

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

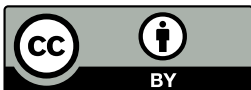
Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kilian Sprau

## Wider die »Tyrannei des Taktes« – Gedanken zur Metrik in Robert Schumanns »Träumerei« op. 15 Nr. 7

### 1. »Fingerzeige«

Ein Künstler, der sich von der Kritik getadelt sieht, reagiert allemal unwillig – umso mehr, wenn er sich als Opfer eines Missverständnisses fühlt. So schreibt der Komponist Robert Schumann 1839:

Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab<sup>1</sup> über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.<sup>2</sup>

Schumann wendet sich gegen das Missverständnis, poetische Überschriften – wie nicht nur er sie charakteristischen Klavierstücken voranzustellen pflegte – müssten sich sozusagen »wörtlich in der Musik wiederfinden lassen, als würde in der Musik nur mehr nachvollzogen, was durch den Titel allein ohnehin schon ausgedrückt sei.

Beabsichtigt es der Komponist doch gerade »umgekehrt«: Durch »feinere Fingerzeige« will er dem Interpreten eine bestimmte Auffassung des Notentextes suggerieren, will metaphorisch verdeutlichen, welche Wirkung die klingende Realisation des Tonsatzes hervorzubringen habe. Es ist eine faszinierende Aufgabe, solch metaphorischen Bezügen zwischen je konkreten Elementen eines Tonsatzes und dem dazugehörigen, poetisch suggestiven Titel nachzuspüren. In diesem Sinn möchte der folgende Vortrag auf bestimmte metrische Besonderheiten des Klavierstücks *Träumerei*, Nr. 7 aus dem Zyklus *Kinderszenen* op. 15, eingehen.

### 2. Zum Begriff der »Metrik«

Der weitläufige Begriff der »Metrik« soll hier im Sinn von »metrischer Taktordnung« gebraucht werden. So ist etwa dem Klavierstück *Träumerei* ein 4/4-Takt vorgezeichnet. Musik, die sich zu dieser Taktordnung eindeutig

<sup>1</sup> Ludwig Rellstab (1799–1860), deutscher Musikkritiker und Dichter, hatte 1839 in seiner Zeitschrift *Iris im Gebiet der Tonkunst* eine Rezension von Schumanns op. 15 veröffentlicht.

<sup>2</sup> Brief an Heinrich Dorn, 1839, zitiert nach: Edler 1982, 132.

bekennen wollte, müsste dem Hörer den regelmäßigen Eindruck abwechselnd ›guter‹ und ›schlechter‹ Taktteile – und auf diese Weise ›Ordnung‹ – vermitteln: Jeweils die erste und dritte Zählzeit eines Taktes müssten demnach als ›schwer‹, also betont, jeweils die zweite und vierte als ›leicht‹, also unbetont, empfunden werden.

### 3. Metrische Irritationen

#### 1. Takte 1–4

Genau dies aber vermeidet die Musik der *Träumerei* konsequent und nahezu von Anfang an. Zwar beginnt sie mit einem markanten Quart-Auftakt in der Melodie, doch wird dessen metrisch stabilisierende Wirkung schon im zweiten Takt konterkariert, und zwar durch einen synkopischen Akzent auf Zählzeit 2. Gleich mehrere Details vermitteln hier den Eindruck einer schweren anstelle einer leichten Zählzeit: Die relativ lange Dauer des melodischen Hochtons  $f^{\#}$ , das vorbereitende Crescendo, das intensivierende Arpeggio der linken Hand. Takt 2 bewirkt somit eine bewusste Irritation des Hörers in Bezug auf die metrische Grundordnung des 4/4-Taktes – und ganz offensichtlich liegt es in der Absicht der Folgetakte, diese Irritation aufrechtzuerhalten. Indem sich nämlich in den Takten 3 und 4 die Anschlagdichte auf den leichten Zählzeiten häuft, wird die metrische Empfindung des Hörers gegenüber der vorgezeichneten Taktordnung geradezu verschoben: Als ›schwer‹ werden eher die ›leichten‹ Zählzeiten 2 und 4 wahrgenommen. Die synkopisch gesetzten Phrasierungsbögen unterstützen diese Tendenz zusätzlich.

Abb. 1: *Träumerei*, T. 1–4



Allerdings gibt es auch Ereignisse, welche im Sinne der vorgezeichneten 4/4-Ordnung die Zählzeiten 1 und 3 stabilisieren: So wird auf Zählzeit 1 des Taktes 3 der Melodieton  $e^{\#}$  durch einen tonikalen Quartsext-Akkord harmonisiert – dies kann durchaus als Hinweis auf einen metrisch schweren

Taktteil verstanden werden. Dem Melodieton  $c''$  folgen dann auf den beiden nächsten schweren Zählzeiten die Töne  $b'$  und  $a'$ : So kann das melodische Geschehen der Takte 3–4 als Umspielung eines linearen Abstiegs gewertet werden, dessen Strukturtöne – mit Ausnahme des letzten  $g'$  – überwiegend auf schwerer Taktzeit platziert sind.

Der Tonsatz in den Takten 3–4 weist also sowohl Elemente auf, die durch ihre Platzierung der vom 4/4-Takt vorgezeichneten metrischen Grundordnung zuwiderlaufen, als auch solche, die sie unterstützen. Dies bewirkt eine Verunsicherung des Hörers in Bezug auf die zu Grunde liegende metrische Ordnung. Erst der markante Quartauftakt zu Takt 5 ist geeignet, diese Unsicherheit zu beheben und metrisch klare Verhältnisse zu schaffen – doch nur für kurze Zeit. Denn da die 24 Takte der *Träumerei* das Muster der Anfangstakte 1–4 sechsmal in verschiedenen Varianten wiederholen, kann sich eine deutliche metrische Ordnung nicht auf Dauer etablieren.

## 2. Takte 9–12

Allerdings ist die metrische Verunsicherung des Hörers nicht während des ganzen Stücks so stark wie zu Beginn. Klarere Verhältnisse liegen etwa in den beiden Viertaktern 9–12 und 13–16 vor, die – bezogen auf den dreiteiligt-förmigen Bauplan des ganzen Stücks – gemeinsam die Funktion eines Mittelteils einnehmen.

Abb. 2: *Träumerei*, T. 9–12



So erscheint etwa in Takt 10 die metrische Ordnung durch die schon aus Takt 2 bekannte Synkope gefährdet, doch finden sich im Folgetakt 11 keinerlei Irritationen mehr: Die Elemente des Tonsatzes, soweit sie zur Stabilisierung einer metrischen Ordnung beitragen, sind »ordentlich« miteinander synchronisiert. Auf synkopische Ereignisse wird also verzichtet, und auch der erneut auftretende tonikale Quartsext-Akkord erscheint auf Zählzeit 3 – und damit auf metrisch schwerer Zeit.

Doch das Phrasenende in Takt 12 – eine Kadenzwendung nach g-Moll – irritiert erneut den zeitlichen Ablauf der Musik: Er wirkt auf eigen-tümliche Weise zerdehnt, zudem wird eine Art Koordinationsstörung der Bass-Stimme inszeniert. Zwar hatten der melodische und harmonische Ver-lauf des Taktes 11 eine grundstellige Schlussstonika (g-Moll in Oktavlage) vorbereitet, die ohne weiteres in Takt 12 auf Zählzeit 1 eintreten könnte. Doch setzt bereits in Takt 11 ein quasi-imitatorisches Geschehen der Mit-telstimmen ein, welches die Phrase schließlich »über Gebühr« verlängert. Der Bass verweigert in Takt 12 den kadenzierenden Quintfall V–I nicht nur auf Zählzeit 1, sondern auf schwerer Zeit überhaupt (vgl. Abb. 2) – die Kadenz verläuft im Sande, anstatt der Phrase einen deutlich wahr-nehmbaren Schlusspunkt zu setzen.

#### 4. Metrische Konflikte

Nun sind Störungen des zeitlichen Ablaufs, und zumal solche der metri-schen Ordnung – »metrische Dissonanzen«<sup>3</sup> – bei Schumann grundsätzlich nichts Ungewöhnliches. Jedoch erschließt sich das Spezifische des *Träumerei*-Tonsatzes durch den Vergleich mit einem anderen der *Kinderszenen*: der Nr. 9, *Ritter vom Steckenpferd*.

Abb. 3: *Ritter vom Steckenpferd*, T. 1–4.



Der Hörer hat es hier gleichzeitig mit zwei verschiedenen metrischen Schichten zu tun, die gegeneinander verschoben sind. Dies wird beson-ders deutlich, wenn man anstelle der originalen die folgende Notations-weise wählt:

Abb. 4: *Ritter vom Steckenpferd*, bimetrische Notation

<sup>3</sup> Vgl. Krebs 1999 passim.

Ohne weiteres wären Angleichungen der beiden metrischen Ebenen möglich, ohne dass dadurch die Logik des musikalischen Ablaufs gefährdet wäre; so könnte man die untere Ebene an die obere anpassen:

Abb. 5: *Ritter vom Steckenfesrd*, fiktive Version 1



oder umgekehrt die obere an die untere:

Abb. 6: *Ritter vom Steckenfesrd*, fiktive Version 2

Dies aber ginge an der ästhetischen Zielsetzung des Klavierstücks *Ritter vom Steckenfesrd* vorbei: Der Reiz dieser Musik liegt ja gerade im Konflikt, der aus der Konkurrenzsituation zweier selbstständiger metrischer Ordnungen entsteht.

## 5. Undeutlichkeit als ästhetische Zielsetzung

Bei der *Träumerei* liegt der Fall ähnlich, und doch nicht gleich: Denn einander widersprechende metrische Abläufe treten hier nicht in getrennten Schichten gegeneinander an, sondern sind, als Elemente ein und derselben Tonsatzebene, untrennbar ineinander verwoben. Die ästhetische Wirkung ist in op. 15 Nr. 7 daher nicht »Konflikt«, sondern »Undeutlichkeit«. Es konkurrieren nicht zwei selbstständige metrische Ebenen miteinander, da es ja nicht einmal zur gültigen Ausprägung einer einzigen kommt! Vielmehr ist jedwede metrische Grundordnung unentwegt in Frage gestellt, mit dem Resultat eines eigentümlichen, charakteristischen Schwebezustands, den Schumann selbst einmal folgendermaßen beschrieben hat:

Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der

Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber [...] an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahndend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und un-fühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar *frei* machen; wer ihr dann *Bewußtsein* gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein.<sup>4</sup>

Diese Worte Schumanns beziehen sich zwar nicht auf ein eigenes Werk, sondern auf den 1. Satz der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz – doch ist dieser nicht zufällig überschrieben mit *Réveries, passions* – »Träumereien, Leidenschaften«. Denn die »Freiheit von der Tyrannei des Taktes« ist es, die eben jene Schwere-Losigkeit eines träumerischen Zustands ermöglicht, wie ihn auch der Titel von Schumanns op. 15 Nr. 7 einfordert.

Wie entscheidend diese metrische Freiheit für die ästhetische Wirkung der *Träumerei* ist, zeigt der folgende Versuch einer metrisch »begradigten« Version des Stückes:

Abb. 7: *Träumerei*, T. 1–4, metrisch »begradigte« Version



Folgendermaßen etwa könnte sich gegen Ende der Takte 9–12 eine wohlkoordinierte Kadenzwendung unter Einbezug der Mittelstimmen-imitation vollziehen:

Abb. 8: *Träumerei*, T. 9–12, fiktive Version



In einer solchen – von metrischen Irritationen »gereinigten« – Version des Stückes bleiben die melodische und harmonische Substanz des Tonsatzes

<sup>4</sup> Robert Schumann, *Sinfonie von H. Berlioz*, zitiert nach Häusler 1982, 39f.

erhalten. Der Unterschied zum Original besteht in der Rhythmik: die metrische Grundordnung, der Viervierteltakt mit seinem Schema abwechselnd betonter und unbetonter Zählzeiten, ist nun stets gegenwärtig und nachvollziehbar. Doch ist damit genau das, was den unwiderstehlichen Reiz dieser Musik einmal ausgemacht hat, eben die »träumerische« Undeutlichkeit der Metrik, verloren gegangen.

#### 6. Die *Träumerei* im zyklischen Zusammenhang

Von Interesse ist, dass sich die »Freiheit von der Tyrannei des Taktes« am Schluss der *Kinderszenen* schließlich noch im buchstäblichen Sinne verwirklicht: Im rätselhaft-rezitativischen Mittelteil der Nr. 13, *Der Dichter spricht*, hat Schumann keinerlei Taktstriche notiert.<sup>5</sup> In der Nr. 7, der *Träumerei*, ist jene Freiheit, die durch Dichterwort am Ende des Zyklus Wirklichkeit wird, immerhin bereits erahnt, sozusagen erträumt. Nicht zufällig hat sich der Komponist dafür entschieden, ausgerechnet dieses Stück in die genaue Mitte der 13 Kinderszenen zu rücken.

#### Literatur

Eidler, Arnfried (1982), *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Koenig, Thomas (1982), »Robert Schumanns Kinderszenen op. 15. Hermeneutische und formanalytische Untersuchungen«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik.

Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Häusler, Josef (Hg.) (1982), *Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart: Reclam.

<sup>5</sup> Zu gesellschaftspolitischen und kunstethischen Konnotationen dieser Freiheitsmetaphorik vgl. Koenig 1982, u. a. 308, 311 ff.



© 2014 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2014), »Wider die ›Tyrannei des Taktes‹ – Gedanken zur Metrik in Robert Schumanns ›Träumerei‹ op. 15 Nr. 7« [Against the “Tyranny of the Measure”: Thoughts on Metre in Robert Schumann’s “Träumerei” op. 15 No. 7], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 177–183. <https://doi.org/10.31751/p.117>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: irregular accent patterns; irreguläre Akzentmuster; Jan Novák; lateinische Poesie; latin poetry; metre; Metrum; Petrus Tritonius

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014