funfzehnte und die schliessende zweiundzwanzigste) überschreiten diesen Umfang, sie sind trikolisch, je mit einem zwischen Vorder- und Nachsatz eingeschobenen Mittelgliede.

---

*) Dieselbe gibt unserer Fuge eine über den ruhigen Charakter des antiken Hexameters hinausgehende Beweglichkeit; eben damit steht auch der Auftakt in Zusammenhang.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese 22 Perioden schliessen sich zu 8 verschiedenen Perioden-Systemen zusammen, die wir nunmehr zu beschreiben haben.

Das erste System in B-dur, von der Ober-Stimme ausgeführt, ist distichisch (hat genau den rhythmischen Umfang des elegischen Distichons), aus einer Periode und einer Gegenperiode bestehend.

Zweites System, wiederum distichisch. Die beiden Perioden des ersten Systemes (wir wollen sie A und B nennen) werden jetzt in F-dur von einer neu hinzutretenden zweiten Stimme übernommen, die erste Stimme schreitet nicht als Begleitungsstimme weiter fort, sondern führt eine selbstständige neue Melodie, ein zweites Perioden-System aus, welches aus der Periode C und der Gegenperiode D besteht; beide Perioden sind genau gegliedert wie die Perioden A und B: C stimmt harmonisch zu A, D in gleicher Weise zu B. Durch diese Verbindung zweier selbstständiger Melodieen wird unsere Fuge dasjenige, was die herkömmliche, aber nicht immer schlagende Fugen-Terminologie eine „Doppelfuge“ nennt.

Drittes System, ebenfalls distichisch (Periode 5 und 6), wie das erste System in B-dur. Eine neue dritte Stimme übernimmt als Unterstimme die aus den Perioden A und B bestehende Melodie, die zweite Stimme führt die Perioden C und D aus, die erste Stimme aber ist jetzt zur Dienerin geworden, sie erhebt sich nicht zu einer neuen dritten Melodie, sondern führt begleitende Figuren aus, in Harmonie mit den Perioden A und C der Begleitungs-Figur e, mit den Perioden B und D die Figur f. Also:

Oberst: e + f
Mittelst: C + D
Unterst: A + B

Viertes System, tetrastichich; nach der ersten Periode des Systemes wird die Gegenperiode (B) von der Oberstimme dreimal hinter einander wiederholt, das erste Mal gleich der Periode A in F-dur, das zweite und dritte Mal in B G-moll.

	1	2	3	4
Oberst:	A +	(B +	B +	B)
Mittelst:	e +	(f +	D)	
Unterst:	C +	(D +	f +	M)

Die vierte Periode dieses Systems ist eine dreigliedrige; bei ihrer

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Ausführung pausirt die Mittelstimme, die dritte aber führt ein neues Thema M aus, welches als eine Umkehrung von A angesehen werden kann.

Fünftes System, distichisch in G-moll:

$$\begin{cases} \text{Oberst:} & C + D \\ \text{Mittelst:} & A + B \\ \text{Unterst:} & e + f \end{cases}$$

Sechstes System, tetrastichisch in C-moll:

$$\begin{array}{lcccc} & 1 & 2 & 3 & 4 \\ \text{Oberst:} & e & + (f & + M & + B) \\ \text{Mittelst:} & C & + (D & + f' & + M) \\ \text{Unterst:} & A & + (B & + B & + f''), \end{array}$$

ähnlich wie das vierte System angelegt, denn die am meisten hervortretende Melodie der Gegenperiode (B) wird dreimal ausgeführt, das zweite Mal als dreigliedrige Periode. Statt der Figur f erscheint eine zweifache Modification derselben, f′ und f″.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Siebentes System, tristichisch in Es-dur:

$$\begin{cases} \text{Oberst:} & (C + A) + B \\ \text{Mittelst:} & (A + e) + D \\ \text{Unterst:} & (e + C) + f \end{cases}$$

Die erste Periode des Systemes wird repetirt bevor die Gegenperiode folgt.

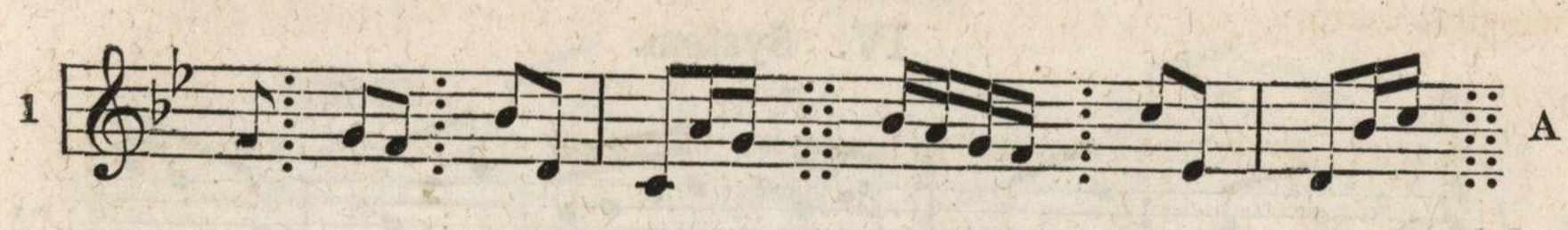
Achtes System, tristichisch in B-dur:
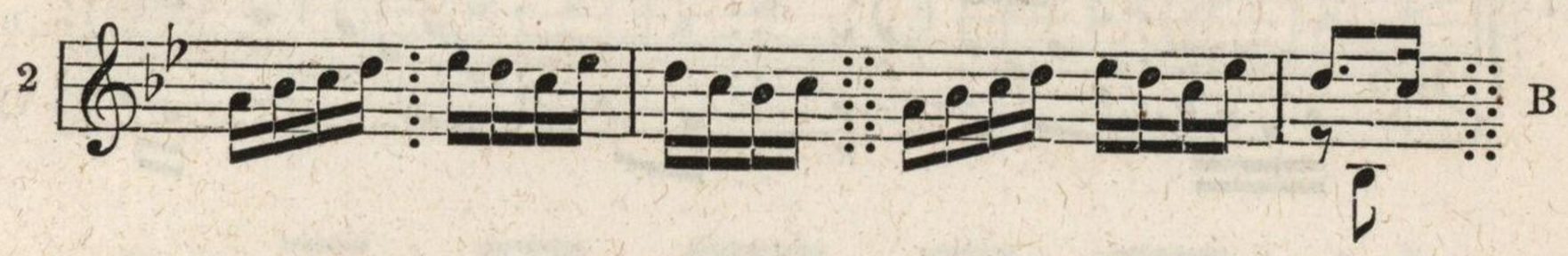
$$\begin{cases} \text{Oberst:} & C + (D + f) \\ \text{Mittelst:} & A + (B + B) \\ \text{Unterst:} & e + (f + D); \end{cases}$$

wie im vierten und sechsten System ist die Gegenperiode des Systemes repetirt; bei der Repetition am Schlusse des Ganzen wird sie dreigliederig.
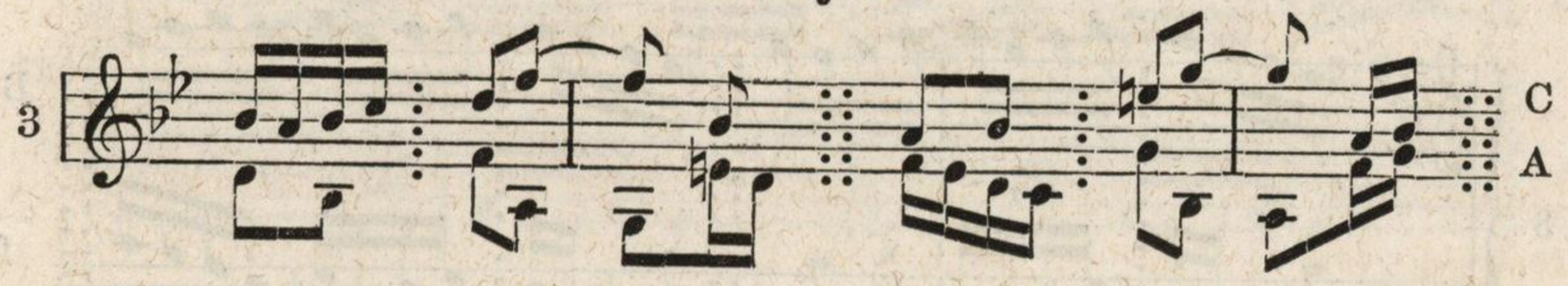
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
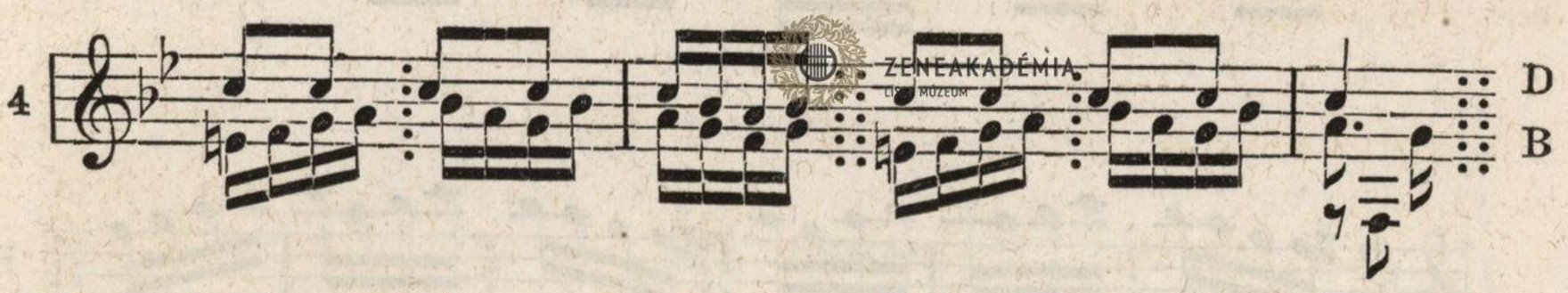
I. System.
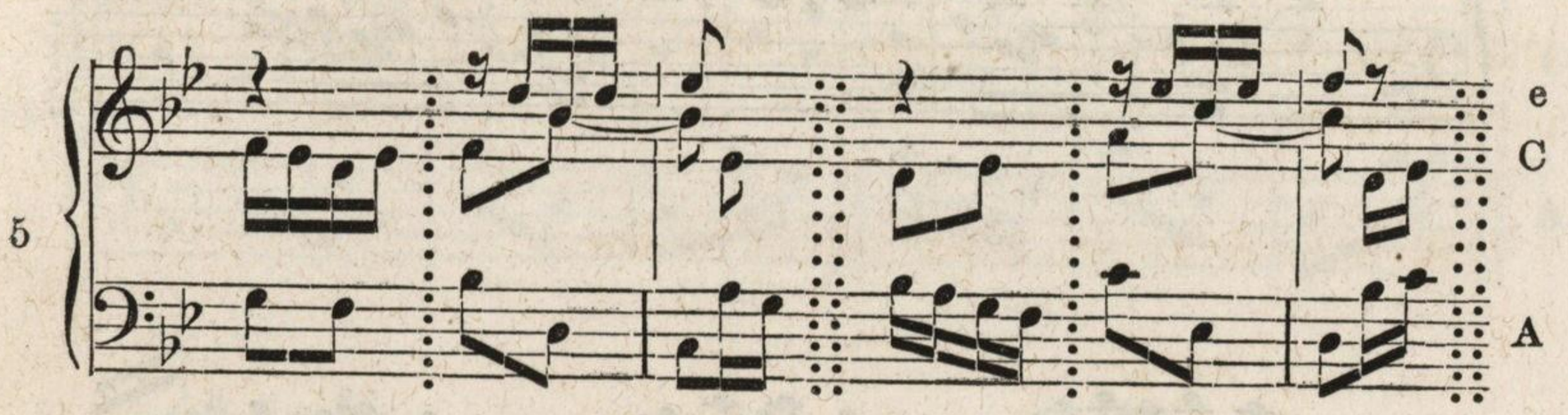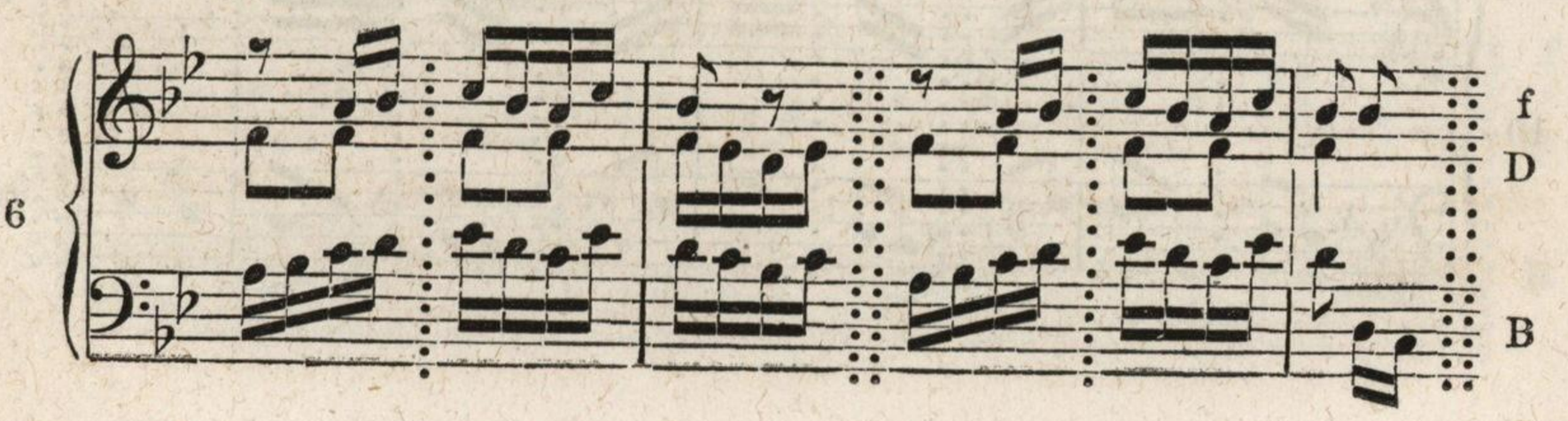




II. System.
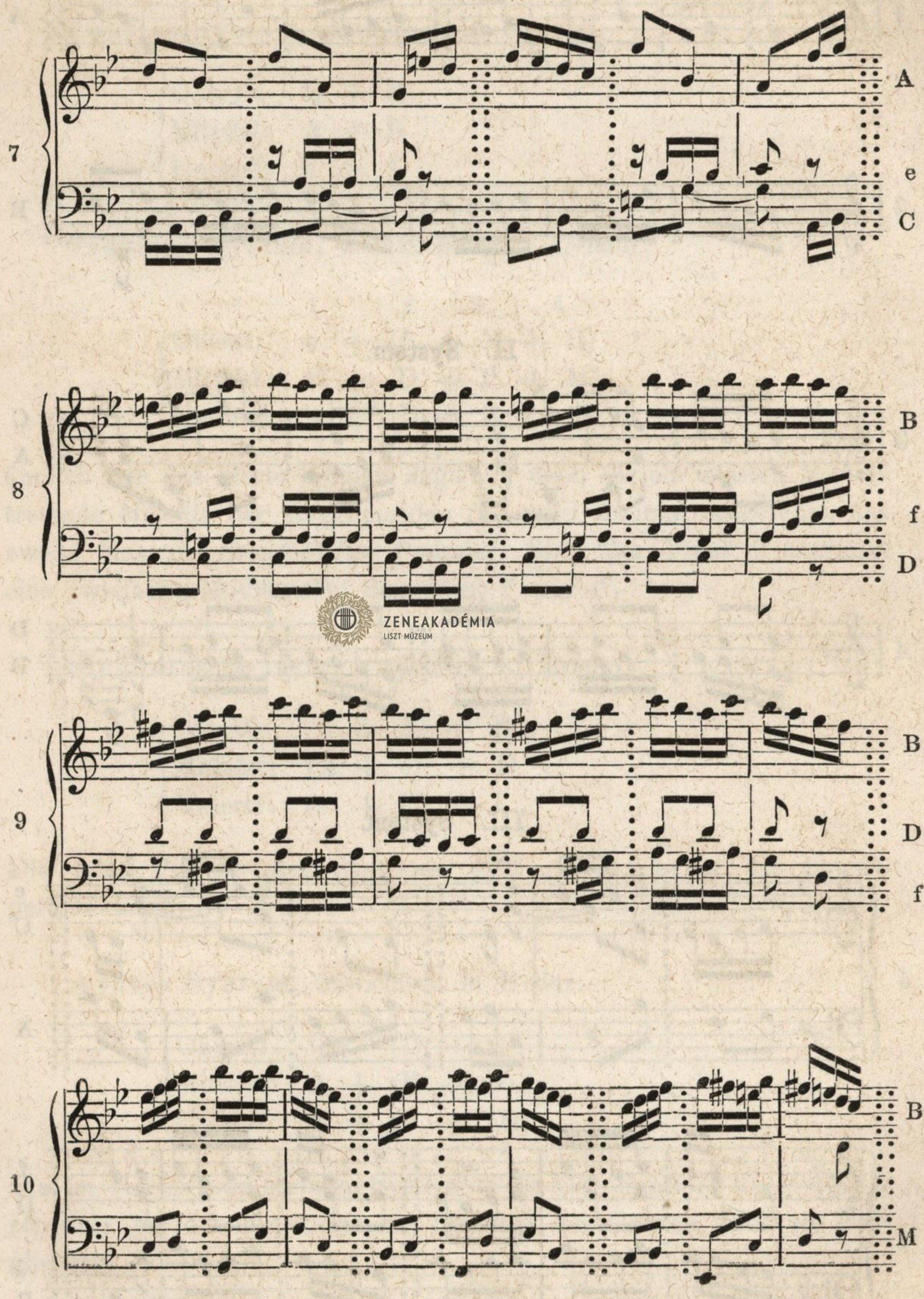




III. System.
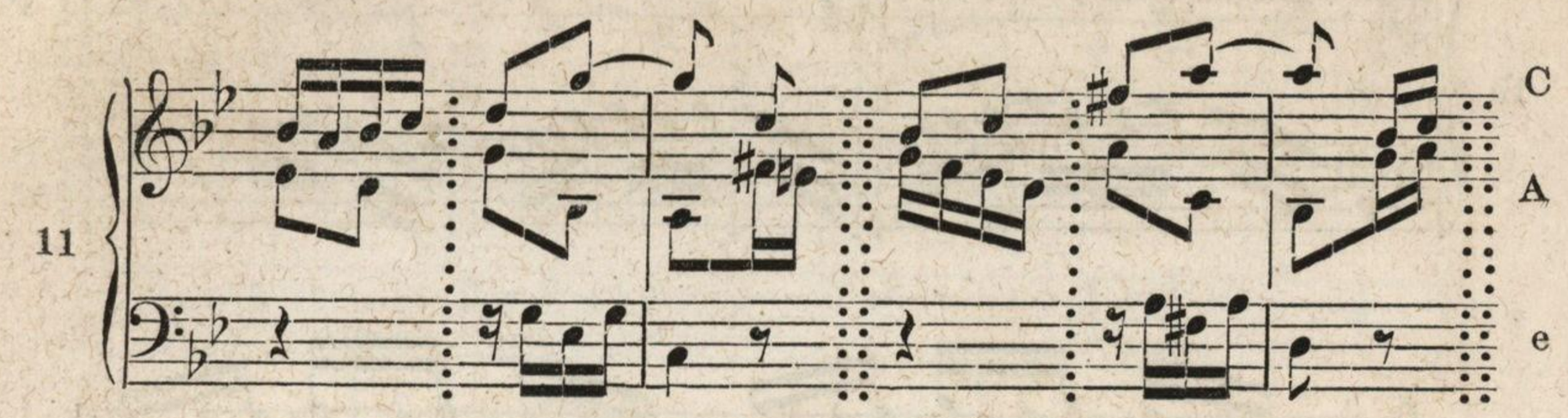




ZENEAKADÉMIA
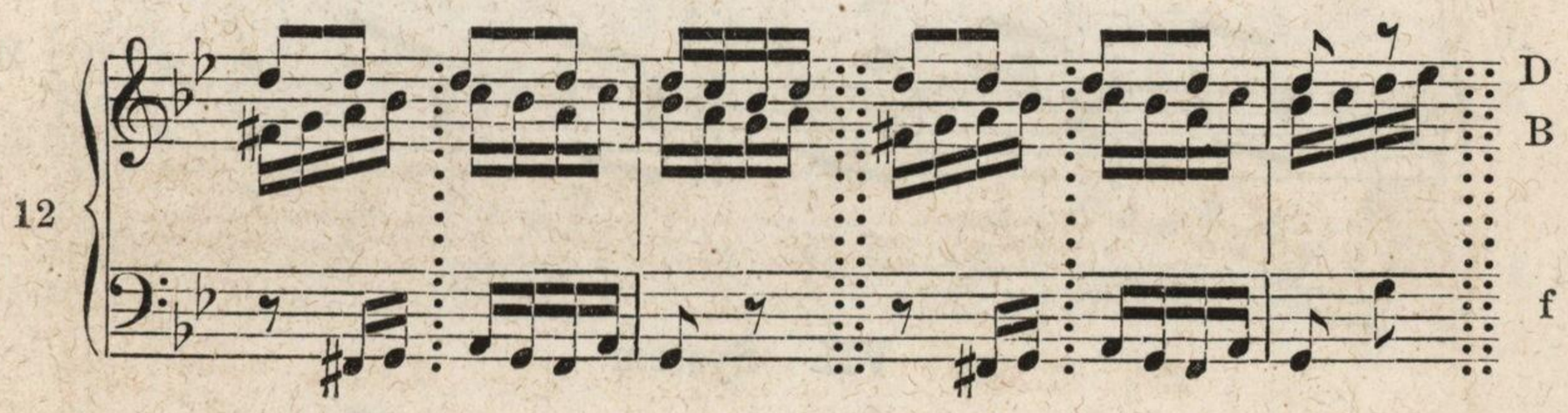
IV. System.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
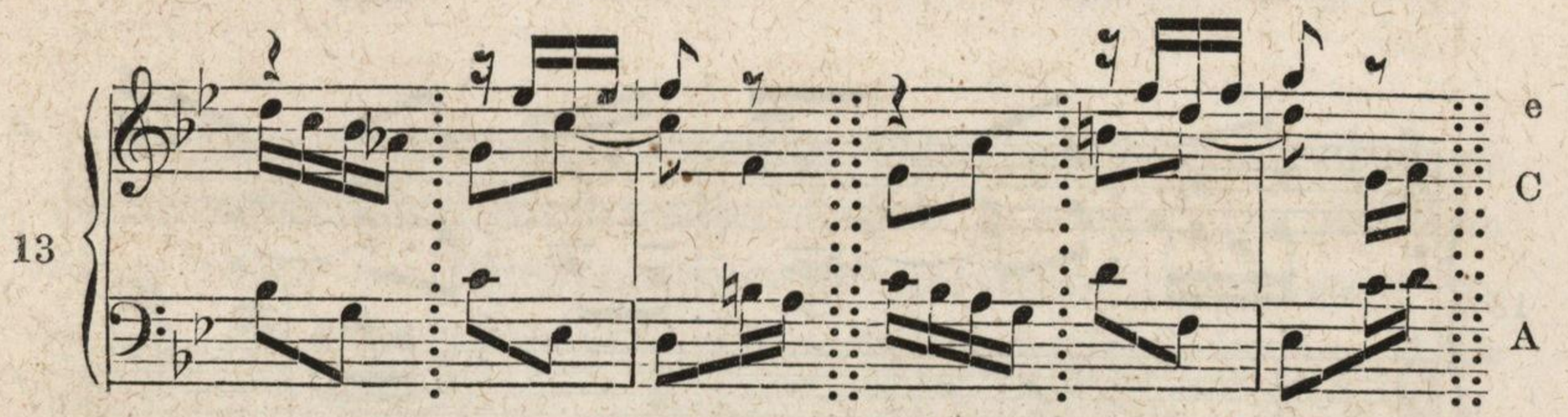
V. System.
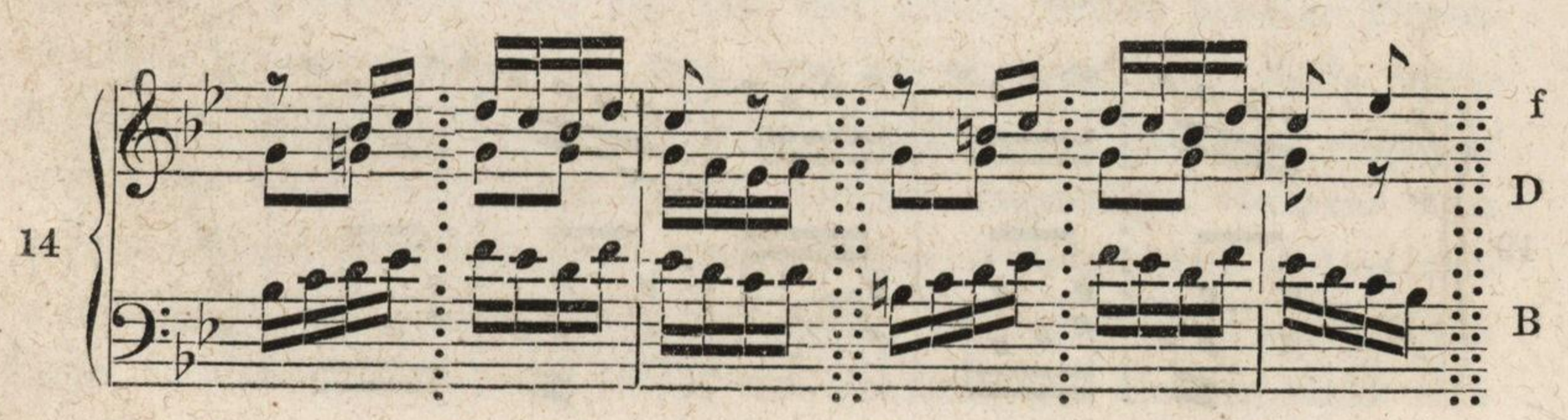




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI. System.





ZENEAKADÉMIA

15

M
f'
B

16

B
M
f''

VII. System.

17

C
A
e

18
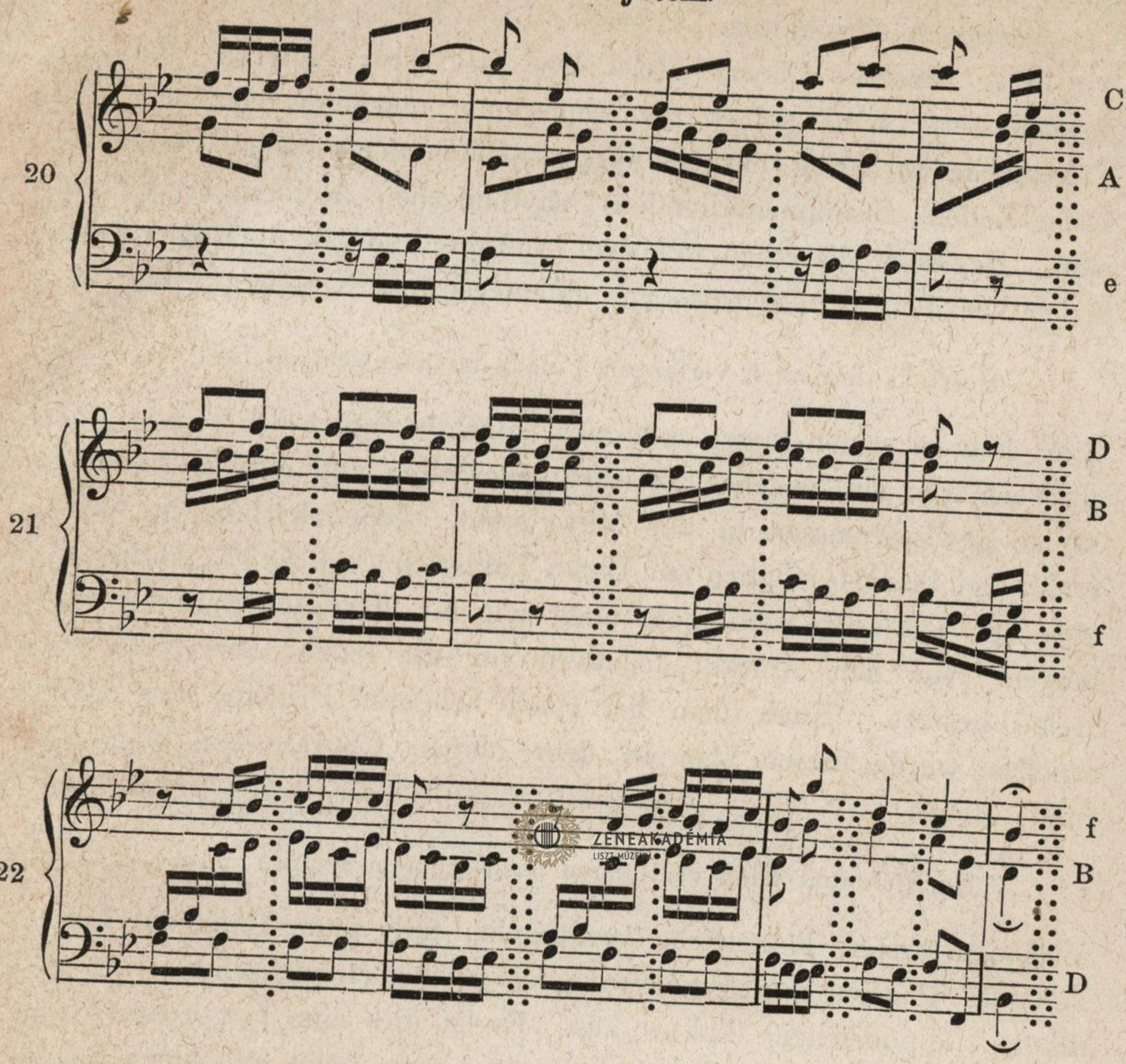
A
C
e

19

B
D
f

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VIII. System.



In dem vorstehenden Abdrucke bildet jede Zeile eine Periode von zwei oder drei rhythmischen Reihen (s. oben). Die einzelnen Reihen haben wir durch punktirte Doppellinien von einander gesondert, die Einzeltakte einer jeden Reihe durch einfache, theils vollständig durchgezogene (von Bach selber herrührende), theils punktirte Linien. Nur in der ersten Reihe der Fuge haben wir den Auftakt abgesondert (das auf den vier ersten Seiten unserer Fugen-Analyse gesagte gibt über das, was als Auftakt jeder Reihe anzusehen ist, hinreichenden Aufschluss). Bach selber hat aber auch für die erste Reihe der Fuge keinen Auftakt angezeigt, vielmehr dem ersten Achtel derselben eine Achtel-Pause vorangesetzt, sodass also das Ganze mit einem vollen $^3/_4$-Takte beginnt. In Folge dessen steht bei ihm unter dem Halte am Schlusse des Ganzen nicht eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Achtel- oder Viertel-, sondern eine halbe Note. Dasselbe Verfahren pflegt er auch sonst bei seinen mit einem Auftakte beginnenden Compositionen einzuhalten. Hierüber noch Folgendes.

Wer unsere Choral-Melodieen in ihrer älteren Fassung durchmustert, wird sofort die Bemerkung machen, dass hier die Taktstriche durchweg nur als Grenzscheiden der einzelnen (mit den Reim-Zeilen zusammenfallenden) rhythmischen Reihen angewandt sind. Beginnen dieselben mit dem Auftakte, so ist dort der Taktstrich vor den Auftakt (also vor eine accentlose Note!) gesetzt z. B.:

Herzlích thut mích verlángen | nach meínem seélgen Énd'. |

Bach hält in seinen Fugen und auch sonst bezüglich des Taktstriches ein Verfahren ein, welches zwischen jener alten und unserer heutigen Weise gewissermassen in der Mitte steht. Jede rhythmische Reihe erhält bei ihm wo möglich nur Einen Taktsrich (vgl. §. 47. am Ende), aber der Taktsrich wird nicht mehr wie in „Herzlich thut mit verlangen“ vor den Auftakt, sondern vor die letzte Ictus-Note der Reihe gesetzt. Nach dem bei Bach beliebten Principe des Taktstriches würde dieser also in dem obigen Chorale an folgender Stelle stehen:

Herzlích thut mích ver|langen nach meínem seélgen | Énd'.

Was dem ersten Taktstriche vorausgeht, füllt dann Bach durch anlautende Pausen zum Umfange eines ganzen (tripodischen, tetrapodischen, dipodischen) Taktes aus. Es ist dies eine fast constante Manier Bachs, und eben deshalb darf man nicht annehmen, dass die von ihm durch einen vorhergehenden Taktstrich ausgezeichnete Note stets den stärksten Ictus haben solle, und man darf die durch den Taktstrich indicirte Accentuation auch für die vorliegende Fuge, wie wir schon S. 130 bemerkten, nicht urgiren.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
K601
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

19507

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. ...
Ny. Főiskola
Leltári 948
601 100 hó
tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA

ZEILAKADEMIA
LUST VOOR LEZEN