

Die musikalische Form.

Eine Studie von Hch. Frh. v. REIGERSBERG.

Das Erste, was der musikliebende Laie sucht und wovon er ausschließlich sein Urteil ableitet, ist eine „schöne Melodie“. Darin hat er ganz recht. Denn sie ist „die einzige Form der Musik; ohne Melodie ist die Musik gar nicht denkbar, und Musik und Melodie sind untrennbar“. (R. Wagner.) Das Ohr hört primär immer nur Melodie; Harmonie und Rhythmus sind in ihr schon enthalten. Wenn die moderne Musik die Harmonie ungemein vertieft und erweitert hat, so durfte das letzten Endes keinen anderen Zweck haben, als die Melodie plastischer zu gestalten, ihr neue Reize und aparte Farben zu verleihen. Wurde diese Tatsache außer acht gelassen, so konnte das nicht fruchtbringend sein.

„Was stürzt musikalische Kunstwerke von der Höhe, die sie eine Zeitlang behaupten, herab? Was begräbt sie in Vergessenheit? Entweder der gänzliche Mangel an Melodie, oder der Unwert, die Farblosigkeit, die Unwahrheit derselben“.

Was ist nun aber das Wesen der Melodie, der schönen Melodie? Letzten Endes entzieht sich die Begründung jeder Analyse. Es liegt dies hinter der wuchtigen Pforte, hinter der die Natur so vielerlei Geheimnisse dem Menschen vorenthält. — Herzenssache, Gefühl, Begabung sind die Bezeichnungen für den Quell, der das Herrliche der Kunst aus der Tiefe der Menschenbrust hervorbringt.

Auch dem nicht in der Esse einer strengen Schulung Gehärteten, dem sogen. Dilettanten, gelingt es nicht selten, eine regelrechte schöne Melodie zu erfinden, wie es ihm auch gelingt, einen schönen Gedanken in guter Prosa auszusprechen. Das ist viel, aber doch viel zu wenig, um bewußt weiterschaffen, zu wenig, um zwischen Gefühl und ordnendem Verstande eine schöne Parallele ziehen zu können. Denn die Ordnung ist es, die Schönheit festhält, ausbaut, und formt. Gesetze sind es, die die Willkür zur Kunst machen. Diese Gesetze kennen zu lernen, ist Sache der Schulung, der Selbsterkenntnis.

In den folgenden Ausführungen soll nun unsere Aufmerksamkeit einer Gruppe sehr wichtiger Gesetze zugewendet werden: den musikalischen Formgesetzen.

Es ist dabei zu untersuchen, wie Melodien gebildet werden, wie sich kunstgemäß musikalische Gedanken aneinanderreihen und auseinander entwickeln, wie sie sich gruppieren zu Formen, die als Tanz- und Marschformen, als Liedformen und Sonaten mehr oder weniger beliebt und bekannt sind.

Denn es darf nicht verkannt werden, daß die Art, ein Tonstück nur rein instinktiv, gewissermaßen passiv, zu hören, nicht genügt, um über dessen Wert objektiv urteilen zu können, und daß andererseits ein begriffliches Aufnehmen Schönheiten offenbart, die dem „blutigen Dilettanten“ verborgen bleiben, somit den Genuß erweitert und vertieft und zuguterletzt auch sinnlosem Urteilen vorbeugt, wobei die gute Kunst nur gehoben, dummes, einfältiges Machwerk verdienterweise unterdrückt werden könnte; Umstände, die es lohnen, der Sache mit Ernst und Ausdauer zu obliegen.

Geordnete Verbindungen von Tönen zu Tonreihen, von Reihen zu einem größeren Ganzen nennt man Formung. Diese Verbindung besteht aus einem N a c h e i n a n d e r der Töne, die wir als Bewegung wahrnehmen, als „Rhythmik“ bezeichnen. Wir bemerken aber auch in bezug auf die Höhe der Töne Unterschiede, und wissen, daß die

Tonleiter das Material zur musikalischen Tonsprache liefert. Diese Beziehungen der Töne übereinander schließen die Harmonie in sich. — Damit aber eine Reihe von Tönen in ihrem Nach- und Uebereinander verständlich wird, Sinn und Ausdruck erhält, bedarf es, wie bei der Sprache, einer inneren Gliederung in Teile, von denen jeder für sich verständlich, in Gruppen geordnet ein sinnvolles Ganzes gibt. Diese innere Ordnung heißt eben ihre Form. Es gilt nun, an einem Beispiele diese Verhältnisse zu veranschaulichen.

Großer Satz

Kleiner Satz = Vordersatz

I. Phrase II. Phrase

Motiv Motiv

(+)

1 2 3 4

Kleiner Satz = Nachsatz

III. Phrase IV. Phrase

5 6 7 8

Die formale Struktur obigen Volksliedes ist durch Klammern veranschaulicht. Die kleinste verständliche Bildung mit einem Schwerpunkt (+) nennt man Motiv. Eine Tonfolge, welche das Maß eines Taktes überschreitet, somit zwei Schwerpunkte zählt, nennt man Phrase; zwei Phrasen einen 4-Takt oder kleinen Satz; zwei kleine Sätze einen großen Satz, auch Periode.

Hiebei ist zu bemerken:

Am Anfange eines Tonstückes, oder im Verlauf desselben beim Eintritte eines Taktwechsels, wird die Taktart durch eine Bruchzahl angezeigt, wobei der Zähler die Anzahl der Taktteile eines Taktes, und der Nenner die Notenform für diese Taktteile andeutet (siehe Elementarlehre). Ein Motiv kann einen Takt ausfüllen oder nicht, auch über den Taktstrich hinüberreichen. Z. B.:

a) Motiv Motiv b) Motiv

Motiv c)

Diese Verhältnisse sind beim Aufsuchen der inneren Gliederung eines Tonstückes wohl zu beachten.

Erinnert man sich, daß unsere Sprache, bezw. Satzbildung durch Interpunktion, d. i. Komma, Strichpunkt und Punkt in Unterabteilungen sich gliedert, so werden wir begreiflich finden, wenn die Musik auf solche Unterscheidungen nicht weniger angewiesen ist, als erstere.

Wir können an obiger Melodie nach je zwei Takten eine sinnfällige Cäsur bemerken, und zwar so, daß nach dem zweiten Takt ein Komma, nach dem vierten ein Strichpunkt, nach dem sechsten wieder ein Komma, und zum Schlusse ein Punkt zu stehen kommt.

Es macht sich hier also eine auffallende Zweiteiligkeit geltend, in welcher Weise die meisten Melodien aufgebaut sind. Auf diese Weise kommt in das bloße Nacheinander der Töne Ordnung und Verständlichkeit.

Ueber diese Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit sagt schon Abt Vogler: „Wenn den Redner kein Mensch versteht, die Trugschlüsse Niemand faßt, wenn man bei

einem supponierten Kunstwerk Nichts fühlt, und die Darstellung gar nicht geeignet ist, um Gefühl zu erregen — muß man nicht über Undeutlichkeit, Inkonsequenz und Nonsens klagen? Der Staub verblendet die Augen, der Platzregen überrascht, der Donner schreckt. Aber alle diese Ereignisse sind nicht die ersten Postulate der schönen Wissenschaften“.

Die einzelnen Motive kann man in steigende, fallende und stehende einteilen. Letztere gleichbedeutend mit Tonwiederholung.

In diesem Steigen, Schweben und Fallen liegt ein schwerwiegendes Symbol unseres Gefühlslebens, das gerade hierin durch Töne am herrlichsten und tiefsten veranschaulicht werden kann.

Inwieferne aber in diesem Auf und Ab der Melodietöne, das am sinnfälligsten durch Kurven dargestellt werden kann, der Keim zu allem Wohlgefühl oder Mißbehagen, das Rätsel der Schönheit einer Melodie eingeschlossen liegt, greift tief in das Gebiet der höheren Aesthetik und Psychologie ein und viele Probleme liegen in dieser Hinsicht im Grunde des Unerforschten. Detaillieren wir eine Melodie in ihre Intervallverhältnisse, so erscheint uns alles in Ordnung; und doch welche Häßlichkeit, welche Gemeinheit birgt diese Kurve; und welch himmlisch Herrliches eine andere.

Aehnlich den Intervallverhältnissen liegen die rhythmischen, die wir auch (nach Nägeli) in dreierlei Grundtypen annehmen können: Gleichbleibend, kurz-lang, und lang-kurz: ♩; ♪; ♫

Diesen drei Typen wohnt ebenfalls überzeugende Gefühlskraft inne: Gleichbleibend = Ruhe, Schwebung. — Kurzlang = Erhebung, Vorwärtsdrang. Lang kurz = Niedersenkung. In der Mischung dieser Beziehungen liegt ein weiteres stark formbildendes, gefühlserregendes Moment.

Wie schon gesagt, hängt im musikalischen, wie im Sprachsatze, nur durch Interpunktionszeichen getrennt, ein Motiv vom andern, das zweite vom ersten, der zweite Abschnitt vom ersten, der Nachsatz vom Vordersatz, die zweite Periode von der ersten, und zuletzt auch ein ganzer Teil vom andern ab. Dieses Verhältnis beherrscht jede gute Komposition, die größte wie die kleinste.

Diese Abhängigkeit und der innere bindende Zusammenhang ist vor allem durch die Aehnlichkeit der einzelnen Motive in melodisch-rhythmischer Beziehung bedingt.

Wollten wir die heterogensten Motive aneinander hängen, so wäre das nichts anderes, als würden wir im Sprechen Begriff an Begriff reihen, von denen keiner zu dem anderen die leiseste Beziehung hat. Das müßte eine gemüthliche Unterhaltung werden, vielleicht nicht unähnlich dem Sprachschatz des Verrückten.

Motive sind musikalische Begriffe; ist eines festgestellt, also ein Inhalt fixiert, so kann sich das Folgende nur noch bedingt entfalten, insofern es eben begrifflich-motivisch aus dem vorhergehenden herauswächst; gleich dem Verhältnis von Frage und Antwort.

„In der Fuge“, sagt Abt Vogler, „geht man von einem Ton aus, und in einen anderen über; d. h. man macht einen Vortrag, der eine Antwort veranlaßt. Man darf den Vortrag nicht in demselben Tone schließen, mit dem man angefangen hat, sonst wäre die Rede zu Ende, jeder Faden abgeschnitten.“

Von dem Tone aber, in dem der Vortrag sich endigt, und die Antwort anfängt, weicht man wieder in jenen Ton zurück, von dem der Vortrag ausging, sonst wäre der Stoff aus den Augen verloren und die Einheit fiel weg“.

Wir haben an obiger Volksmelodie nach je zwei Takten gewisse Ruhepunkte festgestellt; besonders in der Mitte beim vierten Takt ist uns eine deutliche Einkerbung aufgefallen, wodurch der ganze achttaktige Satz in zwei Hälften geteilt wird, in eine aufsteigende, vordringende Frage, und eine beruhigende rückleitende Antwort. — Nun

wohnt, wie in der Harmonielehre nachgewiesen ist, dem Fortschreiten in den Quintenzirkel eine steigende, steigernde Kraft inne, weshalb in den meisten Fällen ein solch' fragender, aufsteigender Vordersatz in der Dominanharmonie seinen Abschluß findet, der Nachsatz dagegen wieder beruhigend zur Tonika zurückkehrt, bzw. damit abschließt.

Es gibt aber auch sehr viele Beispiele, und unseres gehört gerade dazu, wo diese Cäsur, dieser Halbschluß der Tonika angehört; nur vermeidet man hier den sogen. vollkommenen Ganzschluß, d. h. den Grundton des Tonikadreiklanges, weil hiedurch ein toter abschließender Punkt gegeben wäre, der dem Nachsatze alle überzeugende Kraft nähme. In unserem Beispiel ist die Terz halbschließend.

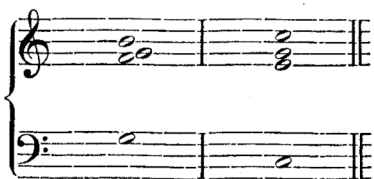
Die musikalische Form.

Eine Studie von Hch. Frh. v. REIGERSBERG.

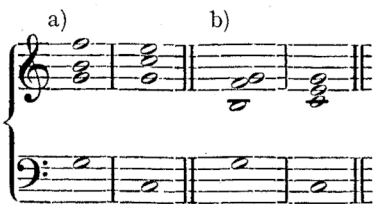
(Fortsetzung.)

Über die Art der Schlüsse gibt zwar jedes Lehrbuch der Harmonie Aufschluß, doch sei hier in Kürze folgendes gesagt:

Man unterscheidet Halbschlüsse und Ganzschlüsse. Erstere halbieren eine Melodie, oder ein Tonstück, finden also stets innerhalb eines musikalischen Gedankens statt, sind gewissermaßen der Strichpunkt unserer Rede. Der Punkt hingegen, also der Abschluß eines Satzes, wird musikalisch Ganzschluß genannt. Findet dieser Schluß so statt, daß sowohl in der Melodie, als im Basse der Grundton der herrschenden Tonart erscheint, so heißt man dies einen „vollkommenen Ganzschluß“. Z. B.:



Schließt hingegen die Oberstimme mit der Terz oder Quinte des Tonika-Dreiklanges, so spricht man von einem „Unvollkommenen Ganzschlusse“ und benennt die Lage beziehungsweise „Terz- oder Quintlage“. Z. B.:



Dem Interessierten wird es nun eine ebenso vergnügliche wie bildende Aufgabe sein, nach den bisher dargestellten Gesichtspunkten zahlreiche achttaktige Perioden (große Sätze) zu studieren; besonders dabei auch die Harmonie festzustellen und die Schlüsse zu fixieren. Er wird dabei mancherlei Möglichkeiten der Kadenzbildung, wie man

diese Schlüsse nennt, entdecken. Solche Kadenzen sind z. B. möglich in Dur: V (Stufe) — I; I—V; IV—I; VII—VIII (I). (♯) IV—V; in Moll: V—I; I—V; VII—VIII; (♯) IV—V; II—V.

Hieher gehört auch das Kapitel von den Trugschlüssen; das sind solche, in denen statt der erwarteten regelrechten Auflösung oder Fortschreitung eine nicht erwartete (trügende) erscheint (Näheres Harmonielehre, die hier nur gestreift werden kann und beim Studierenden der Formenlehre als bekannt vorausgesetzt werden muß).

Zu erwähnen ist noch, daß in Sätzen in der Moll-Tonart statt der Oberdominante häufig das parallele Dur Verwendung findet, entweder in der Unter- oder Oberterz (a moll = C dur oder F dur).

Das Verhältnis des Vorder- zum Nachsatz läßt verschiedenerlei Möglichkeiten, Formen zu, die (in Anlehnung an Büßler) folgende sind:

- I. Form: Vordersatz schließt in der Oberdominante. Nachsatz bildet vollkommenen Ganzschluß in Tonika.
- II. Form: Vordersatz moduliert in einen vollkommenen oder unvollkommenen Ganzschluß Nachsatz wie I. Form.
- III. Form: Vordersatz Ganzschluß in Tonika (seltener). Nachsatz wie I. und II. Form.
- IV. Form: Vordersatz wie I., II. oder III. Form, Nachsatz ähnlich dem Vordersatz.

Eine vollständige Wiederholung eines viertaktigen Satzes kann nicht als achttaktige Periode gelten, sondern ist einfache Verdoppelung, Bekräftigung, also 2×4 nicht acht z. B.:



Eine solche Gruppe wird also nicht mit $4 + 4 = 8$ zu bezeichnen sein, sondern mit 2×4 ; der Schluß ist unbefriedigend; würde Takt 3 a und 4 a kadenzieren, so wäre nach früher aufgestellten Grundsätzen die Bedingung einer achttaktigen Periode gegeben. Diese Takte würden also so aussehen:



Wenn wir über die innere Gesetzmäßigkeit einer achttaktigen Periode gründlich informiert sind, wird es fast selbstverständlich erscheinen, daß wir eine solche achttaktige Periode wie einen viertaktigen Satz behandeln können, insofern wir ihn nicht abschließend, sondern als Frage- oder Vordersatz mit den möglichen Schlüssen betrachten, dem sich als Nachsatz ebenfalls eine achttaktige Periode mit Ganzschluß anfügt. Wir erhalten auf diese Weise eine große 16taktige Periode. Ein Blick in irgend ein liedmäßiges Tonstück, oder einen Walzer, Marsch usw. wird genügend Erklärung und Anschaulichkeit geben. Ebenso können zwei 16taktige große Perioden in das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz treten und eine 32taktige Periode bilden.

Die 16taktige Periode kann auch folgende Formen annehmen:

- I. Form: I. Teil: achttaktige Periode (auch mit Re-
petition).
II. Teil: ebenfalls acht Takte und zwar
1. Vordersatz (vier Takte) mehr oder
weniger abweichenden Inhaltes
mit H a l b s c h l u ß auf der
Oberdominante.
2. Nachsatz (vier Takte) gleich oder
ähnlich dem Nachsatze des ersten
Teiles.
- II. Form: I. Teil: schließt mit Ganzschluß der Ober-
(in Dur) dominante, moduliert also in diese,
II. Teil: wie I. Form.
(in Moll) I. Teil: schließt in der Molltonart der Ober-
dominante oder der parallelen Dur-
tonart.

Man nennt solche Bildungen: „Kleine Liedformen“. Bloße Wiederholungen (wenn auch in variiertem Weise), einer achttaktigen Periode machen sie zu keiner sechzehn-
taktigen oder größeren Form.

In der Ausdehnung von acht oder sechzehn Takten (mit ihren eventuellen Wiederholungen als selbständige Kunstform) lassen sich natürlich nur kleine, anspruchs-
lose Gedanken, liedartigen Charakters (mit oder ohne Text) niederlegen. Die kleine zweiteilige Liedform hat Schumann zu berühmten Gebilden benützt und als Thema mit Variationen können sich aus ihr die großartigsten Kunstwerke entwickeln (Beethoven). Erweitert werden kann j e d e , so auch diese Form, durch Vorausschickung einer Einleitung, durch kurz geformte Ueberleitungs- und Zwischensätze, durch Schluß-Anhänge (Koda).

Für Zitherkompositionen lyrischen Charakters ist die kleine zweiteilige Liedform gut verwendbar. Z. B.: einige einleitende Takte; hierauf eine achttaktige Periode, die in strenger oder freier Weise variiert zum nochmaligen Vortrag kommt; hierauf eine zweite achttaktige Periode ebenfalls getreu oder frei wiederholt, daran eine Koda. — Wir haben auf diese Weise zwei kurze achttaktige Gedanken zu einem 40—50taktigen Gebilde erweitert, und je nach Fähigkeit und Geschmack ein reines echtes Kunststück geschaffen.

Nichts hindert uns, im Gegenteil, das Gefühl leitet uns dazu nach der zweiten Periode, statt der Koda, nochmals die erste Periode zu bringen also: A—B—A, der wir dann erst eine Koda anhängen. Wir haben dann aus der Zweiteiligen eine dreiteilige Form gebildet, und ein Feld betreten, das unerschöpflich an klassischen und profanen Mustern. A = Vordersatz; B = Nachsatz; A = Vordersatz. Man nennt diese Art die „kleine dreiteilige Liedform“.

Bilden wir nun aber Perioden von je sechzehn statt acht Takten, so sprechen wir von einer g r o ß e n z w e i -
bzw. dreiteiligen Liedform.

Halten wir an dem Schema A—B—A = Vordersatz — Mittelsatz —, Nach-Vordersatz fest, so ist es klar, daß wir statt eines Vorder-, Mittel- und Nachsatzes von je acht oder sechzehn Takten eine Gruppe von Perioden bilden können, also je eine der oben geschilderten zwei oder dreiteiligen kleinen oder großen Liedformen. Den Mittelsatz pflegen wir dann „Trio“ zu nennen, eine Bezeichnung aus älterer Zeit, wo eine wirkliche strenge Dreistimmigkeit damit bezeichnet wurde. Dieses erweiterte A—B (Trio) — A nennt man: „zusammengesetzte dreiteilige Form“. Tänze und Märsche aller Art, Lieder (mit und ohne Worte), Elegien, Balladen, Nocturnen, Reverien, Menuetten und Scherzi usw. gehören dieser Form an.

Es wird von größtem Nutzen sein, wenn der Leser diese Form in allen ihm zugänglichen guten Kompositionen festzustellen sucht. Auf Unregelmäßigkeiten in all diesen Formungen kommen wir erst zu sprechen, wenn wir das Regelmäßige klar erkannt haben.

Es gibt acht- oder sechzehntaktige Perioden, welche aus zwei viertaktigen Perioden ohne harmonische oder rhyth-

mische Korrespondenz nur als Ganzes aufgefaßt werden. — Auch ganz freie sechzehntaktige melodische Gebilde ohne durchgehenden Rhythmus oder Parallelbildungen. Solchen Sätzen ist somit eine weite Spannung eigen; sie haben dementsprechend auch etwas Großzügiges, Bedeutendes im Ausdrucke.

Ferner sind noch jener periodischen Bildungen zu gedenken, welche als Vorder-, Mittel- und Nachsatz letzteren nicht zur Wiederholung des Vordersatzes formen, sondern selbständigen Inhalt geben, somit als A B C zu bezeichnen wären. — Bestehen sie aus je vier Takten, so nennt man sie: Kleine dreiteilige Perioden, bei dreimal acht Takten: große dreiteilige Perioden. Der Mittelsatz (B) ist stets ein großer Satz, also mit weiter Spannung.

Wie hier in bezug auf Aesthetik zu bemerken ist: der große, ernste Stil meidet A e h n l i c h k e i t der Motive, der kleine, graziöse liebt Aehnlichkeiten. Adagio-Themen lieben große Bögen, Allegros kürzere Motive bei häufigem Harmoniewechsel.

Hier wäre nun der Ort, auf die einzelnen speziellen Arten der Tanz- und Marschform einzugehen. Sind doch Walzer, Mazurken, Polkas, Militärmärsche nur zu häufige Erscheinungen der Zitherliteratur. Es erübrigt sich, auch auf den Trauer- und Festmarsch, auf die Idealisierung, bzw. Stilisierung der Tanzformen (Chopin) näher einzugehen. Denn wir haben nicht versprochen, eine Formen l e h r e , sondern nur eine flüchtige Studie zu geben. Es ist nicht unsere Aufgabe, denen zu dienen, die Komponisten werden wollen. Für das Bedürfnis dieser Leute haben Berufene prächtige und eingehende Lehrbücher seit alters auf den Markt gebracht.

Hier sollen nur Begriffe festgestellt, Leitseile gezogen werden, für solche, die vor ihrer Zither über ein vorliegendes Tonstück mehr wissen wollen, als daß es „schön“ oder Schund sein solle.

Fürchte ich doch, daß gar manche solche Bevorzugung oder Ablehnung zur bitteren Ironie werden müßte, wenn ein Kenner es nachzuprüfen hätte, insofern das „schöne“ Tonstück mit dem verachteten ganz und gar den Platz zu tauschen hätte. Solche elementare Verwechslungen dürfen einfach dort nicht vorkommen, wo man von „Kunst“ zu reden sich herausnimmt. Der Musikidiot mag's dabei halten nach seinem Belieben; aber in der Oeffentlichkeit hat er, meines Erachtens, einfach weder Sitz noch Stimme.

Es wird auch unmöglich sein, zu verhindern, daß das Idiotentum, so lange es gerne zahlt, von listigen Verlegern reichlich mit „geistiger Nahrung“ versehen wird. Ein begreiflicher Wunsch aber ist es, wenn man Menschen von strebsamem Sinn zur besseren Erkenntnis zu führen sucht.

Es ist hier der Ort, von der Regel abstrahierend, der Unregelmäßigkeiten kurz Erwähnung zu tun. Unregelmäßigkeiten heben die Regel nicht auf, sondern bestätigen sie.

Je mehr wir uns in der Literatur umsehen, um so öfter werden wir auf Periodenbildungen stoßen, die unseren Grundsätzen Hohn zu sprechen scheinen. Wir werden Perioden finden von sechs oder sieben Takten, wieder andere gar mit dreizehn oder elf Takten. Was hat dies zu bedeuten? Nicht viel. So gut wir Motive vergrößern, verkleinern können, so gut beim regelmäßigsten Baume ein Ast mehr Zweige hat als ein anderer, so gut suchen wir schon in unserer Sprache, dem Zuge des Gemütes folgend, gewisse Wörter besonders zu betonen oder zu dehnen, andere rasch herauszusprudeln, einige Sätze auf Kosten anderer besonders markant, andere ergänzend einzuschalten. Dadurch wird die Sprache lebendig, dramatisch, farbig, individuell.

Dasselbe können wir uns bei musikalischen Motiven und Perioden erlauben. Takte, an denen uns etwas liegt zweimal sagen, Motive verkleinern, ein anderes erweitern, diesem etwas anhängen, jenem etwas nehmen, ein weiteres dehnen, ein anderes schwächen und unterdrücken. Was

Wunder, wenn einmal ein Vordersatz vier, ein Nachsatz drei oder fünf Takte hat. Gehen wir der Sache streng wissenschaftlich nach, so wird man trotzdem jede Periode auf eine acht- oder sechzehntaktige zurückführen können.
(Schluß folgt.)

Die musikalische Form.¹

Eine Studie von Hch. Frh. v. REIGERSBERG.

Die Rondoform.

Darüber hat, wenn ich mich recht erinnere, vor nicht allzu langer Zeit Jos. Swoboda eine recht übersichtliche verständliche Darstellung gegeben², so daß ich mich hier noch kürzer fassen und auf obige Arbeit verweisen kann. Zur Zeit der Klassiker war diese Form häufiger und beliebter als heutzutage, wo schon seit Beethoven das Rondo als letzter Satz einer Sonate durch ein rauschendes „Finale“ (Sonatenform) ersetzt wurde. In der Zitherliteratur hat diese Form in den besten Komponisten z. B. Grünwald, Kollmaneck, Haustein, Swoboda Vertreter gefunden. Das Rondo ist, streng genommen, nichts als eine besondere Ausfüllung unseres Hauptschemas A — B — A. — Es hat einen Hauptgedanken, Thema genannt, einen Mittelsatz, vom gefälligen Ueberleitungssätzchen bis zur freien Phantasie reichend, oder regelrechtes Trio, sogar zwei Trio, und Rückkehr zum Hauptsatz.

Der Hauptsatz kann einer der zwei- oder dreiteiligen Liedform angehören.

Rondothemen haben meistens heiteren, lebendigen Charakter; es gibt aber auch Rondos mit Adagiothemen. Die

Themen sind in der Regel leicht faßlich, damit für spätere Wiederholungen ohne Beeinträchtigung der Faßlichkeit und Klarheit Möglichkeiten zu Variierungen bleiben. Denn ein guter Kopf sagt nicht gerne das einmal Gesagte in gleicher Weise nochmal; er will nicht sein eigener Kopist sein. Die Natur findet das allezeit unter ihrer Würde; nicht weniger gilt es beim freien Geiste. Ein Ueberleitungsmotiv führt zum Mittelsatz oder zweiten Hauptgedanken (ein in sich abgeschlossener Satz in der Oberdominante oder verwandten Tonarten, in Moll in den Paralleltonarten). Beethoven wiederholt diesen Mittelsatz zuweilen in einer anderen Tonart, von wo aus dann durch einen modulierenden rückleitenden Satz zum Hauptgedanken zurückgekehrt wird. — Hauptgewicht wird auf interessantem Wiedereintritt des Themas zu legen sein. Welche Mittel dazu dienen, ist Sache eines eingehenden Fachstudiums.

Es gibt auch Rondos in der Sonatenform, worüber bei dieser zu reden wäre.

Verkürzt kann die Rondoform werden 1. durch Weglassung der Zwischensätze; 2. durch Verkürzung der Themen bei Wiederholung des Mittelsatzes und Hauptsatzes; 3. durch Weglassung des Mittelsatzes nach der zweiten Wiederholung des Themas; 4. durch Kürzung des Trios oder der freien Phantasie; 5. durch Kürzung oder Weglassung des Schlußsatzes.

Verlängert, bzw. ausgedehnt kann diese Form werden 1. durch Anwendung zweier Trios oder Weiterspinnung der Phantasie, 2. durch öftere Wiederholung des Themas oder dessen Teile; 3. durch Hinzufügung ausgedehnter brillanter Passagen und breiter Kodalsätze (Beethoven und Mozart); 4. durch Vorausschickung eines mehr oder weniger breiten Einleitungssatzes.

Es muß hier betont werden, daß Kunstschaffen immer freies Schaffen ist; Leben und Kunst nichts Starres, Gekostenes, sondern stets Bewegliches, sich Aenderndes, freie Veränderungen Bedingendes sind. Formen sind in der Natur so wenig starr wie in der Kunst. Gesetze sind

¹ Siehe auch Nr. 10 und 11 des vorigen Jahrgangs.

² Jahrgang 1914 Nr. 4. Die Red.

nur Umrißlinien, Grundsätze, die den Bestand des Ganzen sichern. Schaffen heißt stets neu Hervorbringen. Die Form läßt also dem Schaffenden freie Hand, so daß er innerhalb ihrer ästhetischen oder vernünftigen Erfahrungssätze schalten mag nach Belieben. Ist er Genie genug, die überlieferte Form überhaupt zu ignorieren, wer kann's ihm wehren? Nur soll er uns dann noch bessere schenken.

Die Sonatenform.

Es gibt Leute, die „Sonate“ mit „Etüde“ verwechseln. Diesen sei hier geholfen. Es gibt auch solche, denen Sonate identisch ist mit „Gott sei bei uns“. Denen sei auch geholfen, — heißt das, wenn sie die Medizin nehmen, die ihnen der gut wollende Doktor verschreibt. Es gibt Leute, die die Medizin wegschütten, die Abhandlungen niemals lesen, zumeist solche, die es am nötigsten hätten.

Die „Etüde“ ist ein in zwei- oder dreiteiliger Liedform gehaltenes Tonstück, das weniger dem Inhalt nach erfaßt, als zum Zwecke der technischen Ausbildung der Finger dient. Chopin hob allerdings auch die „Etüde“ zur Höhe ideellen Gehaltes.

Die „Sonate“ ist ein aus mehreren Tonstücken zusammengesetztes, größeres Tonstück, von dem der erste und sehr häufig der letzte „Satz“ sogen. „Sonatenform“ besitzt. Unter „Satz“ versteht man hier im weitesten Sinn keine „Periode“, sondern ein ganzes Tonstück. Wir haben also hier zuerst uns über das Wesen der „Sonaten-Form“ zu unterrichten. Unsere Klassiker haben in dieser Form ihre tiefsten und herrlichsten Gedanken niedergelegt. Was man in der alten Musik unter Sonate verstand, hat mit der durch Ph. Emanuel Bach und Jos. Haydn entwickelten, durch Beethoven zur höchsten Höhe gehobenen neuzeitlichen Sonatenform sehr wenig zu tun.

Während die dreiteilige Liedform im Hauptsatz (A) ein Thema aufstellte, im Mittelsatz (B) weiter ausspannt, um im Nachsatz (A) wieder zum ersten Thema zurückzukehren, kam man allmählich darauf, dem ersten Hauptthema ein zweites, inhaltlich gegensätzliches gegenüberzustellen, letzteres in der Oberdominante zu setzen und beide Themen durch einen zur Oberdominante modulierenden Ueberleitungssatz zu verbinden. Man spricht hier vom ersten und zweiten Thema und nennt letzteres auch „Gesangsthema“, weil es meist breiter, lyrischer gehalten ist als das erste Thema. Dieser Gruppe hängt man oft einen Schlußsatz und kurzen Anhang an. Letzterer dient entweder als Rückleitung zum Anfang (bei Wiederholung des ganzen Satzes) oder als Weiterführung zum Mittelsatz (B), allgemein „Durchführungsteil“ genannt. Wie das Wort sagt, werden in diesem Teil, der den Umfang des ersten Satzes (A) nicht wesentlich übersteigen soll, die Motive oder Themen des Hauptteiles „durchgeführt“, d. h. mit diesem Material eine freie Phantasie geschaffen, die also statt wie in der Liedform nur ein Thema deren zwei, oder deren Motive, zur Verfügung hat. Je reicher die instrumentalen Mittel, desto brillanter und geistreicher kann diese Phantasie gestaltet werden. Kontrapunktische Künste aller Art, Modulationen, Variierungen, Verkleinerungen, Vergrößerungen melodischer Bestandteile, klangliche Zauberstücke, reiche dynamische Schattierungen, alles Süße und Schaurige der Menschenseele kann sich hier entfalten. Alles wohl wert, nicht mit Etüde verwechselt oder wie ein Beinhaus gemieden zu werden. Die Symphonie — eine Sonate für Orchester — ist der Gipfel dieser hohen Kunst. Nach dieser Durchführung kommt der dritte Teil (A), der die Themen des Hauptsatzes getreu oder variiert wiederholt, nur derart, daß das zweite Thema in derselben Tonart wie das erste Thema steht.

Ein mehr oder weniger breiter Schlußsatz krönt das Ganze. — Daß man mit kurzen Worten den Inhalt so großer Formen nur streifen, nicht erschöpfen kann, versteht sich von selbst. — Sonaten mit kleinen Dimensionen, Verkürzungen aller Art, nennt man Sonatinen. Für Zither ist

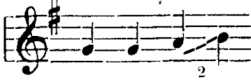

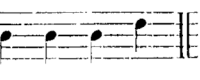
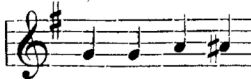


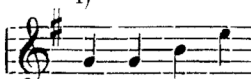
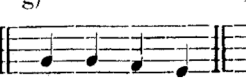

die Sonatine eine ebenso bildende als genußreiche Form. Daß das Wort eines ehrlichen Zitherfreundes, der die Sonatenform der Zither nicht grundsätzlich vorenthalten wollte, Entrüstungstürme erregen und Spaltungen hervorrufen konnte, wäre dem unbegreiflich, der sein „Völklein“ nicht kennen würde. Aber das Blei, das stets flüssige, des Althergebrachten dringt in alle Poren. Und dabei ist es doch eine der ältesten Tatsachen der Geschichte, daß alles Bessere, alles Neue stets, bis ins eisgraue Altertum hinab, gegen den Widerstand der Menge, der Genießenden geschaffen wurde. Daß der Konsument hier stets der Feind des Produzenten war. Ja es ist so, daß das Leben nur aus den Gegensätzen, aus den Widerständen geboren wird. Der Geist, der stets verneint, er ist nicht umzubringen, zum Glück — denn er ist es, der all die Kräfte hervorruft, die stets das Gute schaffen. Bleibe, was du bist, liebes Völkchen! Es geht alles seinen Gang! Trotzdem und alleweg! Liebst du die „überspannte“ Musik nicht, geh ihr aus dem Wege! Nichts einfacher. Schön ausweichen! Das ist das beste Rezept, wo's Begegnen nicht angenehm. Wenn du aber meinst, versuche es; nimm eine leichte Sonatine, z. B. von dem alten Darr, suche den Geist ihrer Themen zu erfassen, auch wenn ihre Melodien noch nicht für Drehorgel patentiert sind; weihe ihr eine stille Stunde. Vielleicht wird aus dem Saulus ein Paulus. — Man soll nicht einseitig sein. Nicht ins Gegenteil verfallen! Nicht jeden über die Achsel ansehen, der ehrlich sagt: Ich finde an dieser Musik keinen Gefallen. Wenn du nur überhaupt Gefallen findest, an ihr — — der Musik, meine ich. Wohlgermerkt „Musik“!

Und „Gefallen“, sage ich. Ich meine, Bewegtheit des Inneren, Erwachen von Empfindungen, die der Alltag in dir nicht erweckt. Wenn du nur reaktionsfähig bist! Du gehörst dann nicht zu den ganz Armen.

Die Sonate besteht aus drei oder vier Sätzen, von denen der erste und letzte meistens raschen Tempos sind. Ein langsamer Satz und ein Menuett oder Scherzo bildet die beiden Innensätze. Das Menuett oder Scherzo gehört der dreiteiligen Liedform an, während der Adagio- oder Andantesatz sowohl nach dieser als nach der Sonatenform gebildet sein kann. Auch ein Rondo im langsamen Tempo mit einer der oben geschilderten Formen kann den langsamen Satz vertreten. Es gibt Rondos, deren A-Teil nach Sonatenart gebildet, der II. (B) Teil in Paralleltonart, daran anknüpfend eine kleine Durchführung, mit Rückleitung zum III. Teil (A). Die Wiederholung des I. Teiles nennt man auch „Reprise“.

An Stelle des langsamen Satzes tritt sehr oft ein Variationensatz. Ueber die Variation habe ich früher einmal ziemlich ausführlich gesprochen¹. — Hier muß ich verzichten, darauf näher einzugehen.

Aber über den Begriff motivischer „Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung“ usw. ist noch ein Wort zu sagen. Beispiele tun hier Alles:

	Motiv.	Versetzungen:	
		a)	b)
			
	Verengung:		Erweiterung:
	c)	d)	e)
			
		Umkehrung:	Umkehrung mit
	f)	g)	h)
			

¹ Jahrgang 1913 No. 1—3. D. Red.

Erweiterung: i) Vergrößerung: k) Verkleinerung: l)

Variierung: m) Teilung: n) Versetzung, Vergrößerung, Umkehrung: o)

Selbstverständlich können alle diese Veränderungen in verschiedenen Mischungen vorgenommen werden. Auch harmonisch kann ein Motiv umgedeutet werden, z. B.:

Der Musikliebende wird all diesen Formungen nachgehen, denn gerade hierin wird er die Spuren des Geistes am ehesten entdecken. Hierin liegt die große Meisterschaft eines Beethoven, Brahms, aus unscheinbaren Motiven Kunstwerke aufzubauen, Paläste, in denen es funkelt und glitzert wie im Zaubergemach des Kalifen. Motive sind die Perlen und Diamanten, und Geist ist das Feuer, das blendend aus ihrem Innern bricht.

Das Erfinden und Aneinanderreihen „schöner Melodien“ macht keine Symphonie; höchstens ein Potpourri, oder eine — „große Konzertfantasie“ für Zither. Dabei sind die so beliebten Zithermelodien, die so „arg schönen“ in der Regel so motivarm, so geistesöd, daß man aus ihnen nicht um ein Königreich eine „schöne“ Komposition formen könnte.

Selbst die beim Zitherspieler so beliebte „Phantasie“ entbehrt in guten Fällen nicht gewisser Strebsamkeiten, die mit dem Schema A — B — A gekennzeichnet sind. Werden hier auch musikalische Gedanken ohne allzu große innere logische Folge aneinandergereiht, und einem gewissen Sichgehenlassen gehuldigt, dem Stegreifplaudern vergleichbar, so soll der innere Zusammenhang doch nicht ganz fehlen. Zur Anbringung brillanter, technischer Kunststücke, Triller, Kadenzten, chromatischen Passagen, Läufen usw. ist hier der beste Platz.

Zu sprechen wäre noch von den kontrapunktischen Formen des Kanon und der Fuge. Doch ist, was die eigentliche „Form“ anbelangt, nichts wesentlich Neues zu sagen. Das Ausschlaggebende liegt eben im Kontrapunktischen. Denn der selbständige Kanon kann sich ebensowohl in die zwei- oder dreiteilige Liedform fügen, wie die Fugen Bachs durchgehends, wenn auch oft nicht gerade mit Händen zu greifen, der dreiteiligen Form huldigen: Aufstellung (bezw. I. Durchführung) in der Haupttonart, — modulierender Mittelsatz und Rückkehr (dritte Durchführung) zur Haupttonart.

Obwohl eigentlich nicht in das Kapitel „Form“, sondern in die Kontrapunktik gehörig, wollen wir hier noch eine kurze Erklärung dessen geben, was man „Engführung“ zu nennen pflegt. Deshalb, weil gerade bei allen Durchführungssätzen und freien Phantasien, besonders auch im Zusammenspiel mehrerer Instrumente dieselbe mit

schönsten Wirkungen in geistvoller Weise angebracht werden kann.

Wenn irgend ein als solches erkennbares Thema kürzerer oder längerer Ausdehnung von einem Instrument vortragen, von einem zweiten und dritten nachgeahmt wird, derart, daß das folgende Instrument das Thema zu spielen anfängt, ehe das erste Instrument mit seinem Thema fertig ist, vielleicht noch ein drittes Instrument ebenfalls damit einsetzt, ehe das zweite und eventuell auch noch erste Instrument mit dem Thema zu Ende ist, wenn man gewissermaßen das Thema so eng nacheinander führt, daß es sich wie sein eigener Schatten Schritt für Schritt folgt, so spricht man von „Engführung“.

Für nicht Verständige wird eine solche, zuweilen herrliche Partie, als „Durcheinander“ empfunden. Hier fehlt es zuvörderst am Begriff und des weiteren an der Übung des Gehöres: Für die Defekte des Hörers wird aber im Zitherwesen stets der Komponist verantwortlich gemacht. Solche Sachen „sind Nichts“ — „für uns“, wenn man hinzusetzen wollte, könnte es sein Bewenden haben.

Treten nur die Einsätze eines Themas hörbar nacheinander ein, ohne daß das Thema selbst jedesmal ganz getreu wiederholt wird (was man „strengen Kanon“ nennt), so spricht man von „Nachahmungen“, der Würze des mehrstimmigen Satzes.

Ich bin nun am Schlusse meiner Studie. Sollte der kritische und sachkundige Leser am Ende viele und große Mängel an der „Form“ meiner Formstudie entdecken, so kann ich zu meiner Entschuldigung nur wiederholen, was ich an früherer Stelle schon betonte, daß das Ganze nicht lehrhaft, sondern betrachtend sein soll. Daß ich dort, wo völlige Anarchie oder „Barbarei“ herrscht, einige Erleuchtungskerzen anstecken wollte. Anregung will ich geben, Aufmunterung zum besseren Genießen. Nichts weiter. Die Frage bleibt nun allerdings: Hm — werden's die lesen, die es angeht? —