

Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Sicht

VON PETER BENARY, ST. GALLEN

Hugo Riemanns Anregungen auf dem Gebiet der Rhythmik und Metrik sind in ihren Auswirkungen durchaus zwiespältig geblieben¹. Sein bleibendes Verdienst besteht darin, diesen Themenkomplex überhaupt wieder in Erinnerung gebracht zu haben. Für die Musiktheorie und die musikalische Interpretation sind daraus einige positive Ergebnisse erwachsen. Aber der grundsätzlich unrichtige Ansatzpunkt Riemanns, seine Auftaktmanie, hat auch hier wesentlichen und nachhaltigen Gewinn verhindert². Auf wissenschaftlichem Gebiet steht eine konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit der musikalischen Metrik bis heute aus. Riemanns Vorgehen, insbesondere seine Periodengliederung ist als unhaltbar erkannt, eine Neuprägung des Begriffs Metrik, eine produktive Aufnahme Riemannscher Anregungen und eine Weiterarbeit an den angeschnittenen Fragen jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unterblieben. Das Phänomen der musikalischen Periodik wird sogar immer wieder völlig übergangen; die Begriffe „Rhythmik“ und „Metrik“ werden nach wie vor höchst willkürlich verwendet; metrische Fragen werden allenfalls am Rande berührt; die Meinung, von ihnen aus seien wesentliche Ansatzpunkte zu gewinnen, wird im allgemeinen abgelehnt.

Im folgenden sei versucht, aus heutiger Sicht eine Wesensbestimmung der Metrik zu geben, die Eigenart metrischer Analyse zu klären und deren musikwissenschaftliche Auswertung anzudeuten. Der hier gesteckte Rahmen verbietet jede Vollständigkeit; der Beitrag möge daher lediglich als Anregung verstanden werden³.

Eine Definition der Metrik als Lehre von den Tonschweren im Gegensatz zur Rhythmik als der Lehre von den Tonlängen ist nicht ausreichend. Die Metrik, wie sie hier, gebunden an das periodische Prinzip, verstanden wird, ist zunächst und vor allem ein Ordnungsprinzip, das seinerseits auf dem musikalischen Grundphänomen des Wechsels von Spannung und Entspannung basiert. Dem quantitativen Element der Rhythmik steht in der Metrik ein qualitatives gegenüber, dem rhythmischen Akzent das metrische Gewicht, dem rhythmischen Kurz und Lang ein metrisches Schwer und Leicht. Die musikalische Metrik vollzieht sich im Einzeltakt wie in der Taktgruppe. Sie ist nur als Vollzug denkbar, der, musikalischem Wesen gemäß, ein zeitlicher Vollzug ist. Ihre Gesetze und Auswirkungen sind nur im zeitlichen Mit- und Nachvollzug aufzuspüren. Hierin liegt fraglos ein wesentliches Hindernis für den Musikforscher, der allzu leicht ausschließlich vom überschaubaren Notenbild ausgeht⁴.

¹ H. Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 1903.

² Verwiesen sei auf wertvolle Arbeiten wie Th. Wiehmayer: *Musikalische Rhythmik und Metrik*, 1917; die einschlägigen Artikel in *ZfMw* VII und VIII, 1924/25; E. Kurth: *Musikpsychologie* (2. Auflage 1947); Th. Georgiades: *Der griechische Rhythmus*, 1949; H. Keller: *Phrasierung und Artikulation*, 1955.

³ So ist es auch nicht möglich, auf frühere einschlägige Arbeiten näher einzugehen; wenigstens genannt seien: W. Fischer: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Studien zur Musikwissenschaft III, 1915; H. Mersmann: *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, *ZfMw* V, 1922/23, S. 226 ff.; ders.: *Zur Geschichte des Formbegriffs*, Jahrbuch Peters 1930, S. 32 ff.; F. Blume: *Fortspinnung und Entwicklung*, ebda 1929.

⁴ Arbeiten wie die von G. Brelet (*Le temps musical*, Bd. 1/2, Paris 1950) oder W. Wiora (*Musik als Zeitkunst*, *Mf* X, 1957, S. 15 ff.; vgl. auch die dort angegebene Literatur) sollten daher nicht nur „phänomenologisch“ und musikpsychologisch verstanden werden, sondern auch als wertvolle Bereicherung des musikalischen Erlebens selbst.

Die Metrik im Einzeltakt betrifft die Spannungskurve, die die einzelnen Zählzeiten verbindet und zueinander in Beziehung setzt. Das geschieht bei einem vierzeitigen taktlichen Gefüge nach dem Schema schwer — leicht — halbschwer — ganz leicht. Das kleinste metrische Glied, die in einer Schwer-Leicht-Folge gegebene fallende Gruppenbildung — im Unterschied zur steigenden Gruppenbildung einer Leicht-Schwer-Folge, etwa eines Auftaktes —, ist die Grundlage für jede musikalische Logik sowie für jede musikalische Form. Dieser Ausschließlichkeitsanspruch mag auf den ersten Blick befremden, wird sich aber aus den folgenden Ausführungen als berechtigt erweisen. Jedes Schwer ist an das nachfolgende oder vorausgegangene Leicht gebunden, um als Schwer gelten zu können, um musikalischen Sinn zu erfüllen und als „Keimzelle“ musikalischer Form wirken zu können. Dieser metrisch charakterisierte Schwer-Leicht-Wechsel bestimmt die abendländische Musik seit Jahrhunderten. Der musikalische Pulsschlag des Spannens und Entspannens, der Systole und Diastole ist schon in der modalen Rhythmik, im tactus und in mensuraler Proportionalität enthalten. Die bestimmenden Kräfte waren Lied und Tanz, das bedeutet: Sprache und Bewegung.

Die Metrik in der Taktgruppe steht derjenigen des Einzeltaktes analog gegenüber. Die metrische Spannungskurve eines $\frac{4}{4}$ -Taktes entspricht also derjenigen einer Gruppe von vier Takten. Daraus geht die proportionale Gültigkeit des metrischen Schwer-Leicht-Wechsels hervor; d. h. dieser kann in einem $\frac{4}{4}$ -Takt von Achtel zu Achtel, von Viertel zu Viertel, von Halbe zu Halbe erfolgen, ein ganzer Takt kann schwer sein im Verhältnis zum nachfolgenden und so weiter. In welchem Maßstab die jeweils bestimmende Pulsation erfolgt, hängt von Tempo, Takt und Gangart ab. Dem mathematisch-hierarchischen Aufbau der rhythmischen Werte (Ganze, Halbe, Viertel, Achtel usw.) steht also ein proportional-hierarchischer Aufbau der metrischen Einheiten (Gruppenbildung, Zählzeit, Einzeltakt, Taktgruppe) gegenüber. Beide „Hierarchien“ sind wesentlich durch die Zweierpotenz ($2 - 4 - 8 - 16 \dots$) geprägt.

Grundgegebenheit der Rhythmik ist der Akzent, Grundgegebenheit der Metrik das Gewicht. Akzent und Schwerpunkt fallen in der Regel zusammen. Das ergibt sich aus der Natur des Taktes. Der Takt ist ein rhythmisches Phänomen, insofern er quantitativ verstanden wird. Er ist ein metrisches Phänomen, insofern er als Werteinheit im Rahmen der Gewichtsverteilung gilt. Da der Akzent ursprünglich nichts mit der quantitativen Einteilung des musikalischen Zeitablaufs zu tun hat, muß die Akzentlage unter rhythmischem Aspekt als zufällig gelten. Da das Gewicht mit der wertmäßigen Staffelung des musikalischen Zeitverlaufs aufs innigste zusammenhängt, muß die Gewichtsverteilung als normgebend gelten. Daraus ergibt sich eine generelle Unterordnung der Rhythmik unter die Metrik. Die Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung eines Taktes sind zahllos, dementsprechend ist auch die Lage der Akzente variabel. Auch die ausgefallensten rhythmische Gestaltung eines Taktes kann jedoch nichts an der Lage der metrischen Schwerpunkte ändern. Nur in der Regel fällt die Lage der Akzente und Gewichte zusammen. Daher ist die Abhängigkeit der Rhythmik von der Metrik nicht etwa so zu verstehen, als passe sich die rhythmische Gestaltung der metrischen Gewichtsverteilung an. So ist eine mehrere Takte lang fortgesetzte Synkopierung zwar in der Lage,

das Gefühl für die metrische Gewichtsetzung zu stören, die Gewichte gleichsam in die Akzentlagen hinüberzuziehen, nicht aber, die Schwerepunktlage faktisch zu ändern oder aufzuheben⁵.

Die Erfahrung dessen, was Metrum ist, ist ein Erlebnisvorgang. Rhythmus zu erfahren, ist dagegen wesentlich ein Erkenntnisvorgang, durch sinnliche Wahrnehmung vermittelt. Metrum und Rhythmus vollziehen sich in der Zeit, d. h. in der musikalischen Dauer. Nur in ihr können sie sich erweisen, kann man sie erfahren. Ein entscheidender Unterschied liegt aber in folgendem: Metrum ist seinem Wesen nach synthetisch, d. h. zusammenfassend, gruppierend, ordnend. Es betrifft das Dauernde im Wechsel. Rhythmus dagegen ist seinem Wesen nach analytisch, d. h. gliedernd, zerlegend, aufteilend. Er betrifft das Wechselnde in der Dauer. Rhythmus allein ist ohne Spannungseffekt. „Spannend“ wird er erst durch das qualitative Moment des Metrischen. Musikalische Spannung ist wesentlich Erwartung und entspricht damit dem Zeitcharakter der Musik.

Es sei nun versucht, den „Aktionsradius“ metrischer Werkbetrachtung in dreierlei Hinsicht zu umreißen. Periodik, Thematik und musikalisches Formverständnis sollen dabei im Mittelpunkt stehen.

Der Durchbruch des periodischen Prinzips in der Musik erfolgte in zwei Stufen. Die erste Stufe bezeichnet den Gewinn eines — wie auch immer gearteten — Taktgefühls und andererseits den Verlust des grundsätzlich einstimmigen Melodieverständnisses. Folgeerscheinungen waren unter anderem ein Vertikalbezug im musikalischen „Satz“, ein von Grund auf neugeprägtes Wort-Ton-Verhältnis, musikalische Symmetrie, rhythmische Rationalität. Sie stehen nicht nur in zeitlichem, sondern zweifellos auch in ursächlichem Zusammenhang. Hier stehen noch nahezu alle Fragen offen, denen nachzugehen von hohem Gewinn wäre.

Mit der zweiten Stufe ist der Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip gemeint, wie er sich während der späten Bachzeit vollzog. Sie bezeichnet die Geburtsstunde der Metrik im engeren Verständnis. Hier weitet sich das überkommene Taktgefühl zum Bewußtsein periodischer Gliederung, hier mündet die — zumal im Tanz gegebene — rhythmische Modalität in das moderne musikalische Formverständnis (s. u.), hier gewinnt die musikalische Symmetrie normativen Charakter⁶. Es ist selbstverständlich, daß dieser Übergang nicht in einer bloßen Aufeinanderfolge vor sich ging. Zu ergründen, auf welche Weise es zu diesem endgültigen Durchbruch der Periodizität kam, würde eines der erregendsten Geheimnisse der Musikgeschichte aufdecken und tiefe Einsichten in die noch ungeschriebene Phänomenologie der Musik vermitteln⁷.

Die musikalische Periodik ist weit mehr als ein Bauprinzip, als ein Faktor musikalischer Tektonik. Wenn es im 18. Jahrhundert heißt: „Eine Melodie muß gewisse

⁵ Vom Taktwechsel ist hier nicht die Rede, da sich dabei ja auch das metrische Gefüge von Grund auf ändert. Ebenso bleibt taktfreie Musik ältester oder neuester Art unberücksichtigt; vgl. P. Benary: *Rhythmik als aktuelles Problem*, Schweizerische Musikzeitung 1960, S. 224 ff.

⁶ J. Riepel schreibt in *De Rhythmpoeia* (1752), die Gliederung in 2, 4, 8 und 16 Takte sei „unserer Natur dergestalt eingepflanzt, daß es nur schwer scheint, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören“; zitiert nach W. Twittenhoff: *Die musiktheoretischen Schriften J. Riepels als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, 1935, S. 50.

⁷ Vgl. P. Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Diss. phil. Jena 1956; erscheint in erweiterter Fassung Leipzig 1961. Ferner H. Besseler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin 1959, besonders Kap. IV.

Abschnitte haben"⁸, oder es solle „*der Tacte Anzahl einen Verhalt haben*"⁹, so kommt darin der Einfluß der Periodenbildung und Periodenbindung auf die gesamte Satztechnik und Erfindung deutlich zum Ausdruck. Ganz zu Unrecht betont man immer wieder vor allem das gliedernde Moment des musikalischen Periodenbaus. Das ausfüllende Moment steht ihm mindestens gleichberechtigt gegenüber. Das erwachte Empfinden für die metrischen Schwerpunkte bewirkte keineswegs eine abgrenzende Funktion des vor dem Schwerpunkt stehenden Taktstrichs, ganz im Gegenteil: Aus den harmonischen Konsequenzen der Periodik resultierte ein gewisser Sog, eine „magnetische“ Wirkung der Schwerpunkte. Das aber bedeutet Ausfüllung, nicht Zergrenzung! Der Bedeutungswandel der musikalischen Symmetrie bestand ja darin: Bewahrte sie den linearen Fluß vor dem Zerfließen, so bahnte sie jetzt dem musikalischen Strom das ausgemessene Flußbett. Der Zwang zur Paarigkeit, die Norm periodischer Entsprechungen waren nicht nur formale Faktoren —, sie wirkten auch unmittelbar auf die musikalische Gestaltung ein¹⁰.

Zum Symmetrie-Begriff ist zu sagen: Er ist in der Musik nicht allein aus den äußeren Erscheinungsformen zu begründen. Der Zusammenhalt zweier ähnlich gearteter Glieder kann sehr wohl, muß aber nicht als symmetrisch gelten. Um in diesem Fall von Symmetrie sprechen zu können, muß die „innere“ Möglichkeit bestehen, diese Zweigliedrigkeit in größere Zusammenhänge von vier oder acht Gliedern einzufügen¹¹. Diese Symmetrie ist dann periodischer Natur und hat tektonische Funktion. Alle anderen Symmetrien gehen von der äußeren Erscheinungsform aus, und da ist es durchaus angebracht, die Anwendung des Symmetriebegriffs von einer „*Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen*" abhängig zu machen¹².

Wenn wir sagten, die Norm periodischer Entsprechungen habe nicht nur als formaler Faktor eine Rolle gespielt, sondern unmittelbar auf die musikalische Gestaltung eingewirkt, so hatten wir dabei in erster Linie das Thema als vordergründig bestimmende musikalische Gestalt im Auge. Mit der Charakterisierung bestimmter Melodietypen kann niemals das Wesen „des“ Themas erfaßt werden, und zwar weder sein Aussagegehalt noch sein tektonischer Sinn. Der Unterschied zwischen Motivik und Thematik bedeutet mehr, als die Gegenüberstellung von Fortspinnung und Entwicklung besagen kann; denn auch hier handelt es sich durchaus nicht um eine einfache Ablösung des einen durch das andere. Die Entwicklung des Liedes in allen seinen Arten bildet eine Jahrhunderte alte Vorgeschichte. In Chaconnen und verwandten Formen ist schon früh der tektonische Faktor der Thematik vorgeprägt. Allein die Fugenthematik J. S. Bachs macht in dieser Hinsicht höchst charakteristische Wandlungen durch¹³. Die rhythmische Profilierung der Tanz-

⁸ E. G. Baron: *Abriss einer Abhandlung von der Melodie*, Berlin 1756, S. 8; Baron fährt fort: „*Ergo wo keine Abschnitte bey einer Rede . . . sind, und die Melodie in einem fortgehét; so werden die Sinnen und der Verstand verwirret, und verhindert zu begreifen, was einer haben will; zumahl, wenn man weder Anfang, Mittel und Ende unterscheiden und keine Symmetrie dabey wahrnehmen kann.*“

⁹ J. Mattheson: *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. M. Reimann (1954), S. 141. — Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren.

¹⁰ Vgl. P. Benary: *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach*, BJB 1958, S. 84 ff. und BJB 1959, S. 111 ff.

¹¹ Fr. Brenn: *Form in der Musik*, 1953, S. 28 f.: „*Alle Formelemente sind . . . Repräsentationen . . . innerer Form.*“

¹² A. Dürr in den Diskussionsbeiträgen des *Berichts über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig 1950, (1951), S. 284.

¹³ Vgl. H. Besseler: *Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, S. 16 f.

melodik bahnte das spätere „Charakterthema“ (Bessler) an. Andererseits blieb bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die motivische Fortspinnungstechnik lebendig¹⁴. Eine erschöpfende Antwort auf die Frage, was ein Thema sei, ist wohl bis heute noch nicht gegeben worden. Das gilt sowohl für eine Bestimmung seiner äußeren Merkmale als auch für die Ergründung seiner gestalthaften Qualitäten. Daß für beide Blickpunkte die metrischen Faktoren eine wesentliche Rolle spielen, ist zwar weithin erkannt und anerkannt worden, hat aber noch nicht zu den notwendigen methodischen Folgerungen geführt. Allzu leicht beschränkt man sich auf die melodischen Faktoren allein und übersieht die Einwirkung des periodischen Prinzips auf die gesamte Satztechnik. Oft wirkt sich auch der Wunsch nach einer präzisen zeitlichen Grenzziehung hinderlich aus. Dadurch aber bleibt die bereits erwähnte breite Umschwungszone außer Betracht, und man übersieht, was sich aus den in bestimmten Einzelfragen viele Jahrzehnte umspannenden Entwicklungen ergab. Auch begegnet man immer noch der unhaltbaren Auffassung, der Begriff der Periode sei mit dem der Homophonie verbunden; diese Meinung bedarf jedoch einer gewissen Einschränkung.

Wählen wir ein Beispiel! Der Tutti-Beginn des ersten Satzes von Bachs *Brandenburgischem Konzert* Nr. 3 weist eine deutliche Achttaktigkeit auf.



Diese ist jedoch nicht periodisch geprägt. Sie ergibt sich weder aus $4 + 4$ Takten, noch spricht der melodische Aufbau des Themas mit seinen engen Verzahnungen, wie sie in unserer Wiedergabe durch Klammern angedeutet sind, für einen periodischen Duktus. Hinzu kommt, daß die Themenwiederholungen im weiteren Verlauf des Satzes nicht auch stets achttaktig sind. Das ist nur bei Takt 39 ff. der Fall, während sich das Thema bei Takt 70 ff. fünftaktig und bei Takt 126 ff. siebentaktig präsentiert. Die letztgenannte Stelle am Satzende ist insofern besonders interes-

¹⁴ Man studiere daraufhin den letzten Satz aus Mozarts Streichquartett KV 387 mit seinem Nebeneinander zweier kontrapunktisch geprägter Themen und eines periodisch gegliederten oder den 1. Satz des Quartetts KV 465 mit seiner engführungsartigen Durchimitation des gradtaktig gegliederten Hauptthemas.

sant, als das Thema zwar im 7. Takt (Takt 132) endet, wie die im Beispiel eingezeichnete Zäsur angibt, der „fehlende“ 8. Takt jedoch nach einem eingeschobenen dreitaktigen Solo „nachgeholt“ wird. Eine so „mechanische“, d. h. motivische Verfahrensweise schließt wohl ein Empfinden Bachs für periodische Entsprechungen im Sinne eines symmetrischen Themengefüges in diesem Falle aus.

Ähnliches ist an Bachs tanzgebundenen Sätzen zu beobachten. So weicht von den 41 Sätzen der sechs *Französischen Suiten* nur ein Satz, die *Courante* aus der c-moll-Suite, von einer durch 2, 4 oder 8 teilbaren Taktzahl ab. Der zweite Teil dieser *Courante* hat 33 Takte. Auch hier darf man nicht von der bemerkenswerten Vorherrschaft grader Taktzahlen auf eine periodische Gliederung schließen. So gliedert sich die *Allemande* der genannten Suite in ihrem zehn Takte langen zweiten Teil in $5(3+2) + 5(3+2)$ Takte, während sich andere Sätze, etwa die *Allemande* der Es-dur-Suite, in ihrem rhythmischen, motivischen und melodischen Ablauf überhaupt jeder Untergliederung zu entziehen scheinen.

Eine Begründung dieser auffallenden Sachlage, die durch alle Suiten der Barockzeit vielfach bestätigt wird, ist in zweierlei Hinsicht denkbar: 1. die frühere Bindung dieser Tänze an ihre tänzerische Ausführung sei dergestalt bewahrt worden, daß die von den Tanzfiguren und Tanzschritten geforderte Taktzahl zu einer äußerlichen kompositorischen Gepflogenheit wurde; 2. es finde eine allmähliche Annäherung an das periodische Prinzip statt, indem zunächst der äußere Rahmen der Taktgruppen das kompositorische Gefühl für Symmetrie stützte. Wahrscheinlich wirkte beides nebeneinander, und eines wurde durch das andere bestätigt und bekräftigt.

Von diesen Beobachtungen aus läßt sich der Unterschied zwischen motivischem und thematischem Stil auch weiterhin nutzbringend kennzeichnen. Definiert man nämlich das Motiv als eine „*melodisch-rhythmische Gestalteinheit*“¹⁵, so ist mit dem Hinweis auf seine Einheitlichkeit bereits gesagt, daß es nur durch eine ihrerseits einheitliche Fortspinnung zu größeren Zusammenhängen ausgeweitet werden kann. Demgegenüber ist jedes Thema als Gestalt eine Vielheit. Es setzt sich aus Einzelmotiven zusammen und ist durch melodische, rhythmische, harmonische oder klangliche Faktoren bestimmt. Im Gegensatz zum Motiv — die rhetorische Figur sei hier beiseite gelassen — ist das Thema auch vom Gehalt her vordergründig gekennzeichnet. Auch darin ist es einheitlich, obwohl die Einheit des Gehalts abermals durch Gegensatzwirkung aufgespalten sein kann, wie im Hauptthema des 1. Satzes der Jupiter-Sinfonie.

Aus dieser Charakterisierung des Themas als Gestaltvielheit und Gehalteinheit folgt

1. die Affinität der Thematik zum periodischen Prinzip und zu dessen zugleich gliedernd-analytischer (Vielheit) und gruppierend-synthetischer (Einheit) Funktion,
2. seine Zusammensetzung aus einzelnen Motiven,
3. seine Funktion als Träger musikalischer Aussage,
4. seine Verwendungsfähigkeit für größere (symmetrische) Formalzusammenhänge,

¹⁵ H. Besseler: *Spelfiguren in der Instrumentalmusik*, Jahrbuch der deutschen Musikwissenschaft I, 1956, S. 16.

5. die „thematische Arbeit“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die ihrerseits auf einer weit zurückreichenden Tradition fußt, und
6. die Möglichkeit der Komprimierung eines Themas zu motivischer Kürze, z. B. in Spätwerken Beethovens.

In welcher Weise eine metrische Betrachtungsweise hier fruchtbringend angewandt werden kann, ergibt sich weitgehend aus dem formprägenden Sinn der Thematik und aus dem Formverständnis selbst, von dem abschließend die Rede sein soll.

Wenn wir sagten, die Gruppenbildung als kleinste metrische Einheit bilde die Grundlage für jede musikalische Logik und Form, so war diese Verbindung von Logik und Form durchaus nicht zufällig. Sobald man nämlich Form in der Musik in erster Linie als ein prozessual Entstehendes und dann erst als gestalthaft Gegebenes begreift, wird die wörtlich zu verstehende Folge-Richtigkeit ein integrierender Bestandteil der musikalischen Formgebung. Anderenfalls beruht die Logik musikalischer Formgebung letztlich auf Konventionen, die nicht allein aus der Sache selbst hervorgegangen sind¹⁶. Um dieser eigentlichen musikalischen Folgerichtigkeit auf den Grund zu gehen, sind folgende Ausgangspunkte erforderlich:

1. das aktive oder hörende Mit- und Nachvollziehen des Werks in seiner musikalischen Dauer, — an Stelle des überschaubaren Notentextes,
2. die metrische Gruppenbildung als elementare „Keimzelle“ musikalischer Form, — an Stelle der typenhaft gegebenen Formgattungen,
3. die zeitlichen Ausprägungen musikalischer Symmetrien, wie Spannung, Entspannung, Erwartung, Erfüllung und Folgerichtigkeit, — an Stelle eines statisch verstandenen Symmetrie-Begriffs.

So gewinnt man auch dem musikalischen Formverständnis neue, verlebendigende Züge ab. Haben wir den gruppierenden Effekt des Metrums dem gliedernden des Rhythmus, den ausfüllenden Sinn dem zergrenzenden der metrischen Schwerpunkte und die thematische Gestaltvielfalt der Gehalteinheit gegenübergestellt, so standen diese Erscheinungen untereinander in einem engen, wechselseitigen Verhältnis. Sie werden nun durch ein zweifaches musikalisches Formverständnis ergänzt und abgerundet. Das gruppierende Metrum, der ausfüllende Sinn metrischer Schwerpunkte und die thematische Gehalteinheit finden ihr Gegenstück in der musikalischen Form als überschaubarer, statischer Gegebenheit. Der gliedernde Rhythmus, das Zergrenzende metrischer Schwerpunkte und die Gestaltvielfalt des Themas finden dagegen ihr Gegenstück in der musikalischen Form als zeitlichem Entwicklungsverlauf, und um dieses an zweiter Stelle genannte Formverständnis geht es. Es ist nur durch lebendiges Nachvollziehen und vom Metrum her zu gewinnen und kommt dem Kunstwerk wesentlich näher, als es der völligen oder weitgehenden Abstraktion von der musikalischen Zeitlichkeit möglich ist. Selbstverständlich soll und kann man nicht das eine gegen das andere ausspielen. Über aller „Analyse“ droht aber der Sinn für „Synthese“ und deren Elemente verloren zu gehen. Dem gilt es entgegenzuwirken¹⁷.

¹⁶ Die Zahl der Sonaten sowie der Werke in Sonatenform, deren erste Sätze dem Schema der Sonatenhauptsatzform völlig entsprechen, ist verblüffend niedrig!

¹⁷ F. Blume: Artikel „Form“ in MGG IV, Sp. 529: „Das Wesen aller Form liegt in der Begrenzung des Grenzenlosen, in der Ordnung des Ungeordneten“. Dem wäre hinzuzufügen, es liege bei der Musik auch in der Verknüpfung des Vereinzelteten und in der Entfaltung des Begrenzten.

Wie das Hauptthema eines Sonatensatzes nicht darin den Sinn seiner Aussage erfüllt, daß es vorhanden ist und wiederkehrt, sondern darin, daß es sich begibt und verwandelt, so wird auch der über eine äußerliche Maßgabe hinausreichende Sinn musikalischer Formensprache erst dann evident, wenn sich neben deren begrenzender und ordnender Funktion ihr raumgebender und formerfüllender Sinn auswirkt. Paradox zugespitzt könnte man sagen: Form erweist sich als Formermöglichung!

Die metrische Hierarchie ist theoretisch unbegrenzt. Vom musikalischen Pulsschlag als Mittelwert ausgehend, kann man sowohl bis zu den kleinsten rhythmischen Werten als auch bis zu den Takten und Taktgruppen fortschreiten. Die Fähigkeit solcher Taktgruppen, als Einheiten zu wirken, liegt in der Natur der Metrik begründet. Das Empfinden ausgeglichener Proportionen, in den großformalen Abschnitten (etwa zwischen Exposition, Durchführung und Reprise), das schließlich über die kompositorische Gelungenheit eines Satzes entscheidet, ist, psychologisch gesehen, der Wahrnehmung einer Taktgruppen-Einheit gleich oder sehr ähnlich. Die metrische Analyse zahlreicher Werke von unterschiedlichster Art hat nun eindeutig ergeben, daß dieser psychologisch begründete Sachverhalt musikalisch gerechtfertigt ist, d. h. daß die musikalische Formensprache metrisch bedingt ist. Die Metrik wirkt sich formal so aus, daß der metrische Schwer-Leicht-Wechsel als Spannungselement die Komposition, vom kleinsten bis zum größten Wertmaßstab, durchpulst¹⁸ und daß andererseits gewisse „metrische Gestaltqualitäten“ ein Musikstück bestimmen und damit vereinheitlichen. Daß diese formale Vereinheitlichung dem musikalischen Zeitwesen gemäß ist, ergibt sich aus der eingangs gegebenen Definition der Metrik. Was aber unter metrischen Gestaltqualitäten zu verstehen ist, sei an einigen Beispielen verdeutlicht.

Robert Schumanns *Träumerei* steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und ist in einfachster Weise in $8(4+4) + 8(4+4) + 8(4+4)$ Takte gegliedert. Fragt man aber einen Musiker, in welcher Taktart das bekannte Stück stehe, so werden aus der Erinnerung heraus die unterschiedlichsten Antworten gegeben werden. Diese merkwürdige Diskrepanz resultiert aus der metrischen Gestaltqualität des Stücks, die einerseits in der denkbar einfachen Taktgruppierung und andererseits in der innertaktlichen Regelwidrigkeit, nämlich der „Verdrängung“ des zweiten Takt-Schwerpunkts auf dem dritten Viertel — in 18 von insgesamt 24 Takten! — besteht.

Im 1. Satz des Streichquartetts op. 18, Nr. 3 von Beethoven stößt die metrische Analyse immer wieder auf eine Gruppierung von $6 + 4$ Takten. Diese wirkt als formal maßgebende metrische Gestaltqualität.

Im Finale des Streichquartetts KV 387 von Mozart macht sich bei der weitgehend kontrapunktischen Satzstruktur eine durchgängige Bindung an zwei- und viertaktige Gruppierungen doppelt bemerkbar. Sie wird nur dreimal, und zwar an formal wichtigen Stellen, durchbrochen: vor Einsatz des 3. Themas, zu Beginn der Durchführung und zu Beginn der Coda.

¹⁸ Bruckners Sinfonien in ihrer streng eingehaltenen Zwei-, Vier- und Achttaktigkeit und ihren ausgeweiteten Dimensionen sind gerade in ihrer dennoch überwältigenden formalen Gelungenheit ein beredtes Zeugnis für den metrischen Anteil am formalen Geschehen.

Es dürfte einleuchten, daß sich außer für die praktische Interpretation auch für die Musikwissenschaft aus den hier skizzierten Gesichtspunkten metrischer Werkbetrachtung bemerkenswerte Folgerungen ergeben könnten. Diese würden vor allem betreffen: eine nähere Charakterisierung der Stilepochen, personalstilistische Eigenheiten und Entwicklungen, die Werkanalyse im Hinblick auf Genre, Inhalt, Form, Stil, Satztechnik und Interpretation, schließlich auch Formenlehre und Kompositionstheorie.

Robert Haas zum Gedächtnis

VON LEOPOLD NOWAK, WIEN

Mit Robert Haas, dem am 4. Oktober 1960 in Wien dahingegangenen ehemaligen Vorstand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hat die Musikwissenschaft einen ihrer markantesten Vertreter verloren. Die Anzahl seiner Veröffentlichungen sowie der ihnen zuzusprechende Wert sichern ihrem Verfasser einen hervorragenden Platz in unserer Disziplin und jenes Weiterleben im geschriebenen Wort, das von solcher Tätigkeit zwangsläufig ausgeht.

Robert Haas wurde am 15. August 1886 in Prag geboren. Sein Vater war Arzt, die Familie, in Teplitz-Schönau ansässig, lebte in guten Verhältnissen. So konnte Haas Musikwissenschaft in Berlin, Wien und Prag studieren und promovierte in der letztgenannten Stadt unter Heinrich Rietsch 1908 mit der Dissertation „*Das Wiener Singspiel*“. Die Neigung zu Oper, Singspiel und Ballett sollte dann auch die erste Forschungsrichtung des jungen Gelehrten bestimmen. Vorerst führte ihn sein Lebensweg in das Wiener musikhistorische Institut zu Guido Adler. Er war 1908 bis 1909 hier als Assistent tätig und hatte auch an den Arbeiten des 3. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft anlässlich der Haydn-Zentenarfeier, 25.—29. Mai 1909, wesentlichen Anteil.

Dieser Eintritt in die Musikwissenschaft erfuhr eine kurze Unterbrechung: von 1910—1914 war Haas als Theaterkapellmeister in Münster i. W., Erfurt, Konstanz und Dresden tätig. Trotz dieser Begabung zur praktischen Musik erwies sich aber die Neigung zur Wissenschaft als die stärkere. Das Jahr 1914 sieht ihn wieder in Wien als Sekretär der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und des „Corpus scriptorum de musica medii aevi“. Auch waren im gleichen Zeitraum seine ersten Ausgaben erschienen: Gassmanns „*Contessina*“ (1914) und die „*Bergknappen*“ von Umlauf (1911), beides Bände der DTÖ, denen Haas auf eine Reihe von Jahren hinaus verpflichtet bleiben sollte.

Inzwischen aber brach der Weltkrieg aus, und Haas wurde Leutnant im Schützenregiment Nr. 24. Aus Frontdienst und Soldatenleben kehrte er glücklicherweise wohlbehalten zurück und fand 1918 in der Musiksammlung der k. k. Hofbibliothek neben Robert Lach einen neuen Wirkungskreis. Ihm konnte er bis 1945 angehören, seit 1919 als Vorstand der Musiksammlung; in diesen Jahren entfaltete sich seine wissenschaftliche Tätigkeit innerhalb verschiedener Kreise.