


Musikalische Logik.

Ein Beitrag zur Theorie der Musik.

Von

Hugibert Riez.

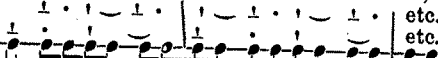

(Schluß.)

Einen ganz neuen Einfluß aber macht ein derartiger Rhythmus geltend durch mehrfache Wiederholung einer und derselben Figur ohne Concurrentz mit der Tacttheilung. So erscheint hier die Figur  dreimal nacheinander, und weil sie eine zweitheilige ist, jedesmal an anderer Stelle im dreitheiligen Metrum. Der Rhythmus tritt zwar ohne alle Prävention auf, nur leicht spielend, übt aber doch einen ganz entschiedenen Einfluß auf unsere Auffassung aus. Fassen wir ihn typisch auf, so ist er eine zweizeitige Plagalcadenz mit Duraccentuation und würde harmonisirt lauten C-F|C, sodaß die beiden Sechszehntel These und Antithese enthalten, das Achtel aber die Synthese vollzieht. Demgemäß verlangt das das Achtel einen Accent, der im ersten Tact mit dem metrischen der Erstzeitigkeit zusammenfällt, dann aber das dritte eigentlich tonlose Achtel hervorhebt und im zweiten Tact den relativen Accent des zweiten Achtels verstärkt, sodaß bis zu dieser Stelle die metrischen Tactglieder alle Ton erhalten haben und accentlos nur die Momente sind, welche durch den Rhythmus hinzugekommen sind.

Wirklich tonlos ist das dritte Achtel des zweiten Tactes und dadurch der Eintritt der plagalen Cadenz in voller Harmonie gut vorbereitet; nun tritt der Rhythmus gegen das Metrum, wie die Melodie gegen die Harmonie zurück, nur das dritte Achtel wird noch einmal zerlegt.


Aber nicht überall treffen wir dies einfache harmonisirende Miteinandergehen von Rhythmus, Metrum, Melodie und Harmonie. So in Schumann's Toccata S. 8 die vorletzte Columnne; die durch das ganze Stück gehende Figur von vier

Sechszehnteln mit plagaler Bedeutung I, I, II, I, erscheint plötzlich im zweiten Achtel des Vierachteltacts und spinnt sich unbekümmert um das Metrum eine Weile fort, sodaß nun jedes Mal das metrisch zweite rhythmisch erstes wird, was, da alle vier Stimmen sich dem Accente des Rhythmus anbequemen, das Metrum die Tacte hindurch fast vergessen läßt; daher muß das Metrum, um sich nicht verdrängen zu lassen, das rhythmisch zweite durch seinen Accent der Erstzeitigkeit hervorheben, wodurch eine Combination von vier betonten Achteln entsteht

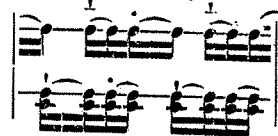
R.  etc.
 M.  etc.

Da aber alle Stimmen an dem heterogenen Rhythmus teilnehmen, so kann der metrische Accent den rhythmischen nicht überflügeln und wir haben, was man eine Tactverschiebung nennt.

Synkopen würden entstanden sein, wenn vielleicht die Bassstimme fest und entschlossen mit metrischem Duraccent das erste und dritte Achtel hervorgehoben und durch melodische Führung sich bemerklich gemacht hätte. Ein schönes Beispiel für den Unterschied von Synkopen und Tactverschiebung ist Schumann's Gmollsonate, I. Satz, erste Seite, letzte Columnne, wo dreierlei Accentuation ist. Die Terzen in Bass haben Duraccent:

 ; die eigentlich melodieführende Stimme darüber

in Sechszehnteln betont jedesmal das zweite derselben, sodaß wirkliche Synkopen entstehen; denken wir uns die Bass Terzen auch als Sechszehntel mit Bindungen:



Darüber aber wird noch leidenschaftlicher ein zweitheiliger Rhythmus in Vierteln angegeben, zu dem die Bassachtel mit ihrem schlichten Accent abermals synkopiren:



Eine Tactverrückung ist zwar ein praktisch sehr verständlicher Ausdruck, wir aber müssen nach dem Wesen der Sache fragen, und da finden wir denn, daß diese abnormen Bildungen durch gleichzeitiges Auftreten der beiden verschiedenartigen Betonungen entstehen, Dur- und Mollaccent einander widersprechen. So sind denn jene Viertel sowie die Sechszehntel in dem angegebenen Beispiel einfache Mollaccente, welche dem Duraccente der Bass Terzen widersprechen. Und zwar gehören die Viertel sowohl wie die Sechszehntel dem Rhythmus an.

Den speciellen Character der Tactverrückung erhalten diese Bildungen, wenn die Harmonie den heterogenen Rhythmus annimmt, d. h. die mit Mollaccent versehenen zweiten Momente mit energischer Fortschreitung hervorhebt und die unbetonten ersten womöglich durch Bindung verschwinden läßt.

Auch die Vorhalte gehören hierher, die wir in der harmonischen Logik nur von ferne angedeutet hatten; sie entstehen durch Widerspruch zwischen Melodie und Harmonie, so, daß sich die Melodie vielleicht noch in Antithese befindet, während die Harmonie schon die Synthese ergriffen hat, oder daß sie eben die Synthese beginnt, während die Harmonie schon zur thetischen Terz gelangt ist. Es sind das eben Abweichungen von der Regel, daß Harmonie und Melodie an bedeutenden Stellen, mögen sie Dur oder Mollaccent haben, eine innige Beziehung eingehen. Doch selbst der strengste Styl gestattet diese Ausnahme, wenn der fremde Ton nicht zugleich mit dem Harmoniewechsel auftritt, sondern schon da ist und nur mit einer kleinen Verspätung, nun freilich auf dem schlechter betonten Tacttheil sich dem Fortgang der Harmonie anschließt.

Die Betonung wird aber darum nicht verschoben, sondern ebenso, wie die Antithese gern mit stärkerem Ton auftritt, macht sich auch der Vorhalt gern breit, der Zwiespalt zwischen Antithese und Synthese zeigt sich nicht als etwas Zufälliges, wie wenn die Melodie über der Antithese eine Cadenz durchläuft und auch durch die Synthese geht, sondern er erscheint als etwas Beabsichtigtes, als ein Abbild des Schmerzes, wie er denn immer diesen Eindruck macht. Man nennt ihn weich, wie man weich wird, um zu weinen, obgleich er eine Härte ist. Wir werden nun ohne Besinnen den Septimenaccord als etwas von dem sonst segmentirten Vorhalte durchaus nicht Verschiedenes auffassen, nämlich als ein Zusammenklingen zweier Elemente von verschiedener logischer Bedeutung. Nonen- und Decimen- u. c. Accorde können nur insofern etwas Anderes

bringen, als sie doppelte oder dreifache Vorhalte sind, also zwei Stimmen sich vordrängen. Jede Stimme, die einen Vorhalt bildet, ist bis zur Auflösung Melodie; daß durch Wechsel von Vorhalten unter vier Stimmen der Eindruck einer Polyphonie entsteht, erklärt sich sehr leicht.

Anderes freilich ist es mit Dissonanzen, die frei auftreten, seien es Septimenaccorde oder zwei, ja dreifache Vorhalte. Da haben wir es mit einer noch größeren Freiheit der Stimmführung zu thun; die melodieführenden Stimmen gehen frei durch logische Cadenzen, die eine mit Moll, die andere mit Duraccentuation scheinbar unbekümmert und eine die andere nichts angehend; doch Alles hat seine Grenzen und selbst Wagner, dessen Polyphonie manchmal anscheinend der Polyphonie der Niederländer, welche von harmonischen Beziehungen noch gar nichts wußten, nahekommt, muß Abschnitte bilden, Knotenpunkte für das freie Stimmgewebe. — Geht uns irgendwo der Faden wirklich verloren, so ist die Grenze des Erlaubten überschritten. Das häufige Moduliren in Wagners Compositionen, selbst wo es sequenzartig auftritt, kann uns nicht beirren; wir werden mit Leichtigkeit die erwartete Tonika wieder als alterirten antithetischen Accord einer neuen Tonart auffassen, Trugschlüsse aller Art in den Kauf nehmen, wenn nur in den großen Zügen eine gewisse Symmetrie innegehalten ist und schließlich eine befriedigende Cadenz unserem logischen Gewissen Genüge thut. Daß wir nach einem modulatorisch reichbelebten, groß angelegten Tonstücke nicht in der Tonart zu schließen brauchen, in der wir begonnen, darüber sind wir, nicht in der Antike sondern im Fortschritt das Heil sehend, wohl alle einig. —

Indem ich jetzt zurückblicke, wundere ich mich selbst über den Umfang, den meine Arbeit eingenommen. Schlußfolgerung auf Schlußfolgerung hat neue Resultate gebracht, die sich nicht ohne Weiteres abweisen lassen. Vorstehende Untersuchungen dürften daher den Keim eines Werkes von größerer Ausdehnung bilden, und würde ich mich sehr freuen, wenn ich auch Anderen dadurch einen Anstoß zu weiteren Forschungen auf diesem Gebiete gegeben hätte. —

Concertmusik.

Für Frauenchor und Orchester.

Franz Wüllner, Op. 16. Drei Choralieder für weibliche Stimmen. Leipzig, Rieter-Wiedermann. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug und Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr. —

Diese Lieder sind mit Begleitung von kleinem Orchester geschrieben und bilden eine sehr werthvolle Bereicherung dieser Musikgattung, die jedenfalls nicht nur auf Geltung sondern auch auf Berechtigung gegründete Ansprüche machen kann.

Es zeichnet sich das Werk durch schönen und charakteristischen Gehalt aus; es ist also nicht bloß schön gearbeitet sondern es hat auch höheren musikalischen Gehalt, der Componist ist darin productiv. Die Stimmen sind meisterhaft behandelt, durchweg höchst sangbar gehalten und das Orchester charakteristisch in discreter und feiner Weise den Stimmen gegenüber geführt. No. 1 ist ein „Abendlied“, zart und innig empfunden, begleitet vom Streichquartett, Flöte, Clarinetten und Hörnern; No. 2 „die Libellen“ begleitet vom Quartett, 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern, ein reizendes Stück sowohl in Rücksicht auf Erfindung als auch auf instrumentale Behandlung. Ein von warmem und empfindungs-

vollem Ausdruck getragenes Stück ist No. 3. „Trost.“ Wo bei Concertinstituten ein guter Chor disponibel ist, sollte man lieber bei geeigneter Gelegenheit zu diesen Sachen greifen an Stelle einer theuer zu bezahlenden Sängerin; die schließlich mit hundertmal dagewesenen Arien und Liedern das Publikum abfertigt. — Emanuel Klisch.

Correspondenz.

Wiesbaden.

Man muß es der Administration nachsagen, daß sie dem Publikum den Abschied recht schwer gemacht, wirkten ja im letzten Concerte am 28. August wiederum Künstler ersten Ranges mit und ward uns somit zu guterletzt noch einmal recht klar und deutlich vor Augen geführt, daß nur ein Institut mit so enormen Hilfsmitteln im Stande ist, ein derartiges Ensemble zu schaffen. Daß schon der Name August Wilhelmj allein genügt, einen überfüllten Saal zu erzielen, ist zur Genüge bekannt, wirken aber in einem und demselben Concert außerdem noch Kräfte wie die Trebelli, Gura und Frau Hallwachs mit, so ist's kein Wunder, wenn schon lange vor Beginn desselben kein freies Plätzchen vacant war und in Folge dessen im Saale eine wahrhaft tropische Hitze herrschte. Das Concert wurde, wie gewöhnlich, mit einer Overture und zwar diesmal mit der zu Wagner's „Fliegendem Holländer“ eröffnet und vom Theaterorchester unter Jah'n's Leitung gut executirt. Frau Hallwachs-Heinz, *) hrzgl. kächs. Kammervirtuosin aus Berlin begann nun den Reigen der Solovorträge. Die Dame bekräftigte in dem Vortrage der Schubert-Liszt'schen Phantasie in C, wie der Liszt'schen Tarantelle aus der „Stummen“ vollkommen den ihr vorausgehenden ehrenvollen Ruf. Sichrer Anschlag, brillante Technik, geschmackvoller, eleganter Vortrag sind Eigenschaften, welche Frau H. zu einer hervorragenden Pianistin stempeln. Der ihr gezollte Beifall und Hervorruf war wohlverdient. In Frn. Gura vom Leipziger Stadttheater, ein am theatralischen Horizont neu aufgehender Stern, lernten wir einen mit einer kräftigen, ungemein sympathischen, gleichmäßig ausgebildeten, umfangreichen Baritonstimme begabten Sänger kennen, welcher eine vorzügliche Schule genossen und sich in der Heilingarie wie zweier Lieder (Ballade des Harfner's von Schumann und „Stille Sicherheit“ von Franz) als wahrer Künstler documentirte, was auch seitens des kunstverständigeren Theils des Publikums durch stürmischen Applaus und Hervorruf anerkannt wurde. Die renommirte Primadonna der Petersburger Hofoper, Frau Trebelli-Bettini konnte uns diesmal nicht befriedigen. Schon die Wahl der Pagenarie aus den „Hugenotten“, welche stark transponirt war, wie die große Arie aus „Figaro“ und endlich der Gounod'sche Faustwalzer waren verfehlt, ihrem Contra-Alt keineswegs zusagend-Nummern. Außerdem war namentlich in den tieferen Tönen der Gaumenansatz zu sehr vorherrschend und klang in Folge dessen die Stimme öfters unschön. Der ihr von einem Theile des Publikums verschwenderisch gespendete Beifall wäre bei Frn. Gura eher am Plage gewesen. Im Uebrigen gesehen wir sehr gern zu, daß Frau Trebelli noch immer eine Gesangskünstlerin ersten Ranges ist. Daß August Wilhelmj der Held des Abends, bedarf kaum der Versicherung. Der Künstler trug den ersten Satz des Beethoven'schen Concertes und Ernst's Othellophantasie mit bekannter Mei-

*) Ueber Frau Hallwachs-Heinz sind uns zugleich noch andere dortige Ber. zugegangen, welche ebenfalls mit wärmster Anerkennung ihre ausgezeichneten Leistungen hervorheben. — D. K.