

## Die Hemiole bei Bach

Von Werner Tell (Magdeburg)

Die Aufsätze „Der Rhythmus bei Joh. Seb. Bach“ von Hellmuth Christian Wolff (Bach-Jahrbuch 1940/48, Seite 83) und „Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik“ von Hans Hering (Bach-Jahrbuch 1949/50, Seite 65) bedürfen der Ergänzung durch einen Hinweis auf das Auftreten der Hemiole in Bachs Musik. In dem Aufsatz von Wolff wird die Hemiole lediglich — auf Seite 119 — durch ein Zitat aus Gunther Langers Dissertation „Die Rhythmik der Joh. Seb. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel“ (1937) gestreift, in welcher die Hemiole nur einmal, und zwar an ganz unwesentlicher Stelle aufgezeigt wird<sup>1)</sup> (Langer ordnet überdies — auf Seite 74 seiner Dissertation — die Hemiolen nur der Renaissance zu und läßt sie erst in der Romantik wieder aufleben). In dem Aufsatz von Hering wird — auf Seite 71 — festgestellt, daß das Schlußritardando nicht durch Verbreiterung der Notenwerte ausgedrückt werde; wohl aber ist es die durch die Hemiole bewirkte Verbreiterung der Zählzeiten, die als Schlußritardando wirkt<sup>2)</sup>.

Die Hemiole ist eine durchaus bekannte rhythmische Bildung (von der Hemiole in der Mensuralmusik wollen wir hier absehen); Moser kennzeichnet die Hemiole in seinem Musiklexikon (1935) als ein „Umschlagen des 2-mal-3-teiligen in den 3-mal-2-teiligen Takt . . . , besonders von Schütz über Händel bis Mozart zum Abbremsen der dreizähligen Bewegung kurz vor Schluß“ und bringt folgendes Beispiel aus Händels „Israel in Ägypten“:

al - le ver - san - ken in dem Schilf - meer.

Die Betrachtung einiger hemiolischer Schlüsse bei Bach wird uns zunächst zeigen, daß Mosers Definition noch ein wenig präziser formuliert

<sup>1)</sup> In den Einleitungspassagen des G-dur-Präludiums BWV 541.

<sup>2)</sup> Dies scheint Langer zu empfinden, wenn er — auf Seite 78 — von dem Zurücktreten der Nebenschwerpunkte spricht.

werden kann; ferner werden wir sehen, daß die lebendige Kontrapunktik der Bachschen Linie die Hemiole leicht etwas verschleiern kann.

Ein einfaches und klares Beispiel einer Hemiole bietet uns der Schluß des II. Menuetts der IV. Englischen Suite:

Zählzeiten: 











(Neap.) 6

d IV IV I — V I

Im zweiten und dritten Takt dieses Beispiels entstehen durch die Rhythmik der Oberstimme und die des Harmoniewechsels jeweils in Abständen von Halben Schwerpunkte, welche die beiden  $\frac{3}{4}$ -Takte zu einem  $\frac{3}{2}$ -Takt zusammenschließen. Diese Verdopplung der Zählzeiten — hier von Vierteln auf Halbe — ist das Charakteristikum der Hemiole; sie bewirkt das „Abbremsen der Bewegung“, sie ist das eigentliche Schlußritardando. Es geht bei der Schlußhemiole also nicht um die Art der Gruppenbildung gleicher Notenwerte, sondern um die Verdopplung der Zählzeiten; so ist in unserm Beispiel nicht das Umschlagen aus 2-mal-3 in 3-mal-2 Viertel wesentlich, sondern das Umschlagen aus 2-mal-3 einfachen Zählzeiten (Viertel) in 3-mal-1 doppelte Zählzeit (Halbe)<sup>1)</sup>. Es sei hier vorweggenommen (die Betrachtung der Schlüsse einiger Couranten wird es uns deutlicher zeigen),

<sup>1)</sup> Es sei dem Verfasser erlaubt, aus seinem Manuskript „Neues Lehrbuch des Kontrapunkts“ eine Deutung des Wortes „Hemiole“ zu zitieren, die wohl wenigstens für die Schlußhemiole — in der Art des Moserschen Beispiels — Geltung beanspruchen dürfte: „Nicht ganz zutreffend erscheint dem Verfasser die Deutung des Wortes „Hemiole“ (griechisch: halb — ganz) durch Beziehung auf den im angeführten Beispiel entstehenden  $\frac{3}{2}$ -Takt mit Halben als Zählzeiten (denn die gleiche Wirkung kann mit größeren oder mit kleineren Notenwerten in entsprechendem Wechsel erzielt werden) oder die Erklärung des Taktes als von „anderthalbfacher“ Größe der Zählzeit; es dürfte den wahren Sachverhalt eher treffen, eine Fortsetzung der Reihung der uns bekannten Begriffe „Triole“ und „Duole“ in den negativen Bezirk hinein anzunehmen:

- Triole (drei — ganz):  drei Notenwerte auf einer Zählzeit: 
- Duole (zwei — ganz):  zwei Notenwerte auf einer Zählzeit: 
- (eins — ganz):  ein Notenwert auf einer Zählzeit: 
- Hemiole (halb — ganz):  ein halber Notenwert auf einer Zählzeit: 

im letzteren Falle ist daher die Zählzeit zu verdoppeln, um die Hemiole wirksam werden zu lassen.

daß die Verbreiterung der Zählzeiten noch weiter fortgesetzt wird dadurch, daß die punktierte Halbe des Schlußtakts als eine einzige Zählzeit anzusehen ist; so läuft die Bewegung von Vierteln über Halbe bis in eine punktierte Halbe als endgültigen Halt aus<sup>1)</sup>.

In einzelnen Fällen beeinflußt die Hemiole die Melodiebildung; das zeigen uns die melodischen Höhepunkte der Takte 35—37 der vierten zweistimmigen Invention:

In jedem Falle aber wird der harmonische Verlauf durch die Hemiole bestimmt, und es tritt stets auf dem zweiten Takteil des vorletzten Takts die Dominante ein; auch beim Fehlen hemiolischer Einwirkung auf Melodie-rhythmik und Melodiebildung ist die Hemiole stets in der Rhythmik der Harmonik zu erkennen, so in den Takten 9—11 der achten zweistimmigen Invention mit dem als betont zu empfindenden Vorhaltsquartsextakkord auf der zweiten Zählzeit des vorletzten Taktes:

Die melodische Intensivierung hemiolischer Schlußkadenzen durch Triller findet sich überaus häufig, so etwa in Takt 7 des ersten Satzes der zweiten Sonate für Violine und Klavier:

<sup>1)</sup> In ähnlicher Weise wie bei diesem Beispiel sind in der Seiffertschen Ausgabe der Schemelli-Lieder (Bärenreiter-Ausgabe 888) eine Reihe von Hemiolien gekennzeichnet.

und in Takt 23 des I. Menuetts der zweiten Suite für Violoncello allein:



Daß sich der hemiolische Rhythmus auch gegen die Textbetonung durchzusetzen vermag, zeigen uns zwei Beispiele aus der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ aus der Johannes-Passion:

Takt 37–40:



Takt 62–66:



Auch das kurze Thema der F-dur-Tokkata für Orgel schließt hemiolisch:



Ein besonders bemerkenswerter Fall bietet sich uns in den Takten 10 bis 12 der Courante der dritten Französischen Suite dar (nach der Urtextausgabe von Hermann Keller, Peters 1950):

fis V I VII I V I

Das Stück steht im  $\frac{6}{4}$ -Takt; jeder Takt wird, wie der erste Takt des Beispiels zeigt, aus zwei  $\frac{3}{4}$ -Takten gebildet<sup>1)</sup>. Der Takt vor dem Schluß, also der zweite unseres Beispiels, schlägt hemiolisch in einen  $\frac{3}{2}$ -Takt um; der Schlußtakt ist nun aber nicht wieder als  $\frac{6}{4}$ -Takt aufzufassen, sondern als ein aus zwei punktierten Halben als Zählzeiten zusammengesetzter Schlußtakt, der das Auslaufen der Bewegung durch das Aussetzen der Achtelfiguren und durch harmonischen und melodischen Stillstand darstellt; so gehen die Zählzeiten in zweimaliger Verbreiterung aus Vierteln in Halbe und in punktierte Halbe über, also erst auf das Doppelte, dann auf das Anderthalbfache. — Die Couranten der Englischen Suiten und diejenige der ersten Französischen Suite zeigen die gleichen Schlußbildungen, stehen aber von vornherein im  $\frac{3}{2}$ -Takt; so fehlt ihnen das Ausgangsstadium des  $\frac{6}{4}$ -Taktes, und es findet beim Abschluß nur der Übergang der Zählzeiten aus Halben in punktierte Halbe statt, also die letzte Hälfte des vorher besprochenen Vorgangs; von einer eigentlichen Hemiole kann in diesem Falle nicht gesprochen werden, wohl aber von einer durch die Verbreiterung der Zählzeiten hervorgerufenen hemiolischen Wirkung<sup>2)</sup>. — Von diesen Stücken bietet uns die I. Courante der ersten Englischen Suite in der Notierung ihrer Schlüsse noch einen interessanten Sonderfall, so Takt 8—10:

\*Am Übergang vom ersten zum zweiten Takt des Beispiels erscheint ein Trugschluß; die von einem solchen harmonischen Vorgang unberührte Melodie der Oberstimme läuft unbekümmert schon im zweiten Takt in die  $\frac{2}{\text{P}}$ -Taktart (siehe Fußnote 6) des Schlusses hinein, während Mittelstimmen

<sup>1)</sup> Während Keller — „Die Klavierwerke Bachs“ Seite 171 — in diesem Stück einen mehrfachen unregelmäßigen Wechsel von  $\frac{6}{4}$ - und  $\frac{3}{2}$ -Takt empfindet, der sich aus dem Rhythmus der Oberstimme ergibt, möchte der Verfasser den Baß und damit den harmonischen Verlauf als entscheidend ansehen und auf den Harmoniewechsel hin durchweg den  $\frac{6}{4}$ -Takt annehmen (in Takt 10, dem ersten unseres Beispiels, dürfte also der Eintritt der fis-moll-Tonika auf dem vierten Viertel als Schwerpunkt gelten); von diesem durch die gewichtige Baßstimme verkörperten Grundrhythmus aus sind dann die kleinen rhythmischen Abweichungen der Oberstimme als Synkopen aufzufassen.

<sup>2)</sup> Wenn ein aus zwei punktierten Halben als Zählzeiten bestehender Takt, wie er uns hier mehrfach als Schlußtakt begegnet, als Taktart eines ganzen Stückes erscheint — so in manchen Choralmelodien —, müßte er durch die Taktvorzeichnung  $\frac{2}{\text{P}}$  oder  $\frac{2}{\text{P}}$  bezeichnet werden.

und Baß, durch den Trugschluß aufgehalten, noch im  $\frac{3}{2}$ -Takt verharren, um erst im dritten Takt in den  $\frac{2}{\rho}$ -Takt überzugehen. Die Notierung der Oberstimme ist um so bemerkenswerter, als die Vorwegnahme des  $\frac{2}{\rho}$ -Taktmaßes nicht im Klangbild, sondern nur in der Vorstellung erfolgt.

Wenn im  $\frac{3}{8}$ - und im  $\frac{6}{8}$ -Takt die Achtel als Zählzeiten anzusehen sind, finden sich oft Schlußhemiolen, wie unsere Beispiele zeigten; wenn sich je drei Achtel zu einer einzigen Zählzeit zusammenschließen, können natürlich innerhalb der Achtelgruppen keine Hemiolen entstehen. Verbinden sich  $\frac{3}{8}$ -Takte mit ganztaktiger Zählzeit zu viertaktigen Sätzen oder bilden diese  $\frac{3}{8}$ -Zählzeiten in Verdopplung oder Vervierfachung  $\frac{6}{8}$ - oder  $\frac{12}{8}$ -Takte, so ergeben sich auch keine Hemiolen, denn alle diese Taktarten sind geradzahlig (für diese drei Taktarten wie für den ähnlichen  $\frac{12}{16}$ -Takt finden sich Beispiele in den Giguen). Bei Verdreifachung der Zählzeit aber, also im  $\frac{9}{8}$ -Takt, finden sich leicht Hemiolen; das zeigt uns etwa das Präludium der VI. Englischen Suite in den Takten 34—37. Es läge nun der Schluß nahe, auf Grund des Vorhandenseins oder des Fehlens von Hemiolen kleinere oder größere Zählzeiten und damit langsameres oder schnelleres Tempo anzunehmen — diese Schlußfolgerung trifft oft zu, läßt sich aber wegen mancher unbestreitbarer Ausnahmen nicht als allgemeingültig erklären (als solche Ausnahmen dürften etwa das unzweifelhaft langsame Tempo der Sarabande der I. Französischen Suite — ohne Schlußhemiolen — und das ebenso unzweifelhaft schnelle Tempo der zweistimmigen A-dur-Invention — mit Schlußhemiolen — anzusehen sein).

In gleicher Form und mit gleicher Wirkung wie bei Bach findet sich die Hemiole bereits in der Palestrinazeit<sup>1)</sup>; auch hier tritt sie an Abschlüssen auf, denn an diesen bilden sich die ersten Ansätze funktionellen harmonischen Geschehens<sup>2)</sup>, und so kann die Verdopplung der Zählzeiten durch Verlangsamung des Harmoniewechsels deutlich markiert werden. Diese Schlußhemiole wird in der Barockmusik zur typischen Formel, bei Händel und Telemann klar und einfach, bei Bach oft durch kontrapunktische Bewegungen ein wenig verhüllt. In der Wiener Klassik tritt die Schlußhemiole zurück, vielleicht weil die Verdopplung der Zählzeiten am Abschluß eines Themas die Zahl der erklingenden Takte verringert und damit die regelmäßige Vier- und Achttaktigkeit zerstören würde; bei Haydn und Mozart findet sie sich gelegentlich, bei Beethoven nur noch ganz selten; bei diesem

<sup>1)</sup> Siehe Jeppesen, „Der Palestrinastil und die Dissonanz“, Notenbeispiele auf Seite 96 und 246—248 mit Hemiolen von „überzeugender, breit ausladender Schlußwirkung“; Jeppesen bringt überdies zwei Beispiele für den allerdings sehr seltenen Fall des hemiologischen Übergangs aus geradem in ungeraden Takt.

<sup>2)</sup> Der Verfasser hat in seiner Schrift „Die Kirchentonarten und ihre Harmonik“ (Evangelische Verlagsanstalt Berlin E. M. 1106) den Begriff der „Zeilenschlußharmonik“ geprägt.

aber entwickeln sich schon hemiolische Bildungen mehrtaktiger Ausdehnung, meist über den Verlauf eines viertaktigen Satzes, welche dann in der Romantik längere Strecken eines musikalischen Ablaufs formen, etwa bei Schumann in reizvollem Schweben<sup>1)</sup>, bei Brahms in kraftvoller Stauung, um endlich am Abschluß der ersten Szene des dritten Tristan-Aktes in unaufhörlicher Folge die fieberhafte Erwartung zu malen.

Für die Wiedergabe Bachscher Musik kann uns die Erkenntnis der Schlußhemiole in doppelter Hinsicht bedeutsam werden:

Erstens: Der hemiolische Rhythmus sollte beim Musizieren klar herausgearbeitet werden (bis auf die Erhaltung sinngemäßer Textbetonung in vokaler Musik); die Betonung der doppelten Zählzeiten verleiht den Schlußkadenzen ein stärkeres Gewicht, als wir es ihnen durch ein vom Gefühl bestimmtes Ritardando geben könnten. Diese der Taktnotierung gegenüber verschobene Betonung ist nicht als synkopisch zu empfinden, sondern als regelrechter Taktwechsel, der nur um seiner kurzen Dauer willen nicht aufgezeichnet wird.

Zweitens: Da die Hemiole ein im Tonsatz selbst enthaltenes Schlußritardando darstellt, ist es unnötig, noch ein zusätzliches Ritardando auszuführen. Es würde sich sonst in ähnlicher Weise eine Überladung des Ausdrucks ergeben, wie sie Schering als „Hypertrophie“ bei gefühlübersättigtem Vortrag einer schon alle Gefühlsregungen nachzeichnenden Bachschen Linie verwirft<sup>2)</sup>. Überdies ergibt das durch die Hemiole gegebene Ritardando in der genauen Verdopplung der Notenwerte eine Verlangsamung in real faßbaren Notenwerten gegenüber dem nur irreale Werte schaffenden gefühlsmäßigen Schlußritardando; so entspricht das durch die Hemiole ausgedrückte Ritardando mit seinen einfachen Zahlenverhältnissen den klaren Tempobeziehungen der Barockzeit, die ja auch die einzelnen Teile eines Werkes in die einfachen Zahlenbeziehungen der Verdopplung, Vervierfachung, Halbierung und Viertelung brachte<sup>3)</sup>.

So verdient die Hemiole, auf dem diffizilen Gebiet der Rhythmuslehre ein klarer Sonderfall, unsere besondere Aufmerksamkeit, zumal in der Musik Bachs.

<sup>1)</sup> So in dem von Langer zitierten Finale des Klavierkonzerts.

<sup>2)</sup> „Vom musikalischen Kunstwerk“ 1949, Seite 200.

<sup>3)</sup> Kurt Thomas, „Gedanken zur Aufführungspraxis der Chorwerke von Joh. Seb. Bach“ (Das Musikleben“ 2/1950).