



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Riemann, Hugo: Die musikalische Phrasierung : (Schluß.)

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

Die musikalische Phrasirung.

Von Hugo Riemann.

(Schluß.)



ine Folge mehrerer gleichen metrischen FüÙe ist nicht eine einfache Aneinanderhängung; eine solche giebt es in der Musik, die überall organisches Wachsen und Treiben ist, überhaupt nicht. Vielmehr treten die Taktmotive zu einander in ein ähnliches Verhältnis der Abstufung wie die Taktglieder im einzelnen Motiv, und zwar haben wir ebenfogut Taktfolgen (eben die früher definirten Phrasen), in denen das erste, wie solche, in denen ein mittleres oder das letzte Taktmotiv das wichtigste, gesteigertste, schwerste ist.

Die Notenschrift hat ein Mittel, die steigende (gesteigerte, diastaltische) Ordnung der Motive von der fallenden (abnehmenden, beschastischen) zu unterscheiden, nämlich die Wahl zusammengesetzter Taktarten (metrischer DoppelfüÙe), bei denen der Taktstrich den Sitz des Phrasenaccents markirt; doch würden, um das obige Beispiel aus der Sonate op. 10. I deutlich einzustellen, vier Takte in einen zusammengezogen werden müssen:




und begnügen wir uns mit einem anregenden Hinweis; die kleinen Taktstriche neben den großen dürften der Beachtung wert sein.


Die wichtigsten zusammengesetzten Taktarten sind:


- 1) der vierteilige Takt (\mathbf{E} [$\frac{4}{4}$], $\mathbf{E}|\mathbf{A}$ [$\frac{4}{2}$], $\frac{4}{8}$ u.),
- 2) der sechsteilige Takt ($\frac{6}{4}$, ($\frac{6}{8}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{16}$, stets zwei Triolen),
- 3) der achteilige Takt (als solcher bisher nicht vorgezeichnet),
- 4) der neunteilige Takt ($\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{16}$),
- 5) der zwölfteilige Takt ($\frac{12}{8}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{16}$, stets vier Triolen),


noch größere sind selten; aber es liegt kein Grund vor, den achtzehnteiligen Takt zu meiden, der nichts andres ist, als ein in Triolen untergeteilter sechsteiliger.

Wir können diese Taktarten nicht alle der Reihe nach durchsprechen, sondern wollen nur das Prinzip klarstellen. Der vierteilige Takt, der weit häufiger ist als der zweiteilige, hat vier verschiedene Gestalten:

(\mathbf{E})  (volltätig)

(\mathbf{E})  (einfach auftätig)

(\mathbf{E})  (doppelt auftätig)

(\mathbf{E})  (dreifach auftätig)

Der Kürze wegen habe ich statt der Accentuirung nach dem alten Schema hier gleich die Phrasierung nach den im vorigen entwickelten Prinzipien angedeutet; ich denke, es spricht aus diesen Crescendo- und Decrescendo-Zeichen ein anderer Geist als aus dem Schema der alten Art.

Die Formen des sechsteiligen Taktes sind:

($\frac{6}{8}$)  (volltätig)

($\frac{6}{8}$)  (einfach auftätig)

($\frac{6}{8}$)  (doppelt auftätig)

($\frac{6}{8}$)  (dreifach auftätig)

($\frac{6}{8}$)  (vierfach auftätig)

($\frac{6}{8}$)  (fünffach auftätig)

Der sechsteilige Takt als durch 2 untergeteilter dreiteiliger pflegt nicht als solcher vorgezeichnet zu werden. Doch muß wenigstens darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Formen des $\frac{1}{6}$ - $\frac{3}{6}$ - und $\frac{5}{6}$ -Auftakts vom $\frac{1}{3}$ - und $\frac{2}{3}$ -Auftakt zu unterscheiden sind:



Jeder, der nur einigermaßen dem bisherigen Gange meiner Darstellung gefolgt ist, kann sich leicht die Phrasierung für den neunteiligen, zwölfteiligen und noch mehr=teiligen Takt zurechtlegen, z. B. den $\frac{9}{8}$ =Takt achtfach aufstaktig:



Ein passendes Beispiel für die Erklärung des Vortrags mehrfach unterge=teilter Taktarten ist der Schlusssatz (Presto agitato) der Mondscheinsonate (op. 27. II); das erste Thema besteht aus Phrasen von zwei Takten mit steigender Accentuation, doch ist die stärkste Accentnote die ersten dreimal unterdrückt; sie würde im dritten, fünften und siebenten Takte auf den Taktanfang fallen, ist aber in der Oberstimme durch eine Sechzehntelpause ersetzt und wird nur vom Bass markiert:



Wollte man in diesem Satze nach dem herkömmlichen Schema betonen:



(was ja aber kein Mensch wirklich kann), so wäre er ganz wirkungslos, während er eine beängstigende Leidenschaftlichkeit entfaltet, sobald man ihn steigend accentuiert, wie es die beginnende Pause verlangt; der Auftakt, wenn man ihn im Widerspruch zum Ufus noch so nennen kann, beträgt dann $\frac{31}{16}$; vom 7. Takt ab tritt die bekannte Zerkleinerung der Phrase ein, die nun zunächst nur einen Takt füllt ($\frac{15}{16}$ Auftakt), und so geht es bis zu Ende immer in vielfach aufstaktigen Motiven und Phrasen fort (Takt 9—12 mit $\frac{15}{8}$ Auftakt, Takt 21 mit $\frac{3}{4}$ Auf=

takt, Takt 22—28 mit $\frac{3}{8}$ Auftakt, 33—40 mit $\frac{7}{16}$ Auftakt in halbtaktigen Motiven, 43—46 mit $\frac{7}{8}$ Auftakt, 47—48 mit $\frac{3}{8}$ Auftakt in halbtaktigen Motiven mit unterdrückten Accentnoten u. s. w.).

Richtig zu erkennen, wo der Schwerpunkt einer Phrase liegt, ist nicht gerade leicht, aber doch meist auch ohne Andeutung seitens des Komponisten (durch crescendo, sforzato und dergleichen) möglich. Ich habe vor zwei Jahren in diesen Blättern darauf hingedeutet, daß die natürliche dynamische Schattirung der aufsteigenden melodischen Bewegung das crescendo, die der fallenden das diminuendo ist; diese Art der Schattirung ist — natürlich innerhalb mäßiger Grenzen — als verlangt voranzusetzen, wo der Komponist nichts vorschreibt. Das Irreguläre: crescendo bei fallender, diminuendo bei steigender Melodie, muß durch Zeichen oder Worte besonders gefordert werden. Ebenso ist für starke Kontraste die ausdrückliche Willensäußerung des Komponisten unentbehrlich. Hat er in dieser Hinsicht das Nötige nicht verabsäumt, so ist es leicht, den Schwerpunkt jeder Phrase zu erkennen und die Motive vor und hinter demselben richtig abzuschattiren.

Die Hauptnote der Phrase zeichnet sich meist durch längere Dauer äußerlich aus, gleichviel ob diese längere Dauer in einem wirklich ausgehaltenen Notewerte besteht oder teilweise durch Pausen ausgefüllt ist. Bei volltaktigen Bildungen erhält sie oft den Wert eines ganzen metrischen Fußes (sofern nicht zu auftaktigen Bildungen übergegangen wird), bei auftaktigen den Rest des Wertes von der Accentnote des Motivs oder wird auch durch Synkopation nach rückwärts verlängert. Jede Synkopierung verschiebt den Accent von dem Notewerte, auf welchen er gehört, auf den vorausgehenden mit diesem zusammengezogenen.

Eine Eigentümlichkeit unsrer mehrstimmigen Musik ist, daß sie die zeitliche Vereinigung mehrerer Phrasenbildungen zuläßt; doch dürfen dieselben einander nicht wirklich widersprechen, wenn nicht der Effekt der ästhetischen Unlustempfindung, Verwirrung (imbroglio) entstehen soll. Ausnahmsweise wird das zwar mit bewußter Absicht der Komponisten geschehen können, bleibt aber stets eine Anomalie; in Bildungen streng imitatorischer Art wie im Kanon wird hiergegen nicht selten verstoßen. Dagegen ist es etwas durchaus Gewöhnliches, daß die Melodie sich in auftaktigen Motiven ergeht, während der Baß, überhaupt die Begleitstimmen die volltaktige Form festhalten, sodaß die Hauptaccente stets zusammenfallen, sofern sie nicht hier oder dort verschoben oder durch Pausen ganz unterdrückt werden. Der Effekt für die Auffassung ist dann aber nicht der wirklicher Doppelphrasierung, vielmehr dominirt eine Art der Phrasierung, während die andre als leichte Abweichung von ihr erscheint. Die Frage ist nun aber: Welche Form bildet die Grundlage der kombinierten Auffassung, die volltaktige oder die auftaktige? Antwort: Nach der gewöhnlich verbreiteten Ansicht die volltaktige, nach der durch bessere Einsicht rektifizirten aber die auftaktige. Was

für ein großer Unterschied das ist, wollen wir gleich an einem Beispiel uns klar machen (Beethoven, Sonate B-dur, op. 22. Rondo):



Fassen wir die volltaktige Form der Begleitung als maßgebend, so laufen die Figuren so:



wir werden daher in der Melodie möglichst bald ebenfalls zur volltaktigen Auffassung umspringen:



Dieses ewige frische Einsetzen jedes Achtels mit einem kleinen Accent, dem eine ganz leichte Note folgt, wäre entsetzlich, so sehr es mit den alten Erklärungen und Vorschriften im Einklang stände. Man vergleiche den Effekt, den die durchgeführte auftaktige Auffassung hervorbringt:



Der Auftakt von drei Sechzehnteln in der Melodie bedeutet sowohl für die Sechzehntel als Achtel die Auffassung im Sinne von Jamben, treibt mächtig vorwärts und schafft die ganz leichten Noten sämtlich weg. Denn auch die scheinbar volltaktige Begleitung erscheint nun iambisch gegliedert:



Sieh gestehe, daß es mir wie Schuppen von den Augen fiel, als mir diese Erkenntnis aufging; wie herrlich wächst hier ein Achtel mit dem folgenden zusammen durch die auf seine zweite Hälfte einsetzenden Sechzehnteljamben! Soll ich es vollends aussprechen, worauf jeder, der sich intensiv in diese Auffassungsweise hineinlebt, selbst kommen wird? Jede Steigerung der Figuration bedeutet ein Verfolgen dieses organischen Treibens und Wachstums in immer kleinere Dimen-

Stück verunstaltet werden, da die Accentnoten nicht in melodischem Zusammenhange stehen würden, z. B.:



oder wie notirt steht:



Vielmehr ist die erstere dieser beiden Phrasierungsarten dahin zu modifiziren, daß bald die Anfangs-, bald die Schlußnote des Motivs einen stärkern Druck erhält und dadurch als Melodienote gekennzeichnet wird; doch ist diese Hervorhebung mit äußerster Decenz und nicht mit einem kräftigen sforzato zu geben.



Die gesteigertste Figuration ist die nach dieser Variation folgende in Zweiunddreißigsteln:



weiterhin so:



Die Materie ist hochinteressant und wäre nur in einem ziemlich voluminösen Buche erschöpfend zu behandeln. Ich muß mich damit begnügen, hier das Notwendigste angedeutet und eventuell eine kräftige Anregung zur Ausrottung eines tief eingewurzelten Fehlers gegeben zu haben. Fassen wir das Ergebnis unsrer

kurzen Betrachtung zu wenigen Sätzen zusammen, so ist ihm etwa diese Fassung zu geben:

1) Der Taktstrich markirt nicht Anfang oder Ende eines musikalischen Themas oder eines seiner Teile (Phrasen) und kleinsten Teile (Motive), sondern bezeichnet nur, daß die ihm zuerst folgende Note eine mehr oder minder stark accentuirte ist. Der verbreiteten irrigen Auffassung der Taktstriche muß aufs energischste entgegengetreten werden.

2) Die Taktmotive sind entweder volltaktig oder ein- oder mehrfach auftaktig. Volltaktige Motive sind bei weitem seltener als auftaktige; besonders ist zu warnen vor der Auffassung bewegteren Figurenwerks im Sinne volltaktiger Motive.

3) Das Umsetzen aus volltaktigen Motiven in auftaktige ist eins der wirksamsten Steigerungsmittel des musikalischen Ausdrucks; der Vortragende hat nicht einen Zwang zum Wechseln der Motive abzuwarten, muß vielmehr in auftaktige Form übergehen, sobald er dafür nicht mehr auf entschiedene Hindernisse stößt.

4) Volltaktige Phrasen sind im Verhältnis nicht so selten wie volltaktige Motive, da bereits in der einzelnen Phrase sich die volltaktige Bewegung in auftaktige umzusetzen pflegt. Doch steigern Meister wie Beethoven auch gern die Phrasen gegen einander durch Übergang in auftaktige Formen.

5) Innerhalb der Phrase treten die Motive in ein ähnliches Verhältnis zu einander, wie die Töne innerhalb des Motivs, d. h. eines derselben bildet den Schwerpunkt der Phrase, sein Hauptaccent ist der Hauptaccent der Phrase. Dieses Hauptmotiv kann das erste, aber auch das letzte oder ein mittleres der Phrase sein. Die Phrase steigert sich bis auf den Hauptaccent und fällt dann ab. Phrasen, die mit dem Hauptaccent beginnen, sind daher *diminuendo*, solche, die mit dem Hauptaccent enden, dagegen *rescendo* vorzutragen, während solche, bei denen der Hauptaccent mehr in die Mitte fällt, bis zu demselben *rescendo* und sodann *diminuendo* vorzutragen sind.

6) Phrasen treten zu musikalischen Perioden zusammen. Perioden, die von Anfang bis zu Ende abnehmen, kommen wohl kaum vor, denn das Abnehmen der Stärke, die Negation der Entwicklung vermag nicht lange zu interessiren; auch Perioden, deren Gipfelpunkt ganz am Ende liegt, sind selten. Die gewöhnlichste Form der Periodenbildung ist die der Steigerung bis etwa auf die Mitte und sodann folgendes Zurücksinken; sehr häufig liegt der Schwerpunkt dem Ende näher als dem Anfang.

7) Bezüglich der richtigen Abgrenzung der Phrasen ist zu beachten, daß verkürzte Notemwerte, chromatische Töne, Durchgangstöne, vorschlagende Oktaven, überhaupt Anticipationen auf das Folgende, Vorhaltslösungen und nachschlagende Oktaven dagegen auf das Vorausgehende hinweisen, und Unterbrechungen durch Pausen oder lange Töne gewöhnlich auf eine neue Phrase vorbereiten. Bei

glatt verlaufender diatonischer Bewegung begünstigt jede Veränderung der Richtung des Ganges das Annehmen eines neuen Phrasenanfangs.

8) Der beste Prüfstein für die Richtigkeit einer gewählten Phrasierung ist das Inngehalten nach jedem Motiv; erscheint dasselbe als natürlich (wenn auch übertrieben), so wird die Phrasierung richtig sein; erscheint es als unnatürlich, so muß man nach andern Teilungspunkten suchen. Die Gipfelnote (Accentnote) der Phrase verträgt eine (nicht meßbare) Verlängerung, und die letzte Note gestattet oft ein leichtes Absetzen, wo nicht eine wirkliche zugegebene Pause.

9) In all den hier angedeuteten Vortragstüancen ist Maßhalten die schwere Kunst, welche die richtige Phrasierung von der noch höher stehenden guten Phrasierung unterscheidet. Man hüte sich nur ja, sich allzusehr auf eine Regel zu verlassen und nehme überall das eigne kritische Empfinden zu Hilfe, das, wenn es nur in die rechten Bahnen gelenkt wird, von selbst weiter erstarren und ein zuverlässiger Führer sein wird.



Gladstone und die irischen Intransigenten.



Die großen englischen Zeitungen wollen die öffentliche Meinung nicht machen, sondern abspiegeln, allerdings immer mit einiger Rücksicht auf die Partei, der sie dienen, oder auf das politische Glaubensbekenntnis, dem sie sich zugewendet haben. Befragten wir sie unmittelbar nach der Dubliner Katastrophe über Irland, so begegneten wir, abgesehen von den Organen der Radikalen, allenthalben Urteilen und Forderungen, die im wesentlichen übereinstimmten, und die öffentliche Meinung wäre darnach etwa in folgenden Sätzen auszudrücken gewesen:

Gladstone hat sich im Irrtum befunden, als er durch eine versöhnliche Politik das Land befriedigen und beruhigen zu können hoffte. Der Haß der Irländer oder der terroristischen Partei unter denselben, die immer den meisten Einfluß haben wird, läßt sich mit Agrarreformen nicht beschwichtigen. Auch das weiteste Entgegenkommen gegen Parnell und die Landliga war zuletzt erfolglos. Diese Pacificationsmethode muß somit aufgegeben werden. Gladstone muß seinen Liberalismus und die Nachgiebigkeit gegen das Drängen seiner radikalen Kollegen jedenfalls für einige Zeit an den Nagel hängen und sich zu gewaltfamer Repression entschließen oder, wenn das seinen Gefühlen widersteht, freiwillig zurücktreten. Geht es keins von beiden, so werden sich die Gemäßig-