



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Riemann, Hugo: Die musikalische Phrasierung.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Er schlirft vergnügt den Frießgaffee  
 Und denkt derbei: Ja jaa, ne nee.  
 Druf greift er zur Regalicha  
 Und schmunselt samst: Ne nee, ja jaa.  
 Doch wie er liest in Dageblatt,  
 Was alles kestern in der Stadt  
 Sich Neies hat begewen,  
 Ruft er entzickt: Nu ewen!

Den höchsten Flug aber nimmt die Begeisterung des Dichters überall da, wo es der teuern Vaterstadt gilt. Noch in dem letzten Gedichte der Sammlung haucht er in den „Trennungsgesängen des Regalschul-Verzahnerich Carl Wilhelm Fannenschmiedt, emfunden gelegentlich äänner Hunsdagsferichenreese von Leibzig nach Dräsen“ nur sein eignes Weh aus, das sich von Station zu Station riesengroß steigert (wobei die Vouts rimés auf die Namen der Stationsorte höchst wirksam sind), bis es zuletzt heißt:

In den Dogen brennt's wie Soda,  
 Nimm o Salsstut deinen Lauf!  
 Getschenbroda, Getschenbroda,  
 Ach, de Sehnsucht leest mich auf!  
 Gramvoll bebt mei innres Wesen,  
 Schmerzlich zuckt mei bessres Ich —  
 Sieh, da zeigt de Hauptstadt Dräsen  
 Geck in Vordergrunde sich.  
 Nachen Regenschärmfutt'rale  
 Greift de Musgel sterwensmatt . . .  
 Lewe wohl zehndaufend Male,  
 Leipzig, hehre Badterstadt!

Damit wollen auch wir für diesmal von Leipzig, Leipzigs Sprache und Leipzigs Bürgern, die zu seinem Ruhme literarisch wirksam sind, Abschied nehmen.



## Die musikalische Phrasirung.

Von Hugo Riemann.



ins der beliebtesten Stichworte der musikalischen Kritiker ist zugleich eins der unaufgeklärtesten Probleme der Exekution der Instrumentalmusik — die Phrasirung. „Er phrasirt gut,“ „er phrasirt schlecht“ — das sind schnell ausgesprochene Urteile über einen Virtuosen. Wenn aber der Kritiker befragt wird, worin die richtige Phrasirung bestehe, so wird er um eine befriedigende Antwort ver-

legen sein. In Wahrheit ist selbst der Begriff der Phrasierung noch ein Problem; der eine denkt sich dies, der andre das darunter; der eine die rechte Verteilung von forte, piano, crescendo und diminuendo, also die dynamische Schattirung, der andre die strenge Unterscheidung von legato und staccato im Anschluß an die Notirung, ein dritter die korrekte Accentuirung der schweren und leichten Takteile u. s. f. Keine dieser Ansichten ist durchaus verkehrt, aber keine trifft auch den Kernpunkt der Sache. Phrasierung ist nichts andres als die Unterscheidung der einzelnen Phrasen im Vortrag, die plastische Ausprägung der musikalischen Gedanken, welche erst den Aufbau des musikalischen Kunstwerks übersichtlich macht und seinen Steigerungen die rechte Intensität verleiht. Es ist leicht ersichtlich, daß hierzu sowohl die dynamische Schattirung als die Accentuation und die Unterbrechung des strengen legato mitwirken; aber keins dieser Mittel reicht allein dazu aus.

Man würde nun sehr fehlgehen, wollte man annehmen, daß der strenge Anschluß an die von dem Komponisten in der Notenschrift gegebenen Zeichen dazu führe, richtig zu „phrasiren.“ Um das irrige dieser Ansicht einzusehen, braucht man nur zwei verschiedene Ausgaben desselben Werkes mit einander zu vergleichen. Die sich dabei herausstellenden Widersprüche werden auch den, der noch nie ernstlich über das Problem nachgedacht hat, sogleich so mitten hineinführen in das Chaos verwirrter Anschauungen, daß er einsehen wird, eine korrekte Phrasierung der klassischen Werke im strengen Anschluß an die Notenschrift sei gar nicht möglich. Denn einmal herrscht zu viel Willkür in der Anwendung der für die Phrasierung als Fingerzeige dienenden Zeichen, und dann reichen die gegebenen Zeichen selbst bei Meistern wie Beethoven und Schumann, welche die Notenschrift sehr sorgfältig ausfeilten, bei weitem nicht aus. Ja was das schlimmste ist, zufolge der Mehrdeutigkeit des wichtigsten dieser Zeichen, des Legatobogens, der ja außer zur Bezeichnung der Bindung auch als Zeichen der Zusammengehörigkeit der Töne zu einer Phrase gebraucht wird, ist selbst die Bezeichnung durch den Komponisten nicht frei von Widersprüchen, und es ist daher selbst der Refkurs auf die Originalausgaben oder Manuskripte kein Mittel, das über alle Zweifel hinweghölbe.

Daß wir kein Zeichen zur Abgrenzung der musikalischen Phrasen haben, erklärt sich einfach daraus, daß dem Begriff der musikalischen Phrase selbst erst in allerneuester Zeit mehr Beachtung geschenkt wird. Bei der sich zu immer größeren Dimensionen entwickelnden Musikpflege unsrer Zeit, bei der die Qualität leider oft genug hinter der Quantität zurückbleibt, ist es nicht mehr möglich, auf den gesunden musikalischen Sinn zu rechnen und ihm die rechte Interpretation der Werke nach Maßgabe einzelner Winke zu überlassen. Leider musizieren jetzt zu viele, denen diese rechte Begabung für gutes Musizieren in allzubeseidenem Maße zuteil geworden ist, und zwar musizieren solche nur halbmusikalische Naturen nicht nur still für sich, sondern sogar im Konzertsaal. Es ist daher

Aufgabe der musikalischen Unterrichtsmethode, für diese schlechten Musikanter einen zuverlässigen Wegweiser durch das Labyrinth der musikalischen Phrasirung zu schaffen. Bis zu einem gewissen Grade ist derselbe aber auch für das musikalische Mittelgut notwendig; ja wie selbst für ausgezeichnet gebildete Musiker noch ein wenig mehr Klarheit in dieser Materie nicht schädlich sein könnte, beweist der oben gegebene Hinweis auf die Widersprüche der verschiedenen Ausgaben, die doch wohl alle von Leuten herrühren, welche von ihrer Kunst mehr als die Elemente verstehen.

Man rechne es mir nicht als Vermessenheit an, wenn ich im folgenden versuche, einiges Licht über diesen Gegenstand zu verbreiten. Es könnten das ebenso gut hundert andre, und vielleicht mit noch mehr Erfolg, unternehmen, wenn sie Zeit und das erforderliche Interesse für derartige abstrakte Untersuchungen hätten. Auch bin ich durchaus nicht der erste, welcher dem Problem näher zu treten sucht; ich nenne als solche, welche bereits reiches Material dazu geliefert haben, Adolf Kullak (Ästhetik des Klavierspiels, 1861; zweite Auflage von H. Bischoff, 1875), Mathis Lussy (Traité de l'expression musicale 1873) und Rudolf Westphal (Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit F. S. Bach, 1880), auf deren verdienstvolle Bücher, statt aller Citate, hier ein für allemal aufmerksam gemacht sei.

Was also ist eigentlich eine musikalische Phrase? — Ich glaube dem verbreitetsten Gebrauch des Wortes zu entsprechen, wenn ich Phrase als die erste organische Bildung bezeichne, zu welcher melodisch-rhythmische Motive zusammenschließen. Bei einfachen Taktarten (d. h. solchen, bei denen 2 oder 3 gezählt oder geschlagen wird) sind diese ersten Bruchteile thematischer Bildungen meist zweitaktig, bei zusammengesetzten Taktarten (d. h. solchen, bei denen 4 [=  $2 \times 2$ ], 6 [=  $3 \times 2$  oder  $2 \times 3$ ] oder 9 [=  $3 \times 3$ ] gezählt wird) dagegen meist nur eintaktig. Es ist das jedoch durchaus kein ästhetisches Gesetz, sondern nur eine schlichte praktische Beobachtung; denn gar nicht selten sind die Phrasen auch langatmiger und umfassen vier oder gar noch mehr Takte, und umgekehrt bei langsamem Tempo auch manchmal nur einen halben Takt. Die Phrase prägt in der Regel eine Tonart deutlich aus, d. h. umschreibt eine Tonika mittels eines Halbschlusses oder Schlusses, legt aber auch wohl nur einen einzigen Akkord breit aus einander.

Die gewöhnlichste Themenbildung bei den Klassikern unsrer Instrumentalmusik ist die, daß zunächst zwei kurze ein- oder zweitaktige Phrasen einander gegenüber treten, die ihnen korrespondirenden zwei Phrasen des Nachsatzes dagegen fester mit einander verschmelzen, auch wohl durch Wiederholungen auf die doppelte Dauer ausgedehnt werden. So sind z. B. die ersten Phrasen des Adagio der Sonate pathétique von Beethoven:

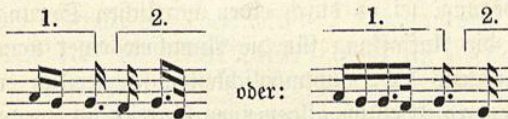


Ganz gleich ist die Struktur des Themas der Variationen der As-dur-Sonate op. 26:



Auch hier sind die dritte und vierte Phrase durch eine über den Teilungspunkt (nach *b* im drittletzten Takte) hinwegschreitende Sequenz zu einer viertaktigen Phrase verschmolzen. Das Adagio der F-moll-Sonate op. 2. I., das Largo der A-dur-Sonate op. 2. II., das Largo der Es-dur-Sonate op. 7, das Adagio der C-moll-Sonate op. 10. I., das Adagio der B-dur-Sonate op. 22, das Adagio der G-dur-Sonate op. 31. I. u. a. gehen in derselben oder in ähnlicher Weise über den Trennungspunkt der dritten und vierten Phrase hinweg.

Wie aus den beiden gegebenen Beispielen bereits zur Genüge ersehen werden kann, wechseln die Phrasen häufig zwischen volltaktigen und auftaktigen Formen, und zwar erfolgt der Übergang aus einer Form in eine andre besonders gern nach längern Noten oder (was ungefähr dasselbe ist) nach Pausen. Schwieriger ist die Bestimmung des Phrasenanfangs, wo die Bewegung in kleineren Notenwerten fortläuft wie oben im zweiten Takte des zweiten Beispiels; ob man zu teilen habe:



ist nicht leicht zu entscheiden, wenn der Komponist unterlassen hat, einen Wink zu geben. Für die erstere Art der Teilung spricht das ziemlich ausnahmslos geltende Prinzip, daß eine am Schluß des Phrasenzeitwerts (hier  $\frac{6}{8}$ ) auftretende, durch Punktierung der vorausgehenden verkürzte Note zur folgenden Phrase zu rechnen ist; für die letztere dagegen der gleichfalls sehr gewichtige Umstand, daß das gfg kaum etwas andres ist als eine Verzierung eines ausgehaltenen *g*:



Doch ist wohl die erstere Teilung vorzuziehen von Gesichtspunkten aus, welche wir bei der gesteigerten Figuration der Motive kennen lernen werden.

Bei Übergängen der regulären Phrasenteilung wie oben in beiden Beispielen zwischen der dritten und vierten Phrase läßt sich das Verlangen nach weiterer Gliederung doch nicht ganz unterdrücken, und es entsteht daher eine Verschiebung, eine auffällig ungleiche Phrasenteilung durch Verlängerung der einen und Verkürzung der andern Phrase:



oder (besser):



und:



Im letztern Falle ist es aber nicht allein die Sequenz *c/f h/es as/des*, was die Teilung vor *es* verbietet, sondern auch das Vorhaltsverhältnis von *f* zu *es*, was zwingt, diese letztere Note noch in die vorausgehende Phrase zu ziehen. Die Auflösung einer Vorhaltsnote gehört natürlich zu dieser, während umgekehrt ein alterirter Ton (d. h. ein chromatisch erhöhter oder erniedrigter Akkordton) sowie eine Durchgangsnote naturgemäß auf das folgende hinweist und sich vom vorausgegangenen in der ungezwungensten Weise ablöst. Nimmt man hierzu noch den rein melodischen Gesichtspunkt, daß das Abspringen von einer gleichmäßig fortlaufenden Bewegung, sei es durch einen wirklichen Sprung oder durch einfaches Umwenden, die Auffassung für die Annahme einer neuen Phrase unterstützt, so sind wenigstens die Hauptmöglichkeiten so ziemlich erschöpft.

Für den Vortrag ist es im allgemeinen hinreichend, wenn die Phrasen von einander gesondert werden; für die rechte Auffassung des Tonstückes aber ist auch noch die weitere Gliederung bis zum einfachen metrischen Motiv notwendig. Indem wir diese jetzt einer kurzen Betrachtung unterwerfen, kommen wir auf die eigentliche Ursache der falschen Phrasierungen.

Durch die nun bald dreihundert Jahre andauernde Gewöhnung an den Taktstrich, der ohne Zweifel das häßlichste an unsrer so hoch entwickelten Notenschrift ist, sind wir dahin gekommen, daß wir die Melodiebildung überwiegend volltaktig empfinden, d. h. daß wir die Noten, welche zwischen je zwei dieser aufdringlichen groben Striche stehen, als zusammengehörige Tongruppen betrachten. Dies Faktum wird zwar geleugnet, und es giebt auch unzweifelhaft eine große Zahl von Fällen, wo die Motive auftaktig verstanden werden, wie es ganz be-

stimmt geniale Musiker giebt, welche mit echtem künstlerischem Instinkt überwiegend, meinetwegen immer richtig phrasiren. Das Faktum selbst bleibt aber dennoch bestehen, und ein Blick in irgendwelche Klassikerausgaben genügt, sich zu überzeugen, daß die meisten Legatobogen, welche die Phrasirung anzeigen, mit dem Taktstriche abschneiden. Es kann hieraus kaum jemandem ein Vorwurf gemacht werden; hier liegt ein Fehler vor, der sich traditionell vererbt und immer mehr verschlimmert hat, eine Unterlassungssünde der elementaren Theorie, durch welche, unter Beihilfe der die Anschauung irritirenden Taktstriche, die verkehrte Auffassung systematisch groß gezogen worden ist. Daß Moriz Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853) die aufstaktigen Taktarten gleich vollständig abgehandelt hat wie die volltaktigen, sei hier ausdrücklich anerkannt. Leider ist aber daraus für das Allgemeinbewußtsein kein Vorteil entsprungen, da Hauptmanns Werk der Form seiner Darstellung nach der Mehrzahl der Musiker ein Buch mit sieben Siegeln ist. Eine populäre Fassung des darin niedergelegten Systems der Metrik wäre etwas sehr nützlich; leider lieben es aber Hauptmanns Schüler, in ihre Schriften die mehr philosophische Fassung herüberzunehmen, welche doch nur für die Begründung des Systems, nicht aber für dessen praktische Nutzbarmachung am Platze ist (so Köhler in seiner Systematischen Lehrmethode für Klavierpiel und Musik. 2. Teil: Tonschriftwesen. Metrik. Harmonik. 1858). Die Elementarmusiklehre und die Allgemeine Musiklehre haben wenig oder nichts gethan, um die eigentliche Bedeutung des Taktstrichs ins rechte Licht zu setzen und der oben gekennzeichneten irrigen Auffassung vorzubeugen.

Daß ein sogenannter Auftakt ein regulärer Anfang und nicht etwa eine Zugabe zum nächstfolgenden Takte, daß er auch nicht ein unvollständiger Takt ist, kann gar nicht deutlich genug gesagt werden. A. B. Marx definirt in seiner noch immer sehr verbreiteten und mehrfach nachgeschriebenen Allgemeinen Musiklehre (S. 116): „Unter Auftakt verstehen wir den Anfang eines Satzes mit einem Takte, dem der erste oder die ersten Takteile oder ein oder einige Glieder des Anfangs fehlen.“ Das ist gewiß so deutlich und gründlich, wie man nur wünschen kann, und der Elementarschüler wird sich damit über das oder die alleinstehenden Achtel oder Viertel am Anfang völlig beruhigen, besonders wenn er erfährt, daß am Ende ebenfalls ein unvollständiger Takt stehen muß, dem gerade soviel fehlt, als am Anfang steht. Die Definition thut ihr möglichstes, die verkehrte Auffassung des Auftakts und Taktstrichs, zu der ohnehin jeder neigt, zu kräftigen und endgiltig festzustellen! Und doch wußte Marx ganz gut, welchen Sinn der Auftakt hat; denn er giebt zu obiger Definition folgende Anmerkung, die nur leider der Elementarschüler nicht liest, auch vielleicht nicht verstehen würde, da sie nicht genügend durch Beispiele illustriert ist: „Wie aber ist die Gestalt des Auftakts zu erklären? — Sie ergiebt sich aus der Idee der Taktordnung von selbst, und wir haben sie bloß besserer Deutlichkeit wegen (!) nicht zu Anfang mit erwähnt und maßen natürlich (!) jeden Abschnitt von

seinem Hauptteile aus. Könnte man aber nicht auch bei jedem andern Teile beginnen, wofern nur die Gleichheit der Abschnitte beibehalten würde? Hier z. B. haben wir, wie die Bogen andeuten:



in dreiteiliger Ordnung bei 2 angefangen, aber die Teile 2, 3, 1 sind ja ebenfогut ein dreiteiliger Abschnitt wie 1, 2, 3. Dies ist eben der Auftakt." Ja, freilich, dies ist eben der Auftakt; nur gehörte diese Erklärung in viel umständlicherer Form in den Text, anstatt in eine Anmerkung; nur mußten alle Taktarten ebenfогut in ihren verschiedenen möglichen auftaktigen Gestalten in Noten anschaulich vorgeführt werden, wie die volltaktigen.

Der Auftakt ist weder ein unvollständiger, noch ein überkompleter Takt, sondern vielmehr ein mit einem leichten (gar nicht oder nur schwach accentuirten) Tone beginnender Takt, ein Takt, durch den der Taktstrich mitten hindurchgeht (oder der rittlings auf dem Taktstriche aufsitzt, franz. *measure à cheval*). Da das Wort Takt sich wegen des von ihm abgeleiteten Taktstrichs dieser Definition schlecht einfügt, sagen wir statt Takt: metrischer Fuß oder metrisches Motiv. Das in allen ältern Definitionen des Auftakts aufgestellte Gesetz, daß einem am Anfang des Tonstücks stehenden Auftakt ein am Ende stehender sich mit ihm ergänzender Takt zu entsprechen habe, ist durchaus nicht bindend und es ist merkwürdig genug, daß die Komponisten sich diese häufig genug ganz unnötige Fessel so lange haben gefallen lassen. Ein abschließender inkompleter Takt ist nur da am Platze, wo die letzten metrischen Füße auftaktige sind; es ist aber eine ganz irrige Ansicht, daß eine Art des metrischen Fußes durch ein ganzes Tonstück oder auch nur einen längern Abschnitt eines solchen festgehalten werde. Nur bei Tanzstücken, Märschen und ähnlichen, speziell auf einen Rhythmus basirten Werken findet sich wohl manchmal die unveränderte Durchführung eines und desselben metrisch-rhythmischen Motivs, welche stets monoton und ermüdend ist; der feinsinnige Komponist weiß diese unausbleibliche Wirkung zu vermeiden und geht auch im Walzer, Menuet, Scherzo u. aus volltaktigen in auftaktige Motive und aus einer Form des Auftakts in eine andre über. Es ist auch keineswegs ausgemacht, daß das Festhalten einer Taktart bezüglich der Teilzahl (ob dreiteilig oder zwei-, vier- oder sechsteilig u.) in der Weise, wie es bisher üblich ist, als ein bindendes Gesetz angesehen werden darf. Doch wir wollen hier keine Neuerungsvorschläge machen; auch ist immerhin zu konstatiren, daß der Ubergang aus dem dreiteiligen in den vierteiligen oder zweiteiligen Takt ungleich schwerer ohne Zwang zu bewerkstelligen ist, als der aus einer volltaktigen Form in eine auftaktige derselben Teilungsart. Um die verkehrte Auffassung der auftaktigen Bildungen definitiv zu beseitigen, wollen wir versuchen gutzumachen, was die allgemeine Musiklehre gesündigt hat, und möglichst deutlich und anschaulich sein.

Niemandem wird es einfallen, ein iambisches Versmaß als ein profatalektisches und katalektisches trochäisches aufzufassen:

$$- | \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } - | \acute{ } -$$

So sinnlos ein solches Beginnen wäre, statt der einfachen Teilung nach Sambaen:

$$- \acute{ } | - \acute{ } | - \acute{ } | - \acute{ } |$$

die nach Trochäen mit Annahme zweier unvollständigen Füße anzunehmen, so entspricht doch diese Art der Teilung völlig der Marzschens Haupterklärung des Auftakts. Da also für die poetische Metrik im allgemeinen eine korrektere Auffassung herrschend ist als für die musikalische, so knüpfen wir die Erklärung der letzteren zweckmäßig an die erstere an. Für zweitheilige metrische Füße haben wir also zwei Formen:

1) Trochäus  $\acute{ } -$

2) Samba  $- \acute{ }$

welche diesen musikalischen Bildungen entsprechen:

$$(\frac{2}{4}) \acute{ } \grave{ } | \acute{ } \grave{ } | \acute{ } \grave{ } | \acute{ } \grave{ } | \text{ (volltätig)}$$

$$(\frac{2}{4}) \grave{ } | \acute{ } ' \grave{ } | \acute{ } ' \grave{ } | \acute{ } ' \grave{ } | \text{ (auftätig)}$$

Die dreitheiligen metrischen Füße sind:

1) Der Daktylus:  $\acute{ } - -$

2) der Amphibrachys:  $- \acute{ } -$

3) der Anapäst:  $- - \acute{ }$

Ihnen entsprechen die folgenden musikalischen Bildungen:

$$(\frac{3}{4}) \acute{ } \grave{ } \grave{ } | \acute{ } \grave{ } \grave{ } | \acute{ } \grave{ } \grave{ } |$$

$$(\frac{3}{4}) \grave{ } | \acute{ } \grave{ } ' \grave{ } | \acute{ } \grave{ } ' \grave{ } | \acute{ } \grave{ } ' \grave{ } |$$

$$(\frac{3}{4}) \grave{ } \grave{ } | \acute{ } ' \grave{ } \grave{ } | \acute{ } ' \grave{ } \grave{ } |$$

Die mit dem Accent beginnenden Motive verlaufen ruhig, die einfach auftaktigen sind schon erheblich anregender, da der leichte Ton auf den stark betonten hindrängt, die doppelt auftaktigen aber sind geradezu aufregend. Wie verschieden also der Ausdruck und Eindruck eines Tonstücks ausfallen muß, wenn ein mehrfach auftaktig gedachtes Motiv als volltätig aufgefaßt wird, liegt auf der Hand; aus einem himmelstürmenden Titanen kann dadurch ein gemächlicher Philister werden. Man sehe z. B. das Prestissimo (Finale) der ersten Sonate von Beethoven (op. 2. I.) an; das Hauptthema dieses Satzes (bis zur Reprise) hat einen außerordentlich aufgeregten Charakter, wenn es richtig gespielt wird, wie es geschrieben

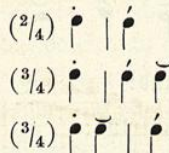
steht (doppelt auftaktig); dagegen wird es sehr hausbacken, wenn es so accentuirt wird, als wenn es volltaktig begänne oder im  $\frac{2}{4}$  Takt notirt wäre, also statt:



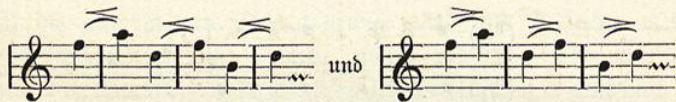
etwa so:



Allein die oben im Schema gegebene Accentuation ist noch nicht genügend; die den metrischen Fuß beginnende leichte Silbe ist nicht so leicht wie die denselben endende, erhält daher einen Nebenaccent:



Beim zweitheiligen auftaktigen Fuß werden dadurch beide Töne fast gleichstark; man vergleiche die Figuren:



Die erste Figur ist crescendo, die zweite diminuendo vorzutragen, d. h. der leichte Teil der ersteren wächst nach dem schwerern hin, der der zweiten verliert sich.

Beim doppelt auftaktigen dreitheiligen Fuß steht nach dem Schema zwischen Nebenaccent und Hauptaccent eine accentlose Note; dieselbe darf aber nicht schwächer sondern muß stärker als die Anfangsnote des Fußes gespielt werden; das Hindrängen auf den Hauptaccent duldet keinen schwächeren Ton, verlangt vielmehr ein gleichmäßiges crescendo:



Es ist auch hier ein sehr langer Zopf der Theorie abzuschneiden! Man hat die Lehre von der leichten (tonlosen) Silbe so ohne weiteres von der Poetik in die musikalische Metrik herübergenommen und in einer nur allzu-konsequenten Weise weiter ins Detail ausgebaut; demnach erhielt, wenn ein Taktglied untergeteilt wird, jeder erste Ton der Unterteilung wieder einen Nebenaccent, sodaß z. B. der  $\frac{3}{4}$  Takt in Sechzehnteln vier Grade der Accentuation erfordert:



Man kann die Anweisungen dafür in allen theoretischen Werken finden, welche sich ausführlicher mit Metrik beschäftigen, Hauptmann und Köhler nicht ausgenommen. Ich selbst habe sie noch in meinem Musik-Verikon aufgenommen. Kann es aber etwas Abgeschmackteres und der Praxis aller guten Künstler Widersprechenderes geben? Wie ein Gerippe ohne Fleisch und Blut nimmt sich das Schema aus, und aus einer nach dieser Vorschrift vorgetragenen Musik grinst uns der Totenkopf erstarrter Theorie an. Man vergleiche doch (Beethoven, Sonate op. 10. I, 1. Satz):



oder (daselbst op. 31. III, 1. Satz):



anstatt der ununterbrochen zu- und abnehmenden Schattirungen:



und



Hier warmes pulsirendes Leben, dort graue Theorie, mit der dem Schüler Geschmack und natürliche Anlage verdorben wird. Dabei ist es fast unmöglich, bei einigermaßen bewegtem Tempo jene verschiedenerelei Stärkegrade wirklich zu geben. Aber wie vertragen sich diese durchgehenden Schattirungen, wonach im ersten und zweiten Takte des vorletzten Beispiels die Anfangsnote des Taktes schwächer gespielt werden soll als alle andern desselben Taktes und im dritten Takte des letzten Beispiels schwächer als alle des vorausgehenden Taktes, mit dem auch von uns aufgestellten Schema, das der Anfangsnote des Taktes den Hauptaccent zuweist? Ganz einfach und konsequent: wie im doppelt auftaktigen dreiteiligen Takte die beiden Auftaktnoten *crescendo* auf die Hauptaccentnote hindein drängen, so drängen in dem ersten der beiden hier gegebenen Beispiele sämtliche zwölf Achtel auf die Hauptaccentnote der Phrase (es) hin, und zwar darum ohne jede Unterbrechung des *crescendo*, weil die Bewegung sich streng in der ansteigenden diatonischen Skala hält. Beim zweiten Beispiel, das einem volltaktigen metrischen Fuß verglichen werden muß, ist sogleich die zweite Note die Hauptaccentnote, und alle andern gehören ihr gegenüber ins *diminuendo*, das aber zufolge mehrmaligen Wechsels der Richtung der Bewegung in sich schattirt ist. Damit kommen wir zugleich auf die Zusammenordnung der Takte zu Phrasen und die zusammengesetzten Taktarten zu sprechen.

(Schluß folgt.)



## Nochmals die Innsbrucker Bronzen.



Im letzten Hefte der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission (N. F., 8. Band, Hest 1) hat auch Herr Hofrat von Eitelberger die Ansichten, welche er sich in Wien über die Reinigung der Erzfiguren in Innsbruck gebildet hat, veröffentlicht. Da er sich jedoch in seinem Aufsätze wesentlich Stills Ausführungen anschließt, so findet derselbe im ganzen, wie ich glaube, bereits eine hinreichende Erwiderung in den Artikeln der Innsbrucker Kunstfreunde (Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 3. Februar und 18. März, Deutsche Zeitung vom 21. Februar), sowie in den Aufsätzen Lübkes in der Allgemeinen Zeitung, Dr. Försters in der Wartburg Nr. 3 und 4 und in dem in Nr. 14 der Grenzboten erschienenen Artikel.

Nur ein Punkt, den Eitelberger berührt, scheint mir noch einer näheren Beleuchtung zu bedürfen, da er den eigentlichen Kardinal- und Ausgangspunkt der ganzen Reinigungsaffaire bildet und gleichwohl von den Verteidigern des Reinigungsverfahrens nicht mit der nötigen Gründlichkeit und Objektivität