

**MINISTERIUM FÜR BILDUNGSWESEN UND WISSENSCHAFT DER
UKRAINE**

NATIONALE LINGUISTISCHE UNIVERSITÄT KYJIW

**Professor G.G. Potscheptsov-Lehrstuhl für germanische und finno-ugrische
Philologie**

Qualifikationsarbeit

**RHYTHMISCHE KANONEN IN DER POESIE UND IN DER MUSIK
(AM BEISPIEL DES GEDICHTES VON H. HEINE „DIE LORELEI“)**

OLGA MARUNTSCHAK

Gruppe MLnim 56 – 18

Fakultät für germanische Philologie

Wissenschaftliche Betreuerin:

Prof., Dr. **OLENA STERIOPOLO**

Nationale Bewertungsskala _____

Punktanzahl _____

EKTS-Note _____

INHALT

ABKÜRZUNGEN	4
EINLEITUNG.....	5
KAPITEL 1. THEORETISCHE ANSÄTZE DES RHYTHMUS ALS KOMPLEXEN PHÄNOMENS.....	9
1.1. Das Wesen des Rhythmus	9
1.2. Rhythmus in der Natur	10
1.3. Rhythmus in der Kunst	12
1.3.1. Rhythmus in der Musik	14
1.3.2. Rhythmus in der Poesie	18
Schlussfolgerungen zum Kapitel 1.....	21
KAPITEL 2. AUDITIVE PARAMETER VON RHYTHMISCHEN EINHEITEN IN DER MUSIK UND IN DER POESIE	23
2.1. Prosodische Parameter in der Musik.....	23
2.1.1. Melodie.....	23
2.1.1.1. Tonhöhe.....	24
2.1.1.2. Tonart.....	25
2.1.1.3. Tonfarbe.....	25
2.1.2. Tempo.....	26
2.1.3. Dynamik	28
2.1.3.1. Akzent.....	30
2.1.4. Artikulation.....	31
2.1.5. Rhythmus.....	32
2.1.5.1. Metrum	32
2.1.5.2. Takt.....	33
2.1.5.3. Taktmaß.....	34
2.1.5.4. Tonwert.....	35
2.1.5.5. Pausenwert.....	38
2.2. Prosodische Parameter in der Poesie.....	39
2.2.1. Melodieverlauf.....	39

2.2.2.	Satzakzent.....	40
2.2.3.	Sprechpausen.....	42
2.2.4.	Sprechtempo.....	42
2.2.5.	Klangfarbe.....	43
2.2.6.	Lautstärke.....	43
2.2.7.	Rhythmus.....	44

2.3. Allgemeine und spezifische prosodische Parameter in der Musik und in der Poesie..... 44

Schlussfolgerungen zum Kapitel 2..... 47

KAPITEL 3. EXPERIMENTAL-PHONETISCHE UNTERSUCHUNG VON DER RHYTHMISCHEN ORGANISATION IN DER MUSIK UND IN DER POESIE 49

3.1. Ziel und Aufgaben der Untersuchung 49

3.2. Charakteristik vom Untersuchungsmaterial 50

3.3. Auditive Analyse des Rhythmus im Lied von Friedrich Silcher 51

3.4. Auditive Analyse des Rhythmus im Gedicht von Heinrich Heine 54

3.5. Vergleichsanalyse der Ergebnisse 59

Schlussfolgerungen zum Kapitel 3..... 64

SCHLUSSFOLGERUNGEN 67

RESÜMEE 71

PE3IOME 72

LITERATURVERZEICHNIS 73

ANHANG A 79

ANHANG B..... 80

ABKÜRZUNGEN

- ⌒ – Verschmelzung der lexikalischen Einheiten in eine rhythmische Gruppe;
- ^ – Grenzen der rhythmischen Gruppen;
- | – Grenzen der Syntagmen;
- || – Grenzen der Phrasen;
- ' – Betonung in einer rhythmischen Gruppe/ in einem Syntagma;
- '' – Betonung in einer Phrase;
- ''' – emphatische Betonung;
- } – ultrakurze Pause;
- / – kurze Pause;
- // – lange Pause;
- – progrediente Melodie;
- ↓ – fallende Melodie;
- ↑ – steigende Melodie;
- – betonte Silbe;
- ◡ – unbetonte Silbe.

EINLEITUNG

Die Entwicklung der modernen Phonetik hat das verstärkte Erkenntnisinteresse von Linguisten an wenig erforschte sprachliche Phänomene und Prozesse verursacht. Zu solchen Phänomenen gehört die gesungene Rede als eine der Redeformen.

Es ist offenkundig, dass die Eigenschaften, Formen und Funktionen der Sprechintonation ganz völlig und tiefgründig in der gesungenen Rede wiedergegeben werden. Das beweist die Notwendigkeit, prosodische Parameter in der Poesie mit solchen in der Musik zu vergleichen.

Die gesungene Rede einigt in sich Elemente der sprachlichen und musikalischen Kulturen. Ihre gemeinsame Herkunft und eine untrennbare Einheit sind von vielen wissenschaftlichen Forschungen begründet. J. Koopman bestätigte, dass ein Mensch seine Gefühle mithilfe des Singens viel mehr früher ausdrückte, als er begann, die Gedanken zu verbalisieren. Folglich treten die moderne Rede und die Gesangkunst als Varietäten derselben primitiven Äußerungen der Urmenschen auf. Die Entwicklung der Sprache hängt also eigentlich von dem Musikkulturstand bestimmter Gesellschaft ab (Koopman, 1994)

Daraus folgt, dass Musik und Poesie im Laufe ihrer historischen Entwicklung zueinander neigen. Vokalmusik, die als Ergebnis dieser Neigung entstand, ist eine synthetische Kunst, die man nur dann erkennen kann, wenn man alle Gesetzmäßigkeiten beider dieser Elemente berücksichtigt.

Es versteht sich von selbst, dass die beiden Künste viele gemeinsame Eigenschaften haben. Aber die engste Verbindung entsteht zwischen ihnen dann, wenn man die Frage des Rhythmus anschnidet.

Aktualität der Forschung besteht darin, dass die modernen linguistischen Studien auf die Untersuchung der phonetischen Mittel auf den neuen Ebenen gerichtet sind, die mit der Sprachwissenschaft in Berührung kommen. Von besonderer Notwendigkeit ist deswegen die Bestimmung der Rolle von prosodischen Mitteln in den Kunstarten, und zwar in der Musik und in der Poesie. Auf der

suprasegmentalen Ebene der phonetischen Untersuchungen ist der Rhythmus von besonderem Interesse.

Außer anderen Disziplinen ist Rhythmus das Teilgebiet der Musiktheorie. Musiktheoretische Forschungen versuchen heute die Wege zu finden, die Strukturen musikalischer Gebilde angemessen zu beschreiben sowie Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Organisation von Klängen aufzuzeigen (Dahlhaus, 1979, S. 239).

Rhythmische Organisation der gesungenen Rede ist eines der Probleme der Sprachwissenschaft, das bis heute noch nicht erforscht wurde und demzufolge eine gründliche Analyse erfordert.

Obwohl eine Vielzahl der Abhandlungen von Linguisten (O. Вольфовська; O. Steriopo; T. Надеина; E. Kaltenbacher; K. J. Kohler; W. Kuhlmann; R. Pike; E. Stock; L. Velickova; M. Voltz; I. Zollna) dem Phänomen des Rhythmus gewidmet ist, bleibt dieses Phänomen noch im Zentrum vom linguistischen Interesse. Die Analyse des Rhythmus ist unvollständig und das lässt vom unzureichenden Erlernen dieses Themas sprechen. Ungelöst bleibt auch die Frage nach dem Rhythmus in der gesungenen Rede; ungenügend ist das Problem des Rhythmus in der Poesie geklärt. Aber der wichtigste Grund für die vorliegende Untersuchung, der die Aktualität der Qualifikationsarbeit bedingt, liegt darin, dass diese zwei Kunstarten, also Musik und Poesie, vom Standpunkt der Germanistik bis heute gründlich noch nicht verglichen wurden.

Den Bedarf an der komplexen Erforschung des Rhythmus bedingt auch die Wichtigkeit der prosodischen Mittel für die Kommunikation. Der moderne Forschungsstand dieses Phänomens braucht noch untersucht zu werden.

Die Bestimmung der Rolle vom Rhythmus in der Musik im Vergleich zur Poesie fördert sowohl die Weiterentwicklung der angewandten Phonetik, als auch die Entwicklung der theoretischen Einsätze in der Musik, worin **der praktische Wert** der Qualifikationsarbeit besteht. Musiktheoretische Überlegungen suchen nach Wegen, die Strukturen musikalischer Gebilde angemessen zu beschreiben sowie Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Organisation von Klängen aufzuzeigen (Dahlhaus, 1979, S. 239). Aus diesem Grund können die Ergebnisse der

vorliegenden Arbeit beim Unterrichten der Musiktheorie und der angewandten Phonetik (Thema „Rhythmus“) benutzt werden.

Dieser Beitrag soll einen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung des Rhythmus durch die Darstellung der wesentlichen Einsichten in den beiden Forschungsbereichen Phonetik und Musiktheorie geben. Die Beschreibung von prosodischen Parametern des poetischen Textes und des Musikstückes vertiefen die Kenntnisse über den Prozess der Rhythmisierung in der Poesie und in der Musik. Die entdeckten allgemeinen und spezifischen auditiven Parameter in der Poesie und in der Musik können eine Grundlage für die weiteren Forschungen im Bereich der Musiktheorie und der angewandten Phonetik bilden.

Die Bestandteile der Qualifikationsarbeit wurden in zwei wissenschaftlichen Konferenzen präsentiert, und zwar „Die Ukraine und die Welt: Dialog der Sprachen und der Kulturen“ (Kyjiw, 11. - 13. April 2018) und „Internationale Wissenschaftlich-praktische Konferenz “Ad orbem per linguas. До світу через мови.“ (Kyjiw, 20. – 22. März 2019) an der Nationalen Linguistischen Universität Kyjiw.

Die Untersuchungsziele sind die Betrachtung der theoretischen Aspekte der Forschung von Rhythmus als komplexen Phänomens, das u.a. die Kunstarten wie Poesie und Musik betrifft; die Übersicht der auditiven Parameter in beiden Kunstarten; die Aussonderung von allgemeinen und spezifischen prosodischen Mitteln und die experimental-phonetische Untersuchung des Rhythmus in der Musik im Vergleich zur Poesie am Beispiel des Werks von Heinrich Heine „Die Lorelei“.

Das Erreichen dieses Ziels bestimmt die Lösung der folgenden **Aufgaben**:

- das Problem des Rhythmus zu beleuchten;
- die Rolle des Rhythmus in der Natur zu klären;
- die Abgrenzung des Rhythmus in den Kunstarten zu bestimmen;
- die theoretischen Grundlagen der musikalischen und poetischen Rhythmusgestaltung zu klären;
- die prosodischen Parameter rhythmischer Einheiten in der Musik und in der Poesie darzustellen;

- allgemeine und spezifische prosodischen Mittel auszusondern;
- den Rhythmus in der Musik mit dem Rhythmus in der Poesie zu vergleichen.

Die Untersuchungsobjekte sind Poesie und Musik.

Der Untersuchungsgegenstand sind rhythmische Kanonen in diesen Kunstarten.

Die experimental-phonetische Untersuchung wurde am Beispiel des Gedichtes von Heinrich Heine durchgeführt. **Das Forschungsmaterial** der vorliegenden Qualifikationsarbeit besteht aus der Aufnahme mit dem Rezitieren des Gedichtes von einem deutschen Sprecher und Schauspieler Fritz Stavenhagen und der Aufnahme mit dem Singen der Vertonung von Friedrich Silcher, abgespielt von deutschem Vokalensemble „Singphoniker“. Die Gesamtdauer des Forschungsmaterials beträgt 4:04 Minuten.

Das methodische Vorgehen ist vom Ziel, von den Aufgaben und der Eigenart des analysierten Materials fundiert.

Um die Besonderheiten der Zusammenwirkung der prosodischen Mittel zu erforschen, wurden die Allgemeinwissenschaftliche (Systematik, Verallgemeinerung, Formalisierung) und empirisch-theoretische Methoden (Analyse, Synthese) benutzt. Die Untersuchung bestand aus folgenden Etappen:

1. Theoretisch-linguistische Analyse des Rhythmus als umfassenden Phänomens;
2. Vergleichende Analyse der prosodischen Mittel in der Musik und in der Poesie;
3. Auditive Analyse von Rhythmus in der Musik und in der Poesie;
4. Vergleichende Analyse von Ergebnissen der experimental-phonetischen Untersuchung;

Der Umfang der Qualifikationsarbeit beträgt insgesamt 80 Seiten. Die Arbeit besteht aus der Einleitung, drei Kapiteln, Schlussfolgerungen zu jedem Kapitel, Schlussfolgerungen zur ganzen Arbeit, Resümees in der deutschen und ukrainischen Sprache und dem Literaturverzeichnis (71 Quellen).

KAPITEL 1. THEORETISCHE ANSÄTZE DES RHYTHMUS ALS KOMPLEXEN PHÄNOMENS

1.1. Das Wesen des Rhythmus

Rhythmus ist allgegenwärtig. Um das Wesen des Rhythmus zu beschreiben, ist es notwendig, in erster Linie dieses Phänomen zu definieren. Überall kommt uns *Rhythmus* als „die regelmäßige Wiederholung zeitlicher Erscheinungselemente“ (Klages, 2000, S. 16) vor. Wenn man sich aber genauer mit diesem Thema beschäftigt, stellt sich heraus, dass eine wirklich umfassende Definition schwer zu finden ist. Der Grund dafür ist, dass dieses Phänomen von vielen Standpunkten betrachtet wird und demzufolge interdisziplinär ausgerichtet ist.

Obwohl Rhythmus in verschiedener Hinsicht untersucht wird, kann man allgemeine Grundsätze bemerken, die diesen Begriff formieren. Alle rhythmischen Prozesse werden von zwei Aspekten begründet. In erster Linie ist es der Aspekt der Ordnung. Den zweiten Aspekt bildet „eine zeitlich-dynamische Veränderung bzw. Bewegung“ (Kopiez, 2005, S. 128).

Wenn man Rhythmusbegriff aus diachronischer Sicht analysiert, ist es zu beobachten, dass die beiden Aspekte den Kern der Definition bilden. Schon vor langer Zeit beschrieb Platon Rhythmus im Zusammenhang mit dem Chorgesang auf folgende Weise: „<...> dass man ferner die Ordnung in den körperlichen Bewegungen Rhythmos <...> nenne“ (Horn, 2013).

Ein deutscher Musiktheoretiker Hugo Riemann hat in seinem Musiklexikon den Begriff des Rhythmus folgendermaßen definiert:

„<...> ist in Tanz, Musik und Versdichtung wirksam als eigenständig zeitliches, im jeweiligen Gesamtphänomen integriertes Ordnungs- und Gestaltungsprinzip. Im Begriff der Ordnung ist dabei das Moment der Regelmäßigkeit <...>, im Begriff der Gestaltung das Moment der Spontaneität enthalten“ (Zaminer, 1967, S. 803).

In dem anderen Musiklexikon MGG definiert man Rhythmus als „die Ordnung der Bewegung oder Zeiten, die dem menschlichen Sinn unmittelbar deutlich und faßlich ist und deren Wahrnehmung sich mit dem Gefühl des Wohlgefallens

verbindet“ (Seidel, 1998, S.258). Im Vergleich zu den vorhergebrauchten Definitionen entsteht im Laufe der Zeit noch die wichtigste Komponente, die auf die Subjektivität des Rhythmus weist.

In diesem Zusammenhang kann man Rhythmus als „periodische Wiederkehr gleicher und in gleicher Ordnung abgestufter, durch eine dynamische Gipfelbildung zur Einheit gebundener Vorgänge“ (Stock, 2002, S. 198) definieren. Gleichmaß, Regelmäßigkeit und Wiederholung sind die vertrauten Elemente von Rhythmus.

1.2. Rhythmus in der Natur

Beim Beobachten der Natur ist leicht zu sehen, dass alles in der Welt den bestimmten Rhythmen folgt. Fast alle Prozesse der Natur basieren auf rhythmischen Zyklen.

Die Natur macht uns vor, dass das Leben verschiedenen Rhythmen unterliegt. Innerhalb eines Tages wird es hell und wieder dunkel, innerhalb eines Jahres wird es wärmer und wieder kälter, im Laufe eines Monats nimmt der Mond zu und wieder ab. Doch dieses rhythmische Kommen und Gehen ist absolut vorhersehbar, weil es vom Lauf der Gestirne verursacht ist. Unser Planet dreht sich um die Sonne, doch auch unsere Sonne dreht sich um ein größeres System, wie auch dieses System sich um das schwarze Loch, welches die Forscher im Zentrum unsere Galaxie vermuten, dreht. Auch unsere Galaxie steht nicht einfach still im unendlichen Raum, sondern dreht sich um etwas.

Die Erde braucht 24 Stunden, um sich einmal um sich selbst zu drehen. Im Zeitraum von 365 Tagen fordert sie zu dem einmal um die Sonne. „Kompliziert macht diese kosmische Konstellation, dass die Erde mit einer Neigung von rund 23 Grad gleichsam um die Sonne eiert. Dadurch ist nicht nur Hell und Dunkel auf der Erde höchst ungleich verteilt, sondern es ergeben sich auch unterschiedliche Jahreszeiten“ (Spiegel, 2010). Am Beispiel der Jahreszeiten wird es besonders deutlich, dass sich Aktivität und Ruhe abwechseln müssen. Außerdem sei hervorgehoben werden, dass sich die Lebewesen am Äquator fast keinen Schwankungen der Jahreszeiten anpassen müssen. Aus der anderen Seite

akklimatisieren sich Tiere und Pflanzen in den Polarzonen zu einem ganz gegenseitigen Phänomen: Im Sommer scheint die Sonne 24 Stunden lang, im Winter herrscht Tag und Nacht Dunkelheit.

Offensichtlich sind das Erblühen und das Verwelken der Flora zu erkennen, welches schon wieder dem Rhythmus der Umdrehung unserer Erde um die Sonne folgt.

Darüber hinaus sind aber auch Rhythmen sichtbar, die vor allem am Meer sehr deutlich sind – die Gezeitrhythmen. Unter anderen sind die Mondrhythmen oder Lunar-Rhythmen von großer Bedeutung, die eine treffende Rolle im Leben der Meerorganismen spielen, weil sie ihre Fortpflanzung synchronisieren.

Dieselben Gesetzmäßigkeiten sind auch im Mikrokosmos anzuschauen, der auch voll von zyklischen Umdrehungen ist, wie z.B. die Elektronen, die in der Elektronenschale um den Atomkern schwingen.

Regelmäßige zeitliche Abläufe finden sich überall. Die Menschen als Lebewesen sind selbstverständlich auch ungezählten rhythmischen Zyklen der Natur untergeordnet: „dem Kreisen der Erde um die Sonne, den Phasen des Mondes, dem Wechsel von Tag und Nacht, den Jahreszeiten und damit festen zyklischen Veränderungen in der Tier- und Pflanzenwelt“ (Buchholz, 2010, S. 9).

Was unseren menschlichen Körper angeht, steht es außer Frage, dass er auch diesen Rhythmen der Natur unterworfen ist und mit denen zusammenwirkt. Fast jedes Lebewesen verfügt auch über einen inneren Zeitmesser. Dafür hat sich inzwischen der Begriff *innere Uhr* eingebürgert. Abhängig davon wechseln gleichmäßig laut Moritz Wachen und Schlafen, Hunger und Sättigung, Bewegung und Ruhe (Moritz, 2000, S.3). „Die Anpassung unseres Tagesablaufs an den Tag-Nacht-Rhythmus bzw. die Synchronisation unserer Jahresplanung mit natürlichen, jahreszeitlichen Veränderungen sind ganz klare Beispiele für den Menschsein immanente Rhythmen“ (Moritz, 2000, S. 3), die für unser Leben doch von der großen Bedeutung sind. Dazu gehören auch innere Funktionen, z. B. die Produktion bestimmter Hormone unterleben tagesrhythmische Schwankungen. Diese Rhythmen sind eine Anpassung oder Reaktion auf den Wechsel der Umgebung.

Wenn wir den menschlichen Körper in Bezug auf die Körperorgane betrachten, fällt auf, dass auch sie alle Rhythmus haben. Als Beispiele sind der Kreislauf und die Atmung heranzuziehen. Die Rhythmen im Blutdruck und in der Herzratenvariabilität können sichtbar gemacht werden. Selbst die kleinste Zelle unseres Körpers erneuert sich in rhythmischen Zyklen (Mayer, 1991, S. 13).

Daneben muss auch die Sprache als Ausdruck der engen Verbindung des Menschen mit dem Rhythmus betrachtet werden. „Die zeitliche Gestaltung der Sprache ist unverzichtbarer Bestandteil jeder sprachbasierten Kommunikation“ (Buchholz, 2010, S.14).

Unter Sprechrhythmus versteht man die zeitliche Gliederung der gesprochenen Sprache. Er ergibt sich aus der regelmäßigen Wiederkehr von Bewegungen der Atemmuskulatur, die ihren Ausdruck in der zeitlichen Abfolge von betonten und unbetonten Silben findet (Dufter, 1995, S. 75).

Aus den vorstehenden Beispielen ist es festzustellen, dass alles Lebendiges in der Natur stets in der Bewegung ist, regelmäßig sich wiederholt und demzufolge den entsprechenden Rhythmen unterliegt.

1.3. Rhythmus in der Kunst

Rhythmus in der Kunst wird gewöhnlich in unserem Gehirn mit der Musik in Verbindung gebracht. Wenn man aber seine Aufmerksamkeit auf die Etymologie des Wortes lenkt, wird es klar, dass Rhythmus in engem Zusammenhang mit den anderen Kunstarten steht. Darunter sind Tanz, Theater und Kinokunst. Wenn wir diese Frage präziser betrachten, versteht man dann, dass sogar bildende Kunst und damit auch Malerei, Architektur und Skulptur einen Rhythmus haben.

Als Beweis dazu dient eine unwiderlegbare Tatsache, dass jede Kunst ihre eigene Sprache hat. Aus dem vorigen Kapitel ist erwiesen, dass die Sprache und der Rhythmus unabdingbare Begriffe sind.

In diesem Zusammenhang sei an die Rhythmusdefinition im Riemann-Musiklexikon erinnert: „Rhythmus ist in Tanz, Musik und Versdichtung wirksam als eigenständig zeitliches Ordnung- und Gestaltungsprinzip, gekennzeichnet einerseits

durch Gleichförmigkeit, Bezug zu einem festen Zeitmaß, andererseits durch Gruppierung, Gliederung, Abwechslung.... Als elementare, gemeinschaftsstiftende Macht hat er für kultische Begehungen und Feste, Arbeit und Spiel, Erziehung und Heilung (Musiktherapie) fundamentale Bedeutung“ (Brockhaus-Riemann Musiklexikon, 1979).

Sogar Platon glaubte, dass Rhythmus und Harmonie besonders die Seele berühren. Aristoteles verband auch den Rhythmus mit dem emotionalen Zustand einer Person, indem er sagte, Rhythmus und Melodie spiegeln Wut und Sanftmut, Mut und Mäßigung sowie andere Eigenschaften wieder. Alle Arten von Künsten mit ihren rhythmischen Konstruktionen beeinflussen den mentalen Zustand. Sie beeindrucken, rufen bestimmte Emotionen hervor und erzeugen die entsprechende Stimmung, wodurch die Entwicklung der kreativen Fähigkeiten des Menschen angeregt wird.

In der Musik wird der Rhythmus durch Wiederholung gleicher Melodieperioden realisiert. Dank der besonderen rhythmischen Muster können wir auch den nationalen Charakter der Musik bestimmen (vgl. Tango und Polonaise).

Tanz ist die allererste Kunst. Urmenschen machten während des Klopfens von Stöcken und Trommeln rhythmische Bewegungen ihrer Köpfe, Körper, Beine und Arme. Im Laufe der Zeit verwandelte sich diese zeitliche Bewegung des Körpers mit rhythmischen Klängen in ein Ritual, das jedes bedeutende Ereignis begleitet oder vervollständigt. Rituelle Bewegungen haben mit der Zeit die Ausdruckskraft bekommen.

Was die Wortkunst angeht, also Literatur und Poesie, entwickelt sich rhythmische Bewegung auch in den Zeitperioden.

Es ist erwiesen, dass die poetischen und musikalischen Rhythmen einen gemeinsamen Ursprung haben, da der Klang sowohl für die Musik als auch für die Sprache notwendig ist.

Es wird angenommen, dass die eigentliche Definition eines poetischen Fußes in der Antike als Bezeichnung eines metrischen Akzents mit einer Absenkung des Fußes entstand (vgl. Gitarristen, die den Takt mit dem Fuß schlagen) (Алексеев,

1986, S. 23). Um einen poetischen oder musikalischen Rhythmus zu ergreifen, sind demzufolge Bewegungen oder motorische Empfindungen notwendig.

Die Wissenschaftler bestätigen, dass der Rhythmus sehr unterschiedlich die Menschen beeinflussen kann. Er kann leblos eintönig sein, andererseits kann er auch ein Signal für die Gefühle sein. So dient der Rhythmus als Anreiz für emotionale Reaktionen und damit als eines der organisierenden Elemente von einem kreativen Prozess.

Manchmal wird die Rhythmusstörung von uns extrem scharf wahrgenommen, was auf eine enge Verbindung der psychoemotionalen Struktur der Persönlichkeit mit dem Rhythmus der Umgebung hinweist.

Rhythmus als Wiederholung hat eine Organisationsfunktion in jedem metrischen System (in der Komposition). Er bezeichnet das Ende von einer Periode und betont die „Konsonanz“ (Zusammenklang) (Еропов, 1974). Diese Wiederholung, die eine rhythmische Rolle spielt, führt uns immer wieder zum vorigen Element zurück, das durch den Willen des Künstlers hervorgehoben wird, und bildet so eine figurative Ganzheit.

Wenn man über den Rhythmus in einer raum-zeitlichen Kunst spricht, versteht man darunter eine Bewegung, die räumlich und zeitlich koordiniert wird. Das ist die Abwechslung von allen Ausdrucksmitteln (und damit auch von prosodischen Parametern, die im nächsten Kapitel betrachtet werden). Hierdurch ist der Rhythmus mit dem Anstieg oder Abfall, mit der Beschleunigung oder Verzögerung verbunden. Zu solchen Kunstgattungen gehören unmittelbar Musik und Poesie.

1.3.1. Rhythmus in der Musik

Aus dem vorigen Abschnitt ist es festzulegen, dass der Rhythmus am engsten mit der Musik verbunden ist, weil er zeitliche Gestaltung und Ordnung eines musikalischen Werks bestimmt. Rhythmus als Kompositionsform in der Musik ist älter als ein poetisches Wort und daher älter als jede Form des Kunstwerks (Жирмунский, 1925, S. 15).

Ein deutscher Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch definierte den Rhythmus in seinem Musiklexikon als „eine gewisse Fortdauer gleichartiger Bewegungen oder vielmehr eine gleichartige Wiederkehr der bei dieser Bewegung zu bemerkenden Schläge oder Rückungen“ (Koch, 1802, S. 1473) und bestätigte dabei, dass die Aufgabe vom Rhythmus darin besteht, dass er die Empfindungen durch Töne ausdrücken muss.

Es ist hinzuzufügen, dass der Musikästhetiker Eduard Hanslick diesen Begriff wie folgt erklärte: „Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechsel-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß“ (Hanslick, 1854, S. 32).

Zu jeder Melodie ist laut Koch „eine Folge von Tönen erforderlich, die sich in gleichartige Glieder oder Zeitabschnitte einteilen lässt, damit eine gewisse Einförmigkeit der Bewegung stattfindet und durch dieselbe das Gleichartige einer und eben derselben Empfindung auf unser Gefühl wirken könne“ (Koch, 1802, S. 1473).

Jede Folge von Tönen unterschiedlicher Dauer (und im besonderen Fall derselben Dauer) ist eine Erscheinungsform des Rhythmus.

Es wurde schon erwähnt, dass Rhythmus eine Organisationsfunktion erfüllt. Deswegen ist es logisch, dass er einem Gebilde eine bestimmte Struktur gewährleistet, ohne die keine Musik existieren kann.

Mit einem regelmäßigen Ton- und Pausenwechsel unterschiedlicher Dauer bildet musikalischer Rhythmus ein bestimmtes Muster, das sich in einem Takt wiederholt (Pfleiderer, 2015, S. 113). Es sei betont, dass ein üblicher Takt mit einem betonten Ton beginnt. Wenn ein Stück mit einem unbetonten Ton beginnt, wird dieser Ton vor einen Takt hinausgetragen. Dieser unvollständige Takt wird dann *Auftakt* genannt. Auf der Abbildung 1 ist der Auftakt im Lied von F. Silcher „Loreley“ dargestellt:

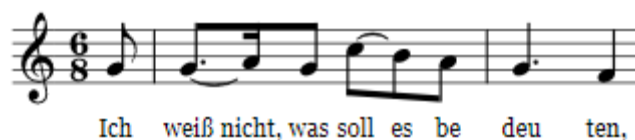


Abb. 1. Auftakt im Loreleylied

Wenn der Rhythmus dieser Struktur stört, wird er synkopiert genannt und entsprechend bezeichnet (Харлап, 1975, S. 1971).. Es ist bemerkenswert, dass der Rhythmus in der Musik nach diesen Mustern eine bestimmte Betonungsstruktur bekommt, die sich während des Stückes wiederholt. Klassische rhythmische Muster sind überall in der Welt bekannt, dazu gehören vor allem Tanzrhythmen, die ein bestimmtes Taktmaß haben, z. B. Marschrhythmus, Walzerrhythmus oder Tangorhythmus.

In der Notenschrift wird Rhythmus als eine Reihe von Ton- und Pausenwerten (*seh. 2.1.5.4.; 2.1.5.5.*) bezeichnet.

Innere Organisation des Rhythmus in die gleichmäßigen Zeitabschnitte wird das musikalische Metrum genannt. Unter *Metrum* versteht man also eine regelmäßige Abfolge von schweren und leichten Zählzeiten (*seh. 2.1.5.2.*), die eine gleiche Dauer haben. Ohne metrische Organisation kann rhythmische Deutlichkeit nicht existieren. Es ist zu bestimmen, dass das Metrum und der Rhythmus in der Musik unteilbare Begriffe sind.

Man unterscheidet zwei Hauptabarten des Metrums: ein zweiteiliges und dreiteiliges. Das zweiteilige Metrum ist ein gleichmäßiger Wechsel von einem starken und einem schwachen Grundschlag (Zählzeit). Es kann durch folgendes Schema dargestellt werden, wobei der starke Grundschlag durch einen Strich (—) und der schwache durch einen Bogen (∪) dargestellt wird:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

Das dreiteilige Metrum ist ein Wechsel von einer starken Zählzeit mit zwei schwachen Zählzeiten:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Das zweiteilige Metrum ist einfacher, natürlicher und deutlicher. Seine Natürlichkeit beruht auf vielen lebenswichtigen und natürlichen Phänomenen, die mit einer gleichmäßigen Bewegung, einem gleichmäßigen Pulsieren verbunden sind. In einer perfekt gleichmäßig tickenden Uhr hören wir ein zweiteiliges „tick-tock“. Wenn man sich jedoch speziell auf Dreiteiligkeit einstellt, kann man dies auch an der tickenden Uhr hören. Man kann sich sogar darauf einstellen, dass man ein fünfteiliges Metrum hört. Aber die Zweiteilung erscheint uns natürlicher. Es ist zu bemerken, dass ein dreiteiliges Metrum in Bezug auf Natur- und Lebensphänomene fast keine Analogien hat. Die Zunahme der schwachen Zählzeiten im Vergleich zu einem geraden zweiteiligen Metrum macht es nicht so deutlich, weicher. Die Schärfe und Deutlichkeit des zweiteiligen Metrums und die Geschmeidigkeit und Weichheit des dreiteiligen Metrums sind natürliche Voraussetzungen für musikalische Ausdruckskraft, die sich am besten in den wichtigsten musikalischen Genres ausprägen. Beispielweise ist das bekannteste zweiteilige Metrum im Marsch zu sehen. Zu den dreiteiligen Metren wird zum Beispiel Walzer gezählt.

Der Rhythmus beinhaltet 3 grundlegende musikalische Komponenten, die ein bestimmtes Zeitverhältnis repräsentieren:

- 1) „den Rhythmus im engeren Sinne, die Folge und Beziehungen der relativen Tondauern untereinander (das Verhältnis „kurz – lang“),
- 2) das Metrum, die Folge und Beziehungen der Betonungen beziehungsweise Gewichte der einzelnen Taktzeiten (das Verhältnis „betont/schwer – unbetont/leicht“),
- 3) das Tempo, das die absolute Tondauer festlegende Zeitmaß (das Verhältnis „schnell – langsam“). Das Tempo eines Musikstücks ist eine absolute Maßeinheit. Es wird in der Form „Notenwerte pro Zeiteinheit“ ausgedrückt, meist in Viertelnoten pro Minute“ (*Rhythmus*, 2010).

Man kann eine Schlussfolgerung ziehen, dass zu den Grundelementen rhythmischer Gestaltung außer Rhythmus auch Puls, Takt und Metrum gehören.

Metrorhythmische Organisation kommt auch in den anderen Kunstarten zum Ausdruck. Aber im größten Maße ist sie außer Musik nur Poesie eigenartig. In der

Verskunst spielt diese Organisation die gleich wichtige Rolle wie in der Musik. Aus der Verstheorie entlehnte die Musiktheorie die meisten Begriffe, die mit dem Metrorhythmus zu tun hatten.

Viele Kompositionsstile und Kompositionsgattungen sind in ihrer Metrik eng mit der Sprache verbunden. Sie können entweder eine prosaähnliche Metrik mit unregelmäßigen Betonungsfolgen oder eine regelmäßige Metrik wie in einem Gedicht haben.

1.3.2. Rhythmus in der Poesie

Als *Poesie* (von gr. ποιησις *poiesis*, „Erschaffung“) bezeichnet man erstens die Dichtung in Versform oder einen Textbereich, dessen Texte traditionell nach den poetischen Gattungen geteilt werden (Dencker, 2002, S.16). Aristoteles hat in seiner „Poetik“ sie als Drama, Epos und kleinere lyrische Gattungen gekennzeichnet (Halliwell, 1998).

Wiegman hebt hervor, dass die Lyrik schon im alten Griechenland gewachsene Verbindungen zur Musik hatte und ursprünglich zur Lyra vorgetragen wurde (Wiegman, 2003, S.25). Obwohl in älterer Zeit Gedichte als *mele* (von *melos* – Lied) bezeichnet wurden, wird seit dem 19. Jahrhundert eher von *Lyrik* gesprochen, die als „die zum Spiel der Lyra gehörende Dichtung“ bezeichnet wird (Freude, 2012, S.99).

In diesem Zusammenhang wurde die Lyrik noch im Mittelalter grundsätzlich gesungen. Aus diesem Grund sollten Gedichte laut vorgetragen werden, um wirklich zur Geltung zu kommen. Da die Poesie einen musikalischen Ursprung hat, ist der Rhythmus ein unabdingbarer Bestandteil der Poesie.

Unter dem „*Rhythmus*“ wird in der Sprechkunst eine zeitliche Organisation der Sprache verstanden, wobei in ähnlichen Zeitperioden die Spracheinheiten mit ähnlichen Eigenschaften wiederholt werden. Andreas Heusler bestimmt also den Rhythmus in der Dichtung als „Gliederung der Zeit in sinnlich fassbare Teile“ (Heusler, 1925, S.17). Unter den „sinnlich fassbaren“ Teilen versteht Heusler die rhythmischen Einheiten eines rezitierten Gedichtes.

Der Rhythmus in der Poesie wird gleich wie in der Musik durch *das Metrum* (auch das Versmaß) bestimmt. Unter dem Metrum in der Dichtung wird die rhythmische Organisation eines Gedichtes verstanden, also der bestimmte rhythmische Muster. Deswegen hat das Metrum einen Einfluss auf den Rhythmus und die Struktur eines Gedichtes. Außerdem bewirkt es seine Stimmung und Lesart.

Das Metrum dient in der Poesie als rhythmische Ordnung, die Gedichte von Prosa unterscheidet, nach der der Text zusätzlich zur semantischen oder syntaktischen Unterteilung in bestimmte metrische Einheiten unterteilt wird – in Füße, Strophen usw. Die kleinste Einheit des Versmaßes ist eine Silbe.

Jede metrische Einheit muss ein rhythmisches Merkmal haben, das in verschiedenen Sprachen unterschiedlich sein kann. Das kann die Anordnung von langen und kurzen Silben, die Anzahl der Silben, die Anzahl der Akzente oder die Anordnung von betonten und unbetonten Silben sein. Für die deutsche Sprache ist das letzte Merkmal üblich.

Ein Versschema enthält eine bestimmte Abfolge von betonten und unbetonten Silben, die ein rhythmisches Muster bilden.

Die in einem Versschema betonten Silben nennt man Hebungen (–). Die unbetonten Silben werden Senkungen(∪) genannt (Schmid, 2012, S.1).

Für den Sprechrhythmus in der Poesie ist ein *Versfuß* maßgebend. Mit dem Versfuß bezeichnet man „eine feststehende Kombination von einer Hebung und einer oder mehreren Senkungen in einem Versschema“ (Schmid, 2012, S. 2). Für die Metrik der deutschen Sprache sind vier Grundmetren üblich: Jambus, Trochäus, Daktylus und Anapäst.

Der Jambus wird aus einer unbetonten und einer betonten Silbe gebildet und wird dabei mit ∪ – bezeichnet. *Der Trochäus* ist die Umkehrung des Jambus. Beim Trochäus trifft eine betonte Silbe auf eine unbetonte (– ∪). *Der Daktylus* besteht aus einer betonten und zwei unbetonten Silben (– ∪ ∪). *Der Anapäst* ist dementsprechend die Umkehrung des Daktylus. Dabei wird der Anapäst aus zwei unbetonten und einer betonten Silbe gebildet (∪ ∪ –).

Meist ist ein einzelner Vers aus lauter gleichen Versfüßen zusammengesetzt, doch gibt es auch kompliziertere Anordnungen. Aufgrund der Stellung der betonten Silbe unterscheidet man zwischen steigenden oder rechteckigen Versfüßen, die mit der Senkung beginnen, und fallenden bzw. linksköpfigen, die mit der Hebung beginnen. Daneben unterscheidet man zweisilbige und dreisilbige Versfüße. In der Tabelle 1 werden die Grundmetren des Deutschen schematisch dargestellt.

Tabelle 1

Grundmetren des Deutschen

	zweisilbige Versfüße	dreisilbige Versfüße
steigende/rechteckige Versfüße	Jambus: ∪ – z. B. Ge-sang	Anapäst: ∪ ∪ – z. B. Lo-re-lei
fallende/ linksköpfigen Versfüße	Trochäus: – ∪ z. B. Mär-chen	Daktylus: – ∪ ∪ z. B. wun-der-bar

Der deutschen Sprache sind sog. trochäische Füße eigen (Steriopol, 2018, S.219). Das heißt, dass die linke von zwei Silben betont wird. Die betonte Silbe ist also zu Beginn eines Fußes zu finden.

Füße weisen sprachlichen Äußerungen eine rhythmische Gestalt zu, durch den Wechsel zwischen starken und schwachen Silben wird eine Reihenfolge von mehreren Silben mit gleich starkem Akzent vermieden (Steriopol, 2018, S. 219). Wenn in einem Gedicht keinen Versfuß identifizieren kann, spricht man von den *freien Rhythmus*, der für die modernen Dichtung typisch ist. Versmaße, die regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen zeigen, z. B. nur aus Jamben oder Trochäen bestehen, heißen *alternierend*.

Die Versmaße spielen in der Lyrik eine treffende Rolle, weil der Dichter durch diese Metren einzelne Wörter hervorheben oder im Hintergrund lassen kann. Außerdem kann sich dadurch auch die Semantik (Bedeutung) des Gedichtes verändern.

Schlussfolgerungen zum Kapitel 1

Im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet man mit dem Wort Rhythmus eine periodische Wiederholung von den Erscheinungselementen. Man muss zunächst hervorheben, dass dieses Phänomen komplex untersucht werden muss. Es ist kaum das Forschungsgebiet zu finden, das mit dem Rhythmus nicht verwandt wäre. Deswegen ist es unmöglich, die einzige Definition von Rhythmus auszusondern.

Mit dem Rhythmus in der Natur werden ewige Gesetzmäßigkeiten gemeint. Auf der planetarischen Ebene ist es deutlich zu erkennen, dass die Natur verschiedenen Rhythmen unterworfen ist. Dazu können z. B. der Rhythmus der Gezeiten, Tages- und Jahresrhythmen gezählt werden, die überall in der Natur zu beobachten sind.

Alle Lebewesen passen sich an diesen Rhythmen an. Das ganze Leben und die Gesundheit des Menschen sind von den Rhythmen bestimmt. Folglich ist es nicht zu verwundern, dass die Beschäftigungen der Menschen damit verbunden sind. Eine der wichtigsten von denen ist auch Kunst.

Am engsten ist der Rhythmus in der Kunst mit der Musik verbunden. Der musikalische Rhythmus enthält einen Beat, der sich im Laufe der Zeit wiederholt. In Bezug auf die Musiktheorie wäre eher der Begriff „Metrum“ angemessen. Der Rhythmus ist ziemlich eng damit verbunden: als Metrum bezeichnet man den regelmäßigen Wechsel von Impuls und Auflösung, von Engem und Gespanntem. Der Rhythmus seinerseits gliedert das Metrum in flexibel wechselnde längere und kürzere Tondauern. Einerseits kann Rhythmus mit dem Metrum zusammenstimmen und die Schwerpunkte des Metrums hervorheben, andererseits aber bewusst dagegen gesetzt sein. Traditionell kommt musikalischer Rhythmus zum Tragen auf der Basis eines Metrums.

Wie die Musik erhält auch die Poesie ihre Ausdrucksstärke durch einen Rhythmus, der auch in engem Zusammenhang mit dem Begriff „Metrum“ steht. Das Metrum in der Literaturwissenschaft ist die Abfolge von betonten und unbetonten Silben. Da eine Silbe eine treffende Rolle bei der Bestimmung vom Metrum spielt,

unterscheidet man verschiedene Versschemen, die den Sprechrhythmus bezeichnen. In der deutschen Lyrik unterscheidet man vier Grundmetren: Jambus, Trochäus, Daktylus und Anapäst. Mit Hilfe dieser Versmaße kann der Dichter nicht nur das Lesetempo bestimmen, sondern auch die Bedeutung der Wörter verstärken.

KAPITEL 2. AUDITIVE PARAMETER VON RHYTHMISCHEN EINHEITEN IN DER MUSIK UND IN DER POESIE

2.1. Prosodische Parameter in der Musik

Jede Kunst hat ihre eigene Sprache und dabei ihre Ausdrucksmittel. In der Malerei ist es ein Bild und die Farben, mit Hilfe von denen ein Maler das Gemälde schafft. Ein Dichter seinerseits benutzt die Gedichtsprache und Reime. Ein poetisches Wort ist also der Ausdrucksmittel der Poesie. Die Grundlage der Bewegungskunst ist ein Tanz und die Basis für die dramatische Kunst bildet das Schauspielen.

Musik hat auch ihre besondere Sprache – die Sprache von Lauten. Dementsprechend verfügt sie über musikalische Ausdrucksmittel: Melodie, Tempo, Dynamik, Artikulation, Rhythmus

Verschiedene Elemente der Musiksprache wie Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke helfen den Komponisten unterschiedliche Stimmungen auszudrücken und verschiedene musikalische Bilder zu schaffen. Diese Elemente der Musiksprache werden *musikalische Parameter* genannt (erstmal von dem ukrainisch-amerikanischen Musiktheoretiker Joseph Schillinger in seiner Werk „The mathematical basis of the Arts“ (Joseph, 1948) gebraucht), weil sie physikalisch messbar sind. Sie werden an musikalischem Material festgestellt und getrennt voneinander beschrieben.

2.1.1. Melodie

Melodie ist die Grundlage für jedes Musikwerk, die seinen abgeschlossenen Grundgedanken äußert, die monodisch ausgedrückt wird. Ohne Melodie kann man sich Musik überhaupt nicht vorstellen. Sie kann aber ganz unterschiedlich sein: fließend, abgebrochen, lustig oder traurig.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel definiert selbst Melodie als „das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in diesem Erguss sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsenste Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen

eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt - das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie“ (Hegel, 2007, S.539).

Er bestätigt, dass Melodie in ihrer freien Entfaltung der Töne unabhängig über Takt, Rhythmus und Harmonie schweben kann. Andererseits hat sie doch keine anderen Mittel zu ihrer Verwirklichung als die rhythmisch-taktmäßigen Bewegungen der Töne. „Die Bewegung der Melodie ist daher in diese Mittel ihres Daseins eingeschlossen und darf nicht gegen die der Sache nach notwendige Gesetzmäßigkeit derselben in ihnen Existenz gewinnen wollen“ (Hegel, 2007, S. 537).

Man muss aber beachten, dass Melodie nicht nur Tonhöhenfolge, sondern auch Ton- und Pausendauerfolge ist (*seh. 2.1.4.4. und 2.1.4.5.*).

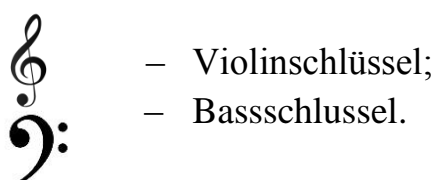
2.1.1.1. Tonhöhe

Es ist weltbekannt, dass es in der Musik sieben Noten gibt. In der abendländischen Musikkultur werden sie seit dem 10. Jahrhundert mit den lateinischen Buchstaben A, B (H), C, D, E, F, G bezeichnet. Die über G stehende Note ist wieder A und umgekehrt steht unter A wieder G.

Aus den historischen Gründen ist die Bedeutung dieser Buchstabenbezeichnungen geändert und die heutige Tonhöhenfolge fängt mit einem C an. Außer B entstand H, der in einer Standarttonart ein Halbton tiefer als B (also $b \flat$) ist. Der Herausgeber des Riemann-Musiklexikons Hugo Riemann hat diese Art der Buchstabentonschrift die „fränkische“ genannt, weil sie „allem Anschein nach fränkischen Ursprungs ist“ (Riemann, 1919, S. 132).

Die Noten werden im Notensystem auf bestimmte Notenlinien gesetzt, wie es auf der Abbildung 2 gezeigt wird.

In Bezug auf *die Lage* (meistens für die Instrumentalmusik) können die Noten hoch oder tief abgespielt werden. Die Lage wird schriftlich durch Notenschlüssel am Anfang des Stückes wiedergegeben. Man unterscheidet Violin- oder G-Schlüssel und Bassschlüssel, die folgenderweise bezeichnet werden:



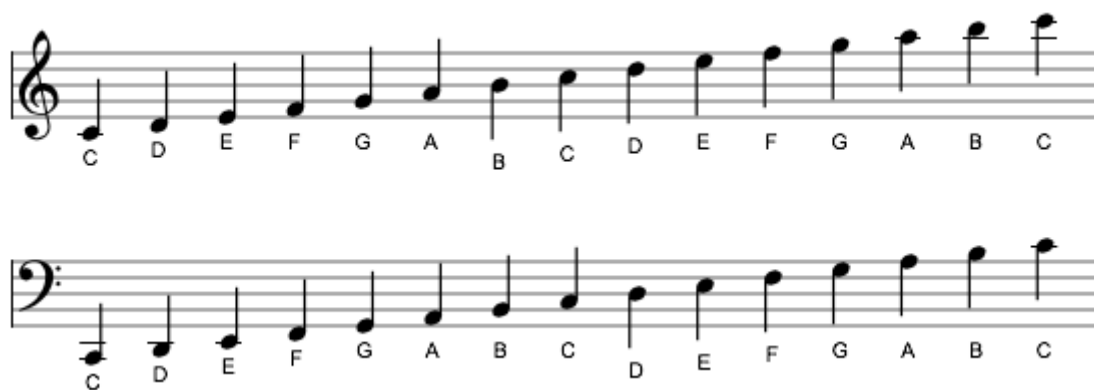


Abb. 2. Die Notennamen

In der Notenschrift können die Noten laut der Tonart groß oder klein geschrieben werden.

2.1.1.2. Tonart

Die Tonart wird vom Grundton bestimmt. Sie hat „eine bestimmte Anzahl von Tonhöhen, die in einem bestimmten Abstand zueinander stehen“ (Köppl). Unter der Tonart (lat. Modus, eng. mode) versteht man „die besondere Ordnung, nach welcher die künstlerisch verwendbaren Töne unter fortwährender Bezugnahme auf einen gewählten Grundton gebracht werden“ (Reissmann Handlexikon, 1882, S. 562).

Die Tonart kann hart (Dur) oder weich (Moll) sein. Der Hauptunterschied liegt darin, ob die Tonleiter durch die große oder kleine Terz aufwärts steigt. Da „jeder Ton der Leiter als Grundton einer harten und <...> einer weichen Tonart erscheinen kann, so gibt es im Ganzen 24 Tonarten, 12 Dur und 12 Moll“ (Gathy Encyklopädie Musik-Wissenschaft, 1840, S. 469). Dur-Tonarten werden mit einem großen Buchstaben, z.B. C-Dur geschrieben, die anderen aber mit einem kleinen, z.B. a-moll.

2.1.1.3. Tonfarbe

Es versteht sich von selbst, dass jeder Laut eine Klangfarbe besitzt. In der Musik wird sie Tonfarbe genannt.

Jede menschliche Stimme hat ihre eigene Klangfarbe, ihr eigenes Timbre. Beziehungsweise verfügt auch jedes Musikinstrument über eine eigene Tonfarbe. Dank der Ton- oder Klangfarbe können wir die Stimme einer Person oder eines Musikinstruments unterscheiden, ohne sie zu sehen.

Menschliche Stimmen werden aus der Sicht der Musik in die Gruppen geteilt. Hohe weibliche Stimmen werden Sopran genannt. Die mittleren dann mezzo Sopran und tiefe – Alt. Für die männlichen Stimmen ist auch solche Gruppierung üblich. Eine hohe männliche Stimme heißt Tenor, mittlere – Bariton. Wenn ein Mann eine tiefe Klangfarbe besetzt, wird sie Bass genannt.

Wie die Menschen, verfügen auch die Musikinstrumente über ihre eigene Tonfarbe, die nach Gehör zu unterscheiden und zu erkennen ist. Aber im Unterschied zu den menschlichen Stimmen verfügt ein Musikinstrument über einen bestimmten Tonumfang, der nicht erweitert werden kann.

2.1.2. Tempo

Das Tempo (auch Zeitmaß genannt) ist die grundsätzliche Geschwindigkeit der Bewegung von metrischen Einheiten des Musikstückes (Харлап, 1985, с. 542). Seine Aufgabe besteht darin, dass es angibt, wie schnell ein Stück gespielt werden soll. Es bestimmt die absolute Dauer der Notenwerte. Demzufolge ist es eng mit dem musikalischen Rhythmus verbunden.

Ursprünglich wurde das Zeitmaß nach Gefühl bestimmt, einzelne musikalische Traditionen gebrauchten dazu spezielle Tempoworte, mit denen mittels Sprechdauer das Tempo mitgeteilt werden konnte (Breidenstein, 2019).

Im 17. Jahrhundert kamen in der abendländischen Musik die in die Noten geschriebenen italienischen Tempobezeichnungen, die auch Musikeigenschaften beschreiben. Da Italien damals das Musikzentrum Europas war, wurden überall in der Welt italienische Ausdrucks- und Tempobezeichnungen benutzt, die bis heute verbreitet sind. Die am meisten verbreiteten Bezeichnungen werden in der Tabelle 2 (nach New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1984) angegeben.

Tabelle 2

Tempobezeichnungen

Italienische Bezeichnung	Beats per Minute (Bpm)	Bedeutung
Langsame Tempi		
Grave	<40	schwer
Largo	42-66	breit, langsam
Lento	52-108	langsam
Adagio	58-97	langsam, ruhig
Mittlere Tempi		
Andante	56-88	schreitend, gehend
Andantino	66	ein wenig schneller als Andante
Moderato	66-126	mäßig
Allegretto	100	etw. langsamer als Allegro
Schnelle Tempi		
Allegro	84-144	schnell, fröhlich
Vivace	140	lebhaft
Vivo	134-144	lebendig
Presto	100-152	sehr schnell, geschwind
prestissimo	184-240	äußerst schnell

Nach diesen Bezeichnungen oder über den Takten können auch ergänzende Adjektive zugefügt werden, z. B. *con moto* (mit Bewegung), *espressivo* (ausdrucksvoll), *marcato* (markant), *sostenuto* (nachdrücklich, getragen, zurückhaltend, gewichtig), *tempo giusto* (im angemessenen, üblichen Zeitmaß), *tranquillo* (ruhig) (New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1984).

Das Tempo ist fixiert und muss während des Spiels strikt eingehalten werden. Wenn es geändert werden soll, benutzt ein Komponist auch bestimmte

Bezeichnungen, z. B. *accelerando* (*accel.*) – beschleunigend; *ritenuto* (*rit.*) – zurückhaltend. Um zum bevor gegebenen Tempo zurückzukehren, wird *a tempo* geschrieben.

Zur Präzisierung dieser Bezeichnungen kann auch Metronomangabe hinzugefügt werden, die zeigt, wie viele Schläge pro Minute der Puls hat. In der modernen (besonders elektronischen) Musik ist das Tempo durch Beats per Minute (Bpm) bestimmt. Wenn es 60 Bpm angegeben wird, dann muss ein Schlag eine Sekunde dauern.

2.1.3. Dynamik

Unter der Dynamik versteht man den Lautstärkegrad eines musikalischen Werkes. Die gedämpfte Dynamik ist mit ruhigen, hellen oder traurigen Stimmungen verbunden. Starke Dynamik drückt energische, aktive oder intensive Bilder aus.

Nach dem Musikalischen Lexikon von A. Dommer und H. Koch betrifft dieser musikalische Terminus:

- „den Klang, die Wirkungen durch verschiedene Maße, Stärke und Schattierung desselben;
- das Zu- und Abnehmen der Klangstärke und Fülle, die Kontraste höherer und niederer Stärkegrade sind dynamische Wirkungen;
- den Rhythmus, hinsichts seiner Bewegung und des Gewichts seiner Akzentuation, bezüglich ihrer größeren oder geringeren Energie und Intensität“ (Dommer, Koch, 1865, S. 275).

Dynamik wird gleich wie das Tempo von einem Komponisten in einem Notentext angegeben und muss strikt eingehalten werden. Für die Bestimmung der Dynamik werden auch spezielle Bezeichnungen benutzt, die aus dem Italienischen gekommen sind. Diese Bezeichnungen stellen die Stärke oder Schwäche der Tongebung also verschiedene Dynamik fest. Die wichtigsten Bezeichnungen von dynamischen Schattierungen, die auch in der Riemann Musiklexikon (Riemann, 1882, S. 984) angegeben sind, werden in der Tabelle 3 dargestellt:

Tabelle 3

Dynamikbezeichnungen

Bezeichnung	Wörtliche Bezeichnung auf Italienisch	Bedeutung
<i>ppp</i>	piano pianissimo	höchst leise
<i>pp</i>	pianissimo	sehr leise
<i>p</i>	piano	leise
<i>mp</i>	mezzo piano	mittelleise
<i>mf</i>	mezzoforte	mittelstark
<i>f</i>	forte	stark
<i>ff</i>	fortissimo	sehr stark
<i>fff</i>	forte fortissimo	höchst stark
<i>pf</i>	poco forte	ziemlich stark
<i>mp</i>	mezzopiano	ziemlich leise
–	Fortissimo possibile	das stärkste Forte
–	Pianissimo possibile	das leiseste Piano

Dynamik kann auch nur die Vokalpartie ohne Begleitung betreffen. In diesem Fall können solche Bezeichnungen benutzt werden:

Tabelle 4

Dynamikbezeichnungen für die Vokalpartie

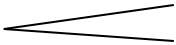

–	sottovoce	mit leiser Stimme
–	mezza voce	mit halber Stimme / mit Falsett zu singen

Wenn die Veränderung der Tonstärke allmählich verlaufen muss, werden folgende Bezeichnungen angegeben:

Tabelle 5

Bezeichnungen für die allmählichen Dynamikveränderungen

<i>cresc.</i>	crescendo	stärker werdend
–	accrescendo	stärker werdend
<i>rf</i>	rinforzanto	stärker werdend
<i>dim.</i>	diminuendo	abnehmend
<i>Decresc.</i>	decrescendo	abnehmend
<i>smorc.</i>	smorzando	ausschwingend

Die allmähliche Verstärkung, also *crescendo*, wird auch mit den Zeichen  bezeichnet, die Abnahme dementsprechend mit . Die Länge der Bezeichnung bestimmt die Wirkungsdauer.

Die Zunahme der Dynamik ist mit einer erhöhten Spannung verbunden, der Vorbereitung eines Höhepunkts. Der dynamische Höhepunkt ist der höchste Spannungspunkt in einem Musikwerk. Die Minderung der Dynamik führt zu einer Entspannung und Beruhigung.

2.1.3.1. Akzent

Auf einzelnen Tönen können Akzente angegeben werden. Das ist die Betonung, die anfordert, die Töne hervorzuheben. Akzente werden durch ^ und > über oder unter der Note bezeichnet.

Die musikalischen Akzente können in *metrische*, *rhythmische* und *melodische* eingeteilt werden. Die Akzente, die in kurzen Zeitabschnitten einander regelmäßig folgen und die fortlaufende Tonreihe in Takte teilen, heißen *metrische* Akzente. Wenn sie dagegen innerhalb des Verkaufs der Takte „das eigentliche musikalische Leben repräsentieren und melodisch-rhythmische Motive markieren, der Taktgliederung nicht widersprechend, aber frei sich innerhalb derselben bewegend, sind sie *rhythmische* Akzente“ (Riemann, 1882, 6). Die *melodischen* Akzente betonen dementsprechend die Melodiespitzen.

Ein starker Akzent für einen einzelnen Ton wird von *sforzato* (**sf**, **sfz**) und *sforzando*, *forzando* (**fz**, **ffz**) verlangt. Auch *fortepiano* (als **fp** bezeichnet) fordert einen starken Akzent innerhalb des *piano* und sofortige Rückkehr zum *piano* an (Riemann, 1882, S. 984). Gewöhnlich stehen diese Einzelakzente der festgesetzten Akzentuierung des Taktes gegenüber.

„Die Vokalmusik ist <...> am fähigsten, eine richtige Akzentuation zur Ausführung zu bringen“ (Riewe, 1879, S. 2).

2.1.4. Artikulation

Unter den musikalischen Ausdrucksmitteln ist es notwendig auch die Artikulation oder Spielweise zu erwähnen. Es werden besondere Bezeichnungen gebraucht, die die Art des Tonabspiels aufweisen. Sie bestimmen den Charakter eines Werkes und sind deshalb von seinem Stil abhängig. Man unterscheidet folgende Artikulationsmittel:

- *Legato* beinhaltet eine kohärente und fließende Tonwiedergabe, die mit einem Bogen über/unter den Noten bezeichnet wird;
- *Staccato* ist dagegen eine abrupte Reproduktion, die mit einem Punkt über oder unter den Noten markiert wird;
- *Non legato* ist ein inkohärentes nicht fließendes Abspiel mit einer leichten Akzentuierung jedes Tones. Die Noten werden betont, aber nicht so stark als es bei *staccato* sein muss. Jeder Ton klingt deutlich.

Auf der Abbildung 3 werden die Artikulationsbezeichnungen in der Notenschrift dargestellt:



Abb. 3. Artikulationsbezeichnungen

2.1.5. Rhythmus

Der Rhythmus ist ein wesentlicher Bestandteil der Prosodie in der Musik. Musikalischer Rhythmus ist eine zeitliche Akzentseite von der Melodie und den anderen musikalischen Ausdrucksmitteln (Холопова, 2010, с. 107).

Sowie die Sprechintonation kann auch die Melodie ohne Rhythmus nicht existieren. Töne unterschiedlicher Dauer werden zu rhythmischen Gruppen zusammengefasst, aus denen sich *das rhythmische Muster* des Werkes besteht.

Die Wiederholung des gleichen Tonwertes im langsamen Tempo schafft ein ruhiges und ausgeglichenes Bild. In den Werken mit hohem Tempo (Etüden, Tokkaten, Präludien) verleiht die Wiederholung desselben Tonwertes (Sechzehnten sind häufig anzutreffen) der Musik einen energischen, aktiven Charakter. Häufig werden rhythmische Gruppen verwendet, die aus Noten unterschiedlicher Werte bestehen. Sie bilden eine Vielzahl von rhythmischen Mustern.

In diesem Zusammenhang treten manchmal in der Musik folgende rhythmische Figuren auf:

- punktierter Rhythmus (charakteristisch für den Marsch und Tanz), der die Bewegung verschärft und anreizt;
- Synkope, die die Betonung vom starken auf eine schwache Zeit verschiebt;
- Triole, die einen Tonwert in drei gleiche Teile (in Drittel) zerlegt (Triolebezeichnung ist auf der Abbildung 4;



Abb. 4. Triole in der Notenschrift

- Ostinato – das hartnäckige Wiederholen einer angenommenen Figur.

2.1.5.1. Metrum

Es wurde schon erwähnt, dass Rhythmus sehr eng mit dem Metrum verbunden ist. Als Metrum wird eine regelmäßige Abwechslung von betonten und unbetonten Tönen im bestimmten Tempo genannt. Diese Betonungsordnung spielt für die Bestimmung des musikalischen Rhythmus eine treffende Rolle.

2.1.5.2. Takt

In der Notenschrift wird das Metrum durch den Takt und das Taktmaß bezeichnet. Unter dem Takt wird eine Einteilung der Noten in gleiche Zeitabschnitte verstanden, die durch die Taktstriche voneinander abgesondert werden (Koch, 1802, S. 1473). Der am Ende des Musikstückes geschriebene Taktstrich wird Schlussstrich (Doppelstrich) genannt.

Wenn eine Tonreihe gleicher Tonwerte in die Takte nicht geteilt würde, wäre es unmöglich den Rhythmus zu bestimmen, wie es auf der Abbildung 5 zu sehen ist:



Abb. 5. Die Tonreihe ohne Taktzeichen

Die Taktzeichen begünstigen einem Komponisten, einen beliebigen Rhythmus zu erschaffen, da die gleichwertigen Noten am Taktanfang einen metrischen Akzent tragen (vgl. 2.1.3.1.). Nur noch damit kann man folgende Muster bilden, deren Rhythmen sich schon voneinander unterscheiden, weil jede takterste Note einen metrischen Akzent bekommt:



Abb. 6. Varianten der Taktgliederung

Der *Takt* ist also ein Zeitabschnitt von einem betonten Grundschlag bis zum nächsten. Die Grundschläge innerhalb des Taktes werden *Zählzeiten* genannt. Die

Zählzeit kann betont, halbbetont und unbetont sein. Die betonte Zählzeit bildet eine Grundlage für einen Takt. Es sei bemerkt, dass sich die betonten und unbetonten Zählzeiten nicht willkürlich sondern gesetzmäßig abwechseln. Diese Gesetzmäßigkeit ist von einem Taktmaß bedingt.

2.1.5.3. Taktmaß

Um den Rhythmus schriftlich auf einem Notentext wiederzugeben, wird auch Taktmaß gebraucht (auch Taktart genannt). Mit seiner Hilfe verstehen die Musiker den Rhythmus und das Tempo, die zum Abspielen vom Musikstück erforderlich sind.

Musikmaßen sind unterschiedlich und werden in mathematischen Bruchteilen mit Zähler und Nenner aufgezeichnet: $2/4$, $3/4$ usw. Durch den Zähler wird die Anzahl der Zählzeiten bezeichnet. Der Nenner bestimmt, welcher Notenwert (*seh. 2.1.4.4.*) einer Zählzeit entspricht (Eisenberg, 2008, S. 18). Das Taktmaß wird ganz am Anfang nach dem Notenschlüssel angegeben.

In der Musiktheorie unterscheidet man einfache und zusammengesetzte Taktmaße. Einfache Taktmaße haben nur eine betonte Zählzeit, die anderen aber bestehen aus zwei oder mehreren einfachen Taktmaßen. Dann wird jeder nächster Grundschlag, der im einfachen Takt betont sein sollte, halbbetont.

Außerdem werden sie in gerade, z.B. $2/2$, $2/4$, $4/4$, $6/4$ und ungerade (Tripeltakte), z. B. $3/4$, $3/8$, $6/8$, $9/4$, $9/8$ Taktmaße geteilt, die entweder eine gerade oder ungerade Anzahl von gleichen Noten in einem Takt haben.

Insgesamt bildet das Taktmaß ein bestimmtes Muster von gleichen Zählzeiten (Grundschlägen) für ein Musikwerk.

Mithilfe des Taktmaßes können nicht nur die Betonung und das Tempo, sondern auch der Spielstil und musikalische Gattung bestimmt werden.

Viele klassische Musikgattungen verfügen über festgelegte Taktmaße. Für Polka ist beispielweise das Taktmaß $2/4$ typisch. Walzer und Menuette werden in $3/4$ geschaffen. Marschrhythmus unterliegt dem Taktmaß $4/4$. Für Jazzmusik sind unregelmäßige zusammengesetzte Taktarten wie $7/8$ oder $9/8$ gekennzeichnet.

Nehmen wir den Walzertakt $3/4$, um den zu charakterisieren. Aus dieser Bruchzahl ist es festzustellen, dass ein Takt aus drei Vierteln (*seh. 2.1.4.4. Tonwert*) bestehen soll. Da es ein Tripeltakt ist, besteht er aus einem betonten und zwei unbetonten Zählzeiten.



Abb. 7. Walzertakt

Der zusammengesetzte Marschtakt in $4/4$ wird laut der metrischen Akzentuierung in die Zählzeiten betont – unbetont – halbbetont – unbetont geteilt.



Abb. 8. Marschtakt

Daraus kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass Taktmaß eine metrische Struktur hat und demzufolge ein Zahlausdruck des Metrums ist. Je nach dem Taktmaß muss ein Takt eine bestimmte Anzahl der Tonwerte enthalten.

2.1.5.4. Tonwert

Ein musikalischer Ton kann nicht nur hoch und tief, sondern auch lang und kurz sein. Unter dem Tonwert wird also die Dauer eines Tones verstanden. In der Notenschrift existiert eine große Menge von Bezeichnungen der Tonwerte. Die Bestätigung davon ist sogar in der ersten Zeile des Musikstückes von Friedrich Silcher „Loreley“ zu finden:

Heinrich Heine (1797-1856), 1824

Ph. Friedrich Silcher (1789-1860), 1837

Andante
mf







1. Ich weiß nicht, was soll es be - deu - ten, daß ich so trau - rig bin? Ein
2. Die schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - ben wun - der bar, ihr
3. Den Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - greift es mit wil - dem Weh, er

Abb. 9. Die erste Zeile des Notentextes „Loreley“

Die Noten bestehen aus dem Kopf, der leer oder gefüllt werden kann, dem Hals und Fähnchen daran. Die kurzen Noten, die allein mit dem Fähnchen bezeichnet sind, werden in Gruppen gleicher Werte mit Balken zusammengefasst. Die Bedeutung ändert sich aber nicht. Die am häufigsten gebrauchten Tonwerte werden in der Tabelle 6 dargestellt.

Tabelle 6

Bezeichnungen der Tonwerte

Schriftliche Bezeichnung	Bedeutung	wörtliche Bezeichnung
	1	ganze Note
	1/2	halbe Note
	1/4	Viertelnote
	1/8	Achtelnote
	1/16	Sechzehntelnote
	1/32	Zweiunddreißigstelnote

Die Bruchzahlen und selbst die Namen der Notenwerte bezeichnen das Verhältnis ihrer Tondauern zur ganzen Note. Eine Ganze ist beispielweise gleich lang

wie vier Viertelnoten. Wenn eine Ganze dem angegebenen Tempo entsprechend 4 Sekunden dauert, muss eine Viertelnote 1 Sekunde abgespielt werden.

Jede weitere Note ergibt sich aus der Zweiteilung der vorherwertigen Note (eine regelmäßige rhythmische Teilung). Die Anordnung der Noten untereinander ist auf der Abbildung 10 zu sehen.

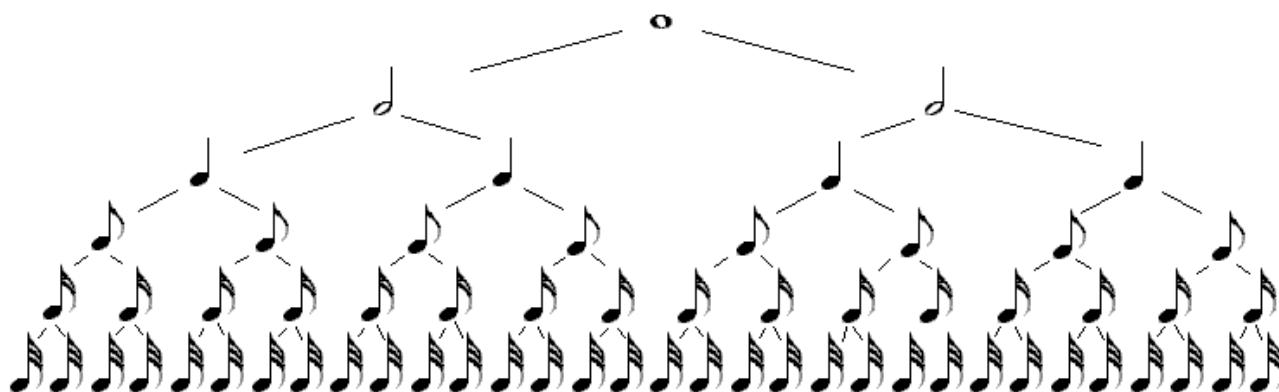


Abb. 10. Die Anordlung der Noten

Die Notenteilung kann aber auch unregelmäßig sein. In diesem Fall wird sie nicht in zwei, sondern in drei Teile gegliedert (*seh. Triole in 2.1.4*).

Wenn eine Note mit einem Punkt bezeichnet ist, dann verlangt diese Note auch die Hälfte, d.h. eine Note kleineren Wertes. Schematisch ist es folgenderweise darzustellen:

$$\begin{aligned}
 \text{O} \cdot &= \text{O} + \text{c} \\
 \text{c} \cdot &= \text{c} + \text{q} \\
 \text{q} \cdot &= \text{q} + \text{e} \\
 \text{e} \cdot &= \text{e} + \text{f}
 \end{aligned}$$

Abb. 11. Tonwerte der Noten mit einem Punkt

Beziehungsweise kann ein klassischer Marschtakt in 4/4 folgende Notenwerte enthalten (*e, d, die* – werden für die lautliche Rechnung des Rhythmus gebraucht):









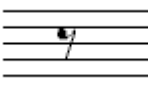

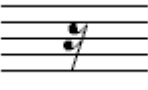

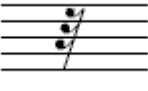

Abb. 12. Varianten der Tonwerte in einem Marschtakt

2.1.5.5. Pausenwert

Die Pausen haben auch wie die Tonwerte ihre Dauer. Deswegen existieren in der Musiktheorie entsprechende Pausenwerte. Sie sind den Tonwerten ähnlich und werden gleich genannt. Die Bezeichnungen von musikalischen Pausenwerten sind in der Tabelle 7 zu sehen.

Tabelle 7

Bezeichnungen der Pausenwerte

Pausenbezeichnung	Notenentsprechung	Bedeutung	wörtliche Bezeichnung
		1	ganze Note
		1/2	halbe Note
		1/4	Viertelnote
		1/8	Achtelnote
		1/16	Sechzehntelnote
		1/32	Zweiunddreißigstelnote

2.2. Prosodische Parameter in der Poesie

Wie auch in der Musik, werden in der Poesie verschiedene Ausdrucksmittel gebraucht, die einen Empfänger bewirken. Im ersten Kapitel wurde vielmals hervorgehoben, dass Poesie eine Wortkunst ist. Deswegen ist es nicht zu bewundern, dass diese Kunstgattung außer dem Reim auch alle sprachlichen prosodischen Parameter enthält, um die Wirkung des poetischen Wortes zu verstärken.

Es ist zu betonen, dass der Grundgedanke eines Gedichtes nicht nur von der Wortwahl und Wortfügung abhängt. Von großer Bedeutung ist bei der Bestimmung des Sinnes einer poetischen Äußerung in erster Linie die Intonation.

Durch den Gebrauch von Komponenten der Intonation, wie z. B. Pausen und Akzente, kann die Bedeutung der schriftlichen Äußerung völlig geändert werden.

Die Wichtigkeit der Intonation lässt sich auch damit erklären, dass sie die Gefühle zur Äußerung bringen kann, die mit den Wörtern nicht zu beschreiben sind. Beispielsweise kann man durch die Lautstärke und die Klangfarbe Angst, Bedrohung oder Schmerzen äußern.

Unter der Intonation wird eine besondere Klangstruktur verstanden, die aus Tonhöhe, Lautheit und Dauer besteht und zeitlich durch Pausen und Akzente gegliedert wird. Dieses Phänomen gilt als Einheit von Melodie, Rhythmus, Akzentverteilung und Tempo (Stock, 1979, S. 40).

2.2.1. Melodieverlauf

Der Melodieverlauf ist gleich wie in der Musik eine Grundlage jeder abgeschlossener Äußerung. Selbstverständlich ist die dann die wichtigste prosodische Einheit.

Im Unterschied zur Musik kann sich die Tonhöhe beim Rezitieren eines Gedichtes in bestimmten Intervallen nicht verändern. Stattdessen verläuft sie in Kurven, die wellenförmig sind. In der deutschen Sprache unterscheidet man drei Melodiearten, die eine Grundlage für verschiedene Intonationsmuster bilden: fallende, steigende und progrediente Melodie.

Fallende Melodie (auch terminale genannt) wird in allen Sprachen der Welt verwendet. Ihre Funktion besteht darin, dass sie eine Abgeschlossenheit der Äußerung ausdrückt. Innerhalb des Intonationsmusters ist der Melodieverlauf nach der Akzentsilbe mit einer Verminderung der Lautstärke und einer Verlangsamung des Sprechtempos verbunden (Steriopolo, 2018, S. 258). Es sei hervorgehoben, dass fallende Melodie am Ende der Äußerung bis an die untere Grenze des Sprechstimmumfangs sinkt. Diese Eigenschaft ist nur für die deutsche Sprache charakteristisch (Stock, 1979, S. 102). Aufgrund ihrer Funktion wird terminale Melodie in den Aussage- und Aufforderungssätzen gebraucht.

Mit der *progredienten (schwebenden) Melodie* wird gezeigt, dass die Äußerung noch nicht abgeschlossen ist und nach der Pause fortgesetzt wird. Nach der Akzentsilbe hat sie eine leicht fallende/steigende Melodierichtung, womit ihre Bezeichnung *schwebend* begründet ist. Progrediente Melodie kann sowohl in einem Aussagesatz, als auch in einem Fragesatz verwendet werden.

Die *steigende Melodie* wird nicht umsonst auch Fragemelodie genannt, da sie für Fragen üblich ist. Sie wird ausgehend von den Namen mit der steigenden Sprechstimme nach der Akzentsilbe gekennzeichnet.

Was die phonetischen Bezeichnungen angeht, werden diese Melodiearten laut IPA durch einen Pfeil bezeichnet. Die Richtung des Pfeils weist also auf die Richtung des Melodieverlaufes am Ende des Syntagmas.

2.2.2. Satzakzent

Es ist festzustellen, dass der Hauptakzent innerhalb eines Satzes oder eines Syntagmas ausschlaggebend für die Intonation ist. Es ist wichtig, dass der Satzakzent das inhaltliche Zentrum des Satzes bestimmt.

Unter Akzentuierung wird „die Hervorhebung von Silben oder Wörtern durch Steigerung der Lautheit (Verstärkung des Atemdrucks), Änderung der Tonhöhe und/oder durch Dehnung der zu betonenden Vokale“ verstanden (Steriopolo, 2018, S. 260).

Entsprechend den prosodischen Mitteln kann ein Akzent dynamisch oder musikalisch sein. Ein dynamischer Akzent wird durch die Lautheit wiedergegeben. Das Äußerungsmittel für den musikalischen Akzent ist die Tonhöhenveränderung.

Von einem Satzakkzent werden rhythmische Gruppen innerhalb eines Satzes bestimmt. Eine rhythmische Gruppe (oder auch ein phonetisches Wort) ist die Gesamtheit von unbetonten Wörtern mit einem betonten Gipfelwort, die sozusagen fließend wie ein Wort ausgesprochen werden (Стериополо, 2001, S. 231-234).

Es sei bemerkt, dass Pronomen, Hilfsverben, Präpositionen, Artikel und Konjunktionen das Zentrum einer rhythmischen Gruppe nicht sein können, weil sie unbetont sind. In einem emotional neutralen Satz tragen die Betonungen Substantive, Verben, Adjektive und Adverbien.

Akzentuierte Silben werden länger, lauter und langsamer ausgesprochen. Deswegen darf man bestätigen, dass der Satzakkzent relative Dauer der Silben und das Sprechtempo beeinflusst.

In Bezug auf die Lautstärke unterscheidet man Nebenbetonung, Hauptbetonung und syntagmatische Betonung oder Satzbetonung. Mit einer Nebenbetonung werden schwach betonte Wörter (gewöhnlich schwächer betonten Teile der Zusammensetzungen) bezeichnet. Bei der Hauptbetonung werden die Wörter stärker hervorgehoben. Den stärksten Akzent in einem Satz trägt dementsprechend ein Wort mit der Satzbetonung.

Die schwachen Silben vor der ersten Betonung in einem Satz werden Vorlauf genannt. Die solchen nach einer letzten auch stärkst betonten Silbe werden als Nachlauf bezeichnet (Steriopol, 2018, S. 262).

In der Poesie kann überhaupt jedes Wort akzentuiert werden, um das Bemerkenswerte hervorzuheben. Akzent ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel, die dem Vorleser helfen, die Aufmerksamkeit der Hörer auf einen bestimmten Begriff zu lenken.

2.2.3. Sprechpausen

Wenn eine Äußerung beendet wird, werden dann Pausen gebraucht, um die Abgeschlossenheit zu bestätigen. Daneben kommen sie auch zwischen den Syntagmen vor, um den Inhalt der vorstehenden Phrase zu betonen. Im Zusatz dazu braucht der Vorleser eine Pause zu machen, um eine Atmung zu nehmen und um sich auf folgende Äußerung vorzubereiten.

Die Dauer der Pausen kann unterschiedlich sein. Wenn eine Äußerung nicht abgeschlossen wird, ist die Pause kürzer als solche bei der Abgeschlossenheit der Äußerung. Von der Dauer einer Pause ist manchmal der emotionelle Zustand des Sprechenden zu erfahren. Von der großen Anzahl der ultrakurzen Pausen kann man vermuten, dass der Sprecher gespannt oder aufgeregt ist. Wenn der Sprecher lange Pausen macht, ist er beruhigt. Damit hat der Vorleser eine Möglichkeit, die Gefühle auszuliefern, die in der Lyrik vorhanden sind.

Ohne Pausen wäre die Rede ganz unverständlich, weil sie auch eine zergliedernde Funktion erfüllen. Die Rede wird dann durch die Pausen in die Sätze, Sätze in die Syntagmen und Syntagmen ihrerseits in die Sprechakte (phonetische Wörter) gegliedert. Gleichzeitig können die Pausen diese Einheiten zu einem Thema verbinden. Sie werden verbindende Pausen genannt und mit einer senkrechten Linie bezeichnet.

Außer den logisch-grammatischen Pausen, die zwischen den Sätzen und Teilen der Sätze entstehen, und den Pausen mit selbstständiger differenzierender Bedeutung unterscheidet Zacher (Zacher, 1969, S. 164) auch psychologische Pausen, die den oben beschriebenen Pausen nicht zusammenstimmen.

2.2.4. Sprechtempo

Unter dem Sprechtempo wird die Geschwindigkeit der Aussprache von Redeeinheiten, d.h. von Lauten, Silben und Wörtern verstanden. Es sei betont, dass das Sprechtempo gleich wie die Sprechpausen von einem emotionalen Zustand des Vorlesers abhängt. Essen behauptet, dass das Sprechtempo der Spiegel des Ablaufs innerer Bewegung ist (Essen, 1979, S. 209). Danach sind auch die in einem Gedicht beschriebenen Gefühle zu erfahren.

Wenn es um die gehobene Sprache der Dichtung und damit die vorbereitete Rede geht, wird das Sprechtempo langsamer als bei den anderen Funktionalstilen.

Es ist zu bemerken, dass jeder Mensch sein persönliches Sprechtempo hat, das von den individuellen Eigenschaften des Menschen abhängt.

Im Zusatz dazu kann man auch von der Abhängigkeit zwischen der Dauer der Spracheinheit und der Geschwindigkeit ihrer Aussprache sprechen. Je länger ein phonetisches Wort oder ein Syntagma ist, desto schneller wird es ausgesprochen.

Das Sprechtempo wird in der Anzahl der Redeeinheiten (gewöhnlich der Silben) pro Minute gemessen.

Die Tempobeschleunigung wird durch Verringerung der Vokal- und Konsonantendauer realisiert, während der Abnahme des Sprechtempos, die durch die Ausdehnung der Vokale realisiert wird.

Bei einem langsamen Tempo des Vorlesens hat der Empfänger eine Möglichkeit, die Bedeutung der Äußerung und damit des ganzen Gedichtes völlig zu verstehen.

2.2.5. Klangfarbe

Unter Klangfarbe versteht man die akustische Färbung der Stimme, die durch Obertöne entsteht.

Es wurde schon erwähnt, dass die Klangfarbe eine individuelle natürliche Eigenschaft des Menschen ist, die einmalig ist. Es existieren keine Menschen mit den gleichen Klangfarben. In dem Abschnitt 2.1.1.3. wurden menschliche Stimmen in die Gruppen klassifiziert.

2.2.6. Lautstärke

Die Lautstärke ist eigentlich die Intensität von akustischen Parametern. Deswegen ist die sehr eng mit den anderen prosodischen Einheiten verbunden.

Die wichtigste Funktion der Lautstärke beim Vorlesen der Lyrik ist wiederum die Hervorhebung der notwendigen und also der wichtigsten Gedanken eines Gedichtes. Durch die Lautstärke ist daneben die emotionale Färbung des Gedichtes zu verstehen.

Im Zusammenwirken mit den anderen Ausdrucksmitteln (besonders mit dem Sprechtempo) hilft die Lautstärke dem Vorleser den Empfänger stärker zu beeinflussen. Es versteht sich von selbst, dass stark betonte Silben langsamer ausgesprochen werden und eine größere Lautstärke als schwächer betonte Silben haben. Unbetonte Silben sind den anderen auch melodisch untergeordnet.

2.2.7. Rhythmus

Die Rolle des Rhythmus ist nicht zu überschätzen. Die damit verbundenen Erscheinungen wie Metrum und poetische Füße wurden schon im ersten Kapitel beschrieben (*seh. 1.3.2.*).

Beim Sprechen definiert man Rhythmus als „periodische Wiederkehr gleicher und in gleicher Ordnung abgestufter, durch eine dynamische Gipfelbildung zur Einheit gebundener Vorgänge. Es ist nicht notwendig, dass die mit der gleichen Ereignisfolge erfüllten Zeitabschnitte gleich sind; die Perioden können lang und kurz sein, <...>; des Begriff des Rhythmus bezieht sich allein auf den Bau, nicht auf die Dauer der Periode“ (Stock, 1979, S. 198).

Den rhythmischen Körper bildet die Gesamtheit der Silben zwischen dem Vor- und Nachlauf. Da jeder Satz eine bestimmte Sprechmelodie hat, wird die Richtung des Nachlaufes entsprechend dem Intonationsmuster geändert. Bei einem neutralen Aussagesatz geht der Nachlauf nach unten. Wenn es eine Frage ohne Fragewort ist, dann wird er nach oben gerichtet.

Es wurde schon betont, dass viele phonologische Erscheinungen mit dem Rhythmus verbunden sind. Zu denen gehören beispielweise Vokalreduktion, Silbenstruktur und Klarheit der Silbengrenzen, Position des syntagmatischen Akzentes und seine grammatische Bedeutung (Steriopolo, 2018, S. 270).

2.3. Allgemeine und spezifische prosodische Parameter in der Musik und in der Poesie

Es steht außer Frage, dass jede Kunst einbegriffen Musik und Poesie ihre eigene Sprache und demzufolge auch die Ausdrucksmittel hat. Da die beiden Kunstarten sich lautlich äußern lassen, haben sie auch allgemeine auditive Parameter.

In erster Linie steht es fest, dass jede lautliche Äußerung über einen Melodieverlauf verfügt. Für die Musik ist Melodie ausschlaggebend. Ohne Melodie würde Musik überhaupt nicht existieren. Wenn wir diese zwei ähnlichen Begriffe vergleichen, ist es zu beobachten, dass Melodie in der Musik dieselbe Aufgabe wie die Intonation in der Poesie erfüllt. Sie ist etwas anderes, was viel mehr als nur Tonhöhenverlauf bedeutet. Sie wird von einer Folge der Ton- und Pausendauer bestimmt.

Den sprachlichen Melodieverlauf wäre es korrekt, eher mit einer musikalischen Tonhöhe zu vergleichen, die aber auch unterschiedlich sind. Die musikalischen Töne bewegen sich in den Intervallen, die vom Komponisten vorgeschrieben sind. Der sprachliche Melodieverlauf verändert sich dagegen in wellenförmigen Kurven.

Im Zusatz dazu beinhaltet die Musikmelodie auch andere Komponenten, die behilflich sind, eine Äußerung auszudrücken. Dazu gehört auch die Tonart, die den Zuhörer zum Verständnis bringt, ob ein Stück freudig, lustig (Dur) oder melancholisch (Moll) ist. Die Tonart erfüllt dann die Wirkungsfunktion, die in der Poesie nicht vorhanden ist.

Die musikalische Tonfarbe ist mit der Klangfarbe beim Vorlesen identisch. Der Unterschied liegt aber darin, dass nicht jeder Sänger eine Klangfarbe besitzt, die für den Vortrag eines Stückes notwendig ist. Dasselbe betrifft auch die Musikinstrumente. Es sollen nur solche genutzt werden, für die eine bestimmte Partie geschrieben ist. Beim Vorlesen der Dichtung darf jeder Mensch seine eigene Klangfarbe benutzen.

Was die Geschwindigkeit der Wiedergabe angeht, verfügen die beiden Kunstgattungen über das Tempo. In der Musik wird es aber sowohl wörtlich, als auch numerisch bestimmt. Dem Sprecher ist aber erlaubt, ein solches Tempo zu benutzen, das er für wichtig hält.

Obwohl Dynamik in der Poesie durch die Lautstärke und Akzente wiedergegeben wird, ist sie in der Musik von größerer Bedeutung. In der Musik bezeichnet ein Komponist in der Notenschrift nicht nur die Akzente der einzelnen

Töne, sondern bestimmt auch die Dynamik für die ganzen Phrasen (crescendo, diminuendo usw.).

Dabei wird von den musikalischen Artikulationsmitteln bestimmt, ob eine Phrase fließend (legato) oder abrupt (staccato, non legato) vorgespielt wird. Diese Artikulationsmittel gelten als additive Rhythmisierung durch kurze Pausen zwischen den Tönen.

Wenn man selbst von dem Rhythmus als prosodischen Parameter spricht, ist dieser Begriff in der Musik vielmehr umfangreicher, weil er mehrere Faktoren enthält.

Einer dieser Faktoren ist das Metrum, das in der Poesie auch von großer Bedeutung ist. Metrum ist in beiden Kunstgattungen ausschlaggebend. Es liegt dem Rhythmus so nah, dass es manchmal nicht möglich ist, es von dem Begriff des Rhythmus abzugrenzen.

Das nächste rhythmische Ausdrucksmittel ist ein musikalischer Takt, der eine rhythmische Einheit bildet und einer rhythmischen Gruppe oder einem phonetischen Wort entspricht. Außerdem werden musikalische Takte und phonetische Wörter gleich bezeichnet und voneinander mit einem Strich gegliedert. Die beiden enthalten nur einen Grundschlag (starken Zählzeit).

Die musikalischen Takte dürfen aber nicht eine beliebige Anzahl von Zählzeiten enthalten. Sie werden von einem Taktmaß kontrolliert, das am Anfang des Werkes mit einer Bruchzahl bezeichnet wird.

In diesem Zusammenhang wird die Dauer eines Tones in der Musik auch bei einem Tonwert bestimmt. In der Poesie gibt es keinen ähnlichen Parameter.

Was die Pausen angeht, haben sie in der Musik auch einen bestimmten Wert mit der entsprechenden Bezeichnung. Es sei betont, dass sie strikt befolgt werden müssen. Außerdem sollen die Pausen in der Musik nur dann gemacht werden, wenn es angegeben ist. Der Vorleser darf wiederum selbst bestimmen, wo es logisch und inhaltlich passend ist, eine Pause zu machen.

Schlussfolgerungen zum Kapitel 2

In diesem Kapitel wurden die wichtigsten auditiven Parameter in der Musik und in der Poesie betrachtet. Es ist festzustellen, dass selbst die Anzahl der prosodischen Mittel in der Musik die Anzahl von solchen Mittel in der Poesie übertrifft. Der Grund dafür ist, dass der Rhythmus in der Musik eine Grundlage bildet und demzufolge von vielen Parametern bestimmt wird.

Es ist bemerkenswert, dass alle musikalischen Ausdrucksmittel von einem Komponisten vorgeschrieben sind. Hierdurch bestimmt der Komponist nicht nur die Melodie und daneben die Eigenschaften des einzelnen Tones, wie den Tonhöhenverlauf, die Tonart, die Tonfarbe und den Ton- und Pausenwert. Zu seinen Kompetenzen werden außerdem die Bestimmung von dem Tempo, der Dynamik und den Akzenten gezählt.

In der Poesie lässt der Dichter dagegen den Vorleser selbst bestimmen, wie er die prosodischen Parameter variieren wird. Im Vergleich zur Musik ist der Vorleser in der Auswahl der prosodischen Mittel nicht begrenzt.

Da der Rhythmus für die beiden Kunstarten ausschlaggebend ist, wird er sowohl in der Musik als auch in der Poesie durch das Metrum bestimmt, das von dem Autor vorgeschrieben ist. Aber im Unterschied zum poetischen Metrum, das nur durch den Versfuß und den Reim bestimmt wird, wird ein musikalisches Metrum auch in Ziffern gemessen. Durch das Taktmaß wird auf solche Weise die Anzahl der Zählzeiten in der Musik bestimmt, die in einem Takt vorhanden sein sollen.

Trotz der größeren Anzahl der prosodischen Mittel in der Musik ist es unmöglich zu differenzieren, welche Ausdrucksmittel zu den elementaren Parametern einer musikalischen Komposition gezählt werden können und welche zu den zusammengesetzten Nebenerscheinungen gehören. Sie wirken zusammen, um eine bestimmte rhythmisch-melodische Struktur zu bilden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Rhythmus in der Musik ausführlicher bestimmt wird, was mit seiner Rolle in dieser Kunst begründet ist.

Infolgedessen ist die Notwendigkeit entstanden, in dieser Qualifikationsarbeit rhythmische Organisation in der Musik mit solcher in der Poesie zu vergleichen.

KAPITEL 3. EXPERIMENTAL-PHONETISCHE UNTERSUCHUNG VON DER RHYTHMISCHEN ORGANISATION IN DER MUSIK UND IN DER POESIE

3.1. Ziel und Aufgaben der Untersuchung

Es versteht sich von selbst, dass rhythmische Organisation eines poetischen Textes oder eines Musikstückes von vielen Faktoren abhängig ist. Aus dem vorigen Kapitel ist erwiesen, dass die Anzahl der prosodischen Mittel in der Musik sich von der Anzahl der prosodischen Mittel in der Poesie unterscheidet.

Obwohl die beiden Kunstarten viel Allgemeines haben, existieren in der Musik auch spezifische Ausdrucksmittel, die Rhythmik eines Musikwerkes bewirken können.

Unter Zugrundelegung des Vorgenannten ist das **Untersuchungsziel** begründet: den Rhythmus in der Musik mit dem Rhythmus in der Poesie am Beispiel des Gedichtes von Heinrich Heine „Die Lorelei“ zu vergleichen.

Das Erreichen dieses Ziels bestimmt die Lösung der folgenden **Aufgaben**:

- rhythmische Organisation des Liedes „Loreley“ zu untersuchen;
- rhythmische Organisation des Gedichtes „Lorelei“ zu untersuchen;
- vergleichende Analyse zu machen;
- den Einfluss von spezifischen prosodischen Mitteln in der Musik zu untersuchen;
- die Rolle von spezifischen prosodischen Mitteln in der Musik zu erläutern.

Ausgehend davon wurde die **Untersuchungshypothese** aufgestellt, dass die spezifischen prosodischen Parameter in der Musik, die in der Poesie fehlen, einen Einfluss auf den Rhythmus haben. Damit ist dann eine Annahme verbunden, dass der Rhythmus in der Vokalpartie der Vertonung unterschiedlich im Vergleich zu dem Originaltext ist.

Die Untersuchung bestand aus folgenden **Etappen**:

1. Die Auswahl von Untersuchungsmaterial;
2. Auditive Analyse des Rhythmus in der Musik;
3. Auditive Analyse des Rhythmus in der Poesie;

4. Der Vergleich von Ergebnissen;
5. Linguistische Interpretation.

3.2. Charakteristik vom Untersuchungsmaterial

Die Untersuchung des Rhythmus in der Musik im Vergleich zur Poesie wurde am Beispiel des Gedichtes von Christian Johann Heinrich Heine „Die Lorelei“ durchgeführt. Dieses Gedicht, das im Jahre 1824 geschaffen wurde, nimmt seinen Anfang von der Legende über eine Jungfrau, die am Gipfel des Felsens saß und die Schiffer bezauberte.

Da diese Mythe die berühmteste in der Kultur Deutschlands ist, haben viele europäische Komponisten ihre musikalischen Interpretationen bzw. Vertonungen zu dem Gedicht von Heinrich Heine geschaffen. Die meisten Fassungen entstanden noch im 19. Jahrhunderts. Insgesamt gab es mehr als 40 Vertonungen des Gedichtes.

Darunter sind „Waldesgespräch“ von Joseph von Eichendorff in der Vertonung von Robert Schumann aus dem Zyklus op.39; sowohl die gleichnamige „Loreley“ von Franz Liszt, die im Jahre 1841 entstand; und die Vertonungen von Clara Schumann und Friedrich Silcher.

Die Grundlage für die experimental-phonetischen Untersuchung dieser Qualifikationsarbeit bildet die Vertonung von einem deutschen Kapellmeister, Musikpädagogen und Komponisten Phillip Friedrich Silcher, dessen Vertonung die erste war (1837) und damit bis heute als die bekannteste gilt.

Den Korpus für das experimentale Material haben die Audioaufnahmen von dem Rezitieren des Gedichtes und von dem Singen des Liedes „Lorelei“ gebildet. Das Gedicht von Heinrich Heine wurde von einem deutschen Schauspieler und Sprecher Fritz Stavenhagen rezitiert. Seit 1995 ist er Station Voice bei der Deutschen Welle (Sprechersprecher), wodurch seine Stimme in vielen Ländern bekannt sein dürfte. Daneben besitzt er den Internetportal „Gesprochene Deutsche Lyrik“ (Stavenhagen), in dem er deutsche Gedichte rezitiert. Von diesem Portal wurde die Aufnahme für die Untersuchung heruntergeladen.

Das Lied „Loreley“ nach der Vertonung von Friedrich Silcher wurde von dem Vokalensemble „Singphoniker“ gesungen. Das ist ein Männersextett, das also aus sechs männlichen Stimmen besteht: Countertenor, Tenor, Tenor, Bariton, Bassbariton und Bass (Die Singphoniker). Die Aufnahme ist der Podcast „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten – Loreley“ (Marquart, 2010) in der Radiosendung „Volkslieder“ im Südwestrundfunk (SWR) entnommen. Die Auswahl der Aufnahme für die experimental-phonetische Untersuchung ist außer ihrer Herkunft damit begründet, dass sie *acapella* singen, d.h. ohne Klavierbegleitung, was auditive Analyse des Rhythmus im Lied deutlicher macht.

3.3. Auditive Analyse des Rhythmus im Lied von Friedrich Silcher

Vor dem Beginn der auditiven Analyse muss man sich zunächst mit dem Notentext des Liedes „Loreley“ bekannt machen (Anhang B). Aus dem Kapitel 2 ist erwiesen, dass viele Komponenten, die Melodie (vgl. *Intonation in der Poesie*) beeinflussen, von dem Komponisten schon vorgeschrieben sind. Deswegen wäre es logisch, den Notentext zu analysieren.

Schon am Anfang ist die Tempobezeichnung angegeben. Unter der italienischen Bezeichnung „*andante*“ wird ein relativ gemäßigtes Tempo verstanden, das in einem Spielraum 56-88 Bpm abgespielt werden muss.

Was die Melodiekomponenten angeht, stehen die Töne selbstverständlich in den bestimmten Intervallen. Also den Inhalt des Notensystems bildet die Tonhöhenreihe (vgl. Melodieverlauf in der Poesie), die in Noten bezeichnet ist. Diese Reihe ist von der Tonart C-Dur bedingt.

In Bezug auf die Komponenten, die den Rhythmus schon schriftlich bestimmen, sind in erster Linie die Takte zu nennen, die mit den Taktzeichen voneinander abgegliedert werden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Aufmerksamkeit auf das Taktmaß zu lenken. Nach dem Violinschlüssel steht das zusammengesetzte Taktmaß 6/8. Mit dieser Bruchzahl ist es zu verstehen, dass jeder Takt sechs gleiche Achtelnoten enthalten soll. Wenn es eine fehlt, muss dann eine

entsprechende Pause gemacht werden, wie es z. B. im fünften Takt der Fall ist. Es ist zu bemerken, dass das Lied mit dem Auftakt beginnt.

Nach der auditiven Analyse wurde der Rhythmus in dem von „Singphoniker“ gesungenen Lied entsprechend den Ton- und Pausenwerten dargestellt. Die Tonhöhe zeigt damit den Melodieverlauf.

mf

Ich weiß nicht, was soll es be deu ten, dass ich so tra - u - rig bin; Ein
Die schön - ste Jung - frau si - tztet dort o - ben wun - der - bar, ihr
Den Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - greift es mit wil - dem - Weh, er

5 *mf*

Mär - chen aus al - ten Zei - ten, das kommt mir nicht aus dem Sinn. Die
gold - nes - ge - schmei - de - bli - tztet, sie kämmt ihr gol - ges Haar. Sie
9 schaut nicht die Fel - sen - rif - fe, er schaut nurhin - auf in die Höh' Ich

Luft ist kühl und es dun - kelt und ru - hig - fließt der Rhein, der
kämmt es mit gol - de - nemm Kam - me und singt ein Lied da - bei, das
glau - be, die Wel - len ver - schlin - gen am En - de Schif - fer und Kahn, und

13

Gi - pfel des Ber - ges fun - kelt - im A - bend - son - nen - schein.
hat ei - ne wun - der - sa - me, ge - wal - tige Me - lo - dei.
das hat mit ih - rem - Sin - gen die Lo - re - ley - ge - tan.

Abb. 13. Melodie des Liedes „Loreley“

Der Text des Gedichtes wurde in drei Strophen geteilt, das heißt, die Melodie (und damit auch der Rhythmus) sind in diesen Textabschnitten gleich. Aus der Abbildung 13 ist es zu rechnen, dass das Gedicht in 48 Takte geteilt wurde, (am Anfang der Zeilen steht eine Takt Nummer). Da alle 16 Takte gleich sind, wäre es logisch, nur diese 16 zu untersuchen.

Das Vokalensemble wurde in zwei Partien geteilt, wie es im Originalnotentext (Anhang B) vorgeschrieben ist. Bei der Interpretation der Ergebnisse der auditiven

Analyse wurde nur die Tenorstimme (obere Partie) gezeichnet, um den Verlauf der Tonhöhe zu analysieren. Es sei bemerkt, dass die Bassstimme den identischen Ton- und Pausenwert und damit keinen Einfluss auf die rhythmische Struktur hat, die aus der Abbildung 13 festzustellen ist.

Was die Tonhöhenveränderung (vgl. *den Melodieverlauf*) angeht, ist aus der Abbildung 13 zu sehen, dass jede Äußerung (Takt 1, 5, 9, 13) im Mittelton beginnt. Dann entwickelt sie sich und geht nach oben und außer dem letzten Takt im Tiefton endet.

Wenn man die Aufmerksamkeit auf die Dynamik lenkt, ist der Abbildung 13 zu entnehmen, dass neue Äußerungen mit *mezzo forte (mf)* beginnen, was der Standardlautstärke beim Rezitieren oder bei der feierlichen Rede entspricht. *Diminuendo* im ersten Syntagma zeigt, dass sich die Lautstärke bis zum Ende reduziert.

Wie auch in allen Musikwerken, besitzt das Loreleylied einen Höhepunkt. Aus der Abbildung 13 ist er leicht zu erkennen. Wenn man Takt 14 präziser betrachtet, ist es zu ersehen, dass dieser Takt den höchsten Ton (E) enthält. Im Zusatz dazu wird der Weg zu und nach dem Höhepunkt mit der Dynamik bekräftigt, die durch *Crescendo*- und *Diminuendo*zeichen ausgedrückt wird. Der Tonhöhenverlauf, der eng mit der Dynamik verbunden ist, bewegt sich nach dieser Note nach unten.

Nach der auditiven Analyse ist erwiesen, dass es innerhalb der Äußerung keine Pausen gemacht werden. Sie werden nur in Takten 4, 8, 16 also nach den abgeschlossenen Äußerungen gemacht. Es sei bemerkt, dass Takt 12 keine Pause enthält (vgl. Takte 4 und 8), weil eine Äußerung noch nicht abgeschlossen ist. Die Veränderung des Rhythmus in diesem Takt wird auch von dem Tonhöhenverlauf im Mittelton (mit der progredienten Melodie) begleitet. Wenn wir dabei die Tonwerte in allen anderen Syntagmen vergleichen, ist es festzustellen, dass sie identisch sind.

Es wurde schon betont (*seh. 2.1.5.2.*), dass jeder Takt mit einer betonten Zählzeit beginnen soll. Wenn es ein zusammengesetztes Taktmaß ist, wird jeder nächster Grundschlag eines Taktes halbbetont. Da das Loreleylied über das zusammengesetzte Taktmaß 6/8 verfügt (d.h. aus zwei einfachen 3/4+3/4 besteht),

werden die Taktbetonungen folgenderweise eingesetzt: **betont** – unbetont – unbetont – **halbbetont** – unbetont – unbetont. Da es eine gesungene Rede ist, betrifft die Akzentverteilung auch die Silben).

3.4. Auditive Analyse des Rhythmus im Gedicht von Heinrich Heine

Da die Intonationsmittel in der Poesie im Unterschied zur Musik von einem Sprecher bestimmt und in einem Text nicht bezeichnet werden, sollen sie bei der auditiven Analyse bestimmt werden.

Bei der auditiven Analyse wurde das Gedicht in rhythmische Gruppen geteilt, dabei wurden die entsprechenden Akzente bezeichnet. Danach wurden die Syntagmen und Phrasen abgegrenzt. Im Zusatz dazu wurden die Pausen und der Melodieverlauf bezeichnet. Da in der Poesie im Vergleich zur Musik kein entsprechendes System existiert, indem man alle Ausdrucksmittel bezeichnen könnte, wurden die Ergebnisse der auditiven Analyse folgenderweise dargestellt:

Rhythmische Gruppen und Akzente

Ich 'weiß nicht ^ was soll es be'deuten ^

Dass ich so 'traurig bin^

Ein 'Märchen^} aus 'alten ^ 'Zeiten^

Das 'kommt mir^ nicht aus dem 'Sinn^

Die Luft ist 'kühl^ und es 'dunkelt ^

Und 'ruhig ^ 'fließt ^ der 'Rhein^

Der 'Gipfel^ des 'Berges ^ 'funkelt ^

Im 'Abendsonnenschein ^

Die 'schönste ^ 'Jungfrau ^ 'sitzt^

Dort 'oben ^ 'wunderbar ^

Ihr 'gold'nes ^ Ge'schmeide blitzet^

Sie 'kämmt ^ ihr gold'nes 'Haar ^

Sie 'kämmt es ^ mit 'gold'nem ^ 'Kamme ^

Und 'singt ^ ein 'Lied ^ da'bei ^

Das 'hat ^ eine 'wundersame ^

Ge'waltige ^ Melo'dei ^

Den 'Schiffer ^ im 'kleinen ^ 'Schiffe ^

Er 'greift es ^ mit 'wildem ^ 'Weh ^

Er 'schaut nicht ^ die 'Felsen,riffe

Er schaut 'nur ^ hin'auf ^ in die 'Höh' ^

Ich 'glaube ^ die 'Wellen ^ ver'schlingen

Am 'Ende ^ 'Schiffer ^ und 'Kahn ^

Und 'das hat ^ mit 'ihrem Singen ^

Die Lore-'Ley getan ^

Abgrenzung der Syntagmen und Phrasen

Ich 'weiß nicht | was soll es be'deuten |

Dass ich so ''traurig bin ||

Ein 'Märchen aus 'alten 'Zeiten |

Das ''kommt mir nicht aus dem 'Sinn ||

Die Luft ist 'kühl | und es 'dunkelt |

Und 'ruhig 'fließt der ''Rhein ||

Der 'Gipfel des 'Berges 'funkelt |

Im ''Abendsonnenschein ||

Die 'schönste 'Jungfrau 'sitzet

Dort 'oben 'wunderbar ||

Ihr 'gold'nes Ge'schmeide blitzet |

Sie ''kämmt ihr gold'nes 'Haar ||

Sie 'kämmt es mit 'gold'nem 'Kamme |

Und 'singt ein 'Lied da'bei ||

Das 'hat eine 'wundersame

Ge''waltige Melo'dei ||

Den 'Schiffer im 'kleinen 'Schiffe |

Er''greift es mit ''wildem 'Weh ||

Er 'schaut nicht die 'Felsenriffe |

Er schaut 'nur hin''auf in die 'Höh' ||

Ich 'glaube | die 'Wellen ver'schlingen |

Am 'Ende 'Schiffer und 'Kahn ||

Und 'das hat mit 'ihrem Singen |

Die Lore-''Ley getan ||

Pausen und Melodieverlauf

Ich 'weiß nicht was soll es be'deuten →/

Dass ich so "traurig bin ↓//

Ein 'Märchen aus 'alten 'Zeiten →}

Das "kommt mir nicht aus dem 'Sinn↓ //

Die Luft ist 'kühl und es 'dunkelt → /

Und 'ruhig 'fließt der "Rhein ↓//

Der 'Gipfel des 'Berges 'funkelt → /

Im "Abendsonnenschein↓//

Die 'schönste 'Jungfrau 'sitzet

Dort 'oben 'wunderbar ↓ /

Ihr 'gold'nes Ge'schmeide blitzet→ /

Sie "kämmt ihr gold'nes 'Haar ↓//

Sie 'kämmt } es mit 'gold'nem 'Kamme →}

Und 'singt } ein 'Lied da'bei ↓//

Das 'hat eine 'wundersame →/

Ge"waltige Melo'dei ↓//

Den 'Schiffer im 'kleinen 'Schiffe→ /

Er"greift es mit "'wildem 'Weh ↓//

Er 'schaut nicht die 'Felsenriffe→ /

Er schaut 'nur hin↑"auf in die 'Höh' ↓//

Ich 'glaube ↑die 'Wellen ver'schlingen→

Am 'Ende 'Schiffer und 'Kahn ↓//

Und 'das hat } mit 'ihrem Singen →/

Die Lore-"Ley getan↓//

Nach den Ergebnissen der auditiven Analyse wurde festgestellt, dass der Vorleser des Gedichtes bei der Auswahl und der Bestimmung von Ausdrucksmitteln mit einem Text nicht begrenzt ist.

Hinsichtlich der Pausenverteilung sei betont, dass die Interpunktion bzw. Zeichensetzung in diesem Fall keine treffende Rolle spielen. Zwischen den ersten zwei rhythmischen Gruppen wird also keine Pause gemacht. Dieselbe Schlussfolgerung kann man auch über den Melodieverlauf ziehen, wenn man z. B. die von Heinrich Heine geschriebenen Zeilen „Sie kämmt ihr gold`nes Haar, sie kämmt es mit goldenem Kamme...“ mit dem Rezitieren von Fritz Stavenhagen vergleicht, der nach dem Wort *Haar* eine lange abschließende Pause gemacht hat und dessen Melodieverlauf danach tief fallend wurde. So hatte der Sprecher auch nach der Zeile „Am Ende Schiffer und Kahn,...“ gemacht. In Bezug auf die Pausencharakteristik sei es bemerkt, dass die Dauer der Sprechpausen groß ist. Die Melodie ist sorgfältig gemessen.

Was die Dynamik angeht, hat der Sprecher ähnlich wie in der Musik einen Höhepunkt gebildet, der im folgenden Syntagma dargestellt wurde: *Er''greift es mit ''wildem 'Weh* ↓//. Nach diesem Höhepunkt nimmt die Spannung ab und damit senkt der Melodieverlauf zusammen mit der Lautstärke.

Das rezitierte Gedicht enthält insgesamt 56 rhythmische Gruppen und 25 Syntagmen, die zusammen 11 Phrasen bilden. In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass die große Anzahl der rhythmischen Gruppen von der reichen Akzentuierung also von großer Anzahl betonter Silben bedingt ist, was für das Rezitieren der Gedichte typisch ist. Auf solche Weise gliedert der Sprecher seine Rede in kleinere Einheiten, um die Aufmerksamkeit des Hörers auf die sinntragenden Elemente zu lenken, was auch von dem langsamen Sprechtempo begleitet ist. Im Zusatz dazu lässt sich sagen, dass alle rhythmischen Normen der Sprache von dem Sprecher beachtet wurden.

3.5. Vergleichsanalyse der Ergebnisse

Es wurde festgestellt, dass Musik und Poesie (und dabei also ihre rhythmische Organisation) viel Gemeinsames aber auch Spezifisches aufgrund ihrer lautlichen Äußerung aber auch Spezifisches haben.

Ausgehend von dem gesetzten Untersuchungsziel wurden die Ergebnisse von der auditiven Analyse der rhythmischen Organisation des Liedes von Friedrich Silcher und des rezitierten Gedichtes von Heinrich Heine durchgeführt.

Die Besonderheiten der Rhythmusgestaltung in der Musik und in der Poesie wurden interpretiert und einander gegenübergestellt. Damit die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in der rhythmischen Struktur der beiden Kunstarten schaubar wären, wurden sie interpretiert und mit den allgemeinen Zeichen markiert. Eine betonte Silbe wird mit einem Strich (—) bezeichnet; für die Bezeichnung der unbetonten Silben wurde ein Bogen (∪) benutzt.

Die Resultate der Vergleichsanalyse sind in der folgenden Tabelle präsentiert:

Tabelle 8

Resultate der Vergleichsanalyse der rhythmischen Organisationen im Lied von F. Silcher und im Gedicht von H. Heine

Der Text des Gedichtes	Rhythmische Organisation im Lied von Friedrich Silcher	Rhythmische Organisation im Gedicht von Heinrich Heine
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, Dass ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —	∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —

<p>Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.</p>	<p>∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —</p>	<p>∪∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪∪∪∪</p>
<p>Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar Ihr gold'nes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr gold'nes Haar.</p>	<p>∪ — ∪ — ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪∪ —</p>	<p>∪ — ∪ — ∪∪∪ ∪ — ∪ — ∪∪ ∪ — ∪∪ — ∪∪∪ ∪ — ∪∪∪ —</p>
<p>Sie kämmt es mit gold'nem Kamme, Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.</p>	<p>∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪∪ — ∪ —</p>	<p>∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪∪∪ — ∪∪∪ ∪ — ∪∪∪ —</p>
<p>Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.</p>	<p>∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪∪ — ∪∪ —</p>	<p>∪ — ∪∪∪∪ — ∪ ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪∪ — ∪ — ∪∪ —</p>
<p>Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn; Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley gethan.</p>	<p>∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —</p>	<p>∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ ∪∪∪ — ∪∪</p>

Der Tabelle 8 ist zu entnehmen, dass rhythmische Gestaltungen in dem vorgelesenen Gedicht und in dem gesungenen Lied unterschiedlich sind. In dem Singen von „Loreley“ ist ein bestimmtes Muster festgelegt, das sich während des Liedes wiederholt. Der Unterschied zwischen den Rhythmen in einigen Strophen ist nur von der unterschiedlichen Anzahl der Silben in den Wörtern bedingt.

Wenn wir die rhythmische Gestaltung des rezitierten Gedichtes präziser betrachten, wird es klar, dass der Rhythmus in den Strophen ungleich ist. Zwischen den Grundschlägen gibt es in dem vorgelesenen Gedicht mehr unbetonte Silben im Vergleich zu dem musikalischen Rhythmus, z. B. in der ersten Strophe umfasst die erste Zeile sogar 5 unbetonte Silben, das Lied wird aber mit 2 beschränkt.

Beim Vergleich der auditiven Analysen muss man alle prosodischen Mittel analysieren. Was den Melodieverlauf bzw. Tonhöhe angeht, sind sie strukturell gleich. Wie in dem Lied, sind alle poetischen Äußerungen beim Rezitieren entsprechend dem klassischen Grundmodell für die Aussagesätze wiedergegeben. Also der Melodieverlauf geht am Ende jeder Phrase nach unten. In diesem Zusammenhang muss aber darauf hingewiesen werden, dass der Verlauf der Tonhöhen in der Poesie im Vergleich zur Musik in keinen Intervallen möglich. Außerdem ist es hervorzuheben, dass der Melodieverlauf des Sprechers im Unterschied zur Melodie in der Vertonung bis an die untere Grenze des Sprechstimmumfangs tiefer sinkt.

Rhythmische Organisation in der Musik wird in den Takten realisiert, die strikt eingehalten werden müssen. In dem Lied hat der Komponist 48 Takte vorgeschrieben. Von dem Sprecher wurden laut der auditiven Analyse 51 rhythmische Gruppen ausgesprochen, die den musikalischen Takten entsprechen. Da der Text gleich ist, sind die Anzahl der sinntragenden Phrasen in beiden Aufnahmen auch gleich (12).

Man kann auch annehmen, dass der Text auch die Bestimmung des Taktmaßes bedingt, das im Lied dann die Anzahl der Grundschläge pro Takt bestimmt. Da die Anzahl der Silben in jeden zwei Zeilen außer der ersten in einem Verhältnis 8/6 stehen, ist es möglich zu vermuten, dass dieses Verhältnis das Taktmaß bestimmt, das

laut dem Notentext 6/8 ist (Anhang B). In der ersten Zeile wird der erste unbetonte Ton vor den Takt gesetzt, was in der Musik Auftakt genannt wird.

Aus dem Standpunkt der Dynamik ist zu bemerken, dass die beiden Werke über einen Höhepunkt verfügen. Bei Fritz Stavenhagen ist er in dem Syntagma „Er“greift es mit *„wildem Weh* ↓/“ zu beobachten, das mit einem emphatischen Akzent begleitet ist. In der Vertonung wird ein Höhepunkt durch die entsprechenden Dynamikmittel und Steigerung der Tonhöhe ausgedrückt:

13

Gi - pfel des Ber - ges fun - kelt - im A - bend - son - nen - schein.
 hat ei - ne wun - der - sa - me, ge - wal - tige Me - lo - dei.
 das hat mit ih - rem Sin - gen die Lo - re - ley - ge - tan.

Abb. 14. Der Höhepunkt des Liedes

Aus der Abbildung 14 folgt, dass die Höhepunkte in den Kunstwerken nicht übereinstimmen.

Was das Pausieren angeht, ist es zu bemerken, dass der Sprecher in dem Gedicht viel mehr Pausen macht, die auch größere Dauer haben, als die im Lied.

Die beiden Aufnahmen wurden in einem gemäßigten Sprechtempo realisiert, das sich bis zum Höhepunkt beschleunigt. Das Tempo in der Vertonung bleibt aber unveränderlich.

In Bezug auf die Unterschiede in der Rhythmusgestaltung lohnt sich auch die Beachtung der rhythmischen Normen der Sprache bei der Akzentuierung zu analysieren. Fritz Stavenhagen akzentuierte in seiner Rede nur wichtige sinntragende lexikalische Einheiten. Die „Singphoniker“ haben dagegen die Akzente laut den musiktheoretischen Gesetzen gemacht: jeder erste Ton eines Taktes wurde stark betont, jeder vierte wurde dann zufolge dem Taktmaß halbbetont. Hierdurch wurden im Lied auch Hilfsverben, Modalverben, Pronomen und Partikeln betont.

Während der ausführlichen Analyse der betonten Einheiten in dem Lied wurde festgestellt, dass jede betonte Note einen anderen Tonwert hat. Folglich hat jede

betonte Silbe eine längere Dauer. Wenn man präziser den Tonhöhenverlauf in der Musik beachtet, kann man eine Gesetzmäßigkeit festsetzen: die Tonhöhe von jedem vierten Ton, also der halbbetont sein sollte, steigt am Anfang der Äußerung (Takte 1, 5, 9, 13 (vgl. *Abbildung 13*)) an.

Man kann eine Schlussfolgerung ziehen, dass der Rhythmus in der Musik im Unterschied zur Poesie außer der Lautstärke auch von der Steigerung der Tonhöhe und der Verlängerung der Tondauer begleitet ist.

Es sei hervorgehoben, dass der Text des Gedichtes von Friedrich Silcher in drei Verse geteilt wurde. Das heißt, dass alle drei Verse von einer gleichen Melodie (vgl. *Intonation*) und damit auch allen prosodischen Mitteln einschließlich der Pausen und Dynamik geprägt sind.

Was die Poesie angeht, hat Fritz Stavenhagen die Entwicklung der Handlung dargestellt und damit auch unterschiedliche Gefühle ausgedrückt. Man kann deswegen eine steigernde Spannung während des Hörens fühlen, die gleich nach dem Höhepunkt sinkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine metrische Struktur für die Bestimmung des Rhythmus in der Musik ausschlaggebend ist. In der Poesie spielt dagegen der Sinn eine treffende Rolle.

Schlussfolgerungen zum Kapitel 3

Da die Musik und die Poesie sich lautlich äußern lassen, ist es klar, dass die beiden über die gemeinsamen prosodischen Mittel verfügen. Es wurde festgestellt, dass Musik viel mehr Komponenten enthält, die musikalische Melodie zusammenbilden. Hierdurch wäre es logisch anzunehmen, dass diese spezifischen Komponenten auch die Rhythmusgestaltung beeinflussen können.

Aufgrund dieser Annahme wurde eine Untersuchungshypothese formuliert, die einen Anreiz gegeben hat, eine experimental-phonetische Untersuchung durchzuführen und die Rhythmusgestaltung in der Musik und in der Poesie aufgrund des Werkes von Heinrich Heine zu vergleichen.

Im Laufe der Untersuchung wurde auditive Analyse von Rhythmusgestaltungen in beiden Kunstarten durchgeführt, die danach gegenübergestellt wurden.

Im Verlauf der Vergleichsanalyse wurde festgestellt, dass sich die Organisation des Rhythmus in der Musik von der Rhythmusorganisation in der Poesie unterscheidet. Es hat sich erwiesen, dass die spezifischen Ausdrucksmittel, die in der Poesie nicht vorhanden sind, rhythmusbildende Funktion in der Musik erfüllen.

Es wurde in dem vorliegenden Kapitel festgestellt, dass die Bildung des Rhythmus nicht nur von Intensität bzw. von der Eigenschaft „betont/unbetont“ abhängig ist.

Ebenso kann der Rhythmus durch die Tonhöhenveränderung bestimmt werden. Selbst die Spitzentöne in bestimmten Intervallen bezeichnen die Akzente in einem Stück. Die Poesie kann diese Eigenschaft nicht betreffen, weil die Veränderung der Tonhöhe in der Sprache in wellenförmigen Kurven verläuft.

Während der Untersuchung wurde auch festgelegt, dass der Rhythmus durch die Tondauer bestimmt wird.

Die betonten Noten hatten in der vorliegenden Untersuchung eine längere Tondauer. In diesem Zusammenhang kann man schließen, dass der Rhythmus in der Musik von solchen Komponenten wie Tonwert und Pausenwert abhängig ist.

Was die Pausen angeht, darf ein Sänger sie nicht machen, wenn die Äußerung noch nicht abgeschlossen ist. Sie werden gleich wie das Tempo von einem Komponisten vorgeschrieben.

Außerdem lohnt es sich, unter den spezifischen musikalischen Mitteln das Taktmaß hervorzuheben. Das Taktmaß wird auch von einem Komponisten angegeben. Seine rhythmusbildende Funktion besteht darin, dass es die Anzahl der betonten und unbetonten Grundschläge in einem Takt bestimmt.

Darum ist es wichtig, den Takt als die Musikkomponente auszusondern, die den Rhythmus bestimmt. Ein musikalischer Takt muss normalerweise mit einem starken Grundschlag beginnen. Je nach der Art von Taktmaß kann ein Takt auch halbbetonte Zählzeiten enthalten.

Es ist bekannt, dass die Rhythmusgestaltung unabdingbar mit der Dynamik verbunden ist. Der Höhepunkt des ganzen Werkes wird in erster Linie durch die allmählichen Dynamikveränderungen ausgedrückt. Die musikalischen Dynamikbezeichnungen können den Höhepunkt, der von einem Autor vorgesehen war, verändern.

In der Untersuchung wurde das Musikstück behandelt, der in drei Vokalverse geteilt wurde. In jedem Vers wurde das gleiche Melodiemuster gesungen, was auch wichtig ist, während der Beschreibung des musikalischen Rhythmus zur Kenntnis zu nehmen.

Aufgrund der experimental-phonetischen Untersuchung kann man schließen, dass die Gestaltung des Rhythmus in der Musik von der Zusammenwirkung vieler Komponenten bestimmt wird, die in der poetischen Sprache nicht vorhanden sind.

In diesem Kapitel wurde also mithilfe der auditiven Analyse rhythmische Organisation des Liedes „Loreley“ und rhythmische Organisation des Gedichtes „Lorelei“ untersucht. Dann wurde die vergleichende Analyse durchgeführt,

ausgehend davon wurde der Einfluss von spezifischen prosodischen Mitteln in der Musik auf den Rhythmus festgestellt.

Auf der Grundlage der vorliegenden Ergebnisse kann man behaupten, dass die gestellte Untersuchungshypothese bestätigt ist.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

In der vorliegenden Qualifikationsarbeit wurde der Rhythmus in der Poesie und in der Musik betrachtet.

Rhythmus wird weltweit als eine periodische Abfolge von Erscheinungselementen verstanden. Der Umfang der Erscheinungselemente scheint unerschöpflich zu sein. Wegen seiner Komplexität wäre es richtig, diesen Begriff interdisziplinär zu betrachten. Es ist kaum das Forschungsgebiet zu finden, das mit dem Rhythmus nicht verwandt wäre. Jede Rhythmusdefinition enthält aber die zwei wichtigsten Komponenten: Bewegung und Ordnung.

Rhythmus ist das Leben. Die Beispiele von einer Rhythmusgestaltung sind deswegen überall in der Welt zu finden. Das können sowohl die Saisonveränderungen als auch der Wechsel vom Tag und Nacht sein. Es versteht sich von selbst, dass alle Lebewesen dieser kosmischen Konstellation unterworfen sind. Wie auch die Blütezeiten von Blumen hat unser Organismus bestimmte Zyklen. Außer den Wachen und Schlafen sind in diesem Zusammenhang die Körperorgane wie z.B. das Herz zu nennen. Deshalb ist es üblich, dass unser Sprechapparat auch rhythmisch arbeitet. Damit ist teilweise die Rhythmik der Sprache begründet.

Darüber hinaus kann der Rhythmus in der geistigen Tätigkeit der Menschen zum Ausdruck kommen. Da die Kunstgattungen als Ergebnisse geistiger Tätigkeit gelten, wäre es korrekt zu behaupten, dass sie auch ihre Rhythmen haben.

Aus den vorigen Kapiteln ist erwiesen, dass Musik und Poesie wie auch alle raum-zeitlichen Kunstarten einen bestimmten Rhythmus haben. Es ist bekannt, dass suprasegmentale Merkmale in der Sprache und damit auch in der Poesie rhythmusbildende Funktionen erfüllen. Da sowohl Musik als auch Poesie lautlich geäußert werden, versteht es sich von selbst, dass sie über allgemeine Suprasegmentalien verfügen, obwohl sie unterschiedlich genannt werden können.

Der Intonation entspricht in der Musik also die Melodie, die gleich wie in der Sprache von den prosodischen Mitteln wie Tonhöhe und Tonfarbe, Akzente, Pausen, Tempo und Lautstärke bestimmt wird.

Im zweiten Kapitel wurde aber festgestellt, dass Musik über viel mehr Ausdrucksmittel verfügt, die ihre Melodie bestimmen. Da alle sprachlichen Komponenten der Intonation einen Einfluss auf die rhythmische Organisation des Textes haben, war es sinnvoll, prosodische Parameter in der Musik und in der Poesie zu vergleichen und das Spezifische auszusondern.

Demzufolge wurde festgelegt, dass selbst Rhythmus in der Musik von vielen Faktoren bestimmt wird, die in der Poesie nicht vorhanden sind. So wird Musikrhythmus durch den Takt ausgedrückt, der für die Bestimmung der starken Grundschläge verantwortlich ist. Jeder Takt wird seinerseits von einem Taktmaß geleitet, das die Anzahl der betonten und unbetonten Zählzeiten (vgl. Silben) pro Takt bestimmt. Mit den anderen Worten kann man unter dem Taktmaß den Zahlausdruck des Metrums verstehen. Je nach dem Taktmaß muss ein Takt eine konkrete Anzahl der Ton- und Pausenwerte enthalten. Im Zusatz dazu gilt musikalische Artikulation als das Mittel für additive Rhythmisierung. Damit entscheidet ein Komponist, ob ein Melodieverlauf fließend (*legato*) oder abrupt (*staccato*) abgespielt wird. Wenn ein Rhythmusmuster gestört werden muss, wird das auch im Notentext mit den entsprechenden Bezeichnungen gezeigt. Dasselbe betrifft auch die Lautstärke- bzw. Dynamikveränderungen während des Abspiels.

Es sei betont, dass alle erwähnten Parameter von einem Komponisten vorgeschrieben werden und strikt gehalten werden sollen. Diese Regeln dürfen in der klassischen Musiktheorie weder von einem Komponisten, noch von einem Vorträger verletzt werden.

Im Gegensatz dazu ist ein Sprecher in dieser Hinsicht frei. Außer dem Reim ist er überhaupt nicht begrenzt. Er darf sich selbst entscheiden, wo er eine Pause oder einen Akzent machen will. Im Unterschied zum Sänger darf er daneben sein Sprechtempo selbst wählen und dann es während des Rezitierens verändern.

Obwohl der Begriff des Metrums in beiden Kunstarten existiert, wurde während der experimental-phonetischen Untersuchung festgelegt, dass sogar das Metrum, das in beiden Kunstarten als wichtigste Komponente des Rhythmus auftritt, beim Rezitieren eines Gedichtes keine entscheidende Rolle spielt.

Man kann sagen, dass der Sprecher das Gedicht während seines Vorlesens entwickelt. In der Vokalmusik haben die Verse doch oft gleiche Melodiemuster.

Ausgehend davon kann man eine Schlussfolgerung ziehen, dass die Hauptaufgabe des Sprechers darin besteht, dass er in erster Linie den Grundgedanken eines Gedichtes verstehen und durchfühlen soll, wie es ein Autor gemeint hat. Danach muss er dieses Gedicht so rezitieren, wie er das selbst sieht und fühlt. Für diesen Zweck sind ihm alle oben beschriebenen prosodischen Mittel zur Hilfe. Dabei scheint es unmöglich, sich zwei Sprecher vorzustellen, die dasselbe Gedicht gleichartig rezitierten.

Aus der anderen Seite besteht die Hauptaufgabe eines Musikers darin, dass er genau so ein Stück abspielen muss, wie es von einem Komponisten in einem Notentext vorgeschrieben wurde. Alle Ausdrucksmittel werden schon angegeben. Hierhin besteht die Virtuosität des Musikers. Es versteht sich von selbst, dass es überhaupt nicht leicht ist, ein Stück wiederzugeben. Manchmal braucht ein Musiker ein halbes Jahr, um ein Musikwerk gleich wie im Notentext abzuspielen. Deswegen braucht jeder Musiker viel zu trainieren, um seine Fertigkeiten zu entwickeln. Es sei betont, dass es vokalisches komplizierter ist, den Notentext wiederzugeben, als instrumental. Der Sänger muss einen anpassenden Tonumfang und Timbre haben. Es wurde schon vielfach gesagt, dass ein Sänger nur dann eine Pause machen darf, wo es bezeichnet ist. Deshalb muss er regelmäßig Atmungsübungen machen, um seinen Atmungsapparat zu entwickeln. Ähnlich werden die Vokalisen gesungen, damit ein Sänger seinen Tonumfang erweitert und reine Stimmung bzw. Timbre hat.

Was den Sprecher angeht, rezitiert er ein Gedicht so, wie ihm sein Sprechapparat befähigt. Obwohl es auch viel trainieren soll.

Im Laufe der experimental-phonetischen Untersuchung wurde festgestellt, dass sich der Rhythmus in der Musik von dem Rhythmus in der Poesie unterscheidet. Der Grund dafür ist die größere Anzahl der Ausdrucksmittel in der Musik, die zur Rhythmusgestaltung dienen.

Während der Untersuchung des Einflusses von spezifischen prosodischen Mitteln in der Musik auf die rhythmische Organisation des Textes wurden folgende Schlussfolgerungen gezogen.

Die Bildung des Rhythmus in der Musik wird im Vergleich zur Poesie nicht nur von der Akzentuierung bestimmt. Ebenso kann der Rhythmus durch die Spitzentöne bezeichnet werden. In der Poesie ist es nicht üblich, weil die Tonhöheveränderung in der Sprache in ununterbrochenen Kurven verläuft.

Daneben wird der Musikrhythmus durch die Tondauer bestimmt. Wenn eine Note eine längere Tondauer hat, wird sie betont. Also erfüllen solche Komponenten wie Tonwert und Pausenwert auch eine rhythmusbildende Funktion.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Rhythmus in der Musik von einer metrischen Struktur bestimmt wird. In der Poesie als Wortkunst ist dagegen der Inhalt ausschlaggebend.

Aus vorgestellten Darlegungen lässt sich das Fazit ziehen, dass die Forschungsziele der Qualifikationsarbeit erreicht und die Aufgaben erfüllt sind.

RESÜMEE

Diese Qualifikationsarbeit ist einer Untersuchung der rhythmischen Kanonen in der Poesie und in der Musik aufgrund der Poesie von Heinrich Heine gewidmet.

Die Qualifikationsarbeit besteht aus der Einleitung, drei Kapiteln, Schlussfolgerungen und Resümee. Der Umfang der Semesterarbeit beträgt 80 Seiten. Das Literaturverzeichnis umfasst 71 Quellen.

In der Einleitung wird die Aktualität des zu untersuchenden Problems begründet, das Ziel der Arbeit und bestimmte Aufgaben festgelegt, das Objekt und der Gegenstand festgestellt, die praktische Bedeutung beleuchtet.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen Ansätze formuliert, die die Grundbegriffe der Qualifikationsarbeit betreffen. Es wird das Problem der Rhythmuskomplexität beleuchtet sowie die Bedeutung des Rhythmusbegriffs in der Kunstarten Musik und Poesie geklärt.

Im zweiten Kapitel werden auditive Parameter in der Musik und in der Poesie beschrieben sowie allgemeine und spezifische prosodische Parameter in beiden Kunstarten ausgesondert.

Im dritten Kapitel werden Ergebnisse der experimental-phonetischen Untersuchung von der Rhythmusgestaltung in der Musik und in der Poesie beleuchtet; dabei ihre Ziel und Aufgaben festgelegt; Untersuchungsmaterial charakterisiert; Resultate der durchgeführten Vergleichsanalyse beschrieben.

In den Schlussfolgerungen werden die Ergebnisse der Untersuchung beleuchtet.

РЕЗЮМЕ

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню просодики ритму в поезії та в музиці на матеріалі поезії Г. Гейне.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури та резюме. Обсяг роботи – 80 сторінок. У списку літератури зазначено 71 джерело.

У вступі обґрунтовано актуальність обраної для дослідження проблеми, визначені її цілі та конкретні завдання, з'ясовано її об'єкт і предмет, розкрито практичне значення, описано матеріал, методи та етапи дослідження.

У першому розділі сформульовано теоретичні положення, що стосуються ключових понять курсової роботи; розглянуто поняття ритму; з'ясовано значення ритму в природі; визначено роль ритму у мистецтві та в його окремих видах, включаючи музику та поезію.

У другому розділі описано аудитивні та акустичні параметри в музиці та в поезії; виокремлено загальні та специфічні просодичні засоби в обох видах мистецтва.

У третьому розділі викладено результати експериментально-фонетичного дослідження ритмічного оформлення в музиці та поезії. Для цього було визначено цілі та завдання дослідження; висунуто гіпотезу дослідження; описано результати аудитивного аналізу ритмічної організації у пісні Ф. Зільхера та у вірші Г. Гейне; викладено результати порівняльного аналізу.

У загальних висновках викладено результати проведеного дослідження.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Buchholz, M. (2010). *Rhythmus als Problemfeld im Musikunterricht: Analysen zu Vermittlungskonzepten für die Sekundarstufen an allgemeinbildenden Schulen*. GRIN Verlag.
2. Braun, W. (1994). *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (Vol. 2). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
3. Breidenstein, H. (2019). *Mozart's Tempo-System: A Handbook for Practice and Theory*. Tectum Wissenschaftsverlag.
4. Dahlhaus, C. (1979). *Richard Wagner's music dramas*. Cambridge University Press.
5. Dufter, A. (1995). *Ansätze zu einer rhythmologischen Sprachtypologie*. Universität, Saarbrücken.
6. Eisenberg, G. (2008). *Identifikation und Klassifikation von Musikinstrumentenklängen in monophoner und polyphoner Musik*. Cuvillier Verlag.
7. Essen, O. von (1979). *Allgemeine und angewandte Phonetik: mit 9 Tabellen*. DDR.
8. Feige, D. M. (2014). *Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte*. Universitäts- und Landesbibliothek Münster.
9. Freude, M. H. (2012). *Eskapismuslyrik: Lyriktheorie*. Epubli.
10. Grüny, C., & Nanni, M. (2014). *Rhythmus-balance-metrum: formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*. transcript Verlag.
11. Halliwell, S. (1998). *Aristotle's poetics*. University of Chicago Press.
12. Hanslick, E. (1854). *On the Musically Beautiful*. Indianapolis, IN: Hackett.
13. Hegel, G. W. (2007). *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*. Felix Meiner Verlag.
14. Heusler, A. (1925). *Deutsche Versgeschichte. 3 Bde*. Berlin, Leipzig.
15. Horn, C. (2013). *Platon: Gesetze/Nomoi*. Walter de Gruyter.

16. Horváth, K. (2019). *On Interpretative Theories of Rhythm*. Transcultural Studies.
17. Joseph, S. (1948). *The mathematical basis of the arts*. New York: Philosophical Library.
18. Kaltenbacher, E. (1997). *German speech rhythm in L2 acquisition*. In New Sounds 97: Proceedings of the Third International Symposium on the Acquisition of Second-Language Speech, Klagenfurt, Austria.
19. Karabalić, V. (1989). *Using space and time by words. Rhythm als poetic quality*. Im Gespräch.
20. Klages, L. (2000). *Vom Wesen des Rhythmus*. 4. Aufl., Bonn.
21. Kohler, K. J. (2009). *Rhythm in speech and language*. Phonetica.
22. Koopman, J. (1994). *A brief history of singing*.
Von <http://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/brief.html>. abgerufen
23. Kreitzman, L., & Foster, R. (2011). *The rhythms of life: The biological clocks that control the daily lives of every living thing*. Profile books.
24. Köppl, B. *Musik-Analyse: Wichtige musikalische Parameter*. Von https://www.gym-raubling.de/medien/Unterricht/Musik/musik_analyse_klasse_10.pdf abgerufen
25. Lehmann, M., Rehberg, K. S., & Ottenberg, H. G. (2012). „Für wen spielt die Musik?“. Eine vergleichende Publikumsstrukturanalyse des Moritzburg Festivals und des Dresdner Tonlagen-Festivals.
26. Marquart, A. (2010). *"Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" - Loreley*. Von SWR2 Volkslieder: <https://www.swr.de> abgerufen
27. Mayer, H. (1991). *Über die rhythmische Prägung des Menschen und ihre kulturellen Erscheinungsformen*. München.
28. Naumann, B. (Ed.). (2005). *Rhythmus: Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Königshausen & Neumann.
29. Moritz, U. (2000). *Body-Beat! Bodypercussion und Trommeln. Ein Lese- und Übungsbuch für alle Rhythmus-Begeisterten*. Selbstverlag, Berlin.

30. Patel, A. D., & Daniele, J. R. (2003). *An empirical comparison of rhythm in language and music*. Cognition.
31. Pfeleiderer, M. (2015). *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. transcript Verlag.
32. Reiter, B. (2016). *Dr. B. Reiters Lexikon des philosophischen Alltags: Krisengebiete: Von Anarchie bis Zeitgeist*. Springer-Verlag.
33. Seidl, W. (1980). *Art. Rhythmus/Numerus*. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart.
34. Schmid, J. (2012). *Metrik*. Von www.joachimschmid.ch/docs/DMtMetrik.pdf abgerufen
35. Steriopolo, O. (2013). *Neuere Entwicklungsprozesse in der Phonetik des Deutschen*. Германістика в Україні, (8), 114-130.
36. *Sprechersprecher*. Von FRITZ STAVENHANGEN - SPRECHER:
<https://www.sprechersprecher.de/sprecherverzeichnis/fritz-stavenhagen>
abgerufen
37. Stavenhagen, F. *Gesprochene Deutsche Lyrik*. Von <https://www.deutschelyrik.de> abgerufen
38. Steriopolo, O. (2018). *Phonetik und Phonologie des Deutschen*. Вид. центр КНЛУ.
39. Stock, E. (1979). *Deutsche Intonation*. Berlin, München, Leipzig: Langenscheid-Verlag Enzyklopädie.
40. Stock, E., & Veličkova, L. (2002). *Sprechrhythmus im Russischen und Deutschen*. Peter Lang Publishing.
41. Traufetter, G. (2010). *Spiegel.de*.
Von <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelwissen/d-74761395.html> abgerufen
42. Wagenknecht, C. (2007). *Deutsche Metrik: eine historische Einführung*. CH Beck.
43. Wiegmann, H. (2003). *Abendländische Literaturgeschichte: die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur*

- modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur.* Königshausen & Neumann.
44. You, H. (1994). *Defining rhythm: aspects of an anthropology of rhythm.* Culture, medicine and psychiatry.
45. Zacher, O. (1960). *Deutsche phonetik: (Теоретический курс), Для студентов педагогических институтов.* Staatsverlag für Lehrbücher und Pädagogik.
46. Zamminer, F. (1967). „Rhythmus“, in: *Riemann Musiklexikon.* Hans–Heinrich Eggebrecht, Mainz.
47. Zollna, I. (1994). *Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick/Rhythm in the Humanities.* Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.
48. *Rhythmus.* (2010). Von <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/rhythmus> abgerufen
49. Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2.*
50. Браудо, И. (1973). *Артикуляция.* Л.: Музыка.
51. Вольфовська, О. О. (2011). Акцентно-ритмічні характеристики мовлення німецьких та українських радіодикторів. *Наукові записки.–Випуск 96 (2).–Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 2 ч.–Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.* 293.
52. Вольфовська О. О. (2012). *Ритмічна організація промов сучасних політичних діячів Німеччини (експериментально-фонетичне дослідження).* Київ.
53. Вольфовська, О. О. (2012). *Ритм політичної промови як виразник риторичної майстерності мовця.* Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський. Аксіома, 92-94.
54. Вольфовська, О. О. (2015). *Фоностилістичні особливості промови як різновиду публічного мовлення політиків.* Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Філологічна, (52), 57-60.

- 55.Егоров, Б. Ф. (1974). *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград.
- 56.Жирмунский, В. М. (1925). *Введение в метрику* (Vol. 6). Российский Институт Истории Искусств.
- 57.Надеина, Т. Н. (2004). *Просодическая организация речи как фактор речевого воздействия*. Москва.
- 58.Стериополо, Е. И. (2001). *Фонетическое слово как единица описания звучащего текста*. Загальна та експериментальна фонетика. Збірник наукових праць.–К., Видав. дім Соборна Україна, 231-234.
- 59.Харлап, М. Г. (1975). РИТМ в музыке и стихе. *Большая советская энциклопедия*, (30), 1969-1978.
- 60.Харлап, М. Г. (1985). *О понятиях „метр“ и „ритм“*. Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития, 11-29.
- 61.Реформатский, А. А. (1955). *Речь и музыка в пении*. Вопросы культуры речи, (1), 172-199.
- 62.Холопова, В. Н. (2010). *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм*. Лань.
- 63.Холопова, В. Н. (2014). *Феномен музыки*. Directmedia.

WÖRTERBÜCHER UND NACHSCHLAGEWERKE

- 64.Gathy, A. (1840). *Musikalisches Conversations-Lexikon: Encyclopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*. Niemeyer.
- 65.Koch, H. C. (1802). *Musikalisches Lexikon*. August Hermann.
- 66.Koch, H. C., & von Dommer, A. (1865). *Musikalisches Lexicon, auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, verfasst von Arrey von Dommer*. JCB Mohr.
- 67.Reissmann, A., & Mendel, H. (1882). *Handlexikon der Tonkunst*. Berlin: R. Oppenheim.

68. Riemann, H. (1919). *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. M. Hesse.
69. Riewe, F. (1879). *Handwörterbuch der tonkunst: sachlich und biographisch*. C. Bertelsmann.
70. Sadie, S. (Ed.). (1984). *The New Grove dictionary of musical instruments* (Vol. 3). London: Macmillan.
71. Штейнпресс, Б. С., & Ямпольский, И. М. (1966). *Энциклопедический музыкальный словарь*. Советская энциклопедия.

ANHANG A

„Die Lore-ley“

Heinrich Heine

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr gold'nes Haar.

Sie kämmt es mit gold'nem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan.

ANHANG B

Nº 44. Loreley.

H. Heine.

Andante.

Fr. Silcher.

mf

1. Ich weiss nicht, was soll es be - deu - ten, dass ich so trau - rig bin? Ein
 2. Die schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - ben wun - der - bar, ihr
 3. Den Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - greift es mit wil - dem Weh, er

mf

Mir - chen aus al - ten Zei - - ten, das kommt mir nicht aus dem Sinn, Die
 gold - nes Ge - schmeide bli - - tzet, sie kämmt ihr gol - de - nes Haar, Sie
 schaut nicht die Fel - sen rif fe, er schaut nur hin - auf in die Höh', Ich

Luft ist kühl und es dun - kelt und ru - hig fließt der Rhein, der
 kämmt es mit gol - de - nem Kam - me und singt ein Lied da - bei, das
 glau - be, die Wel - len ver - schlin - gen am En - de Schiffer und Kahn, und

Gi - pfel des Ber - ges fun - - kelt im A - bend - son - nen - schein, ...
 hat ei - ne wun - der - sa - - me, ge - wal - ti - ge Me - lo - dei, ...
 das hat mit ih - rem Sin - - gen die Lo - - re - ley ge - than, ...