

Dise Gnade hat Ich auch niemals haben können daß Ihr Durchl. meinen Sohn (wie Anderen bescheiden) verleget hatten, welches Ich alles selbst an meinen Leib erspart, und damit er sein Brot gereichen möchte, und Ihr Durchl. in Diensten möchte tauglich werden.“

Diese Beschwerdeschrift dürfte die eigentliche Veranlassung zur Ausstellung der Urkunde (s. oben) gewesen sein, doch wurde sie an den Schluß dieser Studie gerückt, weil sie für sich zu sprechen in der Lage ist. Die in ihr angezogenen Musiker der Hofkapelle haben in der einschlägigen Literatur so ausgiebig Beachtung gefunden, daß hier ein Kommentar überflüssig erscheint.

Musikalischer Rhythmus und Metrum

VON KAROL HŁAWICZKA, CIESZNY

„Autant de têtes, autant d'avis“ könnte man von den verschiedenen Auffassungen des musikalischen Rhythmus und Metrums sagen. Die oft auf psychologisch-technischen Gegebenheiten fußenden Auffassungsunterschiede haben im Laufe der Zeit eine fast unübersehbare Menge von Aussagen und Definitionen sowohl des allgemeinen wie des autonom musikalischen Rhythmus und Metrums zur Folge gehabt.

Es sei hiermit in sehr engem Rahmen ein Versuch eines Ausgleiches der verschiedenen Auffassungen in einer möglichst einfachen und „stenographischen“ Weise unternommen, jedoch nur im Hinblick auf den konventionellen Rhythmus und unter Ausklammerung der seit Strawinsky gemachten neuen Versuche auf diesem Gebiete.

Das Hauptproblem dieser Untersuchungen ist eine klare Abgrenzung der beiden Hauptelemente des musikalischen Rhythmus, des Rhythmischen und des Metrischen. Wenn diese Abgrenzung erreicht werden soll, müssen wir auch die kleinsten Erscheinungen des musikalischen Rhythmus — des Elementarrhythmischen und des Elementarmetrischen — prüfen, die in der Regel in musikalischen Kunstwerken so ineinander verwoben sind, daß ihre Analyse auf große Schwierigkeiten stößt.

Das Elementarrhythmische kommt in reiner Gestalt in einem „freien“, „irrationalen“, „amorphen“, „taktfreien“, von jedem Schein einer zeitlichen Abmessung gelösten Rhythmus vor. Wir finden es in breiterem Maße in primitiven Musizierarten, in engeren Grenzen auch in der Kunstmusik.

Phonogrammaufnahmen der Musik außereuropäischer Naturvölker haben auf diese Art des Rhythmus aufmerksam gemacht und einen Einblick in das Wesen des „free rhythm“ („elementary rhythm“) gegeben. Wir begegnen diesem Rhythmus jedoch auch in der Musik der Kulturvölker, also in den „alāpa“ der indischen, in den freien „Taksim“ des „Kanun“ der arabischen Musik, in den rezitativisch-melismatischen Gesängen europäischer Völker. Sodann tritt er in dem „allelujaticum melos“ der gregorianischen Melodik hervor, in den melismatischen Gesängen der mittelalterlichen Monodie, in den freirhythmischen Solomelismen eines Leoninus, in den rezitativischen Partien der dramatischen Musik des 17. Jahrhunderts, die als „senza sottoporsi a misura ordinata“, „si canta senza batutta“ bezeichnet sind, in

der ohne Taktstriche notierten *Phantasie* eines Philipp Emanuel Bach¹ und sogar in den in mensurierter Schrift fixierten improvisatorischen Abschnitten der Werke Johann Sebastian Bachs, zum Beispiel in seiner *Chromatischen Phantasie*.

Heute kommt diese Art von Rhythmus, von der modernsten Musik abgesehen, vor allem in der italienischen Opernmusik vor, wo das vokale und rezitative Element ihn begünstigt und wo dieser freie Rhythmus, in mensurierter Notation aufgezeichnet, durch Ausdrücke wie „*senza rigore di tempo*“, „*vagante*“, „*rubando*“, „*affrettando*“, „*sostenuto, ritenuto e appassionato*“, „*vagamente*“ eine gänzliche Labilität der zeitlichen Verhältnisse deutlich werden läßt. Mit einem Wort, diese ametrische Rhythmusart kommt in den melismatischen Partien der Musik, in rezitativischen, von der Sprachrhythmik abhängenden Musikgattungen und in einer improvisatorischen, von der temporären Eingebung des Musikers bedingten Vokal- und Instrumentalmusik vor.

Wenn wir nun das Elementarrhythmische, das sich schwerlich und nur sehr ungenau mittels unserer Notenschrift wiedergeben läßt, ins Auge fassen und zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen machen, finden wir vorerst folgende allgemeine Hauptmerkmale dieser Rhythmusart:

1. Deutlichkeit der Gliederung und Synthese der rhythmischen Bewegung,
2. Einfachheit der Richtungsverhältnisse,
3. Komplikation der zeitlichen Verhältnisse,
4. Vorherrschen der agogischen Bewegungsart.

Die Gliederung² des Elementarrhythmischen („Das Wesen des Rhythmus besteht in einer Gliederung der Zeit“ — Aristoxenos) verläuft unregelmäßig, deswegen sind die Wertunterschiede zwischen den Tönen viel größer als im abgemessenen Rhythmus, woraus eine größere Deutlichkeit des rhythmischen Geschehens resultiert.

In die unregelmäßig gegliederten Töne der freien Musik greift nun als zweite Funktion des Rhythmus die Synthese³ („Der Rhythmus ist eine Synthese“ — Mocquereau) ein, die die erzeugten Werte in größere Einheiten zusammenschließt und psychisch aufzufassen hilft. Die Mehrheit der klanglichen Eindrücke wird durch die „instinktive Disposition zum Gruppieren“ in leicht faßbare Ganzheiten zusammengefaßt. Dank der synthetischen Zusammenfassung entstehen sowohl die kleinsten Bildungen des Rhythmus, die Impulse⁴, als auch die durch Reihung von Impulsen entstandenen größeren rhythmischen Einheiten, die wir „Bewegungs-

¹ J. Grosset, *Index l'Encyclopedie de la musique*, dict. du conserv., 1. p. Paris 1913, S. 329; A. Berner, *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig 1937, S. 43; P. Panóff, *Die altslawische Volks- und Kirchenmusik*, Hb. d. MW, 1930, S. 8; O. Fleischer, *Zur vergleichenden Liedforschung*, SIMG III, S. 191; W. Dankert, *Das europäische Volkslied*, 1939, S. 320; P. Wagner, *Einführung in die greg. Melodien*, II, Leipzig 1912, S. 192, 357; O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Hb. d. MW, S. 70; H. Besseler, *Musik des Mittelalters u. der Renaissance*, Hb. d. MW, S. 35, 39, 40, 107, 145/146; E. Jammers, *Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien d. Jenaer Liederhandschr.*, ZfMW VII, S. 300; J. Handschin, *Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues?*, ZfMW VI, S. 545 ff.; R. Haas, *Aufführungspraxis*, Hb. d. MW., S. 146; Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art d. Klavier zu spielen I*, Ausg. Niemann, 1925, S. 86.

² Ähnlich K. Bücher („geordnete Gliederung der Bewegung in ihrem zeitlichen Verlauf“) *Arbeit und Rhythmus*, 6/Leipzig 1924, S. 435; Saran, *Jenaer Liederhandschrift*, Bd. II; J. Combarieu, *La musique, ses lois . . .*, und andere.

³ „*The sense of rhythm is an instinctive disposition to group . . .*“ C. L. Seashore, *The psychology of musical talent*, Boston—New York 1894, S. 115; „*C'est le rythme qui transforme une suite de sons sans lieu logique en une entité esthétique et en fait une idée musicale . . .*“ M. Lussy, *Traité de l'expression musicale*, Paris 1873, S. 165 u. a. m.

⁴ Die rhythmischen Impulse bestehen aus mindestens zwei Tönen, von denen ein Ton dank seiner Lage (z. B. als Schlußton) oder Beschaffenheit (längerer Ton) als rhythmischer „Kernton“ (Hauptton) des Impulses aufgefaßt wird.

phasen“ nennen wollen. In dem freien Rhythmus stellen die Impulse in ihrem Aufbau und Verhältnis der Werte zueinander eine unübersehbare Menge von Gestalten dar, die in ihrer Erscheinung geradezu einmalig sind⁵. In ihnen aber drücken sich infolge des Fehlens jedweder ordnender Faktoren des Metrums die instinktiven, impulsiven, unbewußten Reflexbewegungen des Körpers und der Seele, „Gebärden des musikalischen Affekts“ (Nietzsche) ganz frei und deutlich aus.

Infolgedessen sind auch die Richtungsverhältnisse dieses Rhythmus sehr klar ersichtlich. Diese wichtige rhythmische Erscheinung hängt eng mit der Auffassung des Rhythmus als Bewegung⁶ zusammen. Seit Momigny, Lussy, Riemann u. a. ist die Unterscheidung der Bewegung „mit der Zeit“ (Mersmann)⁷ (steigender, anbetonter, auftaktiger Rhythmus, „anacrouse“) und „gegen die Zeit“ (fallender, abbetonter, abtaktiger Rhythmus) Allgemeingut in der Musiktheorie geworden, und die steigende, auftaktige Bewegung im Rhythmus als die dominierende bezeichnet worden⁸. Die „mit der Zeit“ fließende rhythmische Bewegung, die die Empfindung einer lebendig vorwärts drängenden Schwungkraft hervorruft und in der männlichen Endung („ein Symbol der geballten konzentrierten Energie“ — Mersmann) mit einer gewöhnlich längeren Schlußnote klar zu Tage tritt, ist im Elementarrhythmischen besonders deutlich zu sehen, da dieses unregelmäßig verläuft und eine größere Abgrenzung der rhythmischen Einheiten verlangt. Die Bewegung „gegen die Zeit“, in der die Töne des Impulses oder des Bewegungszuges nicht nach vorwärts, sondern auf eine Hauptnote nach rückwärts, also „gegen die Zeit“, bezogen werden, und die in einer „weiblichen Endung“ ihre typische Gestalt hat, ist auch im freien Rhythmus vorzufinden, jedoch seltener als im gemessenen. Deswegen begegnen wir hier auch steigend-fallenden und fallend-steigenden Impulsen.

Wir wollen diese Tatsachen an einem Beispiel der primitiven Musik illustrieren.

Raram Kadyan — Liebeslied

Frei im Zeitmaß

Ch. S. Meyers, *A study of Sarawak Music*
(SIMG XV, 1914, 2, S. 296.)



⁵ Das Gleichmaß, daß die Bedingung zu einer genauen rhythmischen Wiederholung schafft, kommt auch im Elementarrhythmischen vor, aber nur ausnahmsweise und zwar dann, wenn dasselbe bei einer Mehrheit kurzer einander folgender Werte in einem Impulse sich von selbst auf Grund des Gesetzes „des kleinsten Kraftmaßes“ einstellt.

⁶ Die Vorstellung des Rhythmus als Bewegung in der Zeit liegt bereits in dem griechischen Terminus $\rho\epsilon\omicron\upsilon$ (fließen) oder $(\epsilon)\rho\upsilon$ (ziehen) vor, von dem der Name Rhythmus abgeleitet wird. Diese Auffassung des Rhythmus wurde durch viele Theoretiker (z. B. Wallaschek, Hauptmann, Sievers und andere) zum Ausdruck gebracht. „Rhythmus in ursprünglicher, nicht übertragener Bedeutung ist nur auf dem Gebiete der Bewegung in der Zeit festzustellen.“ J. M. Müller-Blattau, *Die Lehre von den Elementen*, in: *Hohe Schule der Musik*. Hb. d. gesamt. Musikpraxis I, 1939, S. 49.

⁷ H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 53.

⁸ Riemann hat das Auftaktige im Rhythmus zu einer Alleinherrschaft des Auftaktigen zugespitzt („Der Urtypus aller Form — leicht, schwer“), so daß er praktisch eine Identität der iambischen und trochäischen,

Das obige Liebeslied ist sehr deutlich in vier Bewegungsphasen eingeteilt, von denen alle außer der dritten durch eine längere Note am Schluß und eine folgende abgegrenzt sind. Zur Erkennung der dritten Bewegungsphase (ohne nachfolgende Pause) verhilft außer dem langen Schlußton die in allen Bewegungsphasen gleiche melodische Kadenz.

Der erste dieser Abschnitte besteht aus lauter steigenden Impulsen — sechs zweitönigen, von denen ein jeder zeitlich vollkommen anders gestaltet ist, und einem dreitönigen. Die ersten gehören dem Typus „kurz, lang“, dessen klassischer Vertreter der Jambus ist, der letzte dem Typus „kurz, kurz, lang“ (Vertreter des Typus Anapäst) an.

Im zweiten Abschnitt treten drei dreitönige Impulse auf, von denen der erste ein steigend-fallender, der zweite ein steigender mit einem „Ritardando“ (längerer, den Schwung auffangender Ton vor dem Schlußton) und der dritte ein steigender ist.

Der dritte Abschnitt ist aus fünf zweitönigen steigenden, einem dreitönigen steigenden und einem fallend-steigenden  Impuls zusammengesetzt.

Der letzte Abschnitt schließlich beginnt mit einem dreitönigen fallend-steigenden Impuls (des Typus „lang, kurz, lang“ — Vertreter des Typus Creticus), dem zwei steigende folgen, ein zwei- und ein dreitöniger Impuls.

In diesem Fragment treten also 12 zweitönige steigende Impulse auf, von denen nur zwei auf gleiche Weise notiert sind; die anderen zeigen in der Aufzeichnung verschiedene zeitliche Verhältnisse auf, obwohl alle dem Typus „kurz, lang“ angehören. Da es sich um eine mensurierte Aufzeichnung des Elementarrhythmischen handelt, die ganz bestimmt nur in groben Vereinfachungen die wirklichen zeitlichen Gestalten darstellt, so kann man annehmen, daß auch die auf gleiche Weise notierten Impulse in Wirklichkeit zeitliche Unterschiede aufweisen. Außer den zweitönigen sehen wir noch fünf dreitönige steigende Impulse, von denen ein Impuls mit einem „Ritardando“ versehen ist. Im ganzen kommen in diesem Fragment 17 steigende, ein steigend-fallender und zwei fallend-steigende Impulse vor.

So haben wir hier eine Bestätigung der drei aufgestellten Hauptmerkmale des Elementarrhythmischen — Deutlichkeit der Gliederung und Synthese, Einfachheit der Richtungsverhältnisse und Komplikation der zeitlichen Verhältnisse.

Wenn wir nun als Gegenstück dieses primitiven freien Rhythmus ein improvisatorisch gestaltetes Fragment aus der *Chromatischen Phantasie* von Johann Sebastian Bach untersuchen, so sehen wir auf den ersten Blick trotz der mensurierten Form des Rhythmus das vierte Merkmal des Elementarrhythmischen — das Vorherrschen der „agogischen“ Bewegung, einer ausgeschriebenen⁹, sonst aber auch einer nicht ausgeschriebenen, mittels Bezeichnungen angegebenen Bewegungsart, mit ihren Anfangsdehnungen (Ad) und -beschleunigungen (Ab), Schluß- oder Penultima-dehnungen (Sd) und -beschleunigungen (Sb) sowie ihrem „Ritardando“ (R)¹⁰.

anapästischen und daktylischen Bewegung aufstellte (siehe Anmerkung 24, S. 13, die zu einer verwickelten Theorie von Schlußnoten an den Anfängen, von toten Intervallen, Anschlußmotiven usw. führte).

⁹ Schering spricht von einem „tektonischen“ Ritardando. A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, S. 27.

¹⁰ Außer den obigen Kürzungen führen wir noch zwei weitere: wE — weibliche Endung, mE — männliche Endung ein.

J. S. Bach, *Chromatische Phantasie*.
Fragment der Oberstimme (Ausgabe Peters)

The musical score is presented in five staves. Each staff contains a line of music with various rhythmic and dynamic markings. The notes are labeled with letters: Sb, B, wE, mE, Ad, R, and wE. The markings include *molto espress.*, *p*, *più animato*, *lento*, *string.*, *tranquillo rit.*, *mf*, *cresc.*, *ritard.*, *presto*, *più f*, *lento*, *molto espressivo*, *mf*, *tr*, *espress.*, and *rit.*

Die agogische Bewegung in diesem Fragment, das seine Zugehörigkeit zum freien improvisatorischen Rhythmus durch die einmalige Gestalt einer jeden Figur bekundet, ist sowohl durch die Notenwerte (ausgeschriebene Agogik) als auch durch die agogischen Bezeichnungen (*molto espress.*, *più animato*, *string.*, *presto*, *ritard.*, *tranquillo*, *lento*) klar zum Ausdruck gebracht.

In beiden Beispielen tritt auch besonders deutlich der durch verschiedene Musiktheoretiker als das grundlegende Merkmal der rhythmischen Bewegung bezeichnete Gegensatz von Bewegung und Stillstand¹¹ hervor. Und gerade in dieser von dem unaufhaltsam pulsierenden Metrum befreiten rhythmischen Bewegung kann man erst die Bezeichnung des Rhythmus als der „Ordnung der periodisch wiederkehrenden Stillstände“ („*réglementation du retour périodique des repos*“ — Gevaert) verstehen. Die größeren Bewegungsphasen können nur dann erfaßt werden, wenn sie durch längere Ruhepunkte, also durch längere Werte bzw. Pausen gekennzeichnet werden. Trotz der kapriziösen und bizarren Ausgestaltung des Elementar-

¹¹ „Der musikalische Rhythmus kann somit nur nach seinen Beziehungen zur Pause und zum Stillstand bewertet werden . . . Rhythmik ist die Kunst, das Gleichgewicht herzustellen zwischen der Klangbewegung und der statischen Ruhe . . .“ E. Jaques-Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel 1921, S. 96. „La division rythmique de la musique, comme la division rythmique du discours, fait coïncider les temps d'arrêt et de repos nécessaires pour la respiration avec les divisions logiques de les périodes.“ R. Dusmenil, *Le rythme musical*, Paris 1921, S. V.

rhythmischen kann man in ihm sehr deutlich das Ergebnis der rhythmischen Synthese in zwei Stufen erkennen, derjenigen der rhythmischen Impulse mit ihren Kerntönen und derjenigen der zu Bewegungsphasen zusammengefaßten Impulsketten, die durch längere Schlußöne bzw. Pausen wie durch Agraffen zusammengeheftet sind¹². Die dominierende Stellung und Rolle der die ganze Bewegung aufgreifenden Schlußöne, von denen aus das ganze rhythmische Geschehen leicht faßbar und verständlich wird, ist in der elementaren Rhythmopoeie besonders klar ersichtlich. Schweitzer spricht von denselben als von einem Hauptakzent: „Auf den Hauptakzent streben alle vorangehenden Noten hin. Vor seinem Eintreten hat man den Eindruck des Chaotischen; er bringt die Lösung der Spannung; durch ihn wird alles mit einem Schlage klar und deutlich; an Stelle der Unruhe tritt die Ruhe; das Thema steht plastisch da; in dem Moment, wo der Hauptakzent eintritt, erfährt der Hörer die Tonperiode als Ganzes.“¹³

Dieses Merkmal, das im Elementarrhythmischen besonders deutlich hervortritt, kommt sowohl in der Musik als auch in der Mitteilungssprache vor, besonders wenn sie, von stärkeren Gefühlen geleitet, zu einer Gefühlssprache wird. In der Musik beobachten wir dasselbe besonders im Gesang, der durch seine Verbindung mit dem Atmungsvorgang zur klaren Gliederung neigt. Dasselbe Merkmal bricht auch in der instrumentalen Improvisation durch, in der die momentane Eingebung von selbst zu längeren Sammlungstönen und -pausen führt, die das Ganze in kleinere oder größere Bewegungsphasen zusammenfassen.

Die oben dargestellten Eigenschaften des Elementarrhythmischen haben ein viel breiteres Wirkungsfeld in einer solistischen Musikaufführung als im Kollektivrhythmus eines Ensembles. Der freie Rhythmus ist ein ausgesprochen individueller Rhythmus, deswegen ist er häufiger im Musizieren eines einzelnen Sängers oder Spielers anzutreffen¹⁴. Das Zusammenwirken mehrerer Musiker ist dagegen durch die Einführung eines gemeinsamen Metrums bedingt.

Das Elementarrhythmische in der Musik könnte also auf Grund des obigen als dasjenige Element des Rhythmus bezeichnet werden¹⁵, das den Affekten, dem Seelischen („tempo del' affeto, del animo“ — Monteverdi) besonders gern zum Ausdruck dient.

Was ist nun das Elementarrhythmische im musikalischen Rhythmus? Der Begriff Metrum war seit jeher in seiner Bedeutung ebenfalls sehr umstritten, deswegen ist es ratsam, die extremste Bedeutung des Metrums in der Musik ins Auge zu fassen und von derselben aus an die zusammengesetzten rhythmisch-metrischen Erscheinungen heranzugehen. Wenn wir wieder auf die etymologische Bedeutung des Terminus „μέτρον“ zurückgreifen und das „Maß“, die Abmessung in der

¹² Die Periodizität dieser Rhythmopoeie kann sinnbildlich mit den „Bewegungsphasen“ eines Eisenbahnzuges verglichen werden, der an vielen Stationen halt macht, wobei zuerst eine Bewegungsverlangsamung vor dem Stillstande und dann eine Bewegungsbeschleunigung beim Start stattfindet, um schließlich an der Endstation zum endgültigen Stillstand zu gelangen.

¹³ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1954, S. 173.

¹⁴ „Rhythmische Freiheiten können sich in nicht harmonischer Musik viel leichter ausbilden, speziell bei besonderer Pflege des Solospiels.“ O. Abraham und E. M. Hornbostel, *Studien über das Tonsystem der Japaner*, SIMG IV, 1903, 2, S. 333.

¹⁵ „Das Fantastieren ohne Takt scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affekten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art eine Art von Zwang mit sich führt.“ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art . . .*, Ausgabe Niemann, S. 86. „La Rythmique est l'étude des facultés irraisonnées de l'homme et de forces spontanées de la nature.“ M. E. Jaques-Dalcroze, *Rythmes d'hier, d'aujourd'hui et de demain . . .*, Compte rendu du Ier Congrès du Rythme, Genève 1926, S. 93.

elementarsten Weise zu verstehen suchen, so kommen wir zu einem aufführungstechnischen Standpunkte in der Bewertung des Metrums in der Musik. Die Abmessung im musikalischen Rhythmus geschieht beim ausführenden Musiker in der Gestalt einer innerlichen Pulsierung („Das Metrum“ ist „ein Werk des Pulses, also etwas, das von innen heraus, nicht von außen hereinkommt“ — Zelter an Goethe), die derselbe bei einer musikalischen Aufführung eines Musikstückes in Gang setzt. Dieser im Körperlichen, im Bereiche der kinästhetischen Empfindungen liegende zeitgliedernde Vorgang¹⁶, den wir hier nicht näher untersuchen können, ist ein bewußter, intellektueller Eingriff in das zeitliche Geschehen, mittels dessen wir die zeitlichen Werte in der Musik abmessen. Dieses Pulsieren, auf dem die metrischen Erscheinungen gegründet sind, ist ein stetes und regelmäßiges¹⁷. Es kann jederzeit einsetzen und abbrechen, obwohl ein metrisches, am bequemsten auszuführendes „Optimum“ besteht, das 70 bis 80 Pulsschlägen in der Minute entspricht¹⁸. Auch kann dieses Pulsieren in verschiedenen Schattierungen (hart, weich, spitz, rund, laut, leise usw.)¹⁹, wie es die auszuführenden Musikstücke gerade verlangen, hervorgebracht werden.

Die wichtigste Fähigkeit dieses Verfahrens beruht jedoch in der Möglichkeit, zwei und mehrere Pulsreihen verschiedener Größe zugleich zum Ertönen zu bringen. Lange Zeit hindurch war in der Kunstmusik ein musikalisches Metrum, das aus einer einfachen Pulsreihe bestand (pulsmessendes Metrum) in Gebrauch. Man hat dieses auf einer Pulsreihe basierende System das „additive“ oder das „metrische Koordinationssystem“ genannt, weil die metrische Synthese hier durch das Aneinanderreihen, das Addieren von Impulsen, auch Impulsen verschiedener Größe, zu größeren Einheiten geschieht. Im Gegensatz dazu hat sich das auf einer Mehrheit von Pulsreihen verschiedener Größe (die in bestimmten wiederkehrenden Zeitpunkten zusammenfallen) gegründete „multiplikative“, auf dem „Subordinationsprinzip“ aufgebaute metrische System (taktmessendes Metrum) entwickelt. Die Pulsschläge der höchsten, in größten Zeitintervallen verlaufenden Pulsreihen verursachen eine Belastung bestimmter regelmäßig wiederkehrender Punkte in den in kleineren Zeitintervallen verlaufenden Pulsreihen, vor allem aber in der Hauptpulsreihe, die wir als das „metrische Niveau“ bezeichnen, was zur Entstehung von metrischen Gerüsten (Takten) mit abgestuften Schwerpunkten führt. In der Praxis wird das metrische Niveau mit einem Teil der Systemtiefe dem ausführenden Musiker stets bewußt. Das Pulsieren in der Systemhöhe und in der ganzen Systemtiefe wird dagegen nur nach Bedarf in das Abmeßverfahren eingeführt. Da wir auf die Einzelheiten der Taktmetrik, die verschiedenen Arten der Takte, die mannigfaltigen, manchmal sehr verwickelten Probleme der metrischen Ausführung, z. B. in der einstimmigen, des metrischen „Übersprungs“ in der mehrstimmigen Musik, z. B. der Heterometrik (Polymetrik), sowie die Probleme der neuesten Musik nicht eingehen können,

¹⁶ O. L. Forel, *Le rôle du Rythme en Physiologie et Psycho-Pathologie*, Compte rendu du Ier Congrès du Rythme . . . Genève 1926, S. 307 ff.

¹⁷ Wenn das rhythmische Element in der Musik zurückgedrängt wird und das Metrische in seiner nackten Art in der Form einer steten, ohne gliedernde Atempausen ausgeführten Regelmäßigkeit (Das Trommelschlagen der Neger, Musik der Dervisch-Tänze, zum Teil ein „Perpetuum mobile“ in der Musik) in der Musikerzeugung auftritt, so wirkt dieses gleichmäßige, ununterbrochene, atemraubende Pulsieren betäubend und versetzt in einen Taumel. Eine richtige dionysische Musik.

¹⁸ Damit steht das „absolute Zeitgehör“ in Verbindung.

¹⁹ Becking und Steglitz haben darin einen Ausgangspunkt zu neuartiger Rhythmusbetrachtung gefunden.

grundlegende, durch zwei Pulse abgegrenzte Zeiteinheit (chronos protos) und dadurch entstandenen Ordnungen²³ schafft neuartige ästhetische Wirkungen, die dem instinktiven Elementarrhythmischen unbekannt waren.

Die obigen Erwägungen führen zu einer Revision der verschiedenen Faktoren, die im Rhythmus vorkommen. Das grundlegende Element desselben ist die Quantität, die durch kurze und lange Werte das zeitliche Element par excellence darstellt²⁴. Man hat vielfach die Qualität (das Dynamische) im Rhythmus überschätzt und dem Quantitativen übergeordnet. Gewiß gehört die dynamische Betonung zu den stärksten Profilationsmitteln in der Musik, sie kommt jedoch immer nur als Zusatzprofilation vor, und zwar entweder zur Ausprägung der metrischen Schwerpunkte durch schwächere oder stärkere Betonungen oder aber der rhythmischen Hauptpunkte, die auch durch andere Profilationsfaktoren ausgedrückt werden. Denn das Rhythmische in seinen zartesten Regungen und das Metrische mit den verschiedensten Abstufungen der Schwerpunkte der Groß- und Kleinmetrik sind allzusehr zusammengesetzte Elemente, als daß sie durch das Quantitative und Qualitative allein ausgedrückt werden könnten. Außer diesen spielen eine mehr oder weniger wichtige Rolle auch andere Profilationsmittel, und zwar die melodischen — höhere Töne (Hebungen), Figurenwiederholung, Schlußtöne einer steigenden oder fallenden melodischen Schwunglinie, Ornamente —, die barischen (ein neuer Terminus) — tiefe Töne (Baßprofilation), Akkorde im Gegensatz zu Einzeltönen (Akkordprofilation), Töne im Gegensatz zu Pausen (Pausenprofilation), Phrasierungs- und Artikulationsbetonungen (Phrasierungs-, Artikulationsprofilation) —, die harmonischen (Harmoniewechsel, Kadenzschwerpunkte, Dissonanzen) und die klanglichen (Farben-Intensitätswechsel) Profilationsmittel. Wir können hier auf die nähere Beschreibung dieser Profilationsmittel nicht näher eingehen, werden aber im weiteren Verlauf Beispiele vorführen. Vorderhand stellen wir fest, daß diese Profilationsmittel nach dem Grad der Stärke von den schwächsten bis zu den stärksten, wobei natürlich die verschiedenartige Intensität in der Anwendung derselben in Betracht gezogen werden muß, ungefähr folgendermaßen geordnet werden können: melodische, quantitative, klangliche, barische, dynamische, qualitative, harmonische Profilationsmittel. Die Profilation sowohl der rhythmischen Hauptpunkte als auch der metrischen Schwerpunkte kann eine mehrfache sein, so daß eine sehr reiche Schattierung und Abstufung derselben erreicht wird.

Nach der Festlegung der beiden grundlegenden Kräfte des musikalischen Rhythmus („*sinnvoll geformter musikalischer Kraftverlauf*“ — Steglich) — des rhythmischen und des metrischen Elements —, wollen wir nun das gegenseitige Verhältnis derselben zueinander prüfen. Und zwar beschränken wir uns auf die verschiedene Stellung des Rhythmischen in der Taktmetrik. Das Rhythmische kann nun eine zweifache Stellung im taktischen Gefüge einnehmen; es ist entweder an

²³ Rhythmus wird als „ταξις κινήσεως“ (Plato, *Nomoi* II, S. 665), „ars bene movendi“ (Augustinus, *De musica*, libri VI, Migne, *Patrologia latina* 32), „ordo in tempore atque motu“ (Fr. Gafori, *Theorica Musicae*, Cp. VI 1492) und ähnlich bezeichnet.

²⁴ Deswegen ist es von grundsätzlicher Bedeutung, in der Bewertung der sehr zusammengesetzten rhythmischen Verhältnisse immer vom Quantitativen auszugehen, und die Qualität als eine Zusatzprofilation zu betrachten, die zwar die rhythmischen Verhältnisse verändern kann, aber dies doch nur als ein zusätzlicher Faktor. Denn sonst besteht die Gefahr einer gänzlichen Verdunkelung der rhythmischen Tatsachen. Dies ist der Fall, wenn man z. B. zweizeitige Impulse $\underline{\underline{\text{J}}}$ $\underline{\underline{\text{J}}}$, $\underline{\underline{\text{J}}}$ $\underline{\underline{\text{J}}}$ mit Namen dreizeitiger Versmaße — Trochäus und Jambus — belegt (H. Riemann, *Hb. d. Musikgeschichte* I, 2, S. 229/30), oder dreizeitige Impulse mit Namen vierzeitiger (H. Riemann, *Folklor. Tonalitätssst.*, S. 83; E. Tetzl, *ZfMW* IV, 1922, 7, S. 426).

die metrischen Schemata angepaßt, so daß die metrischen Kerntöne der Impulse und die Hauptnoten der Bewegungsphasen mit den metrischen Schwerpunkten zusammenfallen, oder es liegt ein Widerspruch zwischen denselben vor, so daß zwischen den Profilationsmomenten der beiden Elemente eine Diskrepanz, die mit den Dissonanzen in der Harmonik zu vergleichen ist, entsteht. Wir wollen im ersten Fall von einem gleichschlägigen, im zweiten Fall von einem gegenslägigen Rhythmus sprechen. Die zweite Art wird gewöhnlich in den markantesten (vor allem quantitativen) Beispielen mit einem sehr unklaren und vieldeutigen, aber auch sehr engen Terminus Synkope, der verschiedene Gruppen des Gegenschlags nicht umfaßt, bezeichnet.

Diese Unterscheidung ist eine sehr allgemeine, denn dieser Gleich- und Gegenschlag kann sehr zusammengesetzt sein und durch viele verschiedene, manchmal sich widersprechende Faktoren ausgedrückt werden. Wenn wir auch von einem mehrstimmigen Rhythmus (Polyrhythmus, Polymetrum) abstrahieren, so sind auch in einem einstimmigen „Musikerzeugnis“ viele Möglichkeiten gleichzeitigen Vorkommens verschiedener Profilationsfaktoren vorhanden.

Wir unterscheiden zwei Hauptquellen der rhythmisch-metrischen Gegenschlägigkeit: die rhythmische Verwechslung und die rhythmische Verschiebung. Beide erzeugen einen rhythmischen Gegenschlag, in dem die verschiedenen Momente der rhythmischen und metrischen Profilation auseinanderfallen und dadurch ein leicht erkennbarer rhythmisch-metrischer Widerspruch entsteht. Dabei ist nicht ohne Belang, wie viele rhythmische Faktoren und Faktoren welcher Art an der Profilation teilnehmen, in welcher Stärke sie angewendet und in welchen Punkten des metrischen Gefüges sie eingesetzt werden. Ein mehrschichtiges Taktschema mit einer latenten großmetrischen Ordnung schafft eine ganze Hierarchie von metrischen Schwer- und Nebenpunkten. Je leichter der metrische Punkt ist, auf dem der rhythmische Kernton zu stehen kommt, desto schärfer tritt der Gegenschlag hervor²⁵. Die Unterscheidung der oben erwähnten Hauptquellen der Gegenschlägigkeit bringt eine eingehende Klärung der rhythmischen Verhältnisse, denn sie ermöglicht eine Zurückführung aller, auch der verwickeltsten Gestalten des musikalischen Rhythmus auf einfache Urformen.

Ich habe bereits in der „Musikforschung“ eine kurze Darstellung der verschiedenen Arten der rhythmischen Verwechslung veröffentlicht²⁶.

²⁵ „Wie die ganze Schwere auf das Zentrum, das heißt den ersten schweren Takteil sich sammelt, so ist der einzelne Zeltwert um so leichter, je weiter er von diesem Zentrum sich entfernt.“ H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 1926, S. 53.

²⁶ Die *rhythmische Verwechslung*, *Musikforschung* XI, 1958, S. 33 ff. Der Terminus „Verwechslung“ wurde beanstandet — R. Steglich, *Die rhythmische Verwechslung?*, *Musikforschung* XII, 1959, S. 92/93, — aber keiner der vorgeschlagenen Termini: „rhythmischer Wechsel“, „Taktgliederungswechsel“ entspricht den gegebenen Tatsachen der Rhythmopoeie, in der fremde Rhythmen, von anderen Ausmaßen und einem anderen „Geschlecht“ in einer Taktart zu stehen kommen. Die „Verwechslung“ ist nicht nur eine Zufallsaktion, die aus Versehen geschieht, sie kann auch aus Kunstabsichten erfolgen, wie wir es schon in der „enharmischen Verwechslung“ und in der „Verwechslung der Auflösung“ (H. Ch. Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, S. 1686) eingebürgert vorfinden. Die vorgeschlagenen Termini können einen beliebigen Wechsel der rhythmischen Werte oder Impulse bezeichnen; hier handelt es sich um die spezifische Art des Wechsels, für den eben der Terminus „rhythmische Verwechslung“ gewählt wurde.

Die Einwände gegen den Terminus „Hemiöle“ sind derselben Art. Natürlich ist in meiner Arbeit der altbewährte Terminus „Hemiöle“ in einer neuen, viel breiteren Bedeutung angewendet worden, die jedoch der griechischen Praxis entspricht. Diese Benennung wurde, ebenso wie diejenige der „Verwechslung“, zum Zwecke einer wenigstens rein äußerlichen Systematisierung der rhythmischen Erscheinungen eingeführt. Die dadurch entstandenen Kraftauslösungen und der ungemaine Schwung, den der rhythmisch-metrische Gegensatz durch die Anwendung der hemiolischen Gliederung z. B. in einem Walzer, wo das Metrische besonders

Die Verschiebung kann auf zweierlei Weise erfolgen: entweder der rhythmische Kern oder Hauptton wird dem metrischen Schwerpunkt vor-, oder er wird ihm nachgestellt. Im ersten Fall haben wir es mit einer rhythmischen Antizipation (Vorverschiebung), im zweiten mit einer Retardierung (Rückverschiebung) zu tun. Das ausschlaggebende Moment ist der Einsatzpunkt der gegensätzlich profilierten Note. Wenn diese knapp vor dem metrischen Schwerpunkt (meistens Taktschwerpunkt) erscheint, wird es sich um eine Vorverschiebung, wenn dagegen dieselbe gleich nach dem Schwerpunkt einsetzt — was gewöhnlich durch einen kurzen Wert oder eine Pause im metrischen Schwerpunkt angedeutet ist —, um eine Rückverschiebung handeln²⁹.

Die rhythmische Verschiebung wird im musikalischen Rhythmus vor allem durch quantitative, zeitliche Mittel, dann aber auch alle anderen Faktoren verursacht, die je nach Stärke und Zahl der Profilationsmittel stärkere oder schwächere rhythmisch-metrische Widersprüche erzeugen. Zu den schwächsten gehören — wie wir erwähnten — die durch melodische Profilationsmittel verursachten Verschiebungsgegenschläge, die die äußerste Schicht der rhythmischen Bewegung berühren; zu den stärksten gehören die dynamischen und harmonischen Verschiebungsschläge, die, vor allem in ihrer Verbindung, das metrische Gefüge fast ins Wanken bringen können.

Wir werden zuerst die quantitative Verschiebung untersuchen und ihre Erscheinungen nach der Größe des Verschiebungswertes ordnen. Somit erhalten wir Verschiebungen um eine Halbe-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnote. Wir werden zum Vergleich unter jedem Beispiel dieselben Rhythmen in der nichtverschobenen Gestalt und die Art der Verschiebung durch entsprechende Buchstaben (V=Vorverschiebung; R=Rückverschiebung) angeben.

Verschiebung um eine halbe Note.

Fr. Chopin: Etüde op. 10, 3.



In diesem Beispiel der rhythmischen Verschiebung berühren wir das vieldiskutierte Problem der „falschen Taktstriche“. Man wollte viele Kompositionen in ihrer Orthographie verbessern, wodurch aber der zarte Reiz der „verschleierte“ Taktschwerpunkte verlorengehen würde. Durch den Zusammenprall der rhythmisch-metrischen Profilationsmittel würden zu grobe Marken zum Vorschein kommen. Daß es nicht ohne Belang ist, in welcher Taktstellung eine Impulsreihe erscheint, zeigt die Tatsache, daß der comes in einer Fuge im $\frac{4}{4}$ -Takt in der Regel gegenüber dem dux um eine halbe Note verschoben eintritt.

²⁹ Vgl. J. H. Moser, *Musiklexikon*, 1936, S. 838 unter „Synkope“.

Verschiebung um eine punktierte Viertelnote

H. Berlioz: Der römische Karneval

Die Wiederholung des Themas bringt eine im Takt rückverschobene Form.

Verschiebung um eine Viertelnote

R. Schumann: Phantasie, Op. 20

Fr. Liszt: Rhapsodie Hongroise XV

In beiden Beispielen bringt die linke Hand die gleich-, die rechte die gegen-
schlägige Gestalt desselben Rhythmus.

Verschiebung um eine Achtelnote

L. v. Beethoven: Klaviersonate, Op. 20, Var. 4

J. Brahms: Streichquartett, Op. 51, 2

The first example shows two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/8 time, with a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system is in 6/8 time, with a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second example shows two systems of piano accompaniment. The first system is in 6/8 time, with a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system is in 6/8 time, with a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes.

Im Zweiten Beispiel tritt in der rechten Hand eine Verschiebung um eine Achtelnote, in der linken um eine Viertelnote auf.

Verschiebung um eine Sechzehntelnote

L. v. Beethoven: Klaviersonate, Op. 31, 1

The example shows a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand has a melody of sixteenth notes, and the left hand has a bass line of sixteenth notes.

Fr. Chopin: Bolero, Op. 19

The example shows a piano accompaniment in 3/8 time. The right hand has a melody of sixteenth notes, and the left hand has a bass line of sixteenth notes.

Verschiebung um eine Zweiunddreißigstelnote

R. Schumann: Symphonische Etüden, Op. 13

Fast in allen obigen Beispielen prägte die linke Hand („mein Kapellmeister“ — Mozart) das Metrische aus. In dem letzten dagegen übernimmt die rechte Hand die Rolle der metrischen Profilation, während in der linken gegensätzliche Antizipationen, die den metrisch profilierten Punkten um eine Zweiunddreißigstel vorausgehen, eingeführt sind.

Nach der Darstellung der quantitativen Verschiebung wollen wir dieselbe rhythmische Erscheinung bei Anwendung anderer rhythmischer Profilationsmittel untersuchen.

Die Verschiebung der melodisch profilierten Töne kann je nach der Art der Profilation auf viererlei Weise erfolgen. Der Gegenschlag wird durch eine Verschiebung der hohen Töne (z. B. nachschlagende Oktaven), der Schlußnoten von Schwüngen, der durch Ornamente hervorgehobenen Noten oder der durch die Figurenwiederholung profilierten Noten bewirkt.

Die Verschiebung der hohen Töne im Takte, die zur zartesten Art der Gegenschläge gehört, wird gewöhnlich in einer gleichmäßigen Bewegung angewendet und betrifft die rhythmische Oberfläche. Chopin hat hier die interessantesten Effekte seiner Kunst und eine neue Klangwelt hervorgezaubert³⁰.

Melodische Verschiebung

a) Verschiebung der hohen Töne

D. Scarlatti, Klaviersonaten

³⁰ K. Hlawiczka, *Eine rhythmische Analyse der Ges-dur Etüde von Chopin, Op. 10, Nr. 5*, Chopin-Jahrbuch, Wien 1956, S. 123 ff.; *L'échange rythmique dans la musique de Chopin*, Annales Chopin, 4, Varsovie 1959, S. 39 ff.; *Chopin — Meister der rhythmischen Gestaltung*, Annales Chopin, 5, Varsovie 1960, S. 31—81; *Eigenständige Merkmale von Chopins Rhythmik*, The Book of the first international musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warszawa 1963, S. 185 ff.



Die nachschlagenden Sexten des ersten Beispiels hätten eine gleichschlägige Gestalt, wenn die hohen Noten in den zweitönigen Figuren an erster Stelle erscheinen würden.



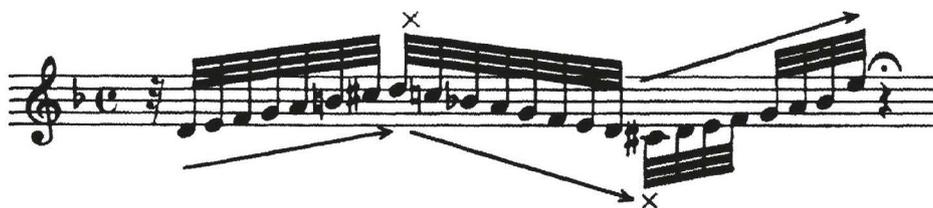
Ähnlich müßte auch das zweite Beispiel verändert werden, um einen gleichschlägigen Rhythmus zu bekommen.



Im zweiten Beispiel liegen ziemlich komplizierte Profilationsverhältnisse vor. In der linken Hand fallen die längeren Töne der Jamben mit metrischen Schwerpunkten, also gleichschlägig, zusammen, dagegen sind die kurzen Töne dieser Impulse, sowohl in der rechten wie in der linken Hand durch die hohen Noten gegensätzlich profiliert, was auch durch die Phrasierung unterstrichen wird.

b) Verschiebung der Schlußnoten in Schwungbewegungen

J. S. Bach: Chromatische Phantasie



Die beiden ersten Schlußtöne in den achttönigen Schwungbewegungen d^2 und cis^1 (x) fallen auf metrische Schwerpunkte, dagegen ist der Schlußton der letzten Schwungbewegung gegensätzlich eingeführt, indem derselbe auf einen der leichtesten metrischen Nebenpunkte des Taktes, der den Schwerpunkt um eine Zweiunddreißigstelnote antizipiert, zu stehen kommt.

c) Verschiebung der Ornamente

J. Brahms: Sextett, Op. 36, Scherzo



Der Pralltriller, der in diesem Beispiel durch die Tonanhäufung eine melodische Profilation bedeutet, wurde nachschlagend auf metrische Nebenpunkte verschoben.

d) Verschiebung der Figuren

R. Schumann: Carnaval, Op. 9,
Paganini

A. N. Skrjabin: Etüde Op. 8



Sind die zweitönigen Figuren des ersten Beispiels in der rechten Hand gleichschlägig eingeführt, so sind die entsprechenden umgekehrten zweitönigen Figuren in der linken Hand in antizipierender Verschiebung zu Gehör gebracht und durch dynamische Akzente in ihrem Gegenschlag verschärft. Im zweiten Beispiel erzeugen die vorverschobenen dreitönigen Figuren der linken Hand, die in ihrer Gegenschlägigkeit harmonisch und graphisch unterstützt sind, trotz der starken gleichschlägigen Akkordprofilation beider Hände eine gegenschlägige Wirkung.

Die dynamischen Betonungen, die normalerweise die metrischen Schwerpunkte oder auch die rhythmischen Hauptnoten verstärken, bilden durch die Verschiebung starke Gegenschläge.

Sogar die regelmäßigen Begleitschemata, die der metrischen Ausprägung dienen, werden durch gegenschlägige Betonungen, also Akzentverschiebungen verschärft, z. B.



In allen obigen Beispielen wird der metrische Hauptschwerpunkt, der harmonisch durch den Tonika-Akkord hervorgehoben ist, durch einen vorgreifenden dynamisch-barischen (tiefe Baßnote) Gegenschlag im leichtesten Taktnebenpunkt, knapp vor dem Taktstrich, in seinem Vorrang nur bestärkt. Die Verletzung des Gleichgewichts durch die unregelmäßige Betonung wird gleich aufgehoben, was eine sofortige Beruhigung ähnlich wie bei einer Dissonanzauflösung bewirkt. Im ersten Beispiel folgt nach demselben noch ein zweiter zeitlich-dynamischer Gegenschlag auf der vierten Achtelnote, unterstützt durch einen harmonischen Wechsel. Im zweiten Beispiel tritt ebenfalls ein zweiter schwächerer Gegenschlag in den Begleitakkorden ein, und zwar auf dem dritten Achtelschlag mittels einer quantitativen Profilation (Viertelnote).

Diese dynamischen Akzentverschiebungen („falsche Akzente“) stehen auch im Dienste des Rhythmischen und erzeugen starke Spannungsverhältnisse. Sie treten zusammen mit den anderen Profilationen oder auch gesondert auf.

a) Gegenschlägige Zusatzbetonungen der melodischen Momente

L. v. Beethoven: III. Symphonie, Trauermarsch

The musical score for the first example is a piano accompaniment in 2/4 time, marked in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth notes and accents (>) on the first, third, and fifth notes of each measure. The left hand provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment and dynamic accents (>) on the first, third, and fifth notes of each measure. The bass notes are marked with a '6', indicating a sixth degree of the scale.

Fr. Chopin: Etüde Op. 10, 3

The musical score for the second example is a piano accompaniment in 3/4 time, marked in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth notes and accents (>) on the first, third, and fifth notes of each measure. The left hand provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment and dynamic accents (>) on the first, third, and fifth notes of each measure. The bass notes are marked with a '6', indicating a sixth degree of the scale.

Im ersten Beispiel heben die dynamischen Zusatzbetonungen die melodisch höheren Noten (sowohl im Baß, wie in den Violinen I), die stets auf metrische Nebenpunkte verschoben sind, hervor. Im zweiten Beispiel wurden die regelmäßig um eine Achtelnote im Takte verschobenen nachschlagenden Oktaven durch starke sforzandi zusätzlich unterstützt; aber die gegenschlägige Profilation wird noch durch andere Mittel bekräftigt und zwar quantitativ (durch längere Werte) und barisch (durch tiefe Baßnoten, durch kürzende staccati), so daß eine vielfache reihende gegenschlägige Profilation vorliegt.

b) Gegenslägige Zusatzbetonungen der quantitativen Momente

Die dynamischen Betonungen heben gewöhnlich die längeren, schweren Werte hervor,

Chr. W. Gluck: Iphigenie auf Tauris (II. Akt)



sie können jedoch auch umgekehrt die kürzesten Werte betreffen, was die Schärfe des Gegenschlags erhöht.

Chr. W. Gluck: Armida (III. Akt)



c) Gegenslägige Zusatzbetonungen der harmonischen Momente

G. Verdi: Rigoletto (I. Akt)



Die dynamische Zusatzbetonung bekräftigt die stärkste der vielen Profilationsfaktoren — die harmonische, und zwar eine um eine Viertelnote vorverschobene Dissonanzprofilation. Außer dieser haben wir an denselben Stellen eine quantitative (Viertelnote), melodische (Hebung), barische (6tönige Akkorde gegen 4tönige) Profilation und eine Phrasierungsprofilation.

Die bis jetzt in der rhythmischen Untersuchung fast nicht beachteten Profilationsarten: die Baßprofilation (Nachdruck der tiefen Töne), die Akkordprofilation (Akzente der Zwei-, Drei- und Mehrklänge den Einzeltönen gegenüber), Pausenprofilation (Übergewicht der Klänge in Zusammenstellung mit Pausen), Phrasierungs- und Artikulationsprofilation (ein durch die Phrasierung und Artikulation ausgewirkter Nachdruck), die wir bereits als barische Profilationsfaktoren bezeichneten, erzeugen ebenfalls nicht zu übersehende Gegensläge, wenn dieselben in einer verschobenen Taktstellung vorkommen.

a) Verschiebung der tiefen Baßtöne (Baßprofilation)

E. d'Albert: Tiefland

Cl. Debussy, Étude V
(Douze Études pour Piano)

Im ersten Beispiel sind die Baßnoten um eine Achtelnote, von dem ersten Taktteil auf den zweiten, verschoben und durch einen dynamischen Akzent im Gegenschlag verstärkt. Im zweiten Beispiel sind die Baßnoten in den Sechzehnteltriolen reihend auf die dritte Stelle gerückt und verursachen deutliche Gegenschläge.

b) Verschiebung der Akkorde (Akkordprofilation)

Fr. Chopin: Ballade F-dur, Op. 38

Fr. Chopin: Etüde, Op. 25, 4

Im ersten Beispiel findet die im Takt rückverschobene Akkordprofilation sowohl in der rechten wie in der linken Hand statt. In der rechten schlagen die Akkorde um eine Sechzehntelnote verspätet nach, in der linken um eine Achtelnote und werden durch die mittels Arpeggien ausgelösten Schwungbewegungen verstärkt. Die metrische Ordnung wird durch die gleichschlägig einsetzenden Baßoktaven im Gleichgewicht gehalten. Das zweite Beispiel beginnt mit einer durch Länge, Betonung und Phrasierung belastete Auftaktnote. Im folgenden sind die fünftönigen, nachschlagenden tiefen Akkorde schweren Baßnoten entgegengesetzt.

c) Verschiebung der Pausen (gegenschlägige Pausenprofilation)

M. de Falla: Danse de Feu

Die in diesem Beispiel in den metrischen Schwerpunkten eingeführten Pausen, denen die nachschlagenden Akkordschläge, durch tiefe Baßtöne und dynamische Akzente in ihrer Schlagkraft verstärkt, entgegengesetzt sind, erzeugen einen, die metrische Ordnung fast ins Wanken bringenden Effekt; das metrische Gleichgewicht wird durch die gleichschlägig eintretende und durch ein starkes *sforzando* bekräftigte Schlußnote wieder hergestellt.

d) Verschiebung mittels gegenschlägig eingeführter Phrasierungsbogen (Phrasierungsprofilation)

L. v. Beethoven: Violinkonzert, Op. 61, Larghetto

D. Scarlatti: Klaviersonate

Im ersten Beispiel wird die gleichmäßige Sechzehntelbewegung durch den an metrischen Nebenpunkten verschobenen Einsatz der Phrasierungsbogen gegenschlägig profiliert. Die im zweiten Beispiel mittels Phrasierungsbogen angedeutete Verschiebung der „Jamben“ im Takt wird in ihrer gegenschlägigen Wirkung noch durch andere Profilationsmittel verstärkt, und zwar durch einen Triller mit Nachdruck auf der Kürze des Jambus auf dem zweiten Takteil und die melodisch steigenden hohen Baßnoten in der linken Hand auf dem dritten Takteil.

Eine eigenartige Verbindung des gleich- und gegenschlägigen verschobenen Rhythmus, vor allem auf reihende gleichmäßige Bewegung angewendet, tritt in dem in neuer Gestalt auflebenden mittelalterlichen „Hoquetus“ auf. Seinerzeit

erfreute sich diese Kompositionstechnik trotz ihrer wenig natürlichen vokalen Form einer großen Beliebtheit. Die nun auf Tasteninstrumenten durch französische Clavecinisten eingeführte alternierende Spielmanier verdankt ihre Wirkung dem Gegensatz der schnell aufeinanderfolgenden, in der einen Hand gleichschlägigen und in der anderen gegensschlägigen Rhythmen, die durch eine Verschiebung um einen bestimmten Wert entstanden sind.

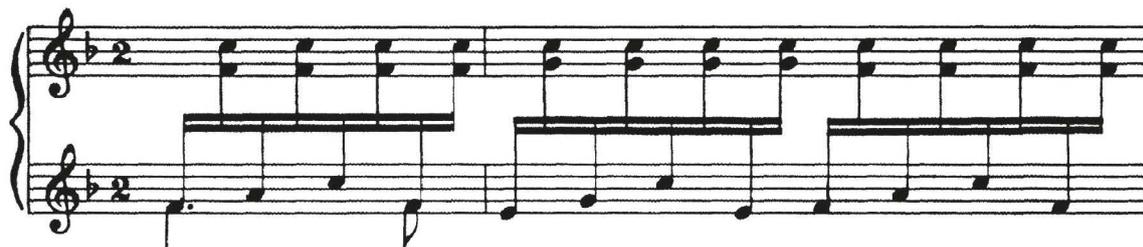
Verschiebung der nachschlagenden Noten

- a) um eine Achtelnote
- b) um eine Sechzehntelnote

J. Ph. Rameau: Les cyclopes, Rondeau



Fr. Couperin: Le Tic-Toc-Choc ou des Maillotins



J. S. Bach: Goldberg-Variationen, Var. 29



In der Marsch- und Tanzmusik ist die hoquetische Manier in die metrisch bedingten Begleitschemata übergegangen. Die Baßstimmen schlagen die metrisch profilierten Taktpunkte an, die „Sekundärstimmen“ schlagen in den metrischen Nebenpunkten nach.