MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 57

Claus Bockmaier

Die instrumentale Gestalt des Taktes

Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

CLAUS BOCKMAIER

DIE INSTRUMENTALE GESTALT DES TAKTES

Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik

AEr 14+2

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2001

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3 7952 1043 7

© 2001 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung:
Satz und Notengraphik (soweit nicht anders vermerkt): Claus Bockmaier
Belichtung: Werner Decker, 81929 München
Druck: Proff Offsetdruck, 82547 Eurasburg
Bindung: Thomas-Buchbinderei, 86069 Augsburg
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Man bemüht sich heute um Interdisziplinarität. Das Verknüpfen unterschiedlicher Wissenschaftszweige verspricht in der Tat weiter reichende Erkenntnisse. Nur: Man sollte den zweiten Schritt nicht vor dem ersten tun. In unserem Fach selbst, der Musikwissenschaft, sieht die Wirklichkeit so aus, daß die nicht unmittelbar benachbarten Forschungsbereiche in der Regel wenig – allzu wenig – miteinander in Berührung kommen. Die Tendenz geht dahin, die einzelnen Gebiete als isolierte Inseln zu begreifen, deren Spezifika man durch immer enger gefaßte Spezialuntersuchungen zu durchdringen sucht.

Ist es aber methodisch der Musikgeschichte angemessen, sie vorherrschend auf solche Art zu fragmentieren? – Jenes bezeichnende Attribut der abendländischen Musik, daß fortschrittlich Neues allermeist durch ein Weiterarbeiten mit dem älteren, bewährten Stoff gewonnen wurde, sollte uns durchaus bewußt sein. Zudem waren in der jeweiligen Gegenwart stets noch musikalische Schichten lebendig präsent, die bereits in der Vergangenheit, oft schon viel längere Zeit davor, ausgeprägt wurden. Der Gregorianische Choral bildete sogar, ungeachtet der ihn selbst betreffenden Veränderungen und Rückveränderungen, einen regelrechten Cantus firmus innerhalb der musikgeschichtlichen ‚Polyphonie', letztlich bis ins 20. Jahrhundert hinein. Aus solchen Einschätzungen erwächst die Frage nach möglichen Konstanten z. B. auch in bestimmten Satzbedingungen der Musik: nach innermusikalischen Wurzelsträngen gleichsam, die beim Nach-außen-Treten noch immer etwas von ihren untersten Spitzen erkennen lassen. In diesem Sinne wäre in der Tat zu erwarten, daß etwa von der musikhistorischen Mediävistik befruchtende Impulse für eine tiefer gehende (und womöglich manches Mal überraschende) Beleuchtung auch späterer Epochen ausgehen sollten.

Einen derartigen Versuch, in der Musikwissenschaft weithin getrennte Forschungsbereiche und -ansätze miteinander in Verbindung zu bringen und damit zu einer ‚intra-disziplinären' Diskussion anzuregen, hat die vorliegende Arbeit unternommen (ich nenne als Beispiel nur: frühes Tastenspiel und neuzeitliche Rhythmik-Metrik). Letztlich will sie damit etwas von der tieferen Einheit jener weitgespannten und gleichwohl untrennbar zusammenhängenden geschichtlichen Entfaltung von Musik und Komposition in unserem Kulturkreis deutlich machen. Der Gefahr des ‚Kurzschlusses', die in unzureichender Vertrautheit mit einzelnen der weit auseinanderliegenden Spezialgebiete begründet sein könnte, ist sie (manchmal unruhig) gewärtig. Die Herausforderung besteht darin, das individuelle musikalische Phänomen, in seiner besonderen geschichtlichen Bindung, immer als solches ernst zu nehmen und es zugleich doch in einer Gesamtperspektive zu erfassen, die es als Teil eines größeren Ganzen ausweist. Das Verbindende ist hier das Taktphänomen. Deswegen versteht sich die Studie in erster Linie als ein

Beitrag zur Bedeutungsgeschichte des Taktes im musikgeschichtlichen Zusammenhang. Den Titel kann man dabei auf zweierlei Art lesen: zunächst im Sinne von ‚Ausgestaltung des (körperlosen) Taktes durch instrumentale Struktur' – darüber hinaus aber im Sinne von ‚Ausprägung des (körperhaften) Taktes als instrumentale Struktur'. Warum auch das Zweite seine Berechtigung hat, gilt es zu zeigen.

Dieses Buch ist hervorgegangen aus meiner Habilitationsschrift über das gleiche Thema, die von der *Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften* der Ludwig-Maximilians-Universität München im Jahr 1997 als entsprechende Qualifikationsleistung angenommen wurde. Dabei blieb einiges weitgehend unverändert, etliches wurde ergänzt und vieles einer kritischen Bearbeitung unterzogen. Von den Fachkollegen am Münchner Institut, die den Fortgang meines Unternehmens mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgten, sind drei hervorzuheben. An erster Stelle Professor Theodor Göllner, dem ich nicht nur die konkrete Anregung zu dieser Arbeit, sondern auch stetige Ermutigung, zielbewußt den eingeschlagenen Kurs beizubehalten, verdanke. Sodann Professor Rudolf Bockholdt, der, obgleich meinem Ansatz zum Teil mit Skepsis begegnend, durch sein eigenes tiefgehendes Interesse an Taktfragen mich wiederholt zu konsequenterem Nachdenken anspornte. Und schließlich Professor Lorenz Welker, dessen wohlwollend-kritische Stellungnahme eine offenere Auseinandersetzung mit mir ferner liegenden wissenschaftlichen Positionen förderte.

Längere Jahre immer wieder fragender, forschender, reflektierender Beschäftigung mit dem Takt in der Instrumentalmusik sind in diese Studie eingeflossen. Daß ich das Buch nun (nach meiner Dissertation über *Entfesselte Natur in der Musik* 1992) dem Verleger Dr. Hans Schneider in Tutzing zur Drucklegung in der Reihe *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* übergeben kann, ist mir eine besondere Freude. Herrn Kollegen Dr. Michael Kugler vom Institut für Musikpädagogik danke ich für sein freundliches Einverständnis, etliche Notenbeispiele aus dem Editionsteil seiner Studie über *Die Tastenmusik im Codex Faenza*, Band 21 dieser Reihe, aufnehmen zu dürfen.

Der teuerste Dank gebührt meiner lieben Frau Yvonne, die mit viel Geduld und unter manchen persönlichen Entbehrungen mein zeitraubendes Arbeiten an der Habilitationsschrift wie zuletzt an der jetzt vorgelegten Druckfassung mitgetragen und dabei auch nach besten Kräften für das Wohl unserer zwei Buben gesorgt hat, für die der Vater, zuweilen über das vertretbare Maß, oft nicht zur Verfügung stand. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Günzburg a. d. Donau, im Juni 2001 *Claus Bockmaier*

INHALT

Hinweise für den Leser 10

I. Einleitung 11

1. Musikhistorische Fragestellung 11

2. Begriffsklärungen 17

Sprache und Spiel in der Musik 17

Der Takt: Bezugssystem und Gestalt 24

3. Erläuterungen zum Vorgehen 30

II. Herkunft und Theorie des Taktes im Spiegel der Forschung . . 35

1. Musikalische Zeitbegriffe: mensuraler Tactus, mensurale Proportionen und der Übergang zum modernen Taktsystem . . 35

Riemann 1878, 1898 – Schünemann 1913 35

Heckmann 1953 – Sachs 1953 – Gurlitt 1955 – Besseler 1959 . . 37

Dahlhaus 1960, 1961, 1987 42

2. Ansätze aus der musikalischen Rhythmik und Metrik 46

Riemann 1903 – Wiehmayer 1917 – Jammers 1963 46

Seidel 1975 – Apfel und Dahlhaus 1974 49

III. Die frühe instrumentale Praxis 55

1. Zur Überlieferungssituation 57

2. Die Begriffe *tactus* und *mensura* in der Tastenmusik 63

3. Das Tactus-Verfahren als instrumentale Primärtechnik . . . 72

Die elementare Orgelspiellehre 72

Zu den Tenorbearbeitungen bei Adam Ileborgh 76

Das fortschrittliche Tastenspiel 80

4. Untersuchungen zur rhythmisch-metrischen Beschaffenheit der Instrumentalmusik des *Codex Faenza* 84

Vorbemerkungen: ausgehend von Kugler 1972 84

Cantus-firmus-Bearbeitungen des zweiten Meßzyklus 90

Zu den vorlagenfreien Sätzen 112

Beispiele italienischer und französischer Intavolierungen 114

Vergleich mit einstimmigen Instrumentalstücken 137

5. Zur späteren Nachwirkung des Tactus-Verfahrens 143

IV. Die Ensemblekomposition 151
1. Überschneidungen von vokalem Satz und instrumentaler Faktur 152
Ostinato: Beispiele von Guillaume Dufay und Heinrich Isaac . . . 152
Fanfarenstruktur: Clément Janequin, *La guerre* 169
2. Formen instrumentalen Gliederns um 1600 181
Taktmetrische Formierungen im mehrchörigen Satz Giovanni Gabrielis 181
Kompositorische Zeitgestaltung in Monteverdis *Marienvesper* . . . 203
V. Zur Frage der Takteinheit in der Musiktheorie 229
1. Der ‚Schlag' im instrumentalen Verständnis des 16. Jahrhunderts 230
Die Tabulaturlehre Martin Agricolas 230
Musikalische Zeitgliederung bei den Lautenisten 233
2. Der ausgezählte Takt nach Anleitungen des 17. Jahrhunderts 238
3. Über das Maß des geraden Takts im 18. Jahrhundert 242
Joseph Riepel und die Frage der ‚Doppeltaktnotierung' 242
Priorität der Schlagzeit und Taktuntergliederung bei Johann Mattheson 250
Der neue Bestimmungsansatz 255
VI. Taktdispositionen bei Johann Sebastian Bach 261
1. Großtakte in der paarigen Notation von Drei-Achtel-Gliedern 261
Cembalosuite g-Moll BWV 808, Satz 1 261
Ergänzende Bemerkungen: zu Kantatensätzen 274
2. Der Viervierteltakt als mögliches Grundgerüst der kompositorischen Zeitgliederung 277
Orgeltoccata C-Dur BWV 564, Satz 1 277
Zu den Eröffnungssätzen der *Brandenburgischen Konzerte* 282
VII. Ergebnis 291
1. Zusammenfassung 291
2. Ausblick auf die Wiener Klassiker 296

Verzeichnisse 305

1. Quellen und Editionen 305
Vokalmusik vor 1600 305
Instrumentalmusik und Instrumentallehren vor 1600 305
Lehrtraktate und musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts 308
Werke oder Werkgruppen nach Komponisten 309

2. Literatur 312

3. Abkürzungen 324
Allgemein 324
Bibliographisch 325
Quellensigla 326

4. Register 327
Personen: Komponisten, Musiker und Musiktheoretiker 327
Sachbegriffe 330

Da im Mittelpunkt dieses Buches die Musik selbst steht, wird der Leser die jeweiligen Notentexte gerne vor Augen haben wollen. Auf den Abdruck von Werkausschnitten, die in Gesamtausgaben und Denkmälerreihen im allgemeinen leicht zugänglich sind, muß zwar weitgehend verzichtet werden, doch schwerer erreichbare Musikdokumente wie solche, bei denen es auf die Originalnotation ankommt, gelangen zumindest in einzelnen Notenbeispielen zur Abbildung. Eine Reihe dieser Beispiele, vor allem aus frühen Orgeltabulaturen in diplomatischer Nachschrift (z. B. der Teiledition des *Codex Faenza* von Michael Kugler), bringt den Schriftspiegel zugunsten einer stärkeren Annäherung an das ursprüngliche Notenbild ‚horizontal verschmälert'. Bei Angabe von Tonhöhen im laufenden Text wird auf die Mitbezeichnung der Oktavlagen teilweise verzichtet.

Um dem Leser den Überblick über maßgebende Quellen und Sekundärliteratur möglichst zu erleichtern, ist jedem Gesamtkapitel ein Apparat mit den entsprechenden Angaben vorangestellt, so daß danach meist nur in der Form des Kurzbelegs zitiert wird – bei wissenschaftlichen Schriften unter dem Autornamen, im Zweifelsfall ergänzt um das Jahr der Veröffentlichung. Inhaltliche Einzelgesichtspunkte lassen sich durch das Register am Ende des Bandes erschließen und darüber hinaus durch zahlreiche interne Querverweise (in Fußnoten), die allerdings aus technischen Gründen auch im Blick auf umfangreichere Vergleichspassagen immer nur die erste relevante Seitenzahl nennen. Quellennachweise von Musikstücken beschränken sich in der Regel ebenfalls auf die jeweilige Anfangsseite. Textzitate aus musiktheoretischen Schriften usw. behalten die originale Schreibweise bei.

I. Einleitung

Mehrfach angeführte Literatur

WULF ARLT, „Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis", *BJbHM* 7 (1983), 32-64. – HEINRICH BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: Philologisch-Historische Klasse, Nr. 104, H. 6 (Berlin 1959). – Ders. „Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik", *GfM: Kongreßbericht Bamberg 1953* (Kassel 1954), 223-240. – Ders. „Spielfiguren in der Instrumentalmusik", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1 (1957), 12-38. – JOBST P. FRICKE, „Rhythmus als Ordnungsfaktor. Informationspsychologische Bedingungen der Zeitgestaltung", *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. A. Beer, Kr. Pfarr, W. Ruf, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37 (Tutzing 1997) I, 397-412. – HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen 1960). – THRASYBULOS G. GEORGIADES, *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Verständliche Wissenschaft 50 (Berlin 1954). – Ders. *Nennen und Erklingen: Die Zeit als Logos*, aus d. Nachlaß hg. I. Bengen (Göttingen 1985). – INGEBORG HEIDEMANN, *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart* (Berlin 1968). – HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora - L. Vinci - G. B. Pergolesi - L. Leo - N. Jommelli*, MVM 19 (Tutzing 1971). – JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), aus d. Niederländischen übertr. von H. Nachod, Rowohlts deutsche Enzyklopädie [21] (Reinbek 1956). – ULRICH KONRAD, „Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgeltabulatur", *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Bericht über die Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, hg. H. Bookmann, L. Grenzmann, B. Moeller, M. Staehelin, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Göttingen 1995), 162-186. – STEFAN MORENT, *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 6 (Paderborn 1998). – CHRISTOPH RICHTER, *Musik als Spiel: Orientierung des Musikunterrichts an einem fächerübergreifenden Begriff. Ein didaktisches Modell*, Schriften zur Musikpädagogik 1 (Wolfenbüttel–Zürich 1975). – ALBERT WELLEK, *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriß der systematischen Musikwissenschaft* (Bonn ^{3}1982).

1. Musikhistorische Fragestellung

Man mag sich über den Beginn unserer abendländischen Kompositionsgeschichte im engeren Sinne streiten. Fest steht aber, daß der bezeichnende Weg schriftgebundener Konstruktion von Musik, ihrem Erklingen vorausgehend, mit dem neuen Organum um 1100 n. Chr. langsam seinen Anfang nahm.[1] Denn bis dahin beruhte die vokale Mehrstimmigkeit auf den Regeln einfacher Klangschrittlehren und benötigte als Ausführungsmöglichkeit der vorhandenen Gesänge noch keine eigene Notation. Nach den zukunftwei-

[1] Vgl. etwa H. H. EGGEBRECHT, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München 1991), 45-75. (Ich verzichte bei diesen allgemein musikgeschichtlichen Ausführungen auf die Nennung speziellerer Literatur.)

senden Ansätzen, wie sie beispielsweise durch die Organa der französischen St.-Martial-Handschriften belegt sind, war es im späteren 12. Jahrhundert erst recht die große Tat der Kantoren an der Pariser Kathedrale Notre Dame, die mehrstimmige Musik auf eine höhere Stufe gestellt, ihr eine neue, im individuellen Fall auch verbindliche Gestalt gegeben zu haben.[2] Die für den historischen Fortgang entscheidende Entdeckung bestand in der Fixierbarkeit vorgeprägter rhythmischer Strukturen, unabhängig von Sprache. Zwar lieferten die antiken Versmetren das konkrete Modell für die eingeführten Modi, doch deren Sinn bestand gerade darin, einen klanglich geordneten Vollzug des Organums im Rahmen seiner melismatischen, textlos sich bewegenden Partien zu gewährleisten.[3] In solchen Discantus-Abschnitten unterlag nunmehr die Gliederung der Zeit innerhalb des gesanglichen Ablaufs – die sonst ein mehr oder weniger unbewußtes Ergebnis des musikalischen Vortrags war – einer bereits vorher festgelegten Absicht.[4] Schriftliche Planung der rhythmischen Stimmführungen, die mit Hilfe der bekannten, aber hier spezifisch umgedeuteten Notenformen geschah, stellte die wichtigste Voraussetzung für die Realisation der neuen Polyphonie dar.

Nachdem auf diesem Wege, durch das Prinzip der Modalnotation, der Raum für wirkliches kompositorisches Arbeiten geöffnet war, konnten die fähigen Musiker Schritt für Schritt zu weiterführenden Möglichkeiten vordringen. Hatte sich schließlich mit der dreizeitigen Longa, die man als *perfectio* begriff, erst einmal eine feste musikalische Zeitmaßeinheit herausgebildet, bedurfte es nur mehr einer folgerichtigen Überlegung, um zur rhythmischen Schrift auf der Basis von (kontextuell deutbaren) Einzelzeichen für bestimmte Notenwerte zu gelangen. Mit Nordfrankreich als Zentrum entstand so eine mensurale Notation, die sich von ihren elementaren, in der Ars antiqua wurzelnden Anfängen über das 14. Jahrhundert hinaus zu einem komplexen System entwickelte.[5] Dieses System erfuhr im Zuge seiner Entfaltung einerseits eine fortgesetzte Anpassung an die sich wandelnden kompositorischen Vorstellungen, andererseits aber nahm es selbst erheblichen Einfluß auf sie und prägte das Wesen des polyphonen Satzes entscheidend mit.

In ihrem Reifestadium etwa des späteren 15. Jahrhunderts gehört es im allgemeinen zum Charakteristischen der vokalen Kunstmusik, daß unterschiedlich gestaltete Stimmbewegungen einen lebendigen Klangfluß erzeugen, der eine bewußte Gliederung zwar im großen durch die festgefügten

---

[2] Dabei muß man sich freilich im klaren darüber sein, daß die sogenannte frühe Mehrstimmigkeit als Praxis weiterlebte, vereinzelt sogar bis über das Mittelalter hinaus.

[3] Immerhin stoßen wir hier bereits auf eine Art von taktmetrischer Formierung in der abendländischen Musik, aufgrund jener versspezifischen Rhythmuseinheiten.

[4] Vgl. auch W. SEIDEL, „Rhythmus, Metrum, Takt", *MGG*$_2$, Sachteil 8 (Kassel–Stuttgart 1998), Sp. 272-276.

[5] Das italienische Trecento brachte freilich eine individuelle, von der französischen abweichende Version dieser mensuralen Schrift hervor (was auch im Zusammenhang unseres Themas von Interesse ist; vgl. unten S. 86 u. 118).

Klauselbildungen erhält, als durchgehendes Kontinuum jedoch meist nur locker an der die Zeit gleichförmig abteilenden Mensur orientiert ist (sieht man einmal von gezielten Anwendungen eher instrumental-tektonisch bestimmter Mittel wie Sequenz oder Ostinato ab). Das hintergründige Zeitmaß wurde bei der Ausführung durch die stetig nieder- und aufschlagende Handbewegung des *tactus* angezeigt.[6] Keineswegs hatten Mensur und Tactus eine regelmäßige Betonungsfolge vorzugeben. Wenngleich durch die geregelten Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse sich Schwerpunkte in Relation zum Zeitraster einstellen konnten, band die Mensur doch, den Verlauf des jeweiligen Satzes periodisch ausmessend, das flexible kompositorische Gefüge vorwiegend neutral zusammen. Entsprechend koordinierte der Tactus die reale Stimmenaktivität nur äußerlich. Auch war die Dauer seiner Schlageinheit keine generelle Konstante: In Abhängigkeit von der Deutung der Mensurverhältnisse konnte die intendierte Tactus-Geschwindigkeit vielmehr von Fall zu Fall wechseln.[7]

Diese Grundauffassung von der temporalen Struktur des mehrstimmigen Satzes blieb lange gültig. Letztlich erst im Lauf des 17. Jahrhunderts trat die entscheidende, im späteren Resultat tiefgreifende Veränderung ein. Das überkommene Mensuralsystem wurde durch ein Umschlagen der tragenden Prinzipien unterwandert und so allmählich überwunden: Der moderne Taktbegriff, der mit einem metrischen Akzentgerüst rechnet[8] und nach dem die einzelnen Notenwerte, gelöst von ihrer rein proportionalen Definition, als feste Zeitgrößen behandelt werden, prägte sich aus. Außer Frage steht, daß die Wandlung in dieser besonderen Hinsicht jene Errungenschaften auf dem Gebiet der Komposition selbst voraussetzte, welche sich um 1600 in der Musikgeschichte Bahn brachen und ihr dann (am stärksten vielleicht durch das Werk Claudio Monteverdis) auch die weitere Richtung wiesen. Konkret ermöglicht wurde der neue schöpferische Vorstoß, der zunächst die Monodie als dramatische Sprachvertonung in den Mittelpunkt stellte, durch die Einführung des instrumentalen Generalbasses. Diese aber stand im Zeichen einer fortschreitenden Emanzipation umfassenderer Art: Das Instrumentale, dessen eigenständige Formen bis dahin nur historische Randbedeutung hatten, trat aus dem Schatten der Vokalmusik heraus – die während des 16.

---

[6] Vgl. dazu etwa W. FROBENIUS, „Tactus", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. H. H. Eggebrecht, Ordner 3 (Wiesbaden 1971). Die Sänger konnten sich den Tactusschlag im Ensemble auch gegenseitig, durch gleichzeitiges Tippen auf die Schultern, verdeutlichen.

[7] Vgl. dazu unten S. 42.

[8] Heinrich Besseler machte das erste Erscheinen des „Akzentstufentaktes" (von jener „Frühform" in der Modalrhythmik der Notre-Dame-Schule abgesehen) bekanntlich an den Tanzliedern des späteren 16. Jahrhunderts wie den *Balletti di cantare, sonare e ballare* Giovanni Giacomo Gastoldis (Venedig 1591) fest: BESSELER (1954), 232-235; (1959), 27-29 (vgl. unten S. 40).

Jahrhunderts gerade in einem Prozeß tieferen Erfassens von Sprache ausgereift war[9] – und drang ins Zentrum der Kompositionsgeschichte vor.

Wenn man nun danach fragt, warum es im 17. Jahrhundert zur Umdeutung des musikalischen Zeitbegriffs kam, wird man folglich den Einfluß des auf instrumentalem Boden Gewachsenen eigens zu berücksichtigen haben. Einer von mehreren Ausgangspunkten für das Besondere, das von dieser Seite aus originalen Anteil am Wesen von Komposition gewinnen sollte, war das Spiel auf dem Tasteninstrument, auf der Orgel.[10] Im Gegensatz zum Diminutionsverfahren der Vokalmusik, nach welchem raschere Tonfolgen durch Zerlegung melodischer Gerüstintervalle hergestellt werden konnten, hatte sich das elementare Tastenspiel vorgeprägter, aus je einer bestimmten Anzahl von Tönen zusammengesetzter Formeln zu bedienen. Auch wenn während des 15. Jahrhunderts schon die Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber den älteren Lehranweisungen beträchtlich erweitert worden waren (man denke an Conrad Paumann und das *Buxheimer Orgelbuch*), blieb doch das Operieren mit derartigen Bausteinen kennzeichnend für eine instrumentale Faktur als solche.

In der frühen Tastenmusik gilt, daß die festgefügten melodisch-rhythmischen Elemente, sei es je für sich oder in gleichmäßigen Gruppen, mit dem Gang der Spielstimme zugleich die zeitliche Gliederung der Musik festlegten: Das temporale Größenmaß war zunächst schlichtweg durch die Summe der z. B. auf einen Tenorton bezogenen Discantus-Notenwerte definiert. Die musikalische Gestalt in ihrer zeitlichen Dimension, graphisch gefaßt durch die vertikalen Tabulaturstriche, konstituierte den *tactus* der Organisten.[11] In deren Sprachgebrauch verwies das Wort – bedeutungsgeschicht-

---

[9] Vgl. auch GEORGIADES (1954), Kap. 6: „Palestrina" (43-49).

[10] Vgl. BESSELER (1957), der die Bedeutung der spezifisch instrumentalen Figuren für den Fortgang der Musikgeschichte herausgestellt hat: „Entscheidend für die Entwicklung in Europa war das Tasteninstrument. Organistische Spielfiguren wurden schon im 15. Jahrhundert gelehrt und später von den Virginalisten klaviermäßig umgestaltet. Um 1600 ist die Spielfigur mit Sequenzierung ein Merkmal neuzeitlicher Musik, sowohl in England wie auf dem Kontinent. Auf ihr vor allem beruht der sich langsam herausbildende europäische Instrumentalstil." (37.) In Anbetracht des ‚Selbstverständnisses' der frühen Tastenmusik, wie es im besonderen Charakter ihrer Niederschrift sich ausdrückt, hat in jüngerer Zeit U. KONRAD (1995) sogar die weitreichende These aufgestellt, daß die deutsche Orgeltabulatur des 15. Jahrhunderts Ausgangspunkt für „eine zweite Musikgeschichte" gewesen sei. Und zwar spürt er in bestimmten Ansätzen dieser Musik und ihrer Notation „Keime" auf, „die in einer langen Folgezeit verschiedenster Entwicklungszüge schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts zu jenem Paradigmenwechsel führten, der das überkommene Sinnverhältnis von Sprache und Musik fundamental aufhob und fortan von der Idee einer autonomen, oder wie es später heißen sollte, absoluten Musik sprechen ließ" (169). In dem „Repertoire an Spielfiguren", d. h. „in den abstrakten Mustern", welche die Fundamenta in ihren Modellbeispielen bereitstellten, erblickt er „Bausteine" eines eigenständig-musikalischen und daher zukunftweisenden Begriffs von Komposition (184-185).

[11] Siehe dazu Kap. III: „Die frühe instrumentale Praxis".

lich unabhängig vom mensuralen Tactus der Vokalpolyphonie – auf das reale Anschlagen der Tasten auf der Klaviatur. Wie schon angedeutet: Die Neigung, solche gleichförmigen Bewegungseinheiten bzw. (vom Schriftbild her gesehen) zellenartigen Glieder zu bilden, hat das Tastenspiel auf dem weiteren geschichtlichen Weg nicht verloren, ja die Instrumentalmusik überhaupt hat diese Tendenz in ihren folgenden Werdegang mit hineingenommen. Und dort, wo schließlich die verstärkte Entfaltung des Instrumentalen mit der des vokalen Satzes in unmittelbare Berührung kommt, etwa an dem historischen Wendepunkt um 1600, bringt es diese Tendenz auch in die hochstehende Kompositionspraxis ein.[12] Unter gegebenen Umständen wird somit der mensurale Tactus auf einmal mit der ihm fremden, weil unmittelbar gegenständlichen instrumentalen Gliederungsvorstellung, womöglich als einer latenten Nachwirkung des organistischen Tactus-Verfahrens, konfrontiert.

Für den Musikhistoriker gilt es deshalb zu prüfen, welche Rolle das Aufeinandertreffen der beiden ungleichen Prinzipien bei der Ausprägung des modernen Taktsystems spielt. Die daran anknüpfende Grundfrage lautet: Inwieweit ist dieser Takt, der uns gewohntermaßen in seiner Eigenschaft als zeitmaßabhängige Betonungsordnung entgegentritt, zugleich als musikalisch-materielle Einheit determiniert? Wo weist er sich u. a. durch die gleichmäßige Formation instrumentaler Spielbewegungen aus? Ja: Ist der moderne Takt nicht überhaupt das Produkt einer im Tastenspiel wurzelnden, auf dem abzählenden Aneinanderreihen weitgehend einheitlicher Tonwerte oder Tonwertgruppen beruhenden instrumentalen Faktur? Und weiter: Wenn nun in der Tat auch im größeren musikhistorischen Kontext nachweislich ein (mit Recht so zu benennender) ‚instrumentaler Takt' existiert, was bewirkt er dann, auf den verschiedenen kompositorischen Stufen, im jeweiligen Zusammenhang eines bestimmten Satzes? – Insgesamt kommt es dabei weniger auf die Begriffsgeschichte des deutschen Wortes[13] als auf die Bedeutungsgeschichte des Phänomens ‚Takt' an (obwohl die vom Tactus der Organisten her gegebene Vorstellung des tonlich-rhythmischen Mensurinhalts auch später in den begrifflichen Gebrauch hineinspielt; vgl. unten S. 25). Es geht also, nochmals präzise formuliert, um ein stoffliches Korrelat des musikalischen Zeitmaßes, das aufgrund seiner unmittelbar metrischen Verfassung letztlich selbst als ‚Takt' angesprochen werden kann.

Unterdessen bleibt ein bislang unerwähnter Gesichtspunkt noch anzuschneiden, der primär die Betonungseigenschaft des Taktes betrifft: nämlich die ureigene Funktion des Instrumentalen beim Tanz. Wie eng die genuine

---

[12] BESSELER (1957) sprach gar von einem „Sieg des Klavierstils um 1600" (37). KONRAD akzeptiert – ohne diesen Gesichtspunkt selbst zu verfolgen – konkret auch eine „Rolle der Tabulatur für die Entwicklung einer modernen Auffassung von Takt und Rhythmus" (179-180).

[13] Das englische *metre* oder *measure* verweist, ebenso wie das französische *mésure* und das italienische *misura*, unmittelbar nur auf die Maßeinheit.

Instrumentalpraxis von vornherein mit dem Tanz in Verbindung gestanden hat, zeigt schon das quantitative Gewicht entsprechender Stücke im Rahmen der frühesten Überlieferung.[14] Ein Grundprinzip des Tanzes besteht ja darin, daß er der Musik eine Betonungsordnung von außen, durch die regelmäßigen Schwerpunkte seines jeweiligen Bewegungsmusters, vorgibt oder auch sozusagen abnötigt: Was erklingen soll, das aus dem Stegreif Gespielte wie die ausgearbeitete Komposition, muß in diesem Fall einem festen Akzentmodus gehorchen, muß die Reihe der gewichteten Schrittzeiten deutlich markieren. Von daher hat die Tanzmusik bei der Entstehung des seinerseits mit regulierten Betonungsschemata zusammenhängenden Taktsystems zweifellos entscheidend mitgewirkt – worauf auch allenthalben hingewiesen worden ist.[15] Darüber hinaus dürfte sie zu einem guten Teil dafür verantwortlich sein, daß der Periodenbau Eingang in die Komposition finden konnte. Wenn andererseits auf vokaler Ebene, im Lied, die Struktur von akzentuierenden Versen zur Herausbildung des Betonungstaktes wie der symmetrischen Taktgruppenordnungen beigetragen hat[16], spricht dies nur für die Mehrschichtigkeit des genetischen Verhältnisses.

Die Tänze des Mittelalters und der Renaissance nehmen jedenfalls das Taktprinzip auf ihre Weise unverkennbar vorweg. Daß, bevor es sich zur universellen Kraft entwickeln kann, innerhalb der fortschreitenden Geschichte noch etliche Zeit vergeht, hängt offenbar mit seiner Abhängigkeit vom Rang der Instrumentalmusik im ganzen zusammen: Seine beherrschende Stellung erreicht es nicht zufällig parallel zu deren historischem Fortschritt. Nachdem aber dieser Prozeß im Lauf der Generalbaßzeit vorangekommen ist und die neuzeitlichen Takttypen sich in der Distanzierung von den alten Proportionen gefestigt haben, bilden sie nunmehr ein jeweils normatives Gehäuse für die zu erfindende Musik. Im Unterschied zur älteren Vokalpolyphonie, die flexibel gliedernde Verbindungen der musikalischen Sinneinheiten etwa aufgrund sprachgezeugter Deklamationsmelodik erlaubte, liegt jetzt nicht mehr ein schwebendes, sondern ein zwingendes Raster vor. Und gerade deshalb, weil in der Regel die metrische Ordnung eines Satzes soweit feststeht und seinem Ablauf ein stabiles Rückgrat bietet, kann die Komposition auf höherer Ebene wiederum die Freiheit gewinnen, sich in ihrer rhythmischen Gestalt an einzelnen Punkten vom ‚Takthintergrund' abzuheben, die Töne und Klänge anders ‚als erwartet' zu gruppieren.

Bereits in der Musik des früheren 18. Jahrhunderts kommt es mitunter zu absichtlichen Störungen des geltenden Metrums, wenn entsprechende

---

[14] Vgl. etwa L. SCHRADE, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, 2. Aufl. hg. H. J. Marx (Tutzing 1968), 33-37. Die geschichtliche Ausprägung dieses Bezuges ließe sich dann allein auf dem Feld des Tastenspiels leicht verfolgen, da die musikalische Wiedergabe bzw. Stilisierung von Tänzen von Beginn an bis in die jüngere Zeit hinein ein zentrales Anliegen der Klavierlehre und -komposition geblieben ist.

[15] Vgl. etwa BESSELER (1959), 231.

[16] Besseler sah ja auch den Takt zuerst in Tanzliedern verwirklicht (vgl. oben Fußn. 8).

Textworte, wenn abzubildende Vorstellungen ereignishaften Charakters – z. B. der Ausbruch von Naturgewalt – Grund dazu geben (zumal bei erstrangigen Komponisten wie Bach oder Händel).[17] Im Satz der Wiener Klassiker schließlich nimmt die potentielle Auseinandersetzung mit dem Takt einen geistig sensiblen, die musikalische Zeit bewußt reflektierenden Charakter an. Sie gehört auf dieser Ebene zu den zentralen Bedingungen des Komponierens.[18] Im Extremfall äußert sie sich mit einschneidender Wirkung in schroffen Diskrepanzen zwischen vordergründiger rhythmischer Betonung und hintergründiger Schlagordnung: eine Art von Erschütterung, die dem Klangfluß der älteren Mensuralmusik durchaus fremd war.

Diesen besonderen Möglichkeiten der kompositorischen Differenzierung des zeitlichen Geschehens stehen freilich die bündigen instrumentalen ‚Taktzellen', mit denen wir uns zu beschäftigen haben, wie hausbacken gegenüber. Auch sie sind aber Teil der Grundausstattung u. a. des Wiener klassischen Satzes – können sie doch selbständig oder als eine von mehreren Schichten sogar über längere Strecken sein Partiturbild bestimmen. Da diese Strukturen sich gerade durch den elementaren Zusammenschluß von musikalischer Gestalt und metrischer Einheit auszeichnen, bleibt zu bedenken, ob ihnen kompositionstechnisch nicht eine stabilisierende Funktion im Sinne jenes tragenden Zeitgerüstes zukommt. So gesehen wären die formelhaften instrumentalen Spielvorgänge, als Repräsentanten der metrischen Ordnung, bis in das Herzstück der Musikgeschichte hinein für die Wirksamkeit des Taktes von Bedeutung. Diesen bisher von der Forschung kaum beachteten Zusammenhang historisch zu ergründen, ist das Leitziel der vorliegenden Studie.

2. Begriffsklärungen

Sprache und Spiel in der Musik

Will man die konkrete Ausführungsweise von Musik beschreiben, so kann man ohne Gefahr eines Mißverständnisses die Begriffe ‚vokal' und ‚instrumental' anwenden: Musik ist vokal, wenn menschliche Stimmen sie hervorbringen; dagegen ist sie instrumental, wenn Instrumente die Töne erzeugen. Schwieriger wird es, wenn man mit diesen Begriffen charakteristische Arten musikalischer Faktur bezeichnen möchte. Die Erfahrung (auch die wissenschaftliche) lehrt uns, daß solche allfällig divergenten Erscheinungsformen

[17] Vgl. CL. BOCKMAIER, *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, MVM 50 (Tutzing 1992), 50, 135, 146-149, 198-200.

[18] Wir berühren hiermit den von Georgiades geprägten Begriff des ‚leeren Taktes', über den am Ende noch zu sprechen sein wird (vgl. unten S. 298). Gegenüber den Wiener Klassikern ändern sich im 19. Jahrhundert diese kompositorischen Bedingungen wieder; vgl. etwa R. BOCKHOLDT, *Berlioz-Studien*, MVM 29 (Tutzing 1979), 211-215.

vielfältig ineinandergreifen bzw. zusammenwirken. So deutet bereits der mittelalterliche Terminus *organum* für den mehrstimmigen Gesang, wenigstens indirekt, auf eine Verbindung zur Sphäre des Instrumentalen und besonders der Orgel hin. Umgekehrt bezieht sich etwa das ‚Singende Allegro' des 18. Jahrhunderts gerade auf die Klavierkomposition.[19]

Welches Kriterium gibt es dann, anhand dessen das Vermögen der menschlichen Stimme gegenüber instrumentaler Betätigung beim Musikmachen überhaupt grundlegend zu unterscheiden ist?[20] – Jedenfalls das der Sprache. Nur der Sänger kann wirkliche Worte artikulieren, nicht der Instrumentalist. Und man wird selbstverständlich auch sagen können, daß im Vortrag von Sprache eine primäre Bestimmung von Vokalmusik liegt. Wenngleich das Vokale auf verschiedensten Stufen sich vom Wort lösen kann, um Melismen, Diminutionen oder Koloraturen anzubringen, kommt es doch in der Regel fortgesetzt auf Sprache zurück. (Daß z. B. in Verdis *Rigoletto*, bei der Gewittermusik zum hochdramatischen Schluß der Handlung, ein unsichtbarer Männerchor silbenlos summend den heulenden Wind nachahmt, gehört zu den spezifischen Ausnahmen.[21]) Es ist und bleibt das Privileg der menschlichen Stimme, Sprache zu verwirklichen, im Aussprechen von Wörtern und Sätzen Sinn hinzustellen.[22] Gegenüber dem Zusammenhang der Töne, er sei rein melodischer oder auch klanglicher Art, konstituiert daher die Sprache in der Vokalmusik jeweils eine zusätzliche, eigenwertige Sinnebene.[23]

Der Instrumentalist unterdessen bedient sich eines Werkzeugs. Er gebraucht seine Hände, seine Finger, um mit diesem Werkzeug etwas gleichsam Musikalisch-Selbsttätiges hervorzubringen.[24] Wenn der Instrumentalist

---

[19] Die vielfältige Gemeinschaftlichkeit von Vokalem und Instrumentalem kommt z. B. bei W. ARLT (1983) deutlich zum Ausdruck – dort im Blick auf mittelalterliche Musik, in Anbetracht des Wechselverhältnisses von schriftloser Praxis und notentextlicher Dokumentation (34 u. 55). Auf der gleichen geschichtlichen Ebene stellt neuerdings die Tübinger Dissertation von ST. MORENT (1998) indes konkrete Einflüsse „instrumentaler auf vokale Musik" dar.

[20] Vgl. zu dieser Frage auch MORENT, 49-50 u. 82-90.

[21] Eine solche Ausnahme bilden natürlich auch schon die Discantuspartien des Notre-Dame-Organums sowie die entsprechenden Klauseln, wobei freilich im Gesamtrahmen durch den Gregorianischen Choral die Sprache als liturgischer Text zentral präsent bleibt.

[22] Diesen Gesichtspunkt der Sprachwirklichkeit, wie ich es nennen möchte, hat ARLT in seine Überlegungen zum Verhältnis von ‚vokal' und ‚instrumental' in der mittelalterlichen Musikpraxis nicht einbezogen. (Er verwendet im betreffenden Zusammenhang stets nur den blasseren Begriff ‚Text' bzw. ‚Textvortrag' usw.)

[23] Vgl. dazu auch GEORGIADES (1985), wo insgesamt der Unterschied zwischen Sprache und Musik tiefgehend reflektiert wird.

[24] Der Bläser steht freilich in gewissem Sinne dem Sänger näher als andere Instrumentalisten, da er z. B. zur Ausübung seiner Kunst auch den Atem braucht. Und „die Verwendung von Artikulationssilben wie ‚de re de re' führt beim Bläser automatisch zu einem ‚sprechenden' Spiel, das auf Gleichförmigkeit der einzelnen Töne verzichtet", wie L. WELKER einmal festgehalten hat: „Die Musik der Renaissance", *Musikalische In-*

solistisch musiziert, muß er deshalb in erster Linie auch seine manuellen Fertigkeiten unter Beweis stellen. Der Sinn seines Tuns besteht ganz in den Tönen selbst; über das unmittelbar Musikalische hinaus hat er nichts Konkretes mitzuteilen. (Dies ist viel genug. Daß er dabei gegebenenfalls auch Empfindungen oder ähnliches ausdrückt, steht auf einem anderen Blatt.) Somit ist das eigentliche Element des Instrumentalisten das des Spiels – in älterer Zeit wurde er ja sogar ein ‚Spielmann' genannt.[25] Und dieses sein Spiel gelingt ihm nicht zuletzt mit Hilfe rhythmisch-melodischer Formeln und Figuren, die sich ex improviso bausteinartig aneinanderfügen lassen.[26] (Die uns bekannten frühen Instrumentalquellen liefern hierfür, auch mit den einstimmigen Stücken, anschauliche Belege.) Daß gerade die Voraussetzung einer solchen Spieltechnik den entsprechenden Wortgebrauch in der Musik nahelegen konnte, hat im übrigen schon der niederländische Kulturhistoriker JOHAN HUIZINGA in seiner bekannten Darstellung des *Homo Ludens* (1938) vermerkt:

> An sich wäre es vollkommen begreiflich, wenn man alle Musik unter Spiel einbezöge. Zieht man jedoch in Betracht, daß Spielen als Musizieren niemals auf Singen angewandt wird und lediglich in einigen Sprachen gebräuchlich zu sein scheint, dann wird es wahrscheinlicher, daß hier das verbindende Moment zwischen Spiel und instrumentaler Technik in dem Begriff der raschen, behenden und geordnet verlaufenden Bewegung zu suchen ist.[27]

Wir können diese Grundbestimmung des Instrumentalen noch näher zu einzelnen Aspekten der philosophisch entfalteten Spieltheorien in Beziehung setzen.[28] Unter dem Thema *Musik als Spiel* hat aus musikdidaktischem Interesse CHRISTOPH RICHTER die betreffenden ontologischen Ansätze zusammengestellt und kommentiert.[29] Im Hinblick auf die sich abzeichnende

---

terpretation, hg. H. Danuser, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11, Kap. II (Laaber 1992), 197.

[25] Wenngleich die begriffliche Herkunft allgemeiner mit Bezeichnungen wie *ioculator* bzw. *jongleur* zusammenhängt, also mit noch nicht näher spezifizierten Formen spielerisch-unterhaltsamer Darbietung: vgl. HUIZINGA, 48.

[26] Ähnlich argumentiert MORENT in diesem Zusammenhang: Auch er zählt „das spielerische Moment" zu den wesentlichen „Charakteristika des Instrumentalen" (Kap. 3) und hebt dabei auf die Bedeutung der Spielfiguren ab (49-53).

[27] HUIZINGA, 48.

[28] Genauer: zur phänomenologischen Spieldeutung – sonstige Theorien kommen hier nicht in Betracht. Einen Gesamtüberblick mit Einordnung der phänomenologischen Perspektive bietet etwa W. HERING, *Spieltheorie und pädagogische Praxis: Zur Bedeutung des kindlichen Spiels* (Düsseldorf 1979), Kap. II: „Die wichtigsten theoretischen Ansätze der gegenwärtigen Spielforschung" (20-70), sowie Tab. 4 (73).

[29] Kap. II/A: „Diskussion des Spielbegriffs aus der Sicht einer ontologischen Fragestellung" (36-49). Herangezogen werden hier und im folgenden u. a.: E. FINK, *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart 1960); N. HARTMANN, *Ästhetik*, hg. Fr. Hartmann (Berlin 1953); K. JASPERS, *Philosophische Logik* I: *Von der Wahrheit* (München 1947); J. HUIZINGA, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938). Vgl. zu diesen Fragen auch I. HEIDEMANN (1968) I: „Die ontologische Bestimmung des Spieles" (1-114).

Notwendigkeit, „Spiel als selbständige Kategorie zu verstehen“[30], ist er besonders auf die ästhetische Bestimmung des Spielbegriffs bei Gadamer eingegangen[31], um zunächst folgenden Ausgangspunkt zu markieren:

> Etwas spielen heißt, eine Aufgabe wählen und sie lösen. Wie aber das Spiel nur seine eigene Darstellung ist, so verfolgt der spielende Mensch mit der gestellten Aufgabe keine außerhalb des Spiels und dieser Aufgabenerfüllung liegenden Zwecke. Der Zweck liegt vielmehr lediglich darin, die gewählte Aufgabe (das „Etwas“-Spielen) darzustellen. Der entscheidende Schritt vom allgemeinen Spielbegriff zum menschlichen Spiel liegt für Gadamer darin, daß die Selbstdarstellung des Spiels übergeht in die Selbstdarstellung des Menschen.[32]

Letzteres gilt bei der Musikausübung gerade für den zur Demonstration seiner virtuosen Handfertigkeit gedrängten Instrumentalsolisten. Die mögliche funktionale Absicht etwa des Spielmanns, Musik zum Tanz zu machen, oder des Organisten, liturgische Cantusmelodien in der Alternatimpraxis zu realisieren, mag der unmittelbaren Spielabsicht vorausgehen, doch greift sie im Moment des instrumentalen Vollzugs nicht wesensfremd in diesen ein. Dagegen hört der Sänger seinen Textvortrag als außermusikalischen Sinnzusammenhang mit – jedenfalls hört er sich unweigerlich silbisch artikulieren.[33] Selbst wenn er den Wortsinn seines Deklamierens nicht aktiv rezipiert, bleibt er damit im Bewußtsein, ja womöglich im Bannkreis von Sprache.[34]

Um sie „auf musikalische Erscheinungen zu übertragen“, hat Christoph Richter nun die das Spielphänomen kennzeichnenden Merkmale gemäß den einschlägigen Erörterungen von Johan Huizinga, Hans Scheuerl und Ingeborg Heidemann aufgenommen.[35] Sieht man von der schuldidaktischen Anwendung dieses Interpretaments ab, auf die es Richter ankommt, liegt hier zunächst wiederum der Schluß nahe, daß sich die Musik allgemein, im großen und ganzen, als Spiel begreifen ließe. Wohl könnte man etliche der diskutierten Gesichtspunkte für eine solche Auffassung in Anspruch nehmen. Etwa mit den Kriterien der ‚Uneigentlichkeit‘ (bei Huizinga), der ‚inneren Unendlichkeit‘ (bei Scheuerl), der ‚Wiederholbarkeit‘ (bei Heidemann)[36] jedoch wird auch die Distanz spezifisch wortgebundener Musik zum Spiel faßbar. Gegenüber dem Uneigentlichen, d. h. in irgendeiner Weise Nicht-

---

[30] RICHTER, 51.

[31] GADAMER (1960), Kap. II/1: „Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation“ (97-127).

[32] RICHTER, 54; vgl. GADAMER, 102-104.

[33] Vgl. dazu die Bestimmung des Nennakts bei GEORGIADES (1985), Kap. III: „Nennen“ (133-158).

[34] Die zweifelhafte Deutung auch der Sprache als Spiel, etwa bei Heidegger – vgl. HEIDEMANN, § 16: „Die hermeneutische Funktion des Spielbegriffs“ (319-337) –, lasse ich hier außer Betracht. (Allenfalls handelte es sich dann um eine ganz andere Art des Spiels als bei genuiner Instrumentalmusik.)

[35] RICHTER, 64-75. HUIZINGA, *Homo Ludens*; SCHEUERL, *Das Spiel: Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen* (Weinheim–Berlin 1954); HEIDEMANN, *Der Begriff des Spieles*.

[36] RICHTER, 65, 69, 74; vgl. HEIDEMANN, 44.

alltäglichen, Scheinhaften, repräsentiert das sprachliche Artikulieren die bewußte Realität menschlicher Existenz. Musikalischer Sprachvortrag – wenn er als solcher ernstgenommen werden will und sich nicht gänzlich abnützen soll – erlaubt sodann keine beliebig häufigen Wiederholungen.[37] Er bedarf vielmehr einer sinnvollen Gliederung in Relation zur Textform wie der Beendigung nach angemessener Durchführung. Das musikalische Spiel hingegen läßt sich zumindest tendenziell „als ein Streben nach ewiger Dauer"[38] auffassen, das primär durch äußere Gegebenheiten und nicht aus eigener Notwendigkeit jeweils zum Schluß kommt. Und wo ein realer ‚Sprachwiderstand' fehlt, wird sich die Satztechnik der Musik gemeinhin stärker auf das Elementarprinzip der Wiederholung stützen, im Sinne der Verwendung einander entsprechender Strukturelemente. (Instrumentales Formelspiel bedingt ja auch die häufige Wiederkehr gleichartiger Wendungen.)

Was das Vokale betrifft, müssen wir freilich noch weiter differenzieren. Die Sprache gelangt am eindringlichsten zur Geltung, wo sie (wie im Alltag) als Prosa vorgegeben und unter Berücksichtigung ihres geprägten Artikulationscharakters weitgehend syllabisch vertont ist. In letzter Konsequenz hat sich dies erst während des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Vokalwerk von Heinrich Schütz erfüllt. Der musikgeschichtliche Weg bis dorthin war weit. In Verse gefaßt, kann Sprache sich hingegen von ihrem Grundcharakter entfernen:[39] Sie kann sich so auf den originär musikalischen Rhythmus[40] zubewegen, der wiederum eher als ‚Spielelement' begreifbar wäre. In der Musik selbst führt Versvertonung gewöhnlich auch zu regelmäßigeren Formverhältnissen.[41]

Nun liegt bereits dem Gregorianischen Choral Prosa zugrunde. Die Musik vermag zwar auf dieser Ebene im wesentlichen nur den syntaktischen Bau der (lateinischen) Sprache zur Geltung zu bringen, doch bleibt die Prosahaltung so immerhin gewahrt, und der jeweilige Text wird im Zusammenhang seiner liturgischen Bedeutung adäquat vorgetragen.[42] Andererseits zeigt sich der Choral, in seinen textarmen Formen, offen für das Ornament: für das vom Wort gelöste, melismatisch ausschwingende Singen. So könnte man

---

[37] Als Beispiel dazu drängt sich mir Johann Matthesons entsprechender Kommentar zu J. S. Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) auf: *Critica musica* II (Hamburg 1728), 368; vgl. *Bach-Dokumente* II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*, hg. W. Neumann u. H.-J. Schulze (Kassel–Leipzig 1969), 153-154.

[38] RICHTER, 69 (nach Scheuerl).

[39] Ich beziehe mich hier auf die abendländischen Sprachen, nicht etwa auf das Altgriechische, wo die Musik bereits im Vers enthalten ist.

[40] Vgl. zu diesem Begriff GEORGIADES (1985), 19-20, 89-100, 173-175, wie auch unten S. 241.

[41] Dies bedeutet nicht, daß der abenländische Vers an sich schon ein musikalisches Wesen hätte – vgl. GEORGIADES (1954), 4 –: Er bleibt durchaus sprachlicher Natur. Nur ist seine Position in der Polarität zwischen Sprache und Spiel gegenüber dem Eckpunkt der Prosa verschoben; vgl. auch GEORGIADES (1985), 19-20.

[42] Vgl. GEORGIADES (1954), 11-12.

sagen, daß er sich an bestimmten Stellen dem Spiel annähert. Allerdings erreicht die Melismatik im Gregorianischen Gesang keine ‚Geschlossenheit' – ein weiteres Kriterium des Spielbegriffs[43] –, da sie von Sprache umgeben bleibt (selbst bei den hochmelismatischen Gattungen Graduale und Alleluia). Abgesehen davon gilt für die melismatische wie für die syllabische Faktur des Chorals, daß der gesangliche Vortrag rhythmisch keiner festen ‚Spielregel' unterliegt, was gewissermaßen die formative Geschlossenheit relativiert. Der menschlichen Stimme kommt dies freilich entgegen: Da sie von Natur aus keine Arithmetisierung ihrer Lautverbindungen kennt, liegt ihr eine solche elastisch schwingende Singweise zunächst näher als ein stereotyp regulierter melodischer Rhythmus. Der Unterschied, der insofern zwischen der Gregorianik und den überlieferten Formen früher Instrumentalmusik besteht, ist wiederum bezeichnend. Mithin kann man festhalten, daß die Gregorianik, um einmal mit Heinrich Besseler zu sprechen, wirklich einen „Singstil" und keinen „Instrumentalstil" verkörpert.[44]

Wie steht es in dieser Hinsicht mit der vokalen Mehrstimmigkeit? – Soweit deren Entwicklung von der Schwierigkeit geprägt war, die Erfordernisse des Textes, der Sprache, und die klanglich-tektonischen Bedingungen des spezifisch Musikalischen miteinander in Einklang zu bringen[45] und andererseits auch dem Bedürfnis nach ornamentaler Entfaltung Rechnung zu tragen, lassen sich unsere Begriffe gewiß nur graduell anwenden: Die Komponenten – Eigenheiten des Sprechens, des Singens, des Spielens, des Zusammenklingens – greifen hier tatsächlich so eng ineinander, daß man die Verhältnisse von Fall zu Fall individuell ausloten müßte.[46] Wenn dabei auch die Anwesenheit des Wortes mehrheitlich schwerer wiegen könnte als die anderen Faktoren, kommt es doch zu einer maßgebenden Klärung der Situation

---

[43] Vgl. RICHTER, 65 u. 69.

[44] Vgl. BESSELER (1954), 225-226. Bei anderen Formen vokaler Einstimmigkeit – auf die ich hier nicht eingehe – mag eine solche Zuordnung schwerer möglich sein.

[45] Vgl. GEORGIADES (1954), 76-77. Jenes klanglich-tektonische Prinzip bezeichnet Georgiades als ‚instrumental', besonders in Gegenüberstellung zur gesanglichen Kantilene. Und zwar führt er aus – anküpfend an R. v. FICKERs Studie über „Primäre Klangformen", *JbP* f. 1929, Jg. 36 (1930), 21-34 –, daß die Völker im Norden der Alpen offenbar „eine von Haus aus anders geartete Musik kannten als die des südlichen Europas. Sie gingen vom Zusammenklang aus und vom instrumentalen Zusammenspiel; nicht von der Kantilene und vom Gesang. Ihre Musik beruhte auf einem *klanglichen* Prinzip, nicht auf einem melodisch linearen [...]. Es wurden Zusammenklänge mit statischem Charakter wie die Quart oder auch die Sekund bevorzugt, sowie Oktav-Verdopplungen, die einen großen Klangraum ausfüllten. Solche Klänge wurden nicht melodisch fortgeführt, sondern schwangen in sich, indem sie durch Floskeln umspielt wurden. Sie wirkten wie Glockengeläute." (GEORGIADES, 21-22.) Entscheidend war das Zusammentreffen dieses elementaren instrumentalen Klangbaus mit dem gesungenen liturgischen Wort des christlichen Gottesdienstes: So wurde die abendländische Musikgeschichte als Entfaltung von vokaler Mehrstimmigkeit ‚gezeugt' (vgl. ebd. 23 u. 76).

[46] Insofern verstehe ich Wulf Arlt, wenn er auf diesem Feld das Instrumentale nicht vom Vokalen trennen will.

erst im 16. Jahrhundert, nachdem der vokale Satz jene Stufe erreicht hat, auf der Sprache schließlich als lebendige Deklamation musikalisch vergegenwärtigt werden kann. In diesem kompositorischen Konzept (wie es etwa die Motette und die Meßvertonung bei Orlando di Lasso und Palestrina repräsentiert) wird dann das Spielmoment entsprechend zurückgedrängt. Dagegen findet es seinen Platz von neuem in der Instrumentalmusik, die nun ihrerseits den entscheidenden Aufschwung nimmt. In den Vokalsatz kann die Spielhaltung zwar ‚durch die Hintertür' der Diminutionspraxis wieder eintreten[47], doch ändert dies insofern nichts an dem grundsätzlichen Befund, als das Diminuieren zur vollgültigen Realisierung solcher Musik nicht erforderlich ist und mithin ein sekundäres Moment der Aufführung darstellt.

Dem Gegensatz von Spiel und Sprache in der Musik entspricht auch das Antonym ‚Figur und Motiv'. Die individuell geprägten rhythmisch-melodischen Körper der späteren Musik, die wir als Motive bezeichnen, entstammen anfänglich gerade der Deklamationsmelodik des 16. Jahrhunderts (was schon Besseler festgestellt hat).[48] In seinem Ursprung ist das Motiv also ein musikalisch-sprachliches Element. Wenn nun im instrumentalen Bereich mit Motiven operiert wird, setzt dies im Grunde zunächst eine Nachbildung solch sprachgezeugter Faktur voraus. So konnte etwa das Tastenspiel auf dem Weg der Intavolierung lernen, rein deklamatorische Fügungen zu realisieren, die sich zunächst von seinen gewohnten Figurenketten deutlich abhoben. Im Lauf ihrer Geschichte hat sich die Instrumentalmusik schließlich in verschiedensten Graden sprachlich Geprägtes zu eigen gemacht. Dabei sind auch eigenwertige Arten der Verbindung ‚silbischer' Motivimpulse mit figuralen Formeln entstanden, so daß man die zwei Komponenten hier nicht immer klar auseinanderhalten kann. Doch ist es nicht zuletzt der musikgeschichtlichen Wirkungskraft einstiger Sprachvertonung sui generis zuzuschreiben, wenn wir die herausragende Instrumentalkomposition der späteren Zeit für ‚bedeutsam' erachten – als ob sie uns tatsächlich etwas zu ‚bedeuten', d. h. anzuzeigen, zu vermitteln, zu sagen habe.

Sprache und Spiel sind somit aus Sicht der Musik zwei Phänomene, denen sich einerseits, als systematischer Ausgangspunkt, die unterschiedlichen Ebenen des Vokalen und des Instrumentalen zuordnen lassen, die andererseits aber im historischen Zusammenhang auf verschiedenen Stufen in das jeweils gegenteilige Erscheinungsfeld überzuwechseln pflegen: Die menschliche Stimme kann (unter je bestimmten Bedingungen) nach Art eines *instrumentum* eingesetzt sein, und der instrumentale Satz umgekehrt kann (wiederum unter je bestimmten Bedingungen) sprachnahe Artikulation ver-

[47] Entsprechend bearbeitete Stimmen für die Motette *Pulchra es amica mea* von Palestrina – neben zahlreichen Beispielen für Madrigale und Chansons – zeigt der Band *Italienische Diminutionen: Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, hg. R. Erig u. V. Gutmann, Prattica musicale 1 (Zürich 1979), 389-399, in diesem Fall nach Giovanni Bassano (1591) und nach Francesco Rognoni (1620).

[48] Vgl. BESSELER (1957), 16.

wirklichen. Im Rahmen dieser Studie wird unterdessen der mögliche Kontrast von ‚vokal' und ‚instrumental', soweit erforderlich, auf die methodisch grundlegende Gegenüberstellung von Sprache und Spiel zugespitzt. Wenn es vor allem die Sprache ist, die der Musik in ihrer Geschichte Bedeutsamkeit verleiht und dadurch ihre Meisterstücke irgendwann zum gültigen ‚Werk' neben der Bildenden Kunst und der Dichtung erhebt[49], so verhilft das Spiel ihr, als ein maßgeblicher Faktor wenigstens, zum Takt (ich wiederhole damit meine These) – zum Takt, der seinerseits eine wesentliche Voraussetzung für die im 18. Jahrhundert epochal ausreifende Instrumentalkomposition bildet.

Der Takt: Bezugssystem und Gestalt

Wir kommen also auf unseren zentralen Begriff zurück. Was genau ist nun der Takt? – Nach allgemeinem Verständnis, wie es sich gemäß der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts herausgebildet hat, besteht er in einer jeweils festen Zahl bestimmter Notenwerte, die einem musikalischen Satz als gleichmäßige metrische Bezugseinheit zugrunde liegt.[50] Dem entspricht seine Bezeichnung in Form des Bruches, wobei der Nenner die geltende Notenwertgattung und der Zähler deren (im Sinne des Wortes) maßgebendes Vielfaches ausdrückt. Die metrische Bezugseinheit versteht sich als Akzentschema, mit einer Hauptbetonung am Anfang und eventuell einer Nebenbetonung in der Mitte, bei schwächerem Gewicht der übrigen Zählzeiten. Analog ist der Takt als Schlagordnung zu begreifen, wie sie auf musikalischer Ausführungsebene beispielsweise durch die Dirigierbewegung des Ensembleleiters zur Geltung kommt. Von dieser Ausführungsgegebenheit, die erwähntermaßen Jahrhunderte vor jener konkret metrischen Determination bereits im Tactus der Mensuralmusik bestand, leitet sich dann auch unser heutiges deutsches Wort ab.[51]

Bei näherer Betrachtung der musiktheoretischen Begriffsgeschichte des 18. Jahrhunderts[52] wie der entsprechenden kompositorischen Wirklichkeit (zumal der ersten Jahrhunderthälfte)[53] wird allerdings rasch deutlich, daß im konkreten Fall das z. B. durch die Taktvorzeichnung bestimmte Grundzeitmaß und der mögliche Akzentmodus eines Satzes keineswegs immer auf gleicher Ebene liegen – zumal auch schon zwischen Schlag und Akzent der Sache nach ein Unterschied besteht. Insofern bringt die bewußte Taktdefinition bereits eine gewisse Unschärfe mit sich. Damit zusammen hängt die

---

[49] Vgl. GEORGIADES (1985), 213-220.

[50] Vgl. C. DAHLHAUS, „Takt", *Riemann Musiklexikon*, Sachteil (Mainz [12]1967), 933-934.

[51] Vgl. auch H. H. EGGEBRECHT, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur [in Mainz]: Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10 (Wiesbaden 1955), 50-55.

[52] Siehe dazu Kap. V/3: „Über das Maß des geraden Takts im 18. Jahrhundert".

[53] Siehe dazu Kap. VI: „Taktdispositionen bei Johann Sebastian Bach".

nicht fest bestimmte Funktion der Notationseinheiten, so wie sie durch die Vertikalstriche abgeteilt sind: Entsprechen sie überhaupt dem ‚Takt', so muß man von Mal zu Mal fragen, oder auch: welche ‚Taktebene' repräsentieren sie?[54] Noch ungeachtet solcher kritischen Gesichtspunkte sei aber festgehalten, daß nach jener Definition der Takt eindeutig ein geprägtes zeitliches Bezugssystem der zu komponierenden bzw. aktuell zu realisierenden Musik darstellt und nicht etwas unmittelbar Tonlich-Materielles.

Gerade dem widerspricht unterdessen ein uns allen wohlvertrauter Gebrauch des Wortes in der musikalischen Praxis. Der Instrumentallehrer sagt z. B.: „Spiele doch noch einmal diese drei Takte", oder: „Setze jetzt gleich beim fünften Takt ein", oder: „Übe ein paarmal hintereinander den schwierigen Triolentakt" – und selbstverständlich meint er damit nicht das zeitliche Bezugssystem, sondern die reale Musik der jeweiligen Stelle. Es scheint, als sei dieser Sprachgebrauch besonders in der Sphäre des Instrumentalspiels verwurzelt, wobei er sich von dorther auf die ganze musikalische Praxis ausgeweitet hätte. (Genausogut kann nun der Chorleiter etwa die Anweisung erteilen: „Singen Sie bitte die sechs Takte mit den durchgehenden Achteln mehr forte"; und der Musikliebhaber mag bekunden: „Dieser plötzliche Piano-Takt ist wundervoll", auch wenn es sich um eine Vokalkomposition handelt.) Allgemein spielt hier gewiß die Notation der Musik in Taktspatien ihre Rolle, wonach das jeweils Gemeinte zumindest formal klar umrissen ist. Darüber hinaus kann sich mit dieser geläufigen Ausdrucksweise aber durchaus die Vorstellung von einer gestalthaft charakteristischen, d. h. musikalisch festgefügten ‚Takt'-Einheit verbinden.

Ein solcher Wortgebrauch ist im übrigen auch historisch belegt. Wenn beispielsweise im 18. Jahrhundert Joseph Riepel in seiner Kompositionslehre von Takten redet, dann denkt er dabei hauptsächlich an musikalische Bausteine. Darauf verweisen schon seine einschlägigen Benennungen, kennzeichnet er doch die als kompositorische Elemente behandelten Takte (bzw. Taktgruppen) je nach Art ihrer rhythmisch-melodischen Ausfüllung sinnfällig als *„Laufer"*, *„Rauscher"*, *„Singer"* oder *„Springer"*.[55] Oder man vergleiche – vielleicht noch besser – eine derartige Empfehlung, wie sie nach der Demonstration des ‚Praeambulierens' über ein Baßthema in einer (auf Johann Ernst Eberlin zurückgehenden) süddeutschen Orgellehre des 18. Jahrhunderts gegeben wird:

---

[54] In älterer Zeit wurden diese Striche ohnehin oft genug nur in unregelmäßigen Abständen gezogen und dienten lediglich als äußerliche Orientierungshilfen. Auf der Stufe des modernen Taktprinzips aber vergegenständlichen die graphischen Einheiten üblicherweise ja eine determinierte zeitliche Entität, die in jedem Einzelfall auf eine mögliche satztechnische Bedeutung hin zu überprüfen wäre.

[55] *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst ... De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung* (Regensburg–Wien, Augsburg 1752), *passim*; vgl. hierzu unten S. 242.

Bemiehe dich nit vill, dise Variationes zu lehrnen, sondern merckhe dir nur yberall den ersten tact *darvon, so seindt sie in einer Viertl stund alle gelehrnet.*[56]

Sicher ist diese Redeweise bei weitem kein Einzelfall, und womöglich nähern wir uns mit einem solchen genuin dem Tastenspiel zugehörigen Sachbezug, zumal es sich hier wieder um eine bezeichnende Anwendung vorgeprägter Spielelemente handelt, dem eigentlichen Ausgangspunkt des betreffenden Wortgebrauchs. (Woher er stammt, wäre in der Tat die Frage.) Beachten wir in diesem Zusammenhang noch den (soweit mir bekannt) frühesten Beleg des deutschen Wortes ‚Takt', nämlich im *Buxheimer Orgelbuch*. Und zwar stößt man dort in dem Stück Nr. 146, *Des Klaffers nÿd*, auf folgenden Wiederholungshinweis: *„Heb vornan an wider an dem vierden tact."*[57] Dies bedeutet schlicht, mit der vierten – durch die Tabulaturstriche abgegrenzten – musikalischen Einheit wiedereinzusetzen, d. h. ab dem vierten (instrumentalen) Tactus weiterzuspielen.[58] Demnach wäre sogar eine begriffliche Verbindung zwischen jenem spätmittelalterlichen Tactus der Organisten und unserem trivialen Sprachgebrauch vom Takt als musikalisch gefüllter Größe nicht auszuschließen.[59]

Überblickt man insgesamt die Mehrdeutigkeit des Wortes ‚Takt', so wird man zunächst HELMUT HELL Recht geben, der in seiner Arbeit über *Die neapolitanische Opernsinfonie* (Tutzing 1971) auf dieses grundsätzliche Problem eingegangen ist:

> In der heutigen sprachlichen Verwendung belegt „Takt" verschiedene Seiten des musikalischen Satzes und seiner schriftlichen Fixierung. Wie nur selten ein Begriff der musikalischen Terminologie ist „Takt" auf Grund der Unbestimmtheit der Bedeutung ungeeignet, auf musikalische Sachverhalte schlagwortartig angewandt, als Terminus schlechthin eingesetzt zu werden, wie dies ständig geschieht.
>
> Die mehrfache Bedeutung von „Takt" läßt eine Untersuchung des Begriffs von verschiedenen Gesichtspunkten her zu. Eine solche Arbeit steht noch aus. Sie hätte

---

[56] *Fundamentum seu cantus firmus praeambulandi explicatio, instructio et exercitatio ... 1760* (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 261*), pag. 24 – enthalten im sogenannten *Rottenbucher Orgelbuch*: vgl. dazu R. MÜNSTER, „Aus dem Rottenbucher Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert", *900 Jahre Rottenbuch: Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde*, hg. H. Pörnbacher (Weißenhorn 1974), 130-133. (Für den freundlichen Hinweis auf diese Quelle danke ich Herrn Hans Joachim-Röhrs M.A.)

[57] München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cim. 352b*, fol. 79^{v}.

[58] Vgl. auch TH. GÖLLNER, „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert", *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, hg. H. Tischler (Bloomington Indiana 1968), 72. Vor dem angezeigten Repetitionsbeginn kehrt tongetreu die entsprechende Überleitungswendung der Eröffnungsgruppe zurück (auf schließendem f-c-Klang). Jene ersten Tactus der Liedbearbeitung umfassen im übrigen eine, zwei und und nochmals eine Dreiermensur, so daß beim *„vierden tact"* die fünfte Zeitmaßeinheit anfängt. Von daher kann – entgegen der Annahme von H. R. ZÖBELEY, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs: Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur*, MVM 10 (Tutzing 1964), 63 – tatsächlich nur der je zwischen den Strichen zusammengefaßte Spielvorgang des Tactus gemeint sein.

[59] Näheres zur instrumentalen Terminologie des 15. Jahrhunderts in Kap. III/2: „Die Begriffe *tactus* und *mensura* in der Tastenmusik".

sich als Aufgabe zu stellen, die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten klar voneinander zu scheiden und vielleicht neu zu benennen.[60]

Hell selbst will dann aber mit ‚Takt' bewußt nur die kurzen Akzenteinheiten „von zwei oder drei Zählzeiten" bezeichnen, da er diese Seite des Begriffs für herausragend hält[61] – eine terminologische Einschränkung, die in der Forschung öfter vorgenommen wird (um sachliche Unklarheiten besonders angesichts der potentiell abweichenden Notationseinteilung auszuschließen).[62] In jüngerer Zeit hat z. B. WOLFGANG HORN für seine Darstellung zum Takt bei Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition* (Dresden 1728), eine derartige Festlegung getroffen:

> Unter dem „realen" Takt verstehen wir den im aktiven Hören erfaßbaren Takt, die Gruppenbildung, die man sich auf dem Untergrund einer kontinuierlichen Folge isochroner Zeiteinheiten vorstellen kann. Diese ist [...] nur auf zwei Arten möglich: wir ordnen entweder zwei oder drei Zeiteinheiten zu einer Gruppe.[63]

Selbstverständlich sind die divergierenden Begriffsbezüge deutlich zu unterscheiden; man darf Zeitmaß, Betonung und Gestaltgliederung als Temporalfaktoren von Komposition nicht einfach vermischen. Andererseits wird es im Hinblick auf die Musik selbst letztlich darauf ankommen, die korrelative Gesamtwirkung dieser verschiedenen Momente zu erfassen:[64] Erst in ihrem Zusammenspiel, in ihrem funktionalen Ineinandergreifen offenbart sich insgesamt das Taktphänomen. So bedarf es tatsächlich der von Hell angemahnten „Untersuchung des Begriffs von verschiedenen Gesichtspunkten her". Auch wenn man umfassende Aussagen über die taktmetrische Disposition eines bestimmten Satzes im musikalischen Werk treffen will, wird man im allgemeinen bei der isolierten Betrachtung einer einzelnen Komponente nicht stehenbleiben dürfen. Daher richtet die vorliegende Arbeit ihr Augenmerk besonders auf das „Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung". Gleichwohl stelle ich dabei jene Seite des besagten Phänomens in den Vordergrund, für die man sich bislang offenbar (trotz oder gerade wegen ihrer Evidenz?) am wenigsten interessiert hat: den instrumentalen Spielvorgang als taktmetrische Bedingung, ja die Erscheinung des Taktes selbst als musikalische Gestalt. Von den relevanten Ansätzen mag dieser tat-

---

60 HELL, 78.

61 Ebd. 78-79.

62 Historisch gesehen hat diese Auffassung ihren Grund im Taktverständnis des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts, so wie es grundlegend die einschlägigen Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste* (Leipzig 1771/1774) – verfaßt von J. Ph. Kirnberger und J. A. P. Schulz – explizieren und wie es dann spezifisch von Heinrich Christoph Koch aufgenommen worden ist (siehe dazu Kap. V/3: „Über das Maß des geraden Takts im 18. Jahrhundert"). Über die möglichen Formen des Akzenttaktes gingen die Meinungen freilich schon damals auseinander.

63 „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit: Die ‚quantitas intrinseca' und der Begriff des Akzenttakts", *Mth* 7 (1992), 199.

64 Auch erlaubt ja das musikalische Werk letztlich nicht, seine strukturelle Einheit bei der Analyse in isolierte Parameter wie Melodik, Rhythmik und Harmonik aufzuspalten.

sächlich der bescheidenste sein, zumal man es hier historisch zunächst mit eher simplen Dingen zu tun hat – mit dem elementaren Handwerk der Organisten vor allem und nicht mit der gelehrten Mensuraltheorie. Und doch dürfen wir erwarten, insgesamt auf bemerkenswerte Zusammenhänge zu stoßen. So könnte sich erweisen, daß unser (wie ich ihn vorher bezeichnete) ‚trivialer' Wortgebrauch vom tönend gefüllten Takt mehr über die Wirklichkeit der Musik aussagt, als man es unbesehen für möglich halten will.

Die gegenständliche Erscheinungsform des Taktes soll im weiteren bewußt (nicht nur der Einfachheit halber) mit dem Begriff ‚Gestalt' in Verbindung gebracht werden. Zu seiner psychologischen Erklärung sei hier ALBERT WELLEKs *Musikpsychologie und Musikästhetik* (1963) herangezogen:

> Das Wort „Gestalt" [...] bezeichnet in der Psychologie die im weitesten Sinne figuralen oder figurartigen Gegebenheiten, das heißt „übersummative", mehr oder minder konturierte und gegliederte Erlebnisinhalte.[65]

Die Kriterien der ‚Übersummenhaftigkeit' und der ‚Transponierbarkeit' hatte schon Christian von Ehrenfels Ende des 19. Jahrhunderts als konkrete Merkmale der sogenannten ‚Gestaltqualität' herausgestellt. In der Gestaltqualität liegt die ganzheitliche Erkennung bzw. Wiedererkennung optisch oder akustisch wahrgenommener Gebilde begründet.[66] (Ehrenfels demonstrierte seine Entdeckung nicht zuletzt an musikalischen Wahrnehmungen, nämlich von Melodien und Akkorden.) Es ist also die sich zu einem Ganzen fügende Summe von Einzelelementen, die als Gestalt erkannt wird, wobei es bei den folgenden Identifikationen auf die räumliche Lage jener Partikel nicht ankommt, sondern nur auf die jeweilige Übereinstimmung ihres Zusammenhangs, d. h. auf die Konstanz der unter ihnen bestehenden Relationen.

Ausgehend von den ‚Ehrenfels-Kriterien', wurde im 20. Jahrhundert die Qualitätsbestimmung in der Gestaltpsychologie weiter differenziert. Wellek hat schließlich diese drei bzw. vier Indikatoren angegeben:

1. *Abgesetztheit* gegen beziehungsweise Einbettung in einen Grund;
2. *Geschlossenheit* oder Einheitlichkeit;
3. *Gegliedertheit*;
4. – nur bei Sukzessivgestalten (wie der Musik):
   Gerichtetheit als (nicht umkehrbares) Zeit-Gefälle.[67]

Wenn man daraus Anhaltspunkte für eine Spezifikation musikalischer Taktgestalten zu gewinnen sucht, stößt man zunächst allerdings auf die Schwierigkeit, daß die Musik im allgemeinen ein Kontinuum bildet, in dem die einzelnen Takte wie Glieder einer Kette erscheinen. Anders als bei der Betrachtung isolierter Klang- oder Melodiegestalten, gibt es keinen ‚Grund' – der Stille oder gänzlicher Pausen – von dem sich diese musikalischen Gebilde

---

[65] WELLEK (³1982), 18.

[66] Vgl. ebd.; außerdem z. B. einen jüngeren Aufsatz von J. P. FRICKE (1997), wo dieser gestaltpsychologische Ansatz auf die mögliche Ordnungsfunktion des Rhythmus bezogen wird.

[67] WELLEK, 20.

abheben könnten.[68] Zwar sind die Taktkörper eingebettet, eben in das Kontinuum des jeweiligen Satzzusammenhangs, doch der Gesamtablauf wird ja erst durch ihre musikalische Substanz selbst konstituiert.

Sofern man den Faktor ‚Geschlossenheit' eng faßt, wäre deswegen auch Welleks zweites Kriterium bezüglich der Gestalt des Taktes zu relativieren. Mehr im Sinn von Einheitlichkeit ist es jedoch sehr wohl anwendbar: Die Taktausfüllung muß als formales Element eine bündige, festgefügte Struktur bilden, um unmittelbar als metrische Größe bewußt zu werden. Treten dagegen individuelle, disparate Gestalten auf, so entsteht zwischen dem musikalischen Profil und der Einheitsform des Zeitmaßes eine Spannung, zumal wenn solche Gestalten die entsprechenden Zeitgrenzen überbrücken. (Genau hier zeichnet sich wiederum der Gegensatz von Figur und Motiv ab.) Ein wesentlicher Prüfstein ist also, inwieweit an der jeweiligen Grenzposition Gliederungsmomente bemerkbar sind, durch die aufeinanderfolgende Takte wirklich als Gestalteinheiten begreifbar werden. Andererseits kommt es, gemäß Welleks drittem Indikator, auf die Sinnfälligkeit der Untergliederung des einzelnen Körpers an. Das letzte Kriterium dann wäre besonders auf den musikalischen Vorgang im Takt zu beziehen, soweit ihm z. B. eine bestimmte Strebetendenz innewohnt. Gegebenenfalls wird ein solcher Vorgang gerade auf den nächsten Taktansatz als Zielpunkt ausgerichtet sein. Dabei kann seine eigenwertige Gestaltqualität durchaus gewahrt bleiben, solange auf anderer Ebene am besagten Punkt ein gliedernder Faktor zur Geltung kommt.

Ergänzend sei hier noch auf das Prinzip der ‚Vereinheitlichung' hingewiesen, das man psychologisch etwa an der Strukturierung gleichmäßiger akustischer Schlagimpulse in Zweier-, Dreier- oder auch Vierergruppen nachgewiesen hat.[69] Für die Gestaltwahrnehmung bei einem zusammenhängenden musikalischen Bewegungsverlauf bedeutet dies, daß die aneinander anschließenden figuralen Einzelglieder (viertönige Spielformeln etwa) leicht in der Verbindung von je zweien oder dreien usw. zu einem Großtakt gehört werden können.[70] Erst recht liegt eine solche rezeptive Vereinheitlichung nahe, wenn der übergreifende Takt zunächst schon in irgendeiner Form musikalisch konkretisiert worden ist.

Ob ein Zeitmaß in der Musik unmittelbar als metrisches Gerüst aufgefaßt werden kann oder nicht, hängt u. a. davon ab, wie die musikalischen Gestalten im Satzablauf äußerlich-strukturell formiert und gegliedert sind – dies sollte aus den bisherigen Überlegungen immerhin deutlich geworden sein. Somit bietet es sich an, zur Beschreibung des Taktphänomens neben dem gewohnten Begriff der Zeitmaß- bzw. Betonungsordnung auch den der

---

[68] Vgl. ebd. (Wellek geht „bei den Klanggestalten" gerade von der Stille als Grund aus.)

[69] Vgl. dazu FRICKE (1997), 399-404.

[70] Musikpsychologische Untersuchungen unter dieser spezifischen Fragestellung sind mir bisher freilich nicht bekannt geworden.

‚Gestaltordnung' heranzuziehen oder jedenfalls (in bezug auf das einzelne Beispiel) bewußt mit dem Wort ‚Gestalt' verbundene Bezeichnungen zu verwenden. Entsprechend hebt diese Studie ausdrücklich auf die „Gestalt des Taktes" ab, mit dem Ziel also, geschichtlich wirksame Formen spezifisch instrumentaler Faktur in der abendländischen Musik nachzuweisen, die durch figurale Verkörperung einer jeweiligen Zeitmaßeinheit bestimmt sind.

3. Erläuterungen zum Vorgehen

Das auf diese Einleitung folgende Kapitel beschäftigt sich mit Gang und Zielrichtung der Forschung zum Taktphänomen in der abendländischen Musik: Anhand repräsentativer Darstellungen von Hugo Riemann bis Carl Dahlhaus wird hier die wissenschaftliche Fundierung eines Grundverständnisses vom Takt und seiner Entstehung in wesentlichen Punkten nachgezeichnet.[71] Dabei rückt zunächst der mensurale Tactus-Begriff zentral ins Blickfeld, der historisch bis ins 18. Jahrhundert hinein wirksam geblieben ist und daher im Zusammenhang unserer musikgeschichtlichen Fragestellung als Bezugspunkt berücksichtigt werden muß. Im weiteren haben wir uns nicht zuletzt mit der gängigen Ableitung des modernen Taktsystems eben von diesem Schlagzeit-Tactus (über die signifikante Umdeutung der ursprünglichen mensuralen Proportionen) zu befassen. Andererseits sollen im Rahmen des forschungsgeschichtlichen Abrisses einige bezeichnende Erklärungsmodelle zum Takt aus dem Gebiet der Rhythmik und Metrik diskutiert werden.

Die eigentlichen Untersuchungen zum Thema beginnen dann mit Kapitel III, das zugleich das Herzstück dieser Studie darstellt: Es steht unter dem Leitgedanken, den Begriff eines instrumentalen Taktes von der frühen Tastenmusik her zu begründen. Als gegebene Elementarform tritt hier die Tactus-Struktur der Cantus-firmus-Bearbeitung, wie sie im 15. Jahrhundert vorderhand durch Traktate und Tabulaturaufzeichnungen aus dem deutschen Raum dokumentiert ist, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Der Diskurs geht von der terminologischen Seite aus, um sich dann konkret in die entsprechenden musikalischen Gesetzmäßigkeiten zu vertiefen. In der Bedeutung des Tactus-Verfahrens sind dabei die Ebenen der Grundlehre des Tastenspiels, etwa gemäß dem (seiner Zeit von Theodor Göllner entdeckten) Münchner Orgeltraktat (*M Tr*)[72], und der fortschrittlichen Praxis, wie sie u. a. die Fundamenta Conrad Paumanns demonstrieren, zu unterscheiden.

---

[71] Es geht mir also nicht um eine auch nur annähernd vollständige Erfassung der diesbezüglichen Literatur, sondern um eine schwerpunktmäßige Exemplifikation. (Neuere Schriften zur Taktlehre im 18. Jahrhundert werden z. B. erst in dem einschlägigen Teilkapitel V/3 angeführt.)

[72] Studie und Edition: GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, MVM 6 (Tutzing 1961), 61-76 u. 155-194.

Eine vermittelnde ‚Zwischenstufe' zeigt z. B. die Tabulatur des Adam Ileborgh, weswegen auch deren Tenorbearbeitungen in die nähere Darstellung miteinbezogen werden.

Da es aber nicht nur um den engsten, terminologisch explizit belegten Gültigkeitsbereich des Tactusprinzips, sondern um seine generelle Wirksamkeit im frühen Tastenspiel geht, stelle ich ins Zentrum dieser Abhandlung die herausragende italienische Quelle des *Codex Faenza*: Im Blick sowohl auf liturgisch gebundene Cantus-firmus-Stücke als auch auf Intavolierungen italienischer und französischer Vokalsätze sollen die rhythmisch-metrischen Verhältnisse der dort aufgezeichneten Musik eingehend untersucht und erörtert werden. Ergänzend unternehme ich einen Vergleich mit einstimmig notierten Instrumentalstücken der Londoner Trecento-Handschrift (*Lo*), um unter dem Gesichtspunkt des metrischen Gliederns ansatzweise auch die Spielmannspraxis jener Zeit zu berücksichtigen.

Der letzte Teil dieses umfassenden 3. Kapitels versteht sich als ein gezielter Ausblick auf die weitere Geschichte der Tastenmusik. Und zwar soll an Beispielen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie von J. S. Bach ein Nachwirken des Tactus-Verfahrens im Rahmen der Cantus-firmus-Bearbeitung veranschaulicht werden. Auf dieser Basis läßt sich schließlich eine Grundform des instrumentalen Taktes bestimmen, die im geschichtlichen Zusammenhang der Instrumentalkomposition, d. h. auch über den Bereich des Tastenspiels hinaus, als mögliches Gestaltungsprinzip gegenwärtig bleibt.

Mit Kapitel IV wenden wir uns der Ensemblemusik zu, die vom vokalen Satz her determiniert ist. In der Erscheinung von Ostinato-Bildungen und von Fanfarenstruktur, also von Mustern, die nicht genuin aus dem Sprachzusammenhang eines vertonten Textes hervorgehen, zeichnen sich dort gewissermaßen sekundäre Formen des instrumentalen Taktes ab. Dies soll an zwei Beispielen aus dem 15. Jahrhundert – je einer Komposition Dufays und Isaacs – sowie an Clément Janequins berühmter *Bataille de Marignan* aus dem 16. Jahrhundert dargestellt werden. Wenn derartige Fügungen auch von sich aus nicht die gleiche Dichte relevanter Merkmale aufweisen wie die charakteristischen Taktkörper des Tastenspiels, haftet ihnen doch durch die Tendenz zu gleichmäßiger Verkettung ebenfalls etwas Formelhaftes an, und sie vermögen so ihrerseits metrisch ordnend zu wirken.

Die Neigung, im Satzaufbau sozusagen vorgefertigte, einheitlich dimensionierte musikalische Bausteine aneinanderzureihen, wird darüber hinaus gerade bei der Kanzone des späten 16. Jahrhunderts wiederum als potentielle Eigenheit des Instrumentalen faßbar: Wiewohl dieser Typus sich ganz auf Grundlage der Vokalkomposition herausbildet, repräsentiert er mit solchen spezifisch sich entfaltenden Wesenszügen doch eine erste eigenständige Form instrumentaler Ensemblekomposition. Um dem nachzugehen, ziehe ich Sätze von Giovanni Gabrieli zur Untersuchung heran, und zwar mehrchörige Sätze, weil deren Wechselgliederung das Hervortreten entsprechender Merkmale meist noch begünstigt. Von Gabrieli aus führt schließlich

auch ein Weg zu bestimmten instrumentalen Bedingungen der Komposition Claudio Monteverdis. So soll anhand verschiedener Stücke aus der *Marienvesper* (vor allem am Beispiel der *Sonata sopra Sancta Maria*) der Einfluß instrumental geprägter Faktur auf die musikalische Zeitgestaltung einschließlich individueller Wirkungsrelationen mit vokalen bzw. kontrapunktischen Gegebenheiten beleuchtet werden. Das Augenmerk ist hier nicht zuletzt auf die Gliederungsfunktion des instrumentalen Basses zu richten, der an jenem herausragenden Schnittpunkt unterschiedlicher kompositorischer Entwicklungen um 1600 die neuerreichte Ebene in der Satztechnik ja maßgeblich definiert.

Wenn wir bereits mit den Erläuterungen zur Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen in Kapitel III vorübergehend das Feld der Musiktheorie betreten, so widmet sich Kapitel V insgesamt weiteren für uns belangvollen Ansätzen auf diesem Gebiet. Und zwar setzt es bei der Tabulaturlehre des 16. Jahrhunderts an (die nun vor allem auf das Lautenspiel bezogen ist), um darzustellen, wie die den Zeitablauf der Musik regelnde Kategorie des Schlags aus dem spezifischen Blickwinkel der Instrumentalisten aufgefaßt wird. Daß mit der Schlagfolge hier oft ein stetiges Auszählen der Mensur nach den jeweils gegebenen rhythmischen Werten einhergeht, bestätigt zunächst die Bedeutung des numerisch-summativen Vorgehens für die musikalische Zeitgliederung im instrumentalen Bereich. Unter dem maßgebenden Gesichtspunkt des Abzählprinzips läßt sich schließlich ein wesenhafter Bezug zwischen den Modi (quatuor, trium, sex notarum usw.) des früheren Orgelspiel-Tactus und dem späteren Taktsystem mit seiner konstitutiven Bestimmung der einzelnen Taktart durch die feste Summe eines charakteristischen Grundnotenwertes herstellen – ein Zusammenhang, dessen Zielschwelle schon an Instrumentallehren des 17. Jahrhunderts festzumachen ist, wenn sie ausdrücklich verlangen, die Mensur nach vier oder drei Zeitteilen auszuzählen.

Unsere Betrachtungen zur Musiktheorie müssen aber geschichtlich noch weiter ausgreifen, zumal das generelle Verständnis des Taktes erst im 18. Jahrhundert seine letzte wesentliche Wandlung erfährt – indem es sich vom Grundsatz der Unterteilung einer vorgeordneten, autonom waltenden Zeiteinheit hin zur Bestimmung eines gleichmäßigen konkreten Betonungsschemas wendet und man also definitiv nicht mehr vom großen ‚ruhenden' Ganzen der Mensur ausgeht, sondern vom kleinen ‚dynamischen' Vielfachen der Zählzeit. Die ältere Vorstellung ist exemplarisch durch die Taktlehre Johann Matthesons repräsentiert; die neuere bricht sich in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem durch den (von J. Ph. Kirnberger verfaßten) Rhythmus-Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste*[73] Bahn. Noch vor diesen je bezeichnenden Explikationen wollen wir unterdessen das (bereits dem veränderten Ansatz entsprechende) Verständnis der *Tact-*

[73] *„Rhythmus; Rhythmisch"*, *Allgemeine Theorie* ... II (1774), 975-985.

ordnung bei Joseph Riepel[74] durchleuchten, weil hier erwähntermaßen gerade auf gestalthaft ausgefüllte Takte Bezug genommen wird (vgl. oben S. 25). Die entscheidende Frage, welche insgesamt im Blick auf die Musiktheorie jeweils gestellt werden muß, ist die nach der tatsächlichen Takteinheit; an ihr vor allem muß sich das oft mehrschichtige Verhältnis von realem Satzablauf, Zeitmaß und Betonung im einzelnen klären.

Auch vor dem Hintergrund jener musiktheoretischen Divergenz im 18. Jahrhundert kommen wir mit Kapitel VI bewußt auf J. S. Bach zurück, um uns zum einen mit der besonderen Erscheinung des paarig notierten 3/8-Takts und zum andern mit möglichen Dispositionen des 4/4-Takts in seinem Werk auseinanderzusetzen. Durch Untersuchung zweier Sätze für das Tasteninstrument – des Präludiums der *3. Englischen Suite* für Cembalo (BWV 808) und des Eröffnungsstücks der *Toccata in C* für Orgel (BWV 564) –, nehme ich dabei den wegweisenden Faden der Tastenmusik wieder auf, um nun auf dieser für sie hochrangigen kompositorischen Stufe die gegenwärtige Funktion der geschichtlich vermittelten instrumentalen Taktvorstellung deutlich zu machen. Da aber Bach kompositorisch aufgrund seiner tiefen Verwurzelung im Organistenhandwerk überhaupt vielfach auf Gestaltungsformen des Tastenspiels zurückgreift, können wir hier auch die Ensemblemusik unmittelbar in die Behandlung einbeziehen. So werden der Erörterung des Bachschen Taktbegriffs, neben bestimmten Kantatenchören, zu guter Letzt als repräsentative Beispiele die Eröffnungssätze der *Brandenburgischen Konzerte* zugrunde gelegt.

Das Schlußkapitel dieser Studie endlich hat eine Ergebnissicherung zum Ziel, die einesteils eine Zusammenfassung wesentlicher Punkte beinhaltet, andernteils aber die Perspektive ansatzweise um eine Stufe weiter ausdehnen soll: nämlich auf die Musik der Wiener Klassiker. Nachdem wir das Phänomen des instrumentalen Taktes auf verschiedenen Ebenen in der historischen Entwicklung verfolgt haben, bleibt uns noch die besondere Erwartung, daß der Ausblick auf dieses zentrale Feld der Musikgeschichte letztlich eine Quintessenz seiner möglichen Rolle in der Komposition offenbaren kann.

---

[74] *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst ... De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung* (1752).

II. Herkunft und Theorie des Taktes im Spiegel der Forschung

Mehrfach angeführte Literatur

ERNST APFEL u. CARL DAHLHAUS, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 Bde., Musikwissenschaftliche Schriften 1 (München 1974). – HEINRICH BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: Philologisch-Historische Klasse, Nr. 104, H. 6 (Berlin 1959). – CARL DAHLHAUS, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert", *AfMw* 18 (1961), 223-240. – Ders. „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts", *Hören, Messen und Rechnen in der Neuzeit*, hg. Fr. Zaminer, Geschichte der Musiktheorie 6 (Darmstadt 1987), 333-361. – Ders. „Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert", *AfMw* 17 (1960), 22-39. – ROLAND EBERLEIN, „Proportionsangaben in der Musik des 17. Jahrhunderts, ihre Bedeutung und ihre Ausführung", *AfMw* 56 (1999), 29-51. – WILIBALD GURLITT, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur [in Mainz]: Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1954, Nr. 13 (Wiesbaden 1955). – HARALD HECKMANN, „Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts", *AfMw* 10 (1953), 116-139. – EWALD JAMMERS, „Takt und Motiv: Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik", *AfMw* 19-20 (1962/63), 194-207. – HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, 2. Aufl. hg. G. Becking (Berlin 1920). – Ders. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903). – CURT SACHS, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History* (New York 1953). – GEORG SCHÜNEMANN, *Geschichte des Dirigierens*, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 10 (Leipzig 1913). – WILHELM SEIDEL, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Neue Heidelberger Studien zur Muskwissenschaft 7 (Bern 1975). – THEODOR WIEHMAYER, *Musikalische Rhythmik und Metrik* (Magdeburg 1917).

1. Musikalische Zeitbegriffe: mensuraler Tactus, mensurale Proportionen und der Übergang zum modernen Taktsystem

Riemann 1878, 1898 – Schünemann 1913

Die wissenschaftlichen Anfänge in der geschichtlichen Betrachtung musikalischer Zeiteinteilung und -gestaltung sind besonders mit HUGO RIEMANN verbunden. In den einschlägigen Kapiteln seiner *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (Leipzig 1878)[1] und seiner *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (Leipzig 1898)[2] leitete ihn dabei die Frage, wie es während der Renaissancezeit zur Vorherrschaft der geradteiligen Mensuren kam. In der

[1] Kap. 9: „Die Geschichte der Taktzeichen" (254-280). Riemann wandte diesen Begriff noch unreflektiert auch auf die betreffenden Vorschriften des Mensuralsystems an.

[2] 2. Aufl. hg. G. Becking (Berlin 1920), Kap. 10: „Die Restitution der geraden Taktarten. Marchettus von Padua. Johannes de Muris." (216-243).

letztgenannten Abhandlung versuchte er, unter Berücksichtigung auch der italienischen Trecento-Notenschrift, einen „Prozeß der Assimilation der Mensuralnotierung an die Instrumentalnotierung“[3] aufzudecken. Trotz nach heutiger Kenntnis verschiedentlich unzulänglicher Differenzierung[4] befand sich Riemann in bestimmter Hinsicht auf der richtigen Spur: So war ihm deutlich geworden, daß sich die Entwicklung der vokalen Kunstmusik unter einem gewissen Einfluß des Instrumentalen vollzogen haben mußte. Als Beweis hierfür galt ihm, neben den sich etablierenden „geraden Taktarten“ (wie er die imperfekten mensuralen Teilungen auch bedenkenlos nennen konnte)[5], vor allem die zunehmende Verwendung jeweils halbwertig verkürzter kleinerer Noten, deren ursprüngliche Herkunft er im Bereich des Instrumentalen vermutete.[6] Wenngleich die Begründungen in der von Riemann gebotenen vagen Form noch nicht stichhaltig genug waren, gibt seine These doch einen immer noch ernst zu nehmenden Anstoß.

Eine der ersten umfangreichen Studien, die sich historisch mit dem Zeitmaß in der Musik befaßte – wenn auch primär vom theoretischen Konzept der Ausführung her –, ist GEORG SCHÜNEMANNs *Geschichte des Dirigierens* (Leipzig 1913).[7] Dort findet man die Frage des mensuralen Tactus ausführlich erörtert[8], im Blick auf das 16. Jahrhundert mit der gegebenen Unterscheidung von *tactus maior*, *tactus minor* und *tactus proportionatus*. Abgesehen von der damit beschriebenen Möglichkeit, daß die Bewegung des Nieder- und Aufschlags jeweils halbiert, also in der Geschwindigkeit verdoppelt werden konnte, legt Schünemanns Darstellung bereits die Annahme nahe, die damalige Praxis sei von einer grundsätzlich unveränderten Tactus-Zeiteinheit ausgegangen: eine Auffassung, die man in der Forschung später explizit für gültig erklärte[9], die schließlich aber von Dahlhaus widerlegt worden ist (vgl. unten S. 42).[10] Bei Schünemann erfährt man auch, mit welchen alltäglichen Phänomenen in der zeitgenössischen Musiktheorie die streng periodische Thesis-Arsis-Folge des Tactus veranschaulicht wurde: mit den Gehschritten eines Menschen nämlich, mit dem Klopfen des Pulses oder mit den Schlägen einer Uhr.[11]

---

[3] RIEMANN (²1920), 222; vgl. auch 220.

[4] Was z. B. die Unterschiedlichkeit der französischen und italienischen Notation des 14. Jahrhunderts betrifft.

[5] RIEMANN, 220.

[6] Ebd. 219.

[7] Hervorgegangen aus seiner Berliner Dissertation von 1907: „Zur Frage der Textbehandlung und des Taktschlagens in der Mensuralmusik“, *SIMG* 10 (1908/09), 73-114.

[8] SCHÜNEMANN (1913), Kap. 3: „Das Taktschlagen in der Mensuralmusik“ (36-68).

[9] Sie versuchte sich historisch vor allem auf Sebald Heydens verengten Begriff des *integer valor notarum* zu stützen (vgl. unten Fußn. 50).

[10] DAHLHAUS (1960), 22-40. An Schünemann kritisierte er die ungenaue und daher mißzuverstehende Übersetzung der Tactus-Definition nach Adam von Fulda in dem Traktat *De musica* (1490) aus dem Lateinischen (DAHLHAUS, 27; SCHÜNEMANN, 40).

[11] SCHÜNEMANN, 53-56. Einen brauchbaren Anhaltspunkt für unser Thema liefert im übrigen das Zitat aus einer Mensurallehre für den Violin- und Lautenunterricht in

Die Studie führt sodann über das 16. Jahrhundert hinaus und beleuchtet u. a. den entscheidenden Umwandlungsvorgang, im Zuge dessen die Ablösung des alten Mensuralsystems durch das moderne Taktprinzip erfolgte.[12] Die Betrachtung geht von der vertikalen Strichsetzung in den instrumentalen Tabulaturen aus, die in der Generalbaßzeit nach und nach Eingang in die Notation von Vokalstimmen fand: Eine erste Stufe dieser Tendenz war mit der Einführung kleiner, meist nur das oberste oder unterste Spatium eines Liniensystems durchquerender Strichlein erreicht.[13] Diese dienten freilich nur zur besseren Orientierung („um den Choristen das Singen nach [...] ataktisch notierten Stimmen zu erleichtern"), bedeuteten jedoch keine Kennzeichnung regelmäßiger Akzentpositionen.[14] Andererseits hat Schünemann die Überzeugung vertreten, daß die frühe Instrumentalmusik bereits auf einer gleichförmigen Betonungsgliederung im Sinne des späteren Taktes beruhte – ohne hierfür allerdings einen detaillierten Nachweis zu erbringen.[15] Eine Einwirkung der instrumentalen Taktvorstellung auf die A-cappella-Rhythmik nahm er ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an; den Abschluß des gesamten Umbildungsprozesses hielt er ungefähr gegen Ende des 17. für gekommen. Zu den konkreten Ursachen der inneren Wandlung ist Schünemann indes nicht mehr weiter vorgedrungen.

Heckmann 1953 – Sachs 1953 – Gurlitt 1955 – Besseler 1959

Wir machen einen Sprung in die fünfziger Jahre, nachdem zwischenzeitlich keine wegweisenden Forschungsbeiträge zur Frage von Tactus und Takt zu verzeichnen sind. Am Anfang einer Reihe mehrerer Arbeiten auf dem vorerst zu überblickenden Gebiet steht ein grundlegender Aufsatz von HARALD HECKMANN: „Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts" (1953). Der Autor geht von vier Wesensmerkmalen des sich etablierenden Taktes aus:

1. neues Verhältnis zum Tempo, im Sinne der zeitmessenden Eigenschaft;
2. Taktschwerpunkt;
3. Periodenbildung;
4. überwiegende Geradtaktigkeit.[16]

---

der Nürnberger *Musica teusch* von Hans Gerle aus dem Jahr 1532 (vgl. dazu unten S. 233), denn dort wird erklärt, wie sich die Tongruppen der abzuspielenden Tabulatur zum Tactusschlag verhalten, den in diesem Fall der Instrumentalist selbst mit dem Fuß auszuführen hat (55-56).

[12] Ebd. 68-76.

[13] Wie sie etwa Michael Praetorius z. B. in seiner *Polyhymnia caduceatrix & panegyrica* (1619) verwandte.

[14] SCHÜNEMANN, 72. Wir kennen diese kleinen Striche noch von bestimmten Taktnotierungen nicht zuletzt J. S. Bachs her; vgl. dazu unten S. 262.

[15] Ebd. 73. Als wesentlich erschien ihm das erst spät sich lösende Gegensatzverhältnis von vokaler und instrumentaler rhythmisch-metrischer Struktur, das er jedenfalls näher zu charakterisieren versuchte.

[16] HECKMANN, 116.

Zum ersten Punkt wird die These formuliert, daß die neue Deutung der Proportionen, wie sie sich bereits bei Michael Praetorius (1619)[17] und Marin Mersenne (1648)[18] abgezeichnet hatte[19], bei Wolfgang Caspar Printz (1668)[20] schließlich zu einem „folgerichtigen Schritt [...] auf dem Wege zur Anerkennung der modernen Taktarten" führte: Demnach wurde das Verhältnis der beiden Ziffern nun als absolute Größe, nämlich als Anzahl des jeweiligen Wertes der einem Tactus zugehörigen Noten verstanden und auch entsprechend umbenannt, wobei den möglichen Teilungseinheiten (3/1, 3/2, 3/4) zugleich die Bedeutung von Tempostufungen zukam.[21] Die zur Frage der Taktbetonung überprüfte Funktion jener von Praetorius gebrauchten – eben keineswegs auf metrische Akzente zu beziehenden – *„kurtzen Strichlin"* ist nach Heckmann lediglich wie die mensuraler Divisionspunkte bestimmt.[22]

Im weiteren geht es um die musiktheoretischen Ausführungen von René Descartes[23], der aufgrund seiner philosophischen Prämissen „die Forderung nach einer Gliederung der musikalischen Zeit [...] in gleiche Teile" erhob und daher die einfachen neuen Taktarten sowie eine streng periodische Ordnung im Ablauf von Musik favorisierte.[24] Heckmann ist der Auffassung, daß bei Descartes zum erstenmal sowohl der betonte Taktschwerpunkt als auch, damit zusammenhängend, die auf der Achttaktigkeit beruhende Periodenbildung theoretisch konstatiert sei. Dem hat später allerdings WILHELM SEIDEL aus plausiblen Gründen widersprochen[25], so daß insbesondere die Frage, ob Descartes mit den vorgefundenen Proportionsbegriffen bereits den modernen Zweier- und Dreiertakt bezeichnet hat, nicht einfach in diesem Sinne beantwortet werden kann. Mit Recht weist Heckmann aber auf die praktische Gültigkeit dieser Prinzipien in der zeitgenössischen Tanzmusik hin, die man damit als den Ursprungsbereich akzentuierender musikalischer Rhythmik werde anzusehen haben.[26] Von Descartes könnte im üb-

---

17 *Syntagma musicum* III.

18 *Harmonicorum libri XII.*

19 Dagegen stehen aber die Einwände von DAHLHAUS (1961), 232-233 (vgl. unten S. 44).

20 *Musicae compendium* ... Mit Printz hatte sich Heckmann ausführlich schon in seiner Dissertation, „Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) und seine Rhythmuslehre" (Univ. Freiburg i. Br. 1952), befaßt.

21 HECKMANN (1953), 117-118.

22 Entgegen der zwischenzeitlich von G. Oberst im Vorwort zu Bd. 15 der Praetorius-Gesamtausgabe (Wolfenbüttel 1929), 1, geäußerten Meinung.

23 *Musicae compendium* (verfaßt 1618, posthum mehrfach gedruckt); vgl. unten Fußn. 43.

24 HECKMANN, 122.

25 „Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit", *AfMw* 27 (1970), 287-303. Offenbar hat sich hier ein offenkundiger Fehler im betreffenden Notenbeispiel der von Heckmann benutzten Descartes-Ausgabe – *Œuvres de Descartes*, hg. Ch. Adam u. P. Tannery (Paris 1908) X, 93 – mißverständlich ausgewirkt, der außerdem noch Besseler irregeführt haben dürfte (SEIDEL, 288 u. 296).

26 HECKMANN, 124, unter Berufung auf A. PIRRO, *Descartes et la musique* (Paris 1907).

rigen gerade Printz beeinflußt worden sein: Bei Printzens *quantitas intrinseca* – einem im Unterschied zur objektiven *quantitas extrinseca* nicht die rechnerischen, sondern die innerlichen, scheinbar wechselnden Quantitäten der Noten bezeichnenden Begriff – handle es sich in Wahrheit um metrische Schweren (oder deren Gegenteil), um Akzente.[27] Daraus leitet sich schließlich die Einschätzung ab, daß (über Descartes hinausgehend) Printz der erste war, der das Betonungsgesetz des Taktes in seinem elementaren, aber vollen Sinn proklamiert hat.[28] Heckmann erkennt darin auch eine Parallele zu dem dreieinhalb Jahrzehnte früher von Martin Opitz für die deutsche Dichtkunst geforderten Akzentuierungsprinzip.[29]

Die musikgeschichtliche Studie über *Rhythm and Tempo* von CURT SACHS (New York 1953) befaßt sich teilweise ebenfalls mit Mensur, Tactus und Takt. Dabei wird u. a. auf das Abzählen der Taktzeiten zur rechten Einhaltung des musikalischen Bewegungsmaßes eingegangen, das als didaktische Methode schon in Instrumentallehren des 16. Jahrhunderts beschrieben ist, so bei den Nürnberger Lautenisten Gerle und Newsidler.[30] Als spätere Belege führt Sachs Christopher Simpsons *The Principles of Practicle Musick* (London 1665)[31] und Henry Purcells *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* (London 1696) an. Die Unterscheidung von Tactus maior und minor betreffend, wendet sich Sachs bei seiner Auswertung der Theoretikeraussagen irrtümlich auch gegen Schünemann: Sachs' Behauptung, mit der alternativen Angabe wäre nur das wechselnde Verhältnis der Notenwerteinheit zum Tactus und nicht eine mögliche Verdoppelung des Tactus-Tempos bezeichnet worden[32], ist nach den Untersuchungen von Dahlhaus hinfällig. Vielmehr darf als gesichert gelten, daß eine doppelt rasche Schlagbewegung tatsächlich in Frage kam, „wenn eine präzise Ausführung durch den Tactus maior, der die eigentliche ‚Gangart' der Musik repräsentierte, nicht garantiert werden konnte".[33]

Unter dem Thema *Form in der Musik als Zeitgestaltung* hat WILIBALD GURLITT die drei möglichen Ebenen des temporalen Erscheinungsbildes von Musik – *mensura*, *tactus* und *tempo* – in ihren prägenden Eigenschaften beschrieben (1955). Zur Entstehung der Mensuralmusik wird bemerkt, daß sie zeitlich mit der Erfindung neuartiger Uhrwerke zusammenfällt; die Ver-

---

[27] HECKMANN, 128. Erläutert wird auch die Bedeutung des regelmäßigen Wechsels von betont und unbetont in Relation zu dem seit jeher besonderen harmonischen Rang des Beginns einer Mensureinheit (129).

[28] Ebd. 131. Aus dem letzten Teil des Aufsatzes sei noch die Aussage erwähnt, daß mit Printz auch die Vorrangstellung der Geradtaktigkeit, die entscheidend mehr bedeutet als die bereits in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts dominierende Geradzeitigkeit, theoretisch bestätigt ist (136-139).

[29] *Buch von der deutschen Poeterey* (Breslau 1624).

[30] C. SACHS, 203; vgl. dazu unten S. 237.

[31] Vgl. dazu unten S. 239.

[32] C. SACHS, 220-221.

[33] DAHLHAUS (1987), 347; vgl. auch ders. (1960), 31 Fußn. 3.

gleiche zwischen Mensura und den Glockenschlägen der Schlaguhr seien so alt wie diese Uhren.[34] Auch Gurlitt verweist in diesem Zusammenhang auf Hans Gerle. Später macht er seinerseits auf die *virgula*, das mensurale Strichlein, als einem Vorläufer des Taktstrichs aufmerksam, bevor er das Erscheinen des modernen Taktes selbst behandelt. Das Eindringen der gleichmäßigen Schwerpunktsetzung in den mensuralen Tactus bringt er allgemeingeschichtlich mit dem Umsturz der alten Grundordnungen durch das mechanistische Weltbild und durch die Entdeckung der Gravitation, musikhistorisch (wie Heckmann) mit der aus spielmännischer Praxis hervorgehenden italienischen und französischen Tanzkomposition in Verbindung.[35]

Im Blick auf das festgefügte Akzentzeitmaß der Wiener Klassik verwendet Gurlitt den eher künstlich anmutenden Begriff „klassizistischer Großtakt", dessen immanentes Betonungssystem er etwa mit Haydns Quartetten op. 33 und Mozarts *Entführung* (also 1781) in einer streng gegliederten Acht-Takt-Periodik gipfeln sieht.[36] Hier offenbart sich freilich eine Betrachtungsweise, welche die umfassende, lebensvolle Wirklichkeit Wiener klassischer Zeitvorstellung durchaus unzutreffend schablonisiert (und sie damit auf die Stufe des musikgeschichtlichen Vor- oder Umfeldes herabsetzt).[37] Eher anschließen kann ich mich Gurlitts Aussage, die formprägende Bedeutung ebendieses Taktbegriffs erweise sich gerade auch in Abweichungen von seiner Norm, die bei zunehmender Differenzierung der Taktteile und Takte zu Umdeutungen der Taktordnung führten[38] – allerdings unter der maßgebenden Voraussetzung, daß die „Umdeutungen" sich nicht auf das konstant bleibende innere metrische ‚Grundgesetz', sondern auf die musikalische Ausfüllung des Taktvordergrunds beziehen.

Mit einer eindrücklichen Begriffsprägung, nämlich der des „Akzentstufentaktes", hat sich zur Entstehung des modernen Taktsystems bekanntlich HEINRICH BESSELER in seiner vielzitierten Schrift *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berlin 1959) geäußert.[39] Auch er erblickt die Wurzeln des Neuen in der Tanzmusik, der er einen zum motettischen Satzprozeß konträren, charakterlich jeweils vorgezeichneten „Einheitsablauf" zuschreibt.[40] Der Akzentstufentakt, im 4/4-Zeitmaß durch Hauptbetonung auf der ‚Eins' und Nebenbetonung auf der ‚Drei', bei „Tonlosigkeit" der Zählzeiten *2* und *4* ausgewiesen, wird am Beispiel eines Tanzlieds von Hans Leo Hassler aus dessen *Lustgarten neuer teutscher Gesäng* (Nürnberg 1601) erklärt. Er erscheine

---

[34] GURLITT, 6.

[35] Ebd. 15.

[36] Ebd. 16; die acht Takte seien „nach je drei Stufen von Leicht-Schwer in wechselseitiger Zusammenhangsbedeutung geordnet".

[37] Vgl. dazu unten S. 259.

[38] Ebd. 19; vgl. dazu oben S. 17.

[39] Kap. 3: „Neue Züge im 17. Jahrhundert" (25-42).

[40] Ebd. 27.

seit 1591 in der Tanzmusik.[41] Zu beachten bleibt die ergänzende Bemerkung, dieser Takt habe nicht überall sofort die abgestufte, mannigfache Form wie dort, sondern als Hauptmerkmal nur den regelmäßig wiederkehrenden Druckakzent am Anfang.

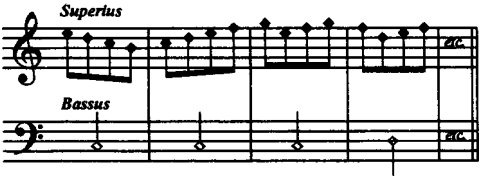


Abb. 1 R. Descartes, *Musicae compendium* (Amsterdam 1565): Notenbeispiel pag. 64

In der Rezeption weitgehend mit Heckmann übereinstimmend (dessen Aufsatz von 1953 aber nur marginal erwähnt wird), kommt Besseler im folgenden ebenfalls auf Descartes zu sprechen.[42] Bei Betrachtung des mitgeteilten Notenbeispiels aus Descartes' *Musicae compendium*[43] (siehe oben Abb. 1) mag man spontan eine Ähnlichkeit der jeweils auf einen Baßton bezogenen Viertongruppen des Superius mit den Tactusformeln des Orgelspiels bemerken. Diese jeweils durch Vertikalstriche eingefaßten *membra* (wie solche musikalischen Glieder dort an anderer Stelle genannt werden) könnten wiederum auf die mutmaßliche Beziehung zwischen dem modernen Taktprinzip – das Besseler hier zu Recht gewärtigt[44] – und dem instrumentalen Spielvorgang als solchem hindeuten, zumal Descartes an jener Stelle gewiß an Instrumentaltänze gedacht hat. Zwar zieht Besseler selbst in diesem Zusammenhang keine solchen Folgerungen, doch geht er zuvor schon von anderer Seite her auf die Tastenmusik und das ihr eigene Spiel mit vorgeprägten Figuren ein. Speziell in Anbetracht der Variationenstücke aus dem Virginalisten-Kreis sucht er dabei die Bindung dieser bevorzugt mit Verkettung gleichartiger melodisch-rhythmischer Glieder operierenden Musik an einen akzentuierenden Takt plausibel zu machen.[45] Wenn Besseler auch nicht bis

---

[41] Ebd. 28-29. Das Datum bezieht sich, hier unausgesprochen, auf den Erstdruck der *Balletti di cantare, sonare e ballare* Giovanni Giacomo Gastoldis: vgl. BESSELER, „Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik", *GfM: Kongreßbericht Bamberg 1953* (Kassel 1954), 234.

[42] BESSELER (1959), 29-31 u. 38-41. Daß die entsprechenden Überlegungen zum Teil anfechtbar sind, wurde bereits festgehalten (vgl. oben S. 38 mit Fußn. 25).

[43] Faksimile des Amsterdamer Drucks von 1656 (Janssonius d. J.) mit deutscher Übersetzung: R. Descartes, *Musicae compendium – Leitfaden der Musik*, hg. J. Brockt, Bibliothek klassischer Texte (Darmstadt ²1992), 64/65. Descartes bezeichnet diese figurale Oberstimmenbewegung etwas mißverständlich als *diminutio* (ebd. 62/63).

[44] BESSELER, 39.

[45] Ebd. 31-32 (mit kurzem Notenbeispiel von J. P. Sweelinck). Aufhorchen läßt daneben Besselers Feststellung von der „Anpassung des Motivs" – des vokalen Motivs –

zum Kern dieses Verhältnisses vorgestoßen ist, so unterstützt sein Ansatz doch zumindest die hier anstehende Erörterung.

Dahlhaus 1960, 1961, 1987

Mit zwei grundlegenden Aufsätzen, „Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert" (1960) und, daran anknüpfend, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert" (1961), hat sich CARL DAHLHAUS in die Forschung eingeschaltet. Darüber hinaus behandelte er den Tactus-Begriff bei Michael Praetorius[46], und zuletzt legte er (die Thematik der früheren Beiträge nochmals aufnehmend) eine Gesamtabhandlung über „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts" vor (1987).[47] Bei der erstgenannten Studie steht die Frage der Veränderlichkeit des Tactusmaßes im Mittelpunkt. Entgegen H. Birtner, W. Apel und besonders A. Auda[48] weist Dahlhaus nach, daß die Theorie des 16. Jahrhunderts im ganzen keinesfalls mit einer in Unabhängigkeit von den verschiedenen Mensuren stets gleichbleibenden Schlagzeit der Musik rechnete.[49] Das von der älteren Forschung überbewertete Unterfangen des Nürnberger Kantors Sebald Heyden (1499-1561), aus dem Mensuralsystem einen solchen konstanten Tactus zu begründen[50], wird angesichts der eigentlichen Voraussetzungen dieses Systems als „fragwürdiger Reformversuch" entlarvt.[51] Dahlhaus zeigt, daß die

---

„an den Taktrhythmus", die er im Blick auf Monteverdi und dessen Zeitgenossen trifft (33); vgl. dazu auch unten S. 221.

[46] „Zur Taktlehre des Michael Praetorius", *Mf* 17 (1964), 162-169 – als Erwiderung auf den Beitrag von H. O. HIEKEL, „Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius", *AfMw* 19-20 (1962/63), 40-55. Gegen diesen Aufsatz bezog unabhängig von Dahlhaus (in derselben Zeitschrift) auch P. BRAINARD Stellung: „Zur Deutung der Diminution in der Taktlehre des Michael Praetorius", *Mf* 17 (1964), 169-174.

[47] Ergänzend sei hier gleich auf DAHLHAUS' Beitrag zu den *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1974, zusammen mit E. Apfel), hingewiesen (vgl. unten S. 51). Ein weiterer Aufsatz schließlich bringt Überlegungen „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik", *AfMw* 45 (1988), 1-15.

[48] BIRTNER, „Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation", *ZfMw* 11 (1928/29), 542; APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* (Cambridge Massachusetts [4]1949), 190; AUDA, „Le ‚tactus' dans la messe ‚L'homme armé' de Palestrina", *AMI* 14 (1942), 31.

[49] Vgl. diesbezüglich zur italienischen Theorie um 1600 auch R. EBERLEIN (1999).

[50] In dem Traktat *De arte canendi* ... ([2. Aufl.] Nürnberg 1540).

[51] DAHLHAUS (1960), 24-25. CL. A. MILLER in seinem Beitrag „Sebald Heyden's *De arte canendi*: Background and Contents", *MD* 14 (1978), 83-84, versuchte später, Heydens Ansatz gegen Dahlhaus zu verteidigen: „It is important to bear in mind that the tactus and mensuration signs in Heyden are inseparable, and that a genuine understanding of both is essential to appreciate the logic of his viewpoint. To attempt to refute his concepts on the basis of statements of other theorists is hardly relevant. Only an examination of the music itself reveals both the strength and weakness of his princi-

jeweilige Mensur über den Tactus bestimmen konnte[52], nachdem auch die Mensuren selbst zunächst (bis um 1530) zueinander in proportionalen Verhältnissen mit sehr wohl veränderlicher Bezugseinheit standen.[53] Heyden wandte sich gegen die offenbar verbreitete Unterscheidung von drei möglichen Tactus-Geschwindigkeiten, und deren Zeitrelation „läßt sich nach den Zeugnissen der Theoretiker als $^3/_2 : 1 : {}^2/_3$ rekonstruieren".[54]

In seinen Untersuchungen „Zur Entstehung des modernen Taktsystems" (1961) stellt Dahlhaus zunächst folgende Prämisse heraus:

> Das moderne Taktsystem beruht auf der Voraussetzung, daß die Noten feste Zeitwerte repräsentieren, die von der Taktart unabhängig sind. Der Zeitwert eines Taktes wird, abgesehen vom Tempo, durch den der Noten bestimmt, nicht umgekehrt der Zeitwert der Noten durch den des Taktes. Die ganze Note, die Semibrevis der Mensuralnotation, gilt als Maßeinheit und ein Taktzeichen wie 2/4 oder 3/4 als Bruchzahl.[55]

Im gesamten zeichnet Dahlhaus dann vordringlich nach, wie es zu dieser Umdeutung der ursprünglichen mensuralen Gleichungen kam, wo doch letztere als Proportionsangaben per definitionem gerade den – in Relation zum jeweiligen Ausgangsmaß – veränderten Zeitwert der Noten festzulegen hatten.[56] Daß die alte Auffassung der Proportionen als Gleichungen noch weiter, bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, überliefert wurde (trotz des bereits wirksamen Akzentstufentakts[57]) wird ausdrücklich vorausgeschickt. Die einzelnen Momente der modernen Taktordnung, obschon insgesamt voneinander abhängig und aufeinander bezogen, seien nicht gleichzeitig, sondern nacheinander entstanden.[58] Eine wichtige Bemerkung! Doch was man vermißt, ist die Klärung der sich vorweg erhebenden Frage, welche verschiedenen Komponenten denn diesen Takt überhaupt konstituieren. Anders als z. B. Heckmann hat Dahlhaus seine Untersuchung von vornherein auf einen Teilaspekt, nämlich auf die ‚mathematische' Seite des Gegenstandes, beschränkt. Ausgangspunkt für seine Überlegungen ist die seit etwa 1530 feststellbare Tactus-Bezogenheit der Proportionen[59] zusammen mit der Proble-

---

pals." (83.) DAHLHAUS (1987) freilich hat später sein Urteil über Heyden noch härter formuliert (350-352; vgl. unten S. 45).

52 Vgl. oben Fußn. 10.

53 DAHLHAUS (1960), 27-31.

54 Ebd. 31-32.

55 DAHLHAUS (1961), 223.

56 Vgl. zu diesen Fragen auch den aktuellen Beitrag von EBERLEIN (1999), der sich besonders mit den entsprechenden Verhältnissen im italienischen Bereich auseinandersetzt. Darin wird der Aufsatz von Dahlhaus aber nicht erwähnt.

57 Mit Verweis auf Besseler (vgl. oben S. 40).

58 DAHLHAUS (1961), 223.

59 Die Angabe bezeichnete nun mit der unteren Ziffer stets die Notengattung, die in dieser Zahl einen Tactus ausfüllt, und mit der oberen die proportionierte Summe der jeweiligen Werte – womit theoretisch alle möglichen Tripel dieselbe Zeitausdehnung erhielten. Deshalb waren Tempobestimmungen im 17. Jahrhundert „nichts weniger als überflüssig und tautologisch". (Ebd. 224; vgl. auch 230.) EBERLEIN geht bei seiner Er-

matik des Verhältnisses zwischen Tempus diminutum und nondiminutum sowie Tactus maior und minor.[60] Angesichts einer historischen „Verwirrung der Terminologie" geht es zunächst um die differenzierte Bestimmung des „irrationalen", zwischen ganzer und halbierter bzw. verdoppelter Schlagzeit angesiedelten Tactus-Grades.[61] Danach stünden dem Tactus maior alla Breve und minor alla Semibreve ein Tactus maior alla Semibreve und minor alla Minima gegenüber, die um ungefähr die Hälfte rascher geschlagen werden müßten. Wie Dahlhaus darlegt, trifft diese Deutung insbesondere auf die *a note negre* notierten italienischen Madrigale zu.[62]

Ein Merkmal des modernen Taktes konnte sich durch „die Verfestigung der Semibrevis zur ausschließlichen Bezugseinheit der Proportionen", nach bevorzugter Anwendung eines Semibrevis- statt Brevis-Tactus auf das Tempus diminutum, ausprägen. Zu ihrer Bestimmung als ‚ganze Note' fehlte freilich noch die Bruchzahl-Wertung der Proportionszeichen.[63] Gegen Heckmann gerichtet, stellt Dahlhaus in Frage, daß diese im Sinne des neuen Taktsystems bereits bei Praetorius und Mersenne gegolten haben soll (vgl. oben S. 37).[64] Wie er anhand weiterer Theoretikeraussagen belegt, blieb die ältere Auffassung, und insbesondere die Tactus-Bezogenheit der Proportionen, zumindest hintergründig bis ins spätere 17. Jahrhundert wirksam.[65] Unsicher erscheint ihm auch, ob der von Heckmann als Hauptzeuge für die neue Taktordnung in Anspruch genommene W. C. Printz wirklich schon von festen Notenwerten bei veränderlicher Taktgröße ausging oder nicht umgekehrt noch mit an den Tactus gebundenen Proportionen rechnete.[66] Unmißverständlich werde die Vorstellung, daß ein 3/4-Takt kürzer als ein 4/4-Takt sei, erst 1695 von Daniel Merck formuliert.[67] Am Schluß dieses Abschnitts weist Dahlhaus auf die Pausenschreibung mit oder ohne Punkt als praktisches Erkennungsmerkmal des jeweils geltenden Systems hin, wobei er auch hervorhebt, daß die Proportionen 3/1 und 3/2 als Gleichungen – gegenüber

läuterung der auf den Tactus bezogenen Proportionen von Orazio Tigrinis *Il compendio della musica* (Venedig 1588) aus, das er der älteren Lehre insbesondere nach Franchino Gafurios *Practica musicae* (Mailand 1496) gegenüberstellt (31-33). Zur Funktion der Tempoworte: vgl. auch ebd. 42.

60 DAHLHAUS (1961), 224-225. Die Attribute *maior* und *minor* sind nicht deckungsgleich mit den von Praetorius benutzten Angaben *tardior* und *celerior*, auf deren Bedeutung Dahlhaus auch eigens eingeht (229-230).

61 Ebd. 225-230.

62 Ebd. 227-228.

63 Ebd. 231.

64 Ebd. 232-233. Mersennes Theorie wäre demnach „als bloßer Irrtum eines Außenseiters" zu erachten (233).

65 Ebd. 233-235.

66 DAHLHAUS (1961), 235. Den Gesichtspunkt der Akzentfolge läßt er dabei ganz außer acht.

67 *Compendium musicae instrumentalis chelicae* ...; vgl. dazu unten S. 238.

dem modernen 3/4-Takt – bis ins 18. Jahrhundert hinein weiterbestanden haben.[68]

Der letzte Teil des Aufsatzes befaßt sich mit der durch das Taktsystem veränderten Funktion der Tempovorschriften. Es wird erörtert, warum und in welcher Weise diese Bezeichnungen hier nicht mehr nur den Taktschlag, sondern darüber hinaus die Zeitdauer der Notenwerte beeinflußten, was gegen Anfang des 17. Jahrhunderts, unter Voraussetzung der auf den Tactus bezogenen Proportionen, noch ausgeschlossen war. Zuletzt zeigt Dahlhaus an zwei frühen Beispielen von Tempowechselangaben in der Musik (nach 1610), daß etwa eine *Allegro*-Vorschrift außer der Geschwindigkeit des Schlages potentiell auch dessen Bezugseinheit veränderte.[69]

Insgesamt ist diese Schrift insofern verdienstvoll, als sie einen bestimmten Faktor, den die Ausformung des modernen Taktes voraussetzte, nämlich die spezifische Umdeutung des musikalischen Zeitmaßbegriffs, von der Theorie des 17. Jahrhunderts her umfassend und gemäß deren komplizierten Verästelungen in der nötigen Differenziertheit beleuchtet. Einzuwenden wäre allerdings, daß dabei der Eindruck erweckt wird, diese Seite des Themas sei die allein maßgebliche, der gegenüber mit hinzutretende Bedingungen vernachlässigt werden könnten. Was fehlt, ist die Einordnung des verfolgten Ansatzes in eine der Gesamtheit des Gegenstandes verpflichteten Betrachtungsweise, wie sie konkret etwa mit Bezug auf die von Heckmann angegebenen Merkmale des Taktprinzips hätte geschehen können. Mithin bleibt unberücksichtigt, welche Rolle das Instrumentale bei dessen Entstehung gespielt hat – nicht einmal taucht überhaupt das betreffende Wort auf. Dies birgt selbst für das von Dahlhaus in den Vordergrund Gestellte die Gefahr einer verkürzenden Argumentation, wird doch die grundlegende Frage ausgeklammert, ob nicht das Zählprinzip als ureigene instrumentale Implikation musikalischer Zeitausfüllung die Verfestigung der Notenwerte zu selbständigen Einheiten mit der daraus resultierenden Fähigkeit, nunmehr auf additivem Wege Takte zu bilden, wesentlich mit verursacht hat.

In seinem späteren Beitrag für die *Geschichte der Musiktheorie*, „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts" (1987), beschränkt sich Dahlhaus im übrigen auf die früher schon zur Sprache gebrachten Aspekte; nur erscheint manches klarer beschrieben, mit einfacheren Worten formuliert. In der Beurteilung verschärft herausgestellt werden die Wirkungen von Sebald Heydens reformerischer Tactus-Lehre:

> [...] Wirkungen, durch die es, statt der erstrebten Festigung des „alten Wahren", den Auflösungsprozeß des Systems der Mensuren und Proportionen herbeiführte. Die

[68] DAHLHAUS (1961), 235-236.
[69] Ebd. 236-240.

Ordnung, die Heyden in eine als unerträglich empfundene Verwirrung hineintrug, erwies sich am Ende als destruktiv.[70]

Am Ende dieser Abhandlung erörtert Dahlhaus noch den augenfälligen Gegensatz zwischen mensuralem Tactus und modernem Taktschlag, wie er sich in der veränderten, die Zählzeiten nunmehr unterscheidenden und dabei die Hauptbetonung auf der ‚Eins' deutlich markierenden Dirigierbewegung manifestiert hat.[71]

2. Ansätze aus der musikalischen Rhythmik und Metrik

Riemann 1903 – Wiehmayer 1917 – Jammers 1963

Wenn jetzt ergänzend zur bisherigen Darstellung in einigen Umrissen skizziert werden soll, zu welchen Aussagen über den Takt die Wissenschaft von der Rhythmik- und Metrik-Lehre her gekommen ist, so müssen wir erneut bei HUGO RIEMANN einsetzen: bei seinem *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903). Er und auch noch andere Forscher nach ihm verlängerten im Grunde die Tradition der älteren Theorie, indem sie eigene Beschreibungs- und Erklärungsmodelle entwickelten. Dabei bezogen sie sich aber weitgehend auf eine Musik, die ihrer Entstehung nach der Vergangenheit angehörte. Daß einerseits diese historische Distanz zur kompositorischen Wirklichkeit des behandelten Gegenstandes und andererseits dessen eigene Vielschichtigkeit gerade eine systematische Aufschlüsselung absoluten Anspruchs in Frage stellen muß, war noch nicht bewußt.

Die Lehre Riemanns kann immerhin als Kristallisationspunkt einer neubegründeten Auffassung von musikalischer Rhythmik und Metrik gelten, weswegen also deren Kerngedanken hier wenigstens kurz angesprochen seien.[72] Riemann stellte zunächst die im 19. Jahrhundert noch nicht klar gesehene Eigenständigkeit der musikalischen gegenüber der sprachlichen, d. h. der poetischen Rhythmik und Metrik fest.[73] Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stand ohnehin von vornherein die Instrumentalkomposition: Sein System ist auf die instrumentale Faktur besonders der Wiener Klassiker bezogen. Die Hauptrolle darin spielt „das Motiv als kleinstes Einheitsgebilde von bedeutsamem Inhalt und bestimmtem Ausdruckswerte"[74] – das nun

---

[70] DAHLHAUS (1987), 350. Beachtenswert ist die in diesem Zusammenhang hinzukommende Information über dessen Sesquitactus, „einen mit der dreizeitigen Mensur verschränkten zweizeitigen Schlag" (351-352).

[71] Ebd. 360-361.

[72] Detaillierte Darstellungen u. a. bei E. APFEL u. C. DAHLHAUS (1974), W. SEIDEL (1975); vgl. unten S. 51 bzw. 49.

[73] RIEMANN (1903), Vorw. VI-VII – dies in Auseinandersetzung mit M. HAUPTMANN, *Natur der Harmonik und Metrik* (Leipzig 1853), und R. WESTPHAL, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* (Leipzig 1880).

[74] RIEMANN (1903), Vorw. VIII.

Riemann bekanntlich an das Moment des Auftaktes gebunden sah: So verstanden tritt es in der Regel vor dem metrischen Schwerpunkt ein und strebt quasi im Crescendo auf diesen zu, um dann eventuell mit einer „weiblichen Endung" abzuschließen.[75] Der Takt selbst wäre dementsprechend als dynamischer Vorgang durch den (unorthodoxen) Gegensatz von Anhebung und Schwerpunkt gekennzeichnet, wobei sich aus dieser Zweiheit auch „die Aufweisung ähnlicher Unterscheidungen an den Spaltwerten einerseits und den Gruppierungen der Einzeltakte zu höheren Einheiten andererseits", d. h. zu Perioden in dem wellenartigen Leicht-schwer-Modus, ableitet.[76]

Daß die komplexe Systematik, die Riemann aufgrund dieser Annahmen entwickelte, die musikalische Wirklichkeit letztlich in ein dogmatisches Schema preßt, wurde erstmals von THEODOR WIEHMAYER beanstandet, der im folgenden Jahrzehnt selbst ein Werk über *Musikalische Rhythmik und Metrik* vorlegte (Magdeburg 1917). Dabei bemerkte er zutreffend, jener hätte das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, indem er den Auftakt für obligatorisch erklärte. Noch schärfere Kritik erntet in diesem Zusammenhang Riemanns Verabsolutierung der achttaktigen Periode.[77] Wiehmayer, der sich wiederum an der griechischen Verslehre orientierte, nahm jedoch seinerseits künstliche Klassifikationen vor und verteilte die vitalen musikalischen Erscheinungen auf ein allzu theoretisches ‚Schubladensystem'[78]. In der Akzentuierung wären nach Wiehmayer die meisten vorkommenden Formen auf eines von zwei Grundmodellen, auf das des zweizeitigen oder das des dreizeitigen Taktes, zurückzuführen. Die eigentliche metrische Einheit der Musik erblickte er dagegen im ‚Klangfuß', d. h. lediglich in der Zählzeit – von denen der „Normaltakt" demnach zwei oder drei, der „große Takt" (als Doppeltakt) vier und der „kleine Takt" höchstens eine umfaßt.[79]

Mit Riemann und Wiehmayer hat sich später z. B. EWALD JAMMERS auseinandergesetzt, und zwar in einem Aufsatz über „Takt und Motiv" (1962/63)[80], der wichtige Feststellungen enthält. Jammers betont zunächst, daß das Phänomen des Rhythmus in verschiedener Hinsicht (u. a. historisch) differenziert werden muß und daß die aus der antiken Verslehre stammenden Begriffe der Metrik auf die Musik nur bedingt anwendbar sind. So definiert er ‚Rhythmus' diesbezüglich als „gestalthafte Ordnung der Zeit durch musikalische Geschehnisse".[81] Wie Riemann vertritt Jammers die grundsätz-

---

[75] Ebd. 16-17. Von daher war „die richtige Grenzbestimmung der Motive" für ihn unerläßlich. Hier wäre anzumerken, daß gerade eine solche Art melodisch-rhythmischer Gestaltung in ihrem Ursprung potentiell mit Sprache zusammenhängt; vgl. dazu auch unten S. 224.

[76] Ebd. 12-13 – dies entgegen der älteren Akzenttheorie.

[77] WIEHMEYER, Vorw. VIII.

[78] Ebd. Kap. 4: „Der Takt" (50-83), § 30, 33, 36.

[79] Ebd. 28 u. 52. Vgl. hierzu E. APFEL u. C. DAHLHAUS, 16-18.

[80] Untertitel: „Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik". Eine ausführliche Besprechung dieses Beitrags wiederum bei APFEL u. DAHLHAUS I, 32-39.

[81] JAMMERS, 196.

liche Auffassung, „daß die neuzeitliche Rhythmik, zum mindesten in ihrem Höhepunkt, durch Takt und Motiv gekennzeichnet ist“[82], jedoch grenzt er die beiden Größen von vornherein präzise gegeneinander ab:

> Das Motiv ist also nicht gleich dem Takte. Dieser erstreckt sich von Taktstrich zu Taktstrich und wahrt seine Form. Die Gestalt des Motivs ist aber wandelbar [...]. So sind also die Motive die Zellen des erlebten und erlebbaren Werkes; sie sind aber gebunden an die Takte. Erst die Taktordnung ermöglicht ihre Existenz, und so findet der Zeitablauf in dieser Musik in zwei gegensätzlichen und doch eng miteinander verbundenen Ordnungen statt.[83]

Dies werde in Riemanns System nicht sichtbar, fügt Jammers hinzu. Wiehmayer unterscheide dagegen zwischen der Taktordnung und der motivischen Ordnung, aber er bleibe bei der Aufstellung der Metren stehen und übersehe, daß die Taktordnung ein fortlaufender Vorgang ist.[84]

Den „Akt des Messens“ in der taktgebundenen Musik will Jammers wegen der Grenzen des menschlichen Hörens auf den immer aus einer bestimmten Zählzeitensumme bestehenden Takt selbst beschränkt sehen.[85] Damit wendet er sich einerseits gegen die Riemannsche Überbewertung der periodischen Taktgruppenbildung und andererseits auch wieder gegen Wiehmayer, der primär von den Unterteilungen nach Klangfüßen ausging. Aus einem trivialen Grund möchte man Jammers hier wohl ohne weiteres zustimmen: „Der Takt muß“, im Gegensatz zu den möglichen Gruppierungen im kleineren und größeren, stets „die einmal gewählte Zahl der Zählzeiten wahren“[86]; er allein ist (jedenfalls in seinen nicht zusammengesetzten Formen) letztlich das konstante Maß der kompositorischen Zeit. Doch begegnen uns in der Komposition des 17. und 18. Jahrhunderts gegebenenfalls Formen des Metrischen, bei denen aufgrund einer konstitutiven Zweischichtigkeit diese Erklärung sich als nicht ausreichend erweist – wie noch zu zeigen sein wird.[87]

Noch eine andere Überlegung bleibt aus unserer Sicht hier gleich anzufügen: In der instrumentalen Taktvorstellung ist das Summieren der Zählzeiten, von dem Jammers auch spricht[88], ursprünglich keine ‚ideelle‘ Angelegenheit, sondern entspricht unmittelbar dem musikalischen Vollzug. Das Zeitmaß wird durch den Umfang einer Spielformel oder Spielformelgruppe selbst verkörpert. So entfällt unter den elementaren Bedingungen des instru-

---

82 Ebd. 198. Bei der Sprache fehle gerade die Polarität des aufeinander angewiesenen Paares Takt und Motiv, wird an anderer Stelle betont (201).

83 Ebd. 200.

84 Ebd. 200-201. Was Jammers hier darlegt, berührt sich mit Georgiades' Theorie vom ‚leeren Takt‘; vgl. dazu unten S. 298. (Auf Georgiades – dem Jammers um 1950 in Heidelberg nahestand – wird, allerdings in anderem Zusammenhang, auch konkret verwiesen.)

85 JAMMERS, 202; vgl. auch 205.

86 Ebd. 202.

87 Vgl. dazu unten S. 218 u. 281, 288, 290 (zu Monteverdi und vor allem zu J. S. Bach).

88 JAMMERS, 205.

mentalen Tactus gerade die Polarität zwischen Takt und Motiv, oder besser gesagt: Sie profiliert sich dort (noch) nicht. Als stoffliche Komponente, mithin als mechanisches Prinzip, erstrecken sich die musikalischen Einheiten – den Böden einer Regalwand vergleichbar – regelmäßig von einer zur nächsten Zeitgrenze. Nur sekundär können auf musikalischer Ebene, mit dem Zustreben auf die jeweilige Zielkonkordanz und mit deren folgender Umspielung am Mensuranfang, sozusagen auftaktige Wellen entstehen.[89] Treten solche dem instrumentalen Tactus vergleichbare Arten der Faktur in späterer Musik auf, reichen die betreffenden Einheiten analog vom Beginn der ersten schweren bis zum Ende der letzten leichten Zählzeit, so daß mit dem neuen Hauptwert jeweils die nächste rhythmisch-metrische Gestalt beginnt.[90]

Seidel 1975 – Apfel und Dahlhaus 1974

Eine umfangreiche Studie *Über Rhythmustheorien der Neuzeit* hat in den siebziger Jahren WILHELM SEIDEL vorgelegt (Bern 1975): eine explizit historische Betrachtung der musikalischen Rhythmik-Lehren vom Ende des 17. bis zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, eine „Geschichte der Systeme" also, in die Seidel auch dasjenige von Riemann einordnet.[91] Die Schwerpunkte der Darstellung liegen – vor Riemann – auf den Theorien von Mattheson, Sulzer und seinem Kreis sowie Moritz Hauptmann.

Aus der Fülle dessen, was Seidel im ganzen durchnimmt, seien zunächst einige Hinweise auf den Takt als Zählprinzip herausgegriffen. Von einem Gedanken Hauptmanns ausgehend, schließt er auf den „Gegensatz von Division und Progression", in dem sich formelhaft zwei Grundformen musikalischer Temporalverfassung artikulierten.[92] Die Progression aber beruht ursprünglich auf einem Zusammensetzen, und dies wiederum bedeutet, so Seidel, zählend von Einheit zu Einheit fortzuschreiten: ein Zusammenhang, der im 18. Jahrhundert vielfach beschrieben worden sei. Der Takt verdanke sich also der Neigung des Menschen, rhythmisch zu zählen.[93] Dieser wichtigen Feststellung Seidels bei seinen einführenden Überlegungen entspricht z. B. die in einem späteren Kapitel wiedergegebene Genese des Taktphänomens nach Sulzer:[94] Einförmige Schlagfolgen beginnt nämlich der Mensch, wenn er sie bewußt wahrnimmt, für sich unwillkürlich einzuteilen, indem er die kontinuierlichen Impulse gruppenweise abzählt. Werden nun diese noch regelmäßig nach stärkeren und schwächeren unterschieden, so gelangt man

---

89 Vgl. dazu unten S. 75 u. 92.

90 Vgl. z. B. unten S. 302 (ein Beispiel aus Mozarts *Figaro*-Finale).

91 SEIDEL (1975), 5.

92 Ebd. 16. Dazu auch ein neuerer Aufsatz von SEIDEL, „Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert", *Il saggiatore musicale* 2 (1995), 47-65 (vgl. unten S. 254 u. 255).

93 SEIDEL (1975), 16.

94 Ebd. 90; Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* II (Leipzig 1774), Art. *„Rhythmus; Rhythmisch"*, 975-985; vgl. dazu unten S. 256.

bereits in die Nähe einer musikalischen Taktvorstellung. (Von der als ‚Akzenttheorie' bekannten weiteren Konsequenz dieser Auffassung wird gleich noch zu sprechen sein.)

Eine Definition des Taktes als Summe von Zählzeiten findet sich vor Sulzer etwa schon bei Rameau, auf dessen Lehraussagen Seidel an anderer Stelle eingeht:

> Der Takt faßt jeweils 2, 3 oder 4 *temps* zu einem Muster zusammen. Rameau leitet diese Zahlen vom Prinzip der Harmonie ab, die nur durch die Zahlen 2, 3 und 4 gebildet werden können (Oktave, Quinte, Quart). Er schlägt einen neuen Modus vor, die Taktart anzuzeigen: er kennzeichnet sie, indem er vor dem Schlüssel den *temps*, die Zählzeit angibt, und danach, wieviele davon einen Takt bilden.[95]

Das Urbild des Taktes sieht Rameau unmittelbar in solchen gleichförmigen Bewegungsmustern, nach denen sich bestimmte Verhaltensweisen und Tätigkeiten des Menschen von Natur aus richten, wobei er u. a. das Marschieren erwähnt.[96]

Zum Verhältnis von Takt und Akzentmodus ist mit Seidel zunächst anzusprechen, daß bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein dieses unsicher bestimmt erscheint und teilweise widersprüchliche Meinungen darüber herrschen. Für Mattheson liegen Takt und Betonungsregel auf unterschiedlichen Ebenen; das eine ist noch nicht im anderen verankert.[97] Seidel hebt hervor, daß sich dies grundlegend erst mit der Theorie Sulzers und seiner Kooperatoren Kirnberger und Schulz geändert hat: Sie begreifen den Takt nunmehr ausschließlich als Betonungsordnung.[98] Diese Anschauung – von Riemann, ihrem späteren erklärten Gegner, ‚Akzenttheorie' genannt – geht im wesentlichen auf die bekannte Abhandlung über den Rhythmus in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* II (1774) zurück.[99] Ihre weiteren Anwendungen und Auslegungen, die Seidel ausführlich dargestellt hat, müssen im jetzigen Zusammenhang nicht eigens besprochen werden.

Wiedergegeben sei jedoch, wie Seidel die Begrenztheit dieses Erklärungsmodells anhand eines früher bereits von anderen Fachkundigen diskutierten Beispiels aufzeigt, an den Anfangstakten nämlich der B-Dur-Klaviersonate KV 333 (315c) von Mozart.[100] Der kritische Punkt ist „die Dialektik von Metrum und Rhythmus". Seidel erwähnt zunächst JOHANN CHRISTIAN

---

[95] SEIDEL 62; J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* ... (Paris 1722), pag. 150-152. Rameaus *temps* entspricht dem, was Mattheson als Glied und Th. B. Janowka als *nota principaliter considerata* bezeichnet. Man beachte, daß dieser Zählzeitwert, der als Notengattung das jeweils vorherrschende Fortschreitungsmaß eines Taktes repräsentiert, nicht unbedingt mit der betreffenden Angabe der Taktvorschrift übereinstimmen muß; daher auch Rameaus Versuch mit einem neuen Zeichensystem. (Vgl. SEIDEL, 121-122.)

[96] Was dazu anregen könnte, einmal die Anfänge der kompositorischen Behandlung gerade des Marsches im Hinblick auf die Ausprägung des Taktprinzips zu beleuchten.

[97] SEIDEL, 55 u. 66; vgl. dazu unten S. 253.

[98] Ebd. 66 u. 110.

[99] SEIDEL, 85-110; vgl. oben Fußn. 94.

[100] Ebd. 100-101.

LOBEs Deutung[101], die – starr auf jene Anschauung fixiert – Takt und Motiv in eins setzte und der RUDOLF STEGLICH[102] daher zu Recht entgegenhielt, sie sperre die musikalische Bewegung in „Taktkäfige" ein. Was hier zutage tritt, ist die allgemein beanstandete „Unfähigkeit der Akzenttheorie, den Duktus der Hauptstimme zu fassen"; man erkennt an dem Beispiel, daß sich „die Dynamik des Motivs" dieser Auffassung völlig entzieht. Andererseits sei eine Theorie, die allein den dynamischen Wellen nachgehe, vor dem metrischen Grund dieser Komposition hilflos. Man müsse, wie viele Theoretiker des 19. Jahrhunderts eingesehen hätten, beide Faktoren berücksichtigen.[103] Damit weist dieser Kommentar in die gleiche Richtung wie die Feststellungen von Jammers über das Verhältnis zwischen „Takt und Motiv". Zu dem Mozart-Beispiel gibt Seidel noch eine treffende Beschreibung, die „das intrikate Wechselspiel von metrischem Gleichschritt und rhythmischer Dynamik des Motivs" transparent macht, über dessen Wirkung man bei diesem Satzanfang staunen kann.[104]

Nun wäre hinzuzufügen, daß jene Eröffnungsgruppe als melodisch-thematisch gebundene Struktur nicht auf einer primär instrumentalen Gliederungsvorstellung beruht. Ein rein ‚instrumentaler' Takt wäre in diesem Fall erst der sechste, den eine durchgängige Sechzehntelbewegung der rechten Hand ausfüllt. Auf ihn geht Seidel nicht mehr ein. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Theorie der Rhythmik, nachdem sich ihr Blick letztlich auf die Gestaltung von Themen und Motiven in der Musik vor allem der Wiener Klassiker konzentriert hat (die, ohne vokal bestimmt sein zu müssen, ursächlich eng mit Sprache zusammenhängen[105]), an den elementaren, formelhaften Spielvorgängen des instrumentalen Satzes wenig interessiert ist. Insofern vermag freilich die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts zur Beantwortung der hier anstehenden Fragen nichts Wesentliches beizutragen.

Die *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik* von ERNST APFEL und CARL DAHLHAUS (München 1974)[106] sind ein Versuch, das systematisch wie historisch erschließbare Gebiet nochmals umfassend aufzuarbeiten. Am Anfang steht Apfels eingehende Auseinandersetzung mit der Lehre Riemanns und auch der Wiehmayers. In seine interpretatorischen Bemühungen schaltet Apfel aber die Formulierung eines eigenen theoretischen Ansatzes ein[107], der sich am Ende an der sinnfälligen Taktstrich-Frage konkretisiert. So geht es dann primär um das Metrische – wie es von einem als Grenze zur darunterliegenden Rhythmusschicht verstehbaren

---

[101] *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Leipzig ³1866) I, 10.

[102] *Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus* (Leipzig 1930), 4.

[103] SEIDEL, 101.

[104] Ebd.

[105] Vgl. etwa TH. GÖLLNER, „Händel und die Wiener Klassiker", *Deutsch-Englische Musikbeziehungen*, hg. W. Konold, Musik ohne Grenzen 1 (München 1985), 98-111.

[106] Seidels Arbeit lag als Habilitationsschrift bereits vor Erscheinen dieses Buches vor.

[107] APFEL u. DAHLHAUS I, Kap. I/5 (84-130).

Notenwert mittlerer Länge an aufwärts, in den sich jeweils abzeichnenden Gruppierungen dieser einzelnen „Zähl-, Schlag- oder Grundzeiten" nach Schwerpunkten, faßbar wird[108]. Neben der die einfachen Taktarten konstituierenden Zusammenfassung zu zweien oder dreien stellt Apfel die weitere Möglichkeit eines entsprechenden Verhältnisses, wiederum mit wechselnder Gewichtung, auf der nächsthöheren Ebene fest: Demnach können 2×2, 2×3, 3×2 und 3×3 Zählzeiten eine Gruppe bilden, d. h. sich zu „Doppel- oder Dreifachtakten" vereinigen.[109] In diesen Formen gewärtigt er folglich den Akzentstufentakt. Und auch noch zwischen den so entstandenen Gruppentakten bestehen potentiell derartige Beziehungen. Allerdings „kann die Musik selbst die größeren oder höheren metrischen Einheiten umgestalten", während sie die kleineren Grundeinteilungen in der Regel unverändert lassen muß. Vieles deute jedoch darauf hin, daß nicht das Netz oder Gitter an sich variabel sei, sondern daß es von seinem musikalischen Inhalt variabel gestaltet werde.[110]

Obwohl nun diese allgemeine Aussage im Hinblick auf die geschichtlichen Stufen der taktgebundenen Musik, ja letztlich in Anbetracht der einzelnen Satzdisposition unbedingt zu konkretisieren wäre, kommt Apfel von seiner Vorstellung des mehrschichtigen Zeitrasters her immerhin zu einem zutreffenden, wenn auch nahezu trivialen Urteil über die Strichsetzung: Der Taktstrich vermöge eben nur eine dieser vielen rhythmisch-metrischen Schichten zu bezeichnen.[111] Mit anderen Worten: Man muß von Fall zu Fall klären, welcher Ebene er sich zuordnet.

> Zwar stimmen die Takt(strich)metrik und die inhaltlich-musikalische Metrik oft oder sogar meistens direkt überein [...], doch können sie auch vorübergehend oder dauernd in einem ungleichen oder wechselnden Verhältnis zueinander stehen.[112]

Soweit Apfels zusammenfassender (im ganzen recht umständlich dargelegter) Befund.

Ich schließe diesen gesamten Komplex mit drei Zitaten von Dahlhaus aus dessen Beitrag zu den *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik* ab[113], die einige historisch festliegende Tatbestände nochmals einprägsam herausstellen. Das erste beleuchtet die Situation, in welcher der moderne Takt sich zu etablieren begann. Es beschreibt die ‚Polyphonie' jener teilweise divergierenden Bedingungen, die für die kompositorische Gestaltung der Zeit galten, bevor die Waage vollends zugunsten des Taktprinzips ausschlug:

---

[108] Ebd. 84-85.

[109] Ebd. 85.

[110] Ebd. 86.

[111] Ebd. 87.

[112] Ebd. 125. Zwar wäre es nach Apfel wünschenswert, daß die Taktstriche „die größte oder höchste im Stück durchgeführte musikalische Einheit" erfassen, aber in der Regel stellen sie, wie er betont, eben doch nur eine engere Zeitkonstante dar (126).

[113] Ebd. Kap. II/4: „Zur Rhythmik und Metrik um 1600" (273-290).

> Die Rhythmik des 17. Jahrhunderts, die einerseits durch Betonung der Textdeklamation charakterisiert ist und andererseits geschichtlich zwischen der mensuralen und der Taktrhythmik vermittelt, präsentiert sich nicht als geschlossenes System, das von einer zentralen Kategorie aus konstruierbar wäre (wie die Taktrhythmik von der des Taktes), sondern als Mit- und Gegeneinander verschiedener, heterogener und „innerlich ungleichzeitiger" Prinzipien, die in ein prekäres Gleichgewicht gebracht werden und in immer wieder anderen Verbindungen und Bedeutungsabstufungen erscheinen.[114]

Das nächste Zitat verweist auf die Grundbeziehung von Takt und Harmonik:

> Zwischen der Taktordnung, dem gleichmäßigen Wechsel schwerer und leichter Zeiten, und der harmonischen Kadenz I IV V I oder T S D T besteht in der Taktrhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts eine Korrelation, die als Bestimmungsmoment des musikalischen Hörens wirksam ist, ohne sich zu einer Norm zu verfestigen. Die Dominante, die zur Tonika hinführt, wird unwillkürlich als Auftakt und die Tonika als Ziel und Schwerpunkt empfunden, so daß als „immanente Metrik" der Kadenz das Schema I | IV V | I resultiert.[115]

Diese Regel schließt aber, weil sie eben kein starres Gesetz darstellt, die gegensätzliche Verknüpfung Dominante/Tonika innerhalb einer metrischen Einheit als sekundäre Möglichkeit nicht aus.[116]

Zuletzt sei mit Dahlhaus noch einmal auf die Autorität des Taktes gegenüber der motivischen Physiognomie der Musik hingewiesen:

> In der Taktrhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts, der funktionalen Metrik, fallen die Grenzen eines Motivs, sofern es aus Auftakt und Endung besteht, mit denen des Taktes nicht zusammen: Der Taktstrich markiert die akzentuierte Mitte des Motivs, erfüllt also eine Funktion, die seiner graphischen Erscheinung widerspricht. Dennoch ist neben dem Taktmotiv auch der Takt selbst, und zwar nicht allein als Akzentgerüst, sondern als Zeitstrecke, eine rhythmische Realität. Entscheidend ist, daß er unabhängig von der wechselnden Länge der Motivauftakte und -endungen als immer gleiches Maß bestehen bleibt: als Maß, dem sich die Auftakte und Endungen trotz ihrer Variabilität unterwerfen und das gerade dadurch, daß es sich als Widerpart zu dem rhythmischen Gestaltwechsel durchsetzt, in seiner selbständigen Existenz und Bedeutung hervortritt.[117]

Hätte der Takt diese Wirkungskraft, die einer anders gearteten, genaugenommen vokal beschaffenen und letztlich sprachgezeugten Motivik[118] einen festen Zeitordnungsbezug aufzuerlegen vermag, erreichen können, wenn er nicht zunächst in bestimmten Formen selbst musikalisch-materiell verkörpert gewesen wäre? – In der Tat ist der Takt auch „rhythmische Realität", „als Zeitstrecke", wie Dahlhaus sagt.[119] Aber er ist dies noch viel handgreiflicher in dem, was gegebenenfalls die Musik wirklich tut: dann nämlich,

---

[114] Ebd. 281-282.

[115] Ebd. 278; vgl. auch die darauf folgende Erläuterung zu dem veränderlichen metrischen Verhältnis von I. und IV. Stufe.

[116] Vgl. dazu unten S. 268 (einen Satz von J. S. Bach betreffend).

[117] APFEL u. DAHLHAUS I, 275.

[118] Vgl. oben Fußn. 105.

[119] Vgl. dazu auch unten S. 194 u. 280!

wenn sie schlicht und einfach spielt. Im Spielen kann sie, ohne dem Anspruch des Thematischen genügen zu müssen, ihre melodischen Töne, einem mehr oder weniger richtungweisenden Plan folgend, wie in vorgefertigten, normierten Bausteinen aneinanderfügen. Hier demonstriert die Musik, wie der Takt elementar Gestalt gewinnt. Zugleich gelangt sie dabei auf unterschiedlichsten Stufen ihrer Geschichte, aus jeweils neuem kompositorischen Antrieb, immer wieder an einen ihrer Ausgangspunkte: Sie kommt auf das zurück, was eben das Spielen auf dem Instrument genuin ausmacht und erinnert somit fortgesetzt an eine Grundverfassung des Instrumentalen.

III. Die frühe instrumentale Praxis

Hauptsächlich herangezogene Quellen – mit Editionen

Orte:

Faenza, Biblioteca Comunale, *Ms. 117* (*Fa*, Codex Faenza) – Faks. hg. A. Carapetyan, MSD 10 (American Inst. of Musicology 1961); hg. M. Kugler, *Die Tastenmusik im Codex Faenza*, MVM 21 (Tutzing 1972), Notenteil; hg. Dr. Plamenac, CMM 57 (American Inst. of Musicology 1972).

London, British Library, *Add. ms. 29987* (*Lo*, Londoner Trecento-Handschrift): Instrumentalstücke – Faks. hg. G. Reaney, MSD 13 (American Inst. of Musicology 1965); hg. J. Wolf, „Die Tänze des Mittelalters: Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik", *AfMw* 1 (1918/19), 24-42; hg. T. J. McGee, *Medieval Instrumental Dances. Music: Scholarship and Performance* (Bloomington Indiana 1989), 71-118; hg. M. van Schaik u. Chr. Schima, *Instrumental Music of the Trecento: A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987* (Utrecht 1997).

London, British Library, *Add. ms. 30513* (Mulliner Book) – hg. D. Stevens, MB I (London ²1954).

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 7775*: zweiteiliger Orgeltraktat mit Beispielstück (*M Tr*) – mit Faks. hg. Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, MVM 6 (Tutzing 1961), 153-194.

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 3752* bzw. *Cim. 352b* (*Bux*, Buxheimer Orgelbuch) – Faks. hg. B. A. Wallner, DM 2/I (Kassel 1955); hg. B. A. Wallner, EdM 37-39 (Kassel 1958/59).

Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. nouv. acq. fr. 6771* (*PR*, Codex Reina): Tabulaturfragment – hg. M. Kugler, *Die Tastenmusik im Codex Faenza*, Notenteil, 136-140.

Olim Philadelphia, Curtis Institute of Music: Tabulatur des Adam Ileborgh – mit Faks. hg. L. Richter, „Praeambeln und Mensurae: Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh", *BzMw* 23 (1981), 265-308.

Prag, Archiv Pražského hradu, Knihovna Metropolitní kapituly, *M. CIII (1463)*: zwei Orgeltraktate.[1]

Regensburg, Bischöfliche Ordinariatsbibliothek, *Ms. th. 98*: Orgeltraktat – hg. Chr. Meyer, „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts", *Musik in Bayern* 29 (1984), 44-48.

Personen:

Johann Sebastian Bach, *Dritter Teil der Klavierübung*, hg. M. Tessmer, NBA IV/4 (Kassel 1969).

– Ders., *Orgelbüchlein*, hg. H.-H. Löhlein, NBA IV/1 (Kassel 1984), 3-83.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Klaviersonaten*, hg. W. Plath u. W. Rehm, NMA IX/25 (Kassel 1986) I.

Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, hg. M. Seiffert, DDT 1/1, Neuaufl. hg. H. J. Moser (Wiesbaden–Graz 1958).

Jan Pieterszoon Sweelinck, *Keyboard Works: Settings of Sacred Melodies*, hg. A. Annegarn, Opera omnia I/II (Amsterdam ²1974).

Verschiedene frühe deutsche Orgeltabulaturen – hg. W. Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, CEKM 1 (American Inst. of Musicology 1963), 10-27.

---

[1] Eine Ausgabe dieser erst vor wenigen Jahren von Elzbieta Witkowska-Zaremba (Warschau) entdeckten Lehrschriften liegt noch nicht vor (vgl. dazu unten Fußn. 40).

Mehrfach angeführte Literatur[2]

WILLI APEL, *Die Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967). – KLAUS ARINGER, *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach: Ein Betrag zur Geschichte des Orgelpunktes*, MVM 52 (Tutzing 1999). – WULF ARLT, „Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis", *BJbHM* 7 (1983), 32-64. – CLAUS BOCKMAIER, „Tactus und Mensura: Überlegungen zu einer Primärtechnik der Tastenmusik, ausgehend von Adam Ileborgh", *AOI* 27 (im Druck). – GIULIO CATTIN, „Recherche sulla musica a S. Giustina di Padova all' inizio del i quattrocento", *AnnMI* 7 (1964-1977), 17-41. – THEODOR GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, MVM 6 (Tutzing 1961). – Ders. „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts", *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* I: *Von Paumann bis Burmeister*, hg. Th. Ertelt u. Fr. Zaminer, Geschichte der Musiktheorie 8/I (Darmstadt, Druck in Vorbereitung). – Ders. „Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen", *L'ars nova italiana del Trecento*, Kongreßbericht Certaldo 1969, hg. Fr. A. Gallo (Certaldo 1970), 176-185. – Ders. „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert", *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, hg. H. Tischler (Bloomington Indiana 1968) 69-81. – EWALD JAMMERS, „Studien zur Tanzmusik des Mittelalters", *AfMw* 30 (1973), 81-95. – ULRICH KONRAD, „Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgeltabulatur", *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Bericht über die Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, hg. H. Bookmann, L. Grenzmann, B. Moeller, M. Staehelin, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Göttingen 1995), 162-186. – MICHAEL KUGLER, *Die Tastenmusik im Codex Faenza*, MVM 21 (Tutzing 1972). – WOLFGANG MARX, „Die Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo", *AfMw* 55 (1998), 152-170. – TIMOTHY J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances. Music: Scholarship and Performance* (Bloomington Indiana 1989). – CHRISTIAN MEYER, „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts", *Musik in Bayern* 29 (1984), 43-60. – STEFAN MORENT, *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 6 (Paderborn 1998). – HANS-JOACHIM MOSER, „Stantipes und Ductia: Aus einer ‚Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter'", *ZfMw* 2 (1919/20), 194-206. – DRAGAN PLAMENAC, „Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117", *JAMS* 4 (1951), 179-201. – LUKAS RICHTER, „Praeambeln und Mensurae: Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh", *BMw* 23 (1981), 265-308. – LEO SCHRADE, „Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts", *AfMf* 1 (1936), 129-175. – Ders. „The Organ in the Mass of the 15th Century", *MQ* 28 (1942), 329-336 u. 467-487. – Ders. *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, 2. Aufl. hg. H. J. Marx (Tutzing 1968). – MARTIN STAEHELIN, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker: Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1996, Nr. 5 (Göttingen 1996). – LORENZ WELKER, „Estampie", *MGG*$_2$, Sachteil 3 (Kassel–Stuttgart 1995), Sp. 161-171. – ELZBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, *„Ars organizandi* and its Terminology around 1430", *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, hg. M. Bernhard, Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15 (München, Druck in Vorbereitung). – JOHANNES WOLF, „Die Tänze

[2] Die noch in der Vorbereitung für den Druck befindlichen Beiträge von GÖLLNER, „Die Tactuslehre ...", und WITKOWSKA-ZAREMBA, *„Ars organizandi* ...", werden nach den mir jeweils vorliegenden Manuskripten zitiert.

des Mittelalters: Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik", *AfMw* 1 (1918/ 1919), 10-42. – AGOSTINO ZIINO, „Un antico ‚Kyrie' a due voci per strumento a tastiera", *NRMI* 15 (1981), 628-633. – HANS RUDOLF ZÖBELEY, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs: Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur*, MVM 10 (Tutzing 1964).

1. Zur Überlieferungssituation

Bevor wir uns näher mit terminologischen Gegebenheiten des spätmittelalterlichen Instrumentalspiels und schließlich mit der Musik selbst befassen, sei zunächst das Überlieferungsgut im Zusammenhang beleuchtet. Dabei können wir, wenn auch kritisch, von einer grundlegenden Studie noch der frühen Forschungsphase ausgehen, die das fragliche Repertoire speziell von den Quellen und der Notation her sondiert hat: LEO SCHRADEs Arbeit über *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik* (Lahr 1931).[3] Darunter fallen sowohl die Sammlungen niedergeschriebener Tastenstücke als auch die Aufzeichnungen von Tänzen und Estampien.

Schrade war der Auffassung, daß die erste abgrenzbare Phase der abendländischen Instrumentalpraxis, in Anbetracht „des formalen Stils oder zumindest charakteristischer Gepflogenheiten", bis gegen Ende des 15. Jahrhundert reichte, und zwar konkret mit dem *Buxheimer Orgelbuch* als letztem Repräsentanten.[4] Der Hauptgrund für diese Annahme liegt in dem anschließend sich merklich verändernden Auslese ziel schriftwürdiger Stücke: Während man zuvor generell nur festhalten wollte, was an solcher Musik gemacht wurde (oder genauer gesagt: wie sie in achtbarer Qualität zu machen war), dachte man um 1500 bereits an weiter gehende, funktionale Verwendungen der jeweiligen Beispiele.[5] Hinzu kommt die Beobachtung, daß die Organisten zu dieser Zeit die eigenwüchsige instrumentale Faktur ihrer Tabulaturen an den vokalen Kontrapunkt anzugleichen begannen, was letztlich „einen ständigen Konflikt zwischen realem Orgelklang, Notationsmöglichkeiten und Strukturwillen" heraufbeschwor.[6] Demgegenüber sei das all-

---

[3] 2. Aufl. hg. H. J. Marx (Tutzing 1968).

[4] SCHRADE (²1968), 26-27.

[5] Ebd. 28-29. In diesem Zusammenhang spricht Schrade auch von „normiertem" anstelle von „historisiertem Gebrauch", wobei er dem Buxheimer Orgelbuch insbesondere das Tabulaturbuch des Konstanzer Organisten Hans Buchner (1483-1538) gegenüberstellt. In Widerspruch zu seiner These steht allerdings das ihm selbst nicht mehr bekannt gewordene Tastenmusikrepertoire des *Codex Faenza* (vgl. im Haupttext weiter unten), das zwei geordnete ‚Meßzyklen' enthält. Insgesamt bringt das 16. Jahrhundert gewiß einen Wandel – der, wie APEL (1967) es ausgedrückt hat, „dem Bilde der Claviermusik eine ganz neuartige Fülle und Lebendigkeit verleiht" (71): Alle wichtigen Länder treten dann mit reichhaltigen Quellen auf den Plan; eine Vielzahl von Gattungen wird greifbar. Insbesondere aber gewinnt die Tanzmusik für das Tastenspiel zentrale Bedeutung; vgl. hierzu Apels aufschlußreiche Darstellung ebd. 222-255 (Kap. „Die Tanzmusik").

[6] SCHRADE, 30 u. 112.

gemein verbindende Merkmal der Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts eine „realistische Haltung zum Instrument", d. h. eine sich vorläufig behauptende Tendenz, Musik mit spezifischem Zuschnitt für dieses oder jenes instrumentale Medium aufzuzeichnen.[7]

Wie jüngst allerdings ULRICH KONRAD darlegt, verwehrt gerade die Disposition „der bloßen Buchstabenfelder der älteren Orgeltabulatur", weil es sich um eine Griffschrift schlechterdings nicht mehr handeln kann, nach Mitte des 15. Jahrhunderts noch einen solchen instrumentalen „Realismus" im Sinne Schrades zu konstatieren.[8] Gegen eine Zielbestimmung jener Entwicklungsphase ausgerechnet mit dem Buxheimer Orgelbuch ist ferner einzuwenden, daß zwischen der fortschrittlichen Ausgangsbasis dieser Sammlung und den elementaren Grundlagen des Orgelspiels, wie sie die früheren Tabulaturen größerenteils dokumentieren, doch ein bezeichnender, durch die Annahme einer linearen Weiterentwicklung nicht hinreichend begründeter Unterschied liegt (vgl. dazu unten S. 80): Der satztechnische Einfluß der Vokalpolyphonie macht sich bereits bei Paumann nachhaltig geltend und schlägt somit auch eine Brücke zur Tastenmusik des 16. Jahrhunderts. Abgesehen davon dürften im 15. Jahrhundert die gegensätzlichen Schichten durchaus zur gleichen Zeit nebeneinander bestanden haben.[9]

Das von Schrade erstellte Quellenverzeichnis für die frühe Instrumentalmusik umfaßt drei Gruppen, die sich ihrem Überlieferungsgut nach entsprechend auf das 13., 14. und 15. Jahrhundert verteilen.[10] In der zweiten Gruppe erscheint neben dem *Chansonnier du Roi*[11], der Londoner Trecento-Handschrift (*Lo*) und dem *Robertsbridge*-Fragment[12], aufgrund seiner Tabulatureinlage mit der Bearbeitung von Francesco Landinis Ballata *Questa fanciulla*, auch der *Codex Reina* (*PR*). Nicht mit angeführt ist hingegen der als Tastenmusiksammlung der Frührenaissane erst durch Dragan Plamenac' Forschungen ins Blickfeld gekommene *Codex Faenza* (*Fa*)[13]; außerdem fehlen die in jüngerer Zeit noch entdeckten italienischen Tabulaturfragmente.[14] Gleichwohl kann der maßgebende Befund in Anlehnung an Schrade zunächst so zusammengefaßt werden: Nachdem das 14. Jahrhundert mit seinen Quellen

---

7 Ebd. 31.

8 KONRAD, 171 u. 176. Das entscheidende Argument ist die „stimmige Anlage des Satzes" (im Buxheimer Orgelbuch), sind doch häufig die „mit der linken Hand zu spielenden Unterstimmen in einer der tatsächlichen Griffolge genau entgegengesetzten Anordnung notiert" (175-176).

9 Vgl. GÖLLNER (1961), 97.

10 Ebd. 31-32 u. 33-40. Quellen der ersten Gruppe: London, British Library, *Ms. Harley 987*; Oxford, Bodleian Library, *Ms. Douce 139*; Codex Bamberg (*Ba*); Codex Montpellier (*Mo*).

11 Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. fr. 844*.

12 London, British Library, *Add. ms. 28550*, fol. 43-44^{v}.

13 Vgl. hauptsächlich PLAMENAC (1951).

14 Assisi, Biblioteca Comunale, *Ms. 187*, fol. 108 (Kyrie-Bearbeitung): vgl. A. ZIINO; Padua, Archivio di Stato, *S. Guistina 553/4*, Einlageblatt (Schluß einer Gloria-Bearbeitung): vgl. G. CATTIN, 31-33.

französischer und italienischer Provenienz insgesamt „voneinander weit abstehende Ausdrucksweisen instrumentalen Charakters" tradiert hat[15], dringen in der Folgezeit die als Tabulaturschrift durch ihr besonderes Ausführungsmedium bedingten Aufzeichnungen von Orgelmusik aus Deutschland ins Zentrum der Überlieferung vor. Die einstimmigen, primär einem bestimmten Streichinstrumententypus zugewiesenen Estampien und Tanzstükke[16] konnten noch problemlos mit vokaler Notenschrift fixiert werden[17], doch das Tastenspiel erforderte schon wegen seiner Mehrstimmigkeit ein verändertes, jedenfalls partiturartiges Notationssystem. Für das 15. Jahrhundert gilt also – mit der herausragenden Ausnahme freilich der ihrerseits erst im Quattrocento niedergeschriebenen Sammlung aus Faenza –: „alle Quellen sind Orgeltabulaturen, und sie sind alle deutsch".[18]

Da sie teilweise im zentralen Blickfeld unserer anschließenden Betrachtungen liegen, seien die Handschriften dieser Gruppe hier einzeln aufgeführt – ergänzt um die inzwischen hinzugekommenen, in jüngeren Publikationen (siehe die betreffenden Fußnoten) bekanntgemachten Funde.[19] Die Tabelle folgt der im groben sich abzeichnenden Chronologie.

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 7755*
(*c.-f.*-Beispielstück zu einem Orgeltraktat).

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. 3617*
(einzelne Kyrie-Bearbeitung).

Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, *I Q 438*
(einzelne Gloria-Bearbeitung).

Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, *I Q 42*
(einzelnes *c.-f.*-Stück und kurzes *fundamentum*).

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 5963*
(einzelne Magnificat-Bearbeitung).

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Ms. theol. lat. 4° 290*
(verschiedene *c.-f.*-Stücke).

Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, *I F 687*
(verschiedene *c.-f.*-Stücke und Beispiele für *clausulae*).

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, *Cod. Guelf. 19. 26. 3 Aug. 4°*
(einzelnes Stück mit systematisch variiertem *c. f.*).[20]

---

15 SCHRADE, 38.

16 Vgl. dazu auch MORENT (1998), 198-200.

17 Vgl. SCHRADE, 67-68.

18 Ebd. 40.

19 Vgl. dazu STAEHELIN (1996), 17 Fußn. 25. Die schon länger bekannten Tabulaturen (abgesehen vom Buxheimer Orgelbuch) sind ediert in CEKM 1 (hg. W. Apel), 10-52.

20 Vgl. KL. HORTSCHANSKY, „Eine unbekannte Tabulaturaufzeichnung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert", *Renaissance-Studien: Hellmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hg. L. Finscher, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11 (Tutzing 1979), 91-101.

Oldenburg, Niedersächsische Landesbibliothek, *Cim I 39*
(Tabulatur des *Ludolf Bödeker*).[21]

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, *ND VI 3225*
(Tabulatur des *Wolfgang Neuhaus*).

Olim Philadelphia, Curtis Institute of Music
(Tabulatur des *Adam Ileborgh*).[22]

Melk, Stiftsbibliothek, *Ms. 689* bzw. *775*
(Fragmente von *c.-f.*-Stücken).[23]

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 29775/6* und *7*
(Fragmente von *c.-f.*-Stücken u. ä.).[24]

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 14311*
(Fragment eines *fundamentum*).[25]

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Ms. 40613*
(*fundamentum* des *Conrad Paumann*).

Erlangen, Universitätsbibliothek, *Ms. 554*
(Präludien und Fragmente mit *fundamentum* des *Conrad Paumann*).

Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, *Fragment 17, II*
(Beispiele für *clausulae*).[26]

Basel, Staatsarchiv, *Fragmente Archivsignaturen. G–S* (ohne Klosterarchive)
bzw. *Fragmente aus Militärakten A 2*.[27]

München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 3752* bzw. *Cim. 352b*
(*Buxheimer Orgelbuch*).[28]

---

[21] Vgl. STAEHELIN (1996).

[22] Heute in amerikanischem Privatbesitz.

[23] Vgl. J. ANGERER, „Die Begriffe Discantus, Organa und Scholares in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Pflege der Mehrstimmigkeit des österreichisch-süddeutschen Raumes", *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-Historische Klasse*, Jg. 109 (1972), Nr. 16 (Wien 1973), Abb. 5-6. (Die Tabulaturaufzeichnung ist auf den Innenseiten des Einbands eingeklebt.)

[24] Vgl. STAEHELIN, *Münchner Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1988, Nr. 6 (Göttingen 1988), 15-21.

[25] Vgl. H. SCHMID, „Ein unbekanntes Fragment eines ‚fundamentum organisandi'", *Musik in Bayern* 7 (1973), 135-143.

[26] Vgl. H. GLAHN, „Et orgeltabulatur-fragment i Det kgl. Bibliotek in København", *Festkrift til Olav Gurvin*, hg. F. Benestad u. Ph. Krømer (Oslo 1968), 73-85.

[27] Vgl. STAHEHELIN (1996), 17 Fußn. 25.

[28] Entgegen der früheren Annahme, das Buxheimer Orgelbuch stamme aus dem süddeutschen Umkreis Conrad Paumanns, vermutet man den Ursprungsort heute „in einem Gebiet hochallemannischen Sprachstandes, mithin in der Region zwischen St. Gallen, Zürich und Bern": M. STAEHELIN, „Buxheimer Orgelbuch", *MGG*$_2$, Sachteil 2 (Kassel–Stuttgart 1995), Sp. 287-288; vgl. auch J. HOYER, „Neues zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichskartause Buxheim (1402-1803/12)", *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 5 (Augsburg 1996), 46-49.

Verglichen mit den Quellen der Vokalkomposition jener Zeit mag dieser Bestand quantitativ unbedeutend erscheinen. Er reicht inzwischen aber aus, um ein konturiertes Bild von der damaligen Praxis des Tastenspiels zu vermitteln. Der größte Teil einstmals vorhandener Aufzeichnungen wird verloren sein, zumal man Instrumentalmusik häufig nur zu Lehrzwecken schriftlich fixierte und es kaum lohnte, solche noch jenseits eines autonomen Werkanspruchs stehenden Beispielsammlungen längerfristig aufzubewahren. (Das Buxheimer Orgelbuch freilich steht auch in dieser Hinsicht bereits auf einer anderen Stufe.[29])

Die Darstellungsweise vorliegender Quellen der ‚älteren deutschen Orgeltabulatur' ist bekannt:

> Die Oberstimme schrieb man auf einem mehrlinigen System in Notenfiguren nieder, die Unterstimme unter das System in Buchstaben, die Zeitwerte dieser Unterstimme mit besonderen rhythmischen Zeichen über den Buchstaben, und die ganze Komposition teilte man durch regelmäßige Tabulaturstriche in einzelne Abschnitte.[30]

Es liegt auf der Hand, daß dieses Notationsprinzip unmittelbar mit der praktischen Anforderung zusammenhängt, einen mehrstimmigen, klanglich wirksamen musikalischen Ablauf auf einem singulären Instrument zu realisieren.[31] Da nun die Aufzeichnung der einstimmigen Stücke des 14. Jahrhunderts keine solch instrumentalspezifische Schreibweise verlangte, meinte Schrade (gegen Johannes Wolf gewandt[32]) auch dem so überlieferten Spielgut einen substantiellen „Instrumentalismus" absprechen zu müssen: Immer wieder dränge sich die Feststellung auf, daß diese oder jene angeblich instrumentale Formel auch in der vokalen Notationsweise mit denselben Mitteln und mit den gleichen Motiven vorkomme.[33] Dieses Urteil wird jedoch unter dem Gesichtspunkt der gestalteten ‚Takte' – nicht zuletzt im Vergleich der betreffenden Stücke mit der Tastenmusik des Codex Faenza – noch zu überprüfen sein (vgl. unten S. 143).

Schrade hat die Entwicklung der frühen Instrumentalmusik im übrigen auch nach ihren jeweiligen rhythmisch-metrischen Bedingungen zu differenzieren versucht: Waren die wenigen erhaltenen Tanzstücke des 13. Jahrhunderts als älteste Beispiele noch modalrhythmisch geprägt und damit formelhaften Wechselfolgen von „‚inneren' Hebungen und Senkungen" unterwor-

---

[29] Von einer höheren Ambition zeugt außerdem schon die Tabulatur des Adam Ileborgh von 1448: In der Vorrede zu dieser Sammlung nämlich – so KONRAD – „tritt ein selbstbewußter auctor oder collector auf, der sowohl von der Bewahrungsfähigkeit als auch der Bewahrungswürdigkeit seines Materials überzeugt ist. Mehr noch: er grenzt es offensichtlich von einer instrumentalen Musik ab, die secundum antiquum modum gestaltet worden ist oder noch immer gestaltet wird." (181.)

[30] SCHRADE, 108; vgl. auch KONRAD, 169-170. Partiell abweichend verhält sich wiederum nur die Tabulatur des Adam Ileborgh.

[31] Ebd. 68. Der Robertsbridge-Codex repräsentiert mit seinen Tastenstücken, wie Schrade zeigt, eine Übergangsstufe zu dieser Art von Orgeltabulatur (117).

[32] Vgl. WOLF (1918/19), *passim*.

[33] SCHRADE, 77-78.

fen, so erschienen die nächst jüngeren Vertreter der Gattung bereits weitgehend vom Mensuralen her bestimmt, wo der Rhythmus als individuelles Ergebnis rationaler Durchdringung einer auf Relativität der Notenwerte beruhenden musikalischen Zeitvorstellung hervortritt.[34] Entscheidend ist nun, daß die Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts (wie schon die entsprechenden Stücke aus Robertsbridge- und Reina-Codex) demgegenüber wieder ein wesentlich einfacheres Konzept verkörpern:

> Im allgemeinen beruht diese Art der Tabulaturform auf einem [...] instinktiv richtigen Ausgleich zwischen relativen und absoluten Werten. Wie gegenstandslos die Mensur wird, wie vollständig ihre Entwertung ist, beweist allein schon die Überschrift, die man bisweilen den Kompositionen oder einem Kompositionszyklus gibt: es sei eine Komposition quatuor, sex oder octo notarum. Das heißt aber nichts anderes, als daß man durch Tabulaturstriche sich abhebende Abschnitte von vier, sechs oder acht Noten zusammenfaßt. In einer solchen Ausdrucksweise, durch die wir dazu verleitet werden, Noten abzuzählen, spielt zweifellos auch eine gewisse Destruktion der rhythmischen Bezeichnungen mit, Destruktion im Sinne von einer Vereinfachung, und eben dies bedeutet wiederum das Abstreifen der relativen Mensur.[35]

Mit dieser Erläuterung hat Schrade in der Tat den Kern unserer Frage nach den instrumentalen Wurzeln des Taktprinzips berührt: Im ‚Handwerk' des Organisten ist es unmittelbar die materielle Gestalt der nach Tönen abgezählten Spielformel, die rhythmisch-metrisch als ‚Taktgeber' in Funktion tritt. Sehr wohl zu diskutieren bleibt indes, wieweit diese Art musikalischer Zeitausfüllung auch schon in den einstimmigen Instrumentalstücken des 14. Jahrhunderts zum Zuge kommt. Andererseits scheint fraglich, ob aus Sicht des Tastenspiels wirklich von einem „Abstreifen der [...] Mensur" die Rede sein kann – da auf dieser Ebene eine rein mensurale, von normierten Kolorierungsformeln unabhängige Vorstellung als Ausgangspunkt offenbar gar nicht existiert hat.

---

[34] Ebd. 69-71. Der Keim für die Auflösung des Modalsystems steckt nach Schrades Überzeugung in der *perfectio*-Idee: „Die Perfection, die immer drei tempora, drei breves rectas umschließt, der Franco von Köln zunächst nur eine mögliche Strukturbildung zuschreibt, eben diese Perfection wird die eigentliche Zerstörerin des Modus. Denn sie hebt einmal die Ungleichheit der Modi untereinander auf, zum andern drängt sie in das Längen- und Kürzenverhältnis, das der Modus als in sich geschlossene Formel bewahrt, ein artfremdes rhythmisches Grundgefühl. Dieser zweite Rhythmus ist ein rationaler. Damit befinden wir uns schon auf halbem Wege zu der Mensuralnotation."

[35] Ebd. 113. Wie an anderer Stelle betont wird, steht hinter den (vom Autor bewußt so genannten) Tabulaturstrichen jedoch noch nicht der „moderne Taktsinn" (88). Allenfalls in relativierter Bedeutung sollte man hier m. E. den Begriff ‚Komposition' verstehen.

2. Die Begriffe *tactus* und *mensura* in der Tastenmusik[36]

Wenn in der Tabulatur des Adam Ileborgh (Stendal 1448)[37] die drei Tenorbearbeitungen jeweils mit *mensura* überschrieben und durch die Angaben *trium*, *duorum* und *sex notarum* ergänzt sind, so hat ihr Verfasser einerseits einen zentralen Begriff aus der Notationslehre der Vokalmusik, andererseits eine spezifisch instrumentale Bezeichnung verwandt, um die Disposition dieser Stücke kenntlich zu machen. Unter ‚Mensura' verstand man nach der Theorie bekanntlich die zeitliche Größe eines vorgeordneten Notenwerts gemäß der Art seiner Unterteilung: Die Mensur der Longa ist der Modus, die Mensur der Brevis das Tempus, die Mensur der Semibrevis die Prolatio; die jeweils kleineren Notenwerte sind dabei immer durch eine Division des höheren Notenwerts, d. h. durch Drei- oder Zweiteilung, bestimmt. Anders verhält es sich mit der musikalischen Zeitgliederung in der Elementarlehre des Orgelspiels im 15. Jahrhundert: Mit Entfaltung eines Cantus-firmus-Ablaufs zum Spielvorgang über gleichmäßig gedehnten Tenortönen wird hier das Zeitmaß unmittelbar durch die je vier oder je zweimal vier Tastenanschläge in den Spielformeln der Oberstimme festgelegt, wie sie auf einen Tenorton entfallen.[38] Wenn sich auch in weiteren Schritten der Unterweisung, mit der Einführung von Formelvarianten, die genuine Verbindung von Tastenanschlag und Zeiteinheit zugunsten eines Spielablaufs mit schnelleren Figurierungen lockert, bleibt doch das abzählende Bestimmen der maßgebenden Zeitgröße konstitutiv. So wird die temporale Struktur des musikalischen Vorgangs schließlich als Zählzeitmodus bewußt – es sei von vier, acht, sechs, zwölf oder drei Notenwerten.

Der Kernbegriff, der Dreh- und Angelpunkt jener instrumentalen Elementarlehre ist nun eben der ‚Tactus', terminologisch unabhängig vom gleichzeitigen mensuralen Tactus der Vokalmusik. Das Wort verwies in der Sprache der Organisten also auf das reale Anschlagen der Tasten auf dem Instrument. Alle bisher bekannten Quellen des 15. Jahrhunderts, in denen

---

[36] Dieses und das folgende Teilkapitel berühren sich eng mit meinem Aufsatz „Tactus und Mensura: Überlegungen zu einer Primärtechnik der Tastenmusik, ausgehend von Adam Ileborgh", *AOI* 27 (im Druck).

[37] *Olim* Philadelphia, Curtis Institute of Music; Studie, Übertragung, Faksimile (letzteres leider zum Teil unlesbar): L. RICHTER (1981); vgl. auch G. MOST, „Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal", *Altmärkisches Museum Stendal: Jahresgabe 1954 VIII*, hg. G. Richter (Stendal 1954), 43-66 (ebenfalls mit – schwer lesbarem – Faksimile nebst Übertragung). Eine erste grundlegende Studie zu dieser Tabulatur hatte schon W. APEL vorgelegt: „Die Tabulatur des Adam Ileborgh", *ZfMw* 16 (1934), 193-212. Neue Überlegungen zu Art und Form der Handschrift werden von M. STAEHELIN vorgetragen: „Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh. Manuskriptgeschichte, -gestalt und -funktion", *AOI* 27 (im Druck).

[38] Näheres dazu im folgenden Teilkapitel: „Das Tactus-Verfahren als instrumentale Primärtechnik" (S. 71).

jene Elementarlehre direkt oder indirekt bezeugt ist, gehen vom Tactus-Begriff aus:

1. der zweiteilige ‚Münchner Traktat' (Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 7755*, fol. 276-280)[39],
2. die zwei zusammenhängenden (neu entdeckten) ‚Prager Traktate' (Archiv Pražského hradu, Knihovna Metropolitní kapituly, *M. CIII (1463)*, fol. 93-100^{v})[40],
3. der ‚Regensburger Traktat' (Bischöfliche Ordinariatsbibliothek, *olim* Proskesche Musikbibliothek, *Ms. th. 98*, pag. 411-413)[41],
4. die aus dem bayerisch-schwäbischen Städtchen Wemding stammende Anleitung (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. germ. 811*, fol. 22^{v})[42] wie auch
5. die ‚Brüsseler Transpositionsregeln' für das Tastenspiel (Bibliothèque Royale, *Ms. II 4149*, fol. 48^{v})[43], die dort einer vokalen Kontrapunktlehre (ohne zwingenden Bezug) angehängt sind.[44]

---

[39] *M Tr*; Studie, Faksimile, Edition und deutsche Übersetzung: GÖLLNER (1961), 61-76 u. 153-194.

[40] *Octo principalia de modo organizandi* (fol. 93-96) und *Opusculum de arte organica* (fol. 96-100^{v}). Über diese Quelle berichtete Frau Dr. Elzbieta Witkowska-Zaremba auf dem Münchner Symposium: „Musiktheorie im Mittelalter: Quellen - Texte - Terminologie" (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission, 25.7. - 28.7. 2000). Ihren Beitrag mit dem Titel „*Ars organizandi* around 1430 and its Terminology" hat sie mir freundlicherweise im Manuskript überlassen (die endgültige Fassung erscheint in dem betreffenden Symposiumsbericht: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III). Bemerkenswerterweise sind in dem Prager Codex vor den Tastenspielanleitungen drei Mensuraltraktate aufgezeichnet, die sich gerade auf die italienische Notationslehre der Vokalmusik beziehen (in der Linie des *Anonymus Breslau*; vgl. WITKOWSKA-ZAREMBA, „*Ars organziandi* ..." [Ms. S. 1]). Schon dies deutet auf eine gewisse Nähe der Organistenkunst zu dieser Tradition der Mensuraltheorie hin. Allerdings zeigt sich, daß entsprechende Begriffe im Orgeltraktat nicht in ihrer originären theoretischen Bestimmung angewandt, sondern der Funktionsweise des Tastenspiels angepaßt sind (vgl. unten S. 68). Andererseits läßt die Prager Instrumentallehre eine unmittelbare Vertrautheit mit dem Hexachordsystem der vokalen Einstimmigkeit erkennen (vgl. ebd. [Ms. S. 3-4]).

[41] Erläuterung und Edition: MEYER (1984). Die erst nach der Jahrhundertmitte verfaßte Lehrschrift kennzeichnet in der Überschrift ihren Gegenstand schon als einen *modum organizandij qui est antiquus* (44).

[42] Erläuterung mit Faksimile und Edition: GÖLLNER (1968). Die kurze lateinische Abhandlung aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts hat sich zusammen mit einer Sammlung deutscher Liedtexte erhalten. Das Manuskript geht auf einen gewissen Jacob Kebicz zurück.

[43] Wiedergegeben bei MEYER, 56.

[44] Das aus Italien stammende Lehrkapitel berührt sich durch seinen Hexachord-Bezug einerseits mit dem kleinen Orgeltraktat aus Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ms. Barb. lat. 307*, fol. 29^{v}-30 – vgl. R. CASIMIRI, „Un tratello per organisti di *anonimo* del sec. XIV", *Note d'archivio per la storia musicale* 19 (1942) Nr. 4-5, 99-101 –, andererseits wiederum mit den Prager Traktaten (vgl. WITKOWSKA-ZAREMBA [MS. S. 4-5]). In der Brüsseler Quelle ist sie als letzter von vier Teilen der verbreiteten *Ars contrapuncti*

Im Münchner Traktat wird mit ‚Tactus' zuerst die einfache viertönige Spielformel selbst bezeichnet, zweitens die erweiterte Formel bzw. Formelkombination als Spielzug von einem hin zum nächsten Konkordanzklang, den einen jeweils bestätigend, den anderen vorbereitend. Darüber hinaus kann aber auch die Formelbewegung zusammen mit dem Tenorton, d. h. das gesamte musikalische Glied, gemeint sein – etwa wenn von einer *combinacione tactuum descendencium sine saltu* die Rede ist[45], da die Angabe *descendencium sine saltu* sich eindeutig auf den Tenorverlauf bezieht. Weiterhin gehören zum Wortsinn die spezifischen Verhältnisse der streng geregelten Konkordanzbildung und -einführung, die auf eine rein mixturartige Parallelverschiebung des Oktavklangs mit möglichem Wechsel lediglich in die Quint (oder den Einklang) eingestellt ist.[46] Im ganzen läßt sich der Terminus also nicht auf die Bedeutung von Spielformel einengen, weil die Verbindung zu einem klanglichen Vorgang mitgedacht wird. So begreift der Münchner Traktat den Tactus jedenfalls als einen konkreten musikalischen Vorgang bzw. als eine körperhafte musikalische Gestalt – die nun allerdings durch ihre stabile Zählzeitbindung eine temporale Komponente, ja eine metrische Bestimmung einschließt. In den Notenbeispielen wie in dem ausgeführten Tabulaturstück, das auf die theoretische Abhandlung folgt[47], wird diese dem Tactus-Verfahren eigene metrische Formierung des instrumentalen Spielablaufs wie üblich auch graphisch an der Gliederung durch Vertikalstriche anschaulich: In der Regel teilen die Tabulaturstriche die einzelnen Tenortöne zusammen mit ihrer Formelbewegung als je gleich große Zellen ab.[48]

Johannes de Muris überliefert, wobei freilich der bekannte Name in Wirklichkeit nur für die Autorschaft der ersten Abhandlung in Betracht kommt. Vgl. dazu GÖLLNER, „Die Tactuslehre ..." [Ms. S. 1-3]. Die Tastenspielanweisung bleibt für sich ergänzungsbedürftig. Angesichts ihrer äußerlichen Verbindung mit jenen Anleitungen zum Kontrapunkt stellt sich die Frage, ob man etwa von einer wesenhaften Beziehung zwischen instrumentalem Tactus und vokalen Diminutionsformen ausgehen müßte. Göllner verneint dies eindeutig: Weil auf gegensätzlichen Voraussetzungen beruhend, sind die genuinen Viertonformeln des Orgelspiels von den gleich aussehenden Minimagruppen, die erst durch das Diminutionsverfahren entstehen, zu unterscheiden. Ist hier den möglichen ornamentalen Auflösungen der Note-gegen-Note-Satz mit dem Ausgangswert der Brevis als harmonisch-tektonische Basis vorgeordnet, so bildet dort die Formel selbst das jeweils unteilbare Kernelement eines im Ursprung klanglich eindimensionalen Vorgangs. Ohne diese vorgeprägten Elemente vermochte der damalige Organist einen Discantus nicht hervorzubringen. (Ebd. 16-17.)

45 *M Tr*, fol. 277^{v}; GÖLLNER (1961), 159, 172, 188.

46 Vgl. ebd. 62-64.

47 *M Tr*, fol. 279^{v}-280; GÖLLNER (1961), 164-165 u. 180-181.

48 Unter den insgesamt erhaltenen frühen Tabulaturbeispielen zeigen eine besondere Ausnahme von dieser Gepflogenheit die nach italienischer Manier im Doppelnotensystem fixierten Intavolierungen zweier französischer Lieder in dem Fragment aus Groningen, Universitätsbibliothek, *Incunabulum no. 70* – vgl. M. VAN DAALEN u. FR. HARRISON, „Two Keyboard Intabulations of the Late Fourteenth Century on a Manuscript Leaf now in the Netherlands", *TVNM* 34 (1984), 97-108, mit Faksimile (102/103) –: Dort sind die Striche schlichtweg nach jeder einzelnen Tenornote gezogen, so daß als

Der kürzere Regensburger Orgeltraktat – dem Münchner in gewisser Hinsicht eng verwandt – konzentriert sich in seinen Notenbeispielen auf die Bildung der Spielformeln und ihrer Verbindungen, ohne explizit die jeweilige Tenorfortschreitung darzustellen. Demgemäß erscheint hier ‚Tactus' vorderhand als Bezeichnung für die Formel oder Formelkombination, die aber, nebst in ihrer Intervallbeziehung zum Cantus, wiederum zeitlich bewußt festgelegt ist: durch einen *modus quatuor*, *octo*, *sex* oder *trium notarum*; sogar ein *modus duodecimus* kann durch entsprechende Verknüpfungen realisiert werden.[49] Der Regensburger Traktat spricht an einer Stelle ausdrücklich auch von *tactus trium notarum*[50], d. h. er ordnet die Zählzeitangabe unmittelbar dem formativen Grundbegriff zu. Das gleiche gilt im übrigen für die Prager Lehrschrift (*Opusculum de arte organica*), wo beispielsweise von *tactus quatuor notarum* die Rede ist.[51]

Unter der Überschrift *Nota regulas supra tactus* geht die Wemdinger Spielanweisung auf die Technik der Cantus-firmus-Bearbeitung ein. Dabei deutet die fünfte der insgesamt sechs Regeln auf ein wie im Münchner Traktat auf das Ganze des musikalischen Gebildes aus Tenorton und Formelwendung ausgeweitetes Tactus-Verständnis hin; denn dort heißt es, *„quod adminus semel debita concordantia in uno tactu tangatur"* – also „innerhalb eines Tactus muß zumindest einmal die geforderte Konkordanz angeschlagen werden".[52] Demgegenüber bleibt in den Brüsseler Lehrangaben, da sie lediglich die mögliche Versetzbarkeit nicht näher charakterisierter Tactus innerhalb des Tonsystems in Regeln fassen, ohne auch deren Anwendung auf konkrete Tenorvorlagen zu beschreiben, der Begriff soweit zwangsläufig auf die Seite des formelhaften musikalischen Elements beschränkt.

Die als weiterer Beleg für die Tactuslehre erst jüngst bekanntgewordenen beiden Prager Traktate (entstanden um 1430) – eine grundlegende Anleitung und eine weiter gehende Unterweisung (*Octo principalia de modo organizandi* und *Opusculum in arte organica*), inhaltlich parallel zum Regensburger bzw. zum Münchner Traktat (Teil 2), doch jeweils umfangreicher – bestäti-

---

Notationsspatien nicht nur Brevis-Einheiten, sondern stellenweise auch Semibrevis- und sogar Minima-Einheiten erscheinen. Zur Strichsetzung später im 15. Jahrhundert: vgl. unten S. 81.

[49] Vgl. MEYER, 49-50. Ebenso kennt schon der erste Prager Traktat einen ‚Zwölfer'-Tactus, als *modus duodecim notarum* (WITKOWSKA-ZAREMBA, *„Ars organizandi ..."* [Ms. S. 2]).

[50] Pag. 412; MEYER, 46.

[51] Fol. 97v; vgl. auch WITKOWSKA-ZAREMBA, *„Ars organizandi ..."* [Ms. S. 3].

[52] Z. 9-10; GÖLLNER (1968), 71 u. 76. Zu erwähnen wäre noch die im letzten von insgesamt sechs Lehrsätzen der Anleitung (Z. 13-19) angesprochene Priorität der Gegenbewegung: eine moderne Tendenz, die das archaische Prinzip der vorrangig parallelen Fortschreitung von Tenor und Kolorierungsstimme (in Oktaven oder Quinten) aufbricht (vgl. ebd. 77 u. 78).

gen als böhmische Quelle die Methode der süddeutschen Schriften.[53] Die Übereinstimmungen zwischen den korrespondierenden Textfassungen gehen bis in Einzelheiten der Formulierung hinein. Mithin stoßen wir in der Prager Quelle auf eine analoge Begrifflichkeit, und so entspricht selbstverständlich auch die Vorstellung vom Tactus der schon durch jene Schriften belegten: Über die reine Spielformel hinaus, beinhaltet sie die mögliche Formelkombination in ihrer spezifischen Funktion im Klangablauf, in Verbindung also mit einer metrisch bestimmten Note des Tenors und im Zusammenhang mit dessen Art der Fortschreitung. Das System der rhythmischen Unterteilungen in bezug auf die möglichen Ausprägungen des Tactus ist aber in den Prager Anleitungen, unter deutlicherem Einfluß der italienischen Trecento-Notation, weiter entwickelt (vgl. unten S. 68).

Nehmen wir nun ergänzend zur Kenntnis, wie die erhaltenen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts das Wort ‚Tactus' benutzen.[54] Die offenbar aus dem Dominikanerkonvent Winsum bei Groningen stammende, in Berlin liegende Tabulaturaufzeichnung (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Ms. theol. lat. 4° 290*)[55] enthält am letzten Seitenende als beiläufige Notiz zwei rhythmisch differenzierte Tonfiguren mit dem Vermerk *tactus* bzw. *punctum*[?] *vel tactus*, gefolgt noch von zwei ähnlichen, nicht näher bezeichneten Wendungen über Tenortönen.[56] In der Tabulatur aus Oldenburg (Landesbibliothek, *Cim I 39*)[57] findet man das *fundamentum quatuor notarum* Ludolf Bödekers u. a. um eine *probacio tactuum in carmine* ergänzt, die in zwei kompletten Stücken die zuvor demonstrierten Tactus-Bildungen zu bestimmten Tenormodellen auf die Bearbeitung durchgehender Liedmelodien überträgt.[58] Hier ist also der Begriff wieder durchaus weiter gefaßt und im Sinne nicht allein der Spielbewegung, sondern der ganzen vierzeitigen musikalischen Bausteine oder womöglich allgemein der vorgestellten Übungsbeispiele zu verstehen. Auch in der Ileborgh-Tabulatur stoßen wir auf einen Hinweis auf den Tactus: Dort steht am Ende der ersten beschriebenen Seite, im Anschluß an die Unterschrift zum dritten Praeambulum, ein Vermerk „*De tactis*"[59], der (wenngleich grammatikalisch unkorrekt) ursprünglich vielleicht eine diesbezügliche Erläuterung hätte einleiten sollen. Doch leider fehlt die Fortsetzung – das folgende Blatt beginnt mit der Notation des vierten Praeambulums –, so daß wir darüber bloß spekulieren können.

Bliebe im Vergleich noch das satztechnisch fortschrittliche *Buxheimer Orgelbuch* zu berücksichtigen (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cim.*

---

[53] Vgl. WITKOWSKA-ZAREMBA, „*Ars organizandi* ..." [Ms. S. 1]. Konkrete Bezüge ergeben sich auch, wie schon einmal angemerkt, zu den Brüsseler Transpositionsregeln (vgl. oben Fußn. 44).

[54] Vgl. zum folgenden jeweils die Edition von Apel in CEKM 1.

[55] Vgl. STAEHELIN (1996), 27-28 Fußn. 61.

[56] CEKM 1, 18.

[57] Studie, Faksimile, Edition: STAEHELIN (1996).

[58] Ebd. 44-46 u. 59-61.

[59] Pag. 2; RICHTER, 304.

352b).[60] Darin wird mit ‚Tactus' hauptsächlich die durch Tabulaturstriche abgegrenzte, musikalisch ausgefüllte Zelle bezeichnet, die gewöhnlich zwar eine, manchmal aber auch zwei oder mehr Mensuren umfaßt, wenn nämlich ein zusammenhängender Bewegungsablauf sich über eine solche größere Zeitdistanz erstreckt.[61] Insofern bestätigt sich hier der genuine Bezug des Begriffs auf die formative Einheit eines Spielvorgangs. Wie schon im Einleitungskapitel dieser Studie festgehalten[62], begegnet uns hier der Terminus analog sogar in der eingedeutschten Form bei dem Wiederholungshinweis in *Des klaffers nÿd*, Nr. 146: *„Heb vornan an wider an dem vierden tact"*[63] – immerhin also eine frühe Verwendung unseres volkssprachlichen Ausdrucks, die bereits dem wohlvertrauten Wortgebrauch vom musikalisch gefüllten Takt entspricht.

Im Buxheimer Orgelbuch kommt ‚Tactus' ferner als Benennung kürzerer Übungsbeispiele und auch eines kleinen Spielstücks im ganzen vor[64], womit sich die Vorstellung des gestalthaften Mensur- oder Doppelmensurkörpers als Pars pro toto auf einen durchgehenden musikalischen Ablauf ausgeweitet hat. Gegenüber seiner kompakteren Bestimmung in der elementaren Orgellehre erscheint der Tactus-Begriff auf dieser Stufe geöffnet: Abgesehen davon, daß die Voraussetzung einer festen Zeiteinheit relativiert ist, hat sich auch der Klangaufbau von den ursprünglichen Konkordanzregeln, von der elementaren Mixturvorstellung, gelöst. Deutlich erhalten bleibt dagegen der Aspekt des instrumental-materiellen, des gliedernden bzw. gegliederten Spielvorgangs.[65]

Im Münchner Orgeltraktat taucht an einer Stelle auch das Wort *mensura* auf; und zwar findet sich bei der Lehre vom Formelansatz unter Berücksichtigung des jeweiligen Tenor-Anschlußtons der Passus: *„ad regendum secundam proximam tenoris notam seu mensuram"*.[66] So ist ‚Mensura' in diesem Fall ein begriffliches Äquivalent zu Tenornote, unter Voraussetzung von deren Einheit als Zeitwert. Der zweite Prager Traktat verwendet statt dessen das Wort im Zusammenhang mit der jeweiligen Zählzeitbenennung, wobei die *mensurae quattuor, octo, sedecim notarum* von einer *prolacio minor* abhängen und die *mensurae trium, sex, duodecim* wie sogar noch *viginti quattuor notarum* demgegenüber von einer *prolacio maior*.[67] Hier zeigt sich also ein bestimmter Einfluß mensuralen Denkens, der aber vom Abzählverfahren der Instrumentallehre gleichsam aufgesogen wird; denn *prolacio* bezieht sich in diesem Fall nicht etwa auf die Teilung der Semibreven, sondern konkret auf deren Anzahl im Tactus, und zwar auf die Alternative vier oder drei (nicht: zwei oder drei). In

---

60 Faksimile: DM 2/I (hg. B. A. Wallner).
61 Vgl. dazu R. ZÖBELEY, 57-58.
62 Vgl. oben S. 26.
63 *Bux*, fol. 79^{v}; vgl. auch GÖLLNER (1968), 72.
64 *Bux*, fol. 122.
65 Vgl. dazu GÖLLNER, „Die Tactuslehre ..." [Ms. S. 56].
66 *M Tr*, fol. 278^{v}; GÖLLNER (1961), 162, 176, 192.
67 WITKOWSKA-ZAREMBA, *„Ars organizandi ..."* [Ms. S. 2].

den elementaren *Octo principalia* aus Prag erscheint *prolacio*, davon abgesehen, ohnehin nur gleichbedeutend mit *modus*, d. h. allgemein in der Verbindung mit den Zählzeitangaben.[68]

In der Tabulatur des Wolfgang von Neuhaus (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, *ND VI 3225*)[69] trägt der zweite Beispielkomplex die Überschrift *fundamentum sub secunda mensura minoris prolacionis*[70]. Es handelt sich dabei um Bearbeitungsmodelle für auf- und wiederabsteigende Cantus-Tonfolgen, die im Unterschied zu den vorausgehenden einen ‚Dreier'-Tactus durchführen. So entsprechen die mensurlangen Tenortöne dort je drei Semibreven bzw. sechs Minimen. *„Sub secunda mensura"* will einfach heißen: „über die folgende Mensur" – womit ein fester Modus der Zeitgliederung gemeint ist, wie er dem vorgegebenen *ascensus / descensus* des Tenors zugeordnet wird. Wieviel Zählzeiten man nun zu gewärtigen hat, geht aus der Überschrift jedoch nicht hervor, zumal auch die Angabe *minoris prolacionis* sich nur auf die Funktion der Minimen beziehen kann: sei es im (hier wahrscheinlicheren) Sinne der tatsächlichen Mensuraltheorie als Hinweis auf die Zweiteilung der Semibreven oder im (hier weniger wahrscheinlichen) Sinne des Münchner und Regensburger Traktats, wo *prolacio minor* allgemein die Verwendung der kleineren Notenwerte in der Darstellung der Spielstimme, die Verwendung eben von Minimen, bezeichnet.[71] Der letzte Teil der Neuhaus-Tabulatur mit zwei verschiedenen Bearbeitungen des gleichen Liedtenors ist überschrieben: *tenor bonus duarum mensurarum vz. sub secunda mensura brevis prolacionis.*[72] Damit bestätigt sich der Verweis auf einen festen Modus der Zeitgliederung durch das Wort ‚Mensura', denn diese beiden Stücke benutzen zwei unterschiedliche Taktarten: Das erste steht in einem ‚Vierer' mit Formeln von meist zweimal vier Minimen, das zweite wiederum in einem ‚Dreier' mit potentiell sechs Minimen. *Brevis prolacionis* bedeutet dabei offenbar nichts anderes als weiter oben *minoris prolacionis.*

Verbunden mit Zählzeitvorschriften, wie im Prager Traktat und bei Ileborgh, tritt der Begriff ‚Mensura' im Buxheimer Orgelbuch auf: so bei der Gruppe von Bearbeitungen des Lieds *Was ich begynn* (Nr. 205 und 207-209) mit *mensura/ 4^{or} notarum* für die zweite und *mensura/ 3^{um} notarum* für die dritte.[73] Hier ist also die Art des ‚Spieltaktes' ganz konkret und korrekt benannt.[74] Wenn sich im analogen Sinn z. B. die Angabe *4^{or} notarum* im Bux-

---

[68] Vgl. ebd.

[69] Vgl. MARX (1998).

[70] CEKM 1, 25.

[71] Vgl. MEYER, 49-50.

[72] CEKM 1, 26-27; MARX, 162.

[73] *Bux*, fol. 114 u. 115.

[74] Bereits in diesem Zusammenhang möge man sich allgemein die Aufzeichnungsform im Buxheimer Orgelbuch bewußt machen: Die jeweilige Mensureinheit, in der Regel die perfekte Brevis, ist im Schriftbild immer durch eine analoge Summe kürzerer Zeitwertangaben – also z. B. durch drei Semibrevis-Punkte, die über dem betreffenden Tonbuchstaben bzw. der betreffenden Diskantnote erscheinen – dargestellt. Da sich

heimer Orgelbuch einmal in Verbindung mit einem so bezeichneten *longus tenor* findet (Nr. 55)[75] und wenn außerdem in einer der Breslauer Tabulaturen (Staats- und Universitätsbibliothek, *I F 687*) die Benennung *tenor bonus trium notarum* ... bei einer Liedbearbeitung erscheint[76], deutet dies einerseits auf den engeren Zusammenhang auch von Mensura und Tenor hin. Da aber mit *tenor bonus* oder ähnlichem kaum nur die geeignete Basisstimme, sondern darüber hinaus das musterhaft ausgeführte Stück insgesamt gemeint ist, kann man andererseits erkennen, daß sogar der Begriff ‚Mensura' sich von seiner Beschränkung auf das rechnerische Zeitmaß (die seiner musiktheoretischen Herkunft entspräche) zu lösen und sich seinerseits in Richtung eines Pars pro toto auf den zeitlich geordenten instrumentalen Gesamtvorgang zu öffnen begonnen hat. Für den Begriff ‚Tactus' liegt eine derartige Erweiterung auf ein ganzes Stück, wie im Buxheimer Orgelbuch geschehen, freilich näher, da er ja bereits vom Stofflich-Musikalischen ausgeht.

Im Gegensatz zu den eben erwähnten Beispielen gänzlich ‚modernen' Orgelspiels ist in der Tabulatur des Adam Ileborgh bei den drei Bearbeitungen des Lieds *Frowe al myn hoffen an dyr lyed* der Tenor samt dem Contratenor gleichförmig in Breven eingeteilt.[77] Die Mensureinheit wird von diesem Stimmpaar unmittelbar repräsentiert. Demnach ist der Terminus ‚Mensura' auch bei Ileborgh vorrangig auf die zeitlich fest bemessene Cantus-firmus-Basis, d. h. auf das isometrische Gerüst der Stücke, bezogen. Obwohl er damit wieder nahe bei seiner musiktheoretischen Bestimmung bleibt, kann er doch gerade hier zugleich als stellvertretende Benennung des betreffen-

---

dieses Bezeichnungsverfahren gegebenenfalls auf beide Schichten der Tabulatur erstreckt, auf die Buchstabennotation der Unterstimmen wie auf den in das darüber liegende Liniensystem eingetragenen Diskant, ist mit R. ZÖBELEY von einer „offenkundigen Vereinheitlichung des Notenbildes durch den Einheitswert der Semibrevis" zu sprechen (30). Angesichts verschiedener Unterteilungsmöglichkeiten eines Mensurganzen kommt es dabei auf folgendes an: „Man macht sich beim Eintritt jeder neuen Note zuerst bewußt, in wieviel Zeiteinheiten sie untergliedert wird. Die Semibrevis als Untergliederung der Brevis ist daher als gleichmäßige Folge von Ikten jederzeit gegenwärtig und vereinheitlicht die Stimmen des Orgelsatzes. Man kann deshalb im Vergleich mit der Sprache sagen: Während eine Tonfolge in der Aufzeichnung von Kunstmusik als integrierender Bestandteil der Sprachvertonung eine sprachliche Substanz enthält, die sich musikalisch als Quantität auswirkt, zeigt das Notenbild der Orgelmusik primär eine Folge von Anschlägen an, die in gleichen Abständen aufeinander folgen und auch bei längeren Notenwerten als gesetzmäßige Untergliederung gegenwärtig sind. Dadurch entsteht die Notwendigkeit, zusammenhängende Wendungen in Mensurabschnitte zusammenzufassen und durch senkrechte Tabulaturstriche kenntlich zu machen." (ZÖBELEY, ebd.) Überhaupt spielt also das Abzählprinzip die entscheidende Rolle – und es ergibt sich, wenn auch mit gewissen Variabilitäten innerhalb des jeweils hervortretenden Grundzeitmaßes, im ganzen eine primär taktähnliche Einteilung der Musik (vgl. dazu unten S. 84).

[75] *Bux*, fol. 28. (Vgl. zu diesem Stück unten S. 82.)

[76] CEKM 1, 21.

[77] RICHTER, 287-297, 305-308.

den Satzes selbst gelten, weil er direkt dem Titel *praeambulum* der metrisch ungebundenen Stücke im ersten Teil der Tabulatur gegenübertritt.[78]

Wenn der zeitliche Modus in der Orgellehre im Sinne eines einfachen Tactus quatuor notarum demonstrativ von der Formel aus vier rhythmisch gleichen Tönen ausgeht, bezeichnen analog den dort hinzukommenden Formelerweiterungen die Angaben Ileborghs schon abstrakter die Zählzeiten. Dies ist z. B. auch beim *fundamentum quatuor notarum* des Ludolf Bödeker[79], in der Winsumer Tabulatur bei der Liedbearbeitung *Wol up ghesellen yst an der tyet IV notarum* [80] oder in dem weiter oben schon erwähnten *tenor bonus trium notarum* aus Breslau der Fall.[81] Die anschauliche Koinzidenz von Formelton und Zählzeit, von konkreter Spielbewegung und metrischer Disposition, wird demgegenüber außer in den Traktaten noch durch ein beiläufig überliefertes *Magnifficat 8ui toni quatuor notarum* der (Ebersberger) Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 5963*[82], und durch das *fundamentum ... octo notarum* der Neuhaus-Tabulatur[83] bezeugt. Diese Beispiele bestätigen außerdem, daß auf der elementaren Ebene des Orgelspiels wegen der offenbar obligatorischen Priorität der Viertonformel die geradzeitige Tactusgliederung Vorrang hatte. So entsteht gemäß dem Münchner und Regensburger Traktat der Modus trium notarum erst auf dem Weg über rhythmisch veränderte Spielformeln[84], während der Modus sex notarum (siehe auch das Münchner Beispielstück) primär als halbteilig gegliedert in zweimal drei Zählzeiten aufgefaßt wird.[85] Dagegen demonstriert Ileborgh bei seinen Cantus-firmus-Sätzen gleich als erstes einen Modus trium notarum. Dies spricht, wie die Verwendung des Begriffs ‚Mensura', für eine äußerliche Beeinflussung seitens der Vokalkomposition, wo zu jener Zeit das Tempus perfectum ja noch als die vorgeordnete Mensur galt.

---

78 Vgl. auch KONRAD, 181.

79 STAEHELIN, 42-43, 56-58.

80 CEKM 1, 15-16.

81 Im zweiten Teil der Prager Traktatquelle löst das mögliche Auseinandertreten von Zählzeit und Formelton übrigens eine entsprechende Differenzierung in den Benennungen durch die Gegenbegriffe *explicite* und *implicite* aus (WITKOWSKA-ZAREMBA, „*Ars organizandi* ..." [Ms. S. 3]): Wenn ein Tactus z. B. *explicite* vier *notae longae* enthält, so kann er *implicite* die doppelte Anzahl umfassen, nämlich acht sogenannte *notae virgulatae*.

82 GÖLLNER (1961), 85.

83 CEKM 1, 24-25.

84 Vgl. MEYER, 50-51; außerdem GÖLLNER, „Die Tactuslehre ..." [Ms. S. 30-31].

85 Im Prager Traktat allerdings wird die Dreiteilung der Mensur jeweils gleichberechtigt behandelt (vgl. WITKOWSKA-ZAREMBA, „*Ars organizandi* ..." [Ms. S. 2]). Ein zweiteiliger ‚Sechser'-Tactus fehlt sogar im dortigen System.

3. Das Tactus-Verfahren als instrumentale Primärtechnik

Die elementare Orgelspiellehre

Der wahrscheinlich im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts niedergeschriebene Münchner Orgeltraktat[86] findet sich in einem aus Kloster Indersdorf bei Dachau stammenden Manuskript neben medizinisch- bzw. pharmazeutisch-praktischen Lehrschriften, d. h. er taucht (bezeichnenderweise) in einer Reihe bestimmter ‚Gebrauchsanweisungen' auf, wobei er selbst einer Handwerkslehre nahekommt.[87] TH. GÖLLNER – der in seiner Studie *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* (Tutzing 1961) anhand der vokalen Organa des heute in London liegenden *Codex San-Blasianus* (*Lo D*) einerseits und dieser bayerischen Orgelspiellehre andererseits die fernab der hochstehenden Komposition angesiedelten Elementarpraktiken mehrstimmiger Vokal- und Instrumentalmusik einander gegenüberstellte – hat vermutet, daß Inhalt und Methode der Unterweisung zunftgemäß (so oder ähnlich) schon seit längerem geläufig waren. Jedenfalls dürfte es sich um ein eher zufällig zustande gekommenes Skriptum handeln, während sonst derartige Anleitungen weitgehend mündlich tradiert wurden.[88]

Die Grundlehre des in Latein verfaßten Traktats – anschließend, vor dem ergänzenden Beispielstück, erscheint noch eine weiterführende Lektion – unterrichtet also darüber, wie mit Hilfe eines begrenzten Vorrats festgefügter Spielformeln, unter Berücksichtigung strenger klanglicher Fortschreitungsregeln, ein steigender oder fallender Tenor bearbeitet werden soll.[89] Insgesamt stehen sechs nach der Bewegungstendenz unterschiedene Viertonformeln (aus Semibreven[90]) zur Verfügung: je drei *ascendentes*, *descendentes* und *indifferentes* (siehe unten Abb. 2). Pro Basiston sind immer zwei davon zu einem größeren Tactus zu verbinden, womit dieser als musikalischer Körper zugleich eine konstante Zeitmaßeinheit repräsentiert. Dessen unbeschadet ist es möglich, die Formeln in sich rhythmisch zu verändern (etwa durch

---

[86] Offenbar die älteste bekannte Quelle dieser Art.

[87] Daß die gleichen Lehrinhalte auch andernorts Gültigkeit besaßen, beweisen eindeutig die ‚Prager Traktate'.

[88] Vgl. GÖLLNER (1961), 18-21, 98-99, 109. Im Rahmen der Forschungsdiskussion hat die Arbeit besonders auf ältere Beiträge über schlesische Quellen von FR. FELDMANN – „Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns", *ZfMw* 15 (1932/33), 241-258, ferner *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37 (Breslau 1938) – sowie über das Verhältnis von Tastenspiel und Meßliturgie im späten Mittelalter von L. SCHRADE (1936 und 1942) Bezug genommen.

[89] Vgl. GÖLLNER, 61-65, sowie Faksimile und Edition bzw. deutsche Übersetzung des Traktats ebd. 157-194.

[90] Im Traktat wird das betreffende Notenzeichen einfach *longa* genannt, obwohl es der Form nach der mensuralen Semibrevis entspricht. Für die nächst kleineren Werte bleiben dann die gewohnten Bezeichnungen ‚Minima' und ‚Semiminima'. (Vgl. GÖLLNER, 68.)

stete Verkürzung der ersten und zweiten bzw. dritten und vierten Semibreven zu Minimen[91]). Die Kombination der Elemente beruht prinzipiell auf der Vorstellung, daß die erste Gruppe jeweils den gesetzten Cantuston klanglich zu bestätigen hat, während die zweite das konsonante Zusammentreffen mit der nachfolgend eintretenden Grundstufe vorbereiten soll.[92] Die Einführungslehre schließt mit einer *tabula super contratenorem* ab, die darstellt, wie dem vorhandenen Satz eine mit dem Cantus zu koppelnde Füllstimme hinzugefügt werden kann.

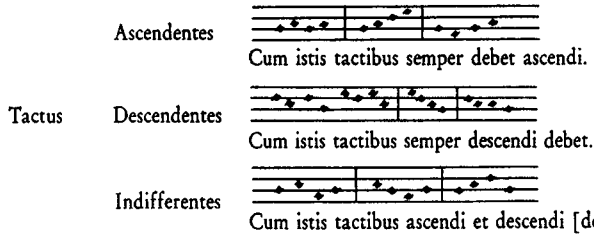


Abb. 2 *M Tr*: Notenbeispiel fol. 276^{v} – nach Göllner (1961), 169

Der Inhalt des zweiten Teils bezieht sich auf die Bearbeitung beliebiger melodischer Vorlagen, unabhängig von festen Bewegungsmustern der Basisstimme. Die Tactusformeln werden weiter differenziert. Auch lernt man, die erforderlichen Halbtöne zu berücksichtigen.[93] Darin ist eine Stufe des Orgelspiels zu erblicken, *„que proprie artificialis nuncupatur et non usualis"* – die gewissermaßen „als kunstvoll und nicht als gewöhnlich zu bezeichnen" wäre.[94] Neben den schon bekannten *tactus puri*, zu denen im Rahmen der drei möglichen Kategorien einige neue Typen hinzutreten, erscheinen nun rhythmisch vielfältigere *tactus compositi sive mixti*, die z. B. durch Einbeziehung von je ein oder zwei untergliedernden Minimapaaren bei metrisch gleicher Ausdehnung auf fünf oder sechs Töne kommen.[95] Wieder hat der Spieler bei der Auswahl

---

[91] Womit sich in diesem Fall ein ‚Sechsertakt' ergäbe. (Vgl. GÖLLNER, 63.)

[92] Zum besseren Verständnis hier Göllners zusammenfassende Erläuterung der Ausführungsregeln: „Gemeinsames Merkmal der drei Satzübungen über einem stufenweise steigenden, einem fallenden und einem sprungweise steigenden Tenor ist das Erreichen des Zieltons von dessen Untersekunde aus. Dies wurde bei dem stufenweise steigenden Tenor mit dem Oktav- bzw. Quintschluß vor dem folgenden Zielklang ausgeführt, bei dem jeweils die gleiche Konkordanz auf der nächst höheren Stufe wiederholt wurde. Bei stufenweise fallendem Tenor wurde von der Sext in die Oktav bzw. von der Terz in die Quint übergegangen, und somit der Zielton des Diskants ebenfalls von unten erreicht. Bemerkenswert ist ferner, daß nur bei dem stufenweise fortschreitenden Tenor auch für den Beginn der zweiten Formelhälfte eine Konkordanz verlangt wird, dagegen fehlt diese Vorschrift bei einem springenden Tenor." (Ebd. 64.)

[93] Vgl. ebd. 65.

[94] *M Tr*, fol. 278; GÖLLNER, 161, 174, 190.

[95] Ebd. Auch können innerhalb der nach wie vor vierzeitigen Notengruppen die Standardformeln kompakt in der Verkleinerung, d. h. als Minima- statt als Semibrevis-

der Formeln darauf zu achten, daß er den jeweiligen Klangwechsel korrekt einführt, wobei die Oberstimme jetzt wenn möglich halbtönig in die Zielkonkordanz münden soll.[96] Nach wie vor wird der Spielvorgang als Kolorierung des Tenors im Konsonanzabstand primär des Oktav- und sekundär des Quintklangs begriffen.

Als praktisches Beispiel für das auf insgesamt sieben Seiten Explizierte folgt dem Lehrtraktat ein musterhaftes Orgelstück über eine längere Cantusmelodie (siehe unten Abb. 3). Wir wollen die übereinstimmenden Merkmale, wie von Göllner beschrieben, zur Kenntnis nehmen:

1. Der rasch bewegte Verlauf der Oberstimme über einem langsam fortschreitenden Tenor, der in einzelne Töne von gleicher Länge zerlegt ist.
2. Die Zusammensetzung der Oberstimme aus feststehenden Formeln.
3. Die gleiche melodische Formel kann verschieden gegliedert werden.
4. Der Zielton wird stets von der Untersekunde aus erreicht.
5. Die Halbtonerhöhung kommt nur bei f und c vor.
6. Die Oktave ist Hauptkonkordanz.[97]

Als Eigenheit des ausgearbeiteten Satzes ist noch das auffällige Phänomen der *pausa* zu erwähnen: die „Kolorierung der Anfangs- und Schlußklänge, bei der über einem länger ausgehaltenen Tenorton verschiedene Konkordanzen umspielt werden".[98]

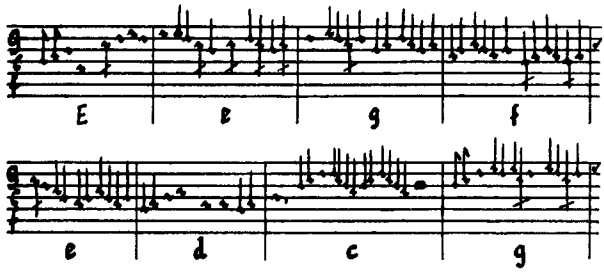


Abb. 3 *M Tr*: Spielstück fol. 279^{v}, Tactus 1-8 – nach Göllner (1961), 180

Halten wir soweit fest: Der Münchner Traktat und sein exemplarisches Spielstück dokumentieren eine instrumentale Praxis, die, zumal sie mit normierten Kolorierungsformeln operiert, auf eine metrisch regelmäßige musikalische Gestaltung eingestellt ist. Die zusammengesetzten Tactus, jeweils von einem einzelnen Tenorton ausgehend, füllen in der Regel dieselbe Zeit-

figuren, auftreten. Entsprechend verhält es sich im Regensburger Traktat mit den dort so bezeichneten *addiciones* (vgl. MEYER, 45-46).

[96] Vgl. GÖLLNER, 66-67.

[97] Ebd. 164. Göllner hat das Tabulaturbeispiel (180-181, in Nachschrift) auch für sich ausführlich behandelt (69-75).

[98] Ebd. 76. Vgl. allgemein zur *pausa* in der frühen Tastenmusik auch KL. ARINGER (1999), 21-79.

spanne aus[99] – seien es nun acht Semibreven wie in den grundlegenden Übungsmustern oder sechs wie in dem ausgearbeiteten Stück –, obwohl sie sich dabei im Innern rhythmisch flexibel verhalten können. Gemäß ihrer je gleichförmigen Erscheinung auf der ‚mechanischen' Ebene des Spielvorgangs begegnen sie uns im Schriftbild unmittelbar anschaulich als geschlossene, durch Tabulaturstriche sinnfällig gegeneinander abgegrenzte Zellen.[100] Andererseits wird durch den zweiten Formelansatz auch ein Untergliederungsmoment, eine Artikulation der Tactus-Mitte, bewußt. Im Beispielstück erfolgt der Übergang zwischen den beiden Kolorierungsfiguren eines Spatiums sogar häufig in einem Terzsprung (vgl. Abb. 3); und die bevorzugt am Beginn der einzelnen Tongruppen positionierten sogenannten Longae, die mit den kürzeren Minimen abwechseln und damit die rhythmisch beschleunigte Bewegung immer wieder auffangen, treffen kaum seltener auf ‚Schlag zwei' als auf ‚Schlag eins'.

Von der damit umschriebenen metrischen Grundbedingung läßt sich insofern eine gewisse Parallele zu den Intervallregeln des Traktats ziehen, als für den Ansatz der ersten Spielfigur ausnahmslos, für den der zweiten jedoch nur bei Sekundfortschreitung des Tenors eine Konkordanz gefordert ist.[101] Zwischen den Tactushälften bzw. zwischen den Zählzeiten besteht also in mehrfacher Hinsicht ein abgestuftes Verhältnis. Da nun die zweite Tactusformel im klanglich-melodischen Zusammenhang bereits auf die jeweils folgende Tenorkonkordanz ausgerichtet ist, kommt unterdessen in der mensurkonformen spieltechnischen Gliederungsstruktur zugleich ein quasi auftaktiger Sinnbezug mit zur Wirkung.[102] Demnach wohnt dem (zweiteiligen) Tactus als Bewegungseinheit im instrumentalen Gesamtvorgang trotz seiner schematischen Umgrenzung auch eine vitale, musikalisch-expressive Strebekraft inne.

Anhand dieser Feststellungen lassen sich mithin Kriterien für einen Elementartypus des instrumentalen Taktes konkret benennen:

1. durch Klangfortschreitung einerseits und festen Zählzeitmodus einer Spielstimme andererseits determiniertes (zweiteiliges) Regelmaß der musikalischen Zeitgliederung;

---

[99] Ausnahme sind zum einen die Abschnittsanfänge, wo zusätzliche zweitönige Initialformeln aus Semiminimen angebracht werden, zum andern die als *pausae* breiter auskolorierten Abschnittsenden (vgl. GÖLLNER, 73).

[100] Zur Funktion solcher Striche: vgl. auch ebd. 99-100.

[101] Vgl. oben Fußn. 92.

[102] Zu diesem nicht unwichtigen Gesichtspunkt sei auf GÖLLNERs Untersuchung des Beispielstücks aus dem Münchner Traktat verwiesen: „Der Verlauf der Oberstimme ist von zwei Bezugspunkten bestimmt. Die erste Hälfte ist auf den Ausgangston, die zweite auf den Zielton bezogen. Der Wechsel zwischen den Beziehungspunkten und somit ein Bruch innerhalb des Sinnzusammenhangs liegt in der Oberstimme etwa in der Mitte zwischen der gleichmäßigen Folge der Tenortöne, in der Unterstimme aber entsteht der Bruch beim jeweiligen Einsatz des neuen Tenortons. Beide Stimmen schreiten also nach einem eigenen Prinzip fort." (72.)

2. relative Gleichförmigkeit einer entsprechenden Formelbewegung in den aufeinanderfolgenden Einheiten;
3. abgestufte Gewichtung der Zählzeiten aufgrund von Pointierungen des Taktanfangs (und daneben der Taktmitte) durch die rhythmisch-melodische Disposition der Formeln;
4. musikalische Spannungsbögen jeweils mit dem Zustreben auf einen (neuen) Zielklang und seiner befestigenden Umspielung.

Im ganzen manifestiert sich so eine metrische Ordnung unmittelbar durch die gestalthafte Verfassung des instrumentalen Ablaufs.

Die Tactuslehre des Münchner Traktats spiegeln als praktische Orgelmusik folgende Quellen am übereinstimmendsten wider (vgl. oben S. 59): die Fragmente aus Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, *I Qu 438* und *I Qu 42*; eine nachgetragene Kyrie-Bearbeitung im Codex Wien, Österreichsche Nationalbibliothek, *3617* (fol. 10^{v}); die Tabulatur aus der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Ms. theol. lat. 4° 290* (fol. 56^{v}); ein singuläres Orgelstück aus dem Codex München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. lat. 5963* (fol. 248)[103] – aber auch das Lehrbeispiel aus Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, *Cod. Guelf. 19.26.3 Aug. 4°* (fol. 259^{v}) sowie die Tabulatur des Ludolf Bödeker, Oldenburg, Niedersächsiche Landesbibliothek, *Cim I 39.* (Auf die Besonderheiten dieser einzelnen Aufzeichnungen ist jetzt nicht näher einzugehen.) Mehrere neue Merkmale „wie die Unabhängigkeit der Oberstimme von der Bewegungsrichtung des Tenors, die völlige Verselbständigung von Terz und Sext, das Nebeneinanderstellen unkolorierter Klänge und die Freiheit ihrer Verbindung" (so Göllner) treten neben den alten Wurzeln in der Tabulatur des Adam Ileborgh zutage.[104] Ein weiteres Fragment aus Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek, *I F 687*, läßt in seinen unterschiedlichen Beispielen ebenfalls das Zusammentreffen älterer und neuerer Möglichkeiten erkennen.[105]

Zu den Tenorbearbeitungen bei Adam Ileborgh

Um die weiterführende Satz- und Spielstruktur näher zu untersuchen, ziehe ich hier die Mensurae der Ileborgh-Tabulatur heran.[106] Inwiefern hängen diese Stücke noch konkret mit dem instrumentalen Tactus-Verfahren zusammen? Was sind die übereinstimmenden Merkmale? – Zunächst die gleichmäßige Tenor-Ordinierung samt der beschränkten Funktion des Contratenors als klangliche Erweiterung der Basisstimme[107], ferner die (außer-

[103] Vgl. soweit ebd. 76-86.
[104] Ebd. 87.
[105] Vgl. ebd. 87-90.
[106] RICHTER, 287-298 u. 305-308.
[107] Daß die Töne des Contratenors, da sie neben (nicht über) denen des Tenors notiert sind, jeweils erst nachschlagend eintreten könnten, wie KONRAD, 176 u. 177, es an

halb der Pausae) einheitliche metrische Relevanz der Tabulaturstriche, die Gliederungsvorgabe durch das Abzählprinzip und allgemein schließlich der durch Formelbewegungen mechanisierte Spielablauf. Worin drückt sich andererseits die Entfernung von jener elementaren Praxis aus? – In einem stark individualisierten, partiell auch durchbrochenen Formelspiel; in der Anwendung experimenteller Spieltechniken wie rascher Tonrepetitionen; in einer möglichen Variabilität der Tactus-Untergliederung; nicht zuletzt aber in der Flexibilität der Spielstimme im Hinblick auf die Konkordanzbildung, also in dem die archaische Mixtur-Mehrstimmigkeit aufbrechenden Qualitätswechsel der Klänge. (Letzteres wäre am ehesten als Reflex vokalkompositorischer Satzgrundlagen zu erklären.)

Betrachten wir die Mensurae jetzt im Tabulaturtext, und richten wir dabei unser Augenmerk gezielt auf das Verhältnis des Spielablaufs zum jeweiligen Zählzeitmodus.[108]

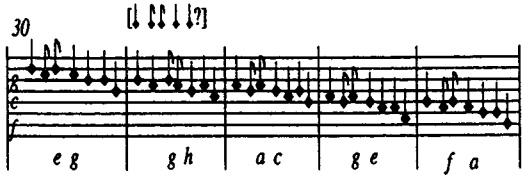


Abb. 4 A. Ileborgh: *Mensura trium notarum*, Tactus 30-34

Mensura trium notarum.

Es fällt auf, daß Zählzeit *1* häufig durch eine längere Note, durch einen Umsprung im Formelrhythmus, durch einen Eckton in der Bewegungslinie oder ähnliches pointiert ist. Insofern wird der Wechsel der Basisklänge als metrisch prägender Impuls im Spielvorgang mit zur Geltung gebracht. Eine Artikulation der Zählzeiten *2* und *3* findet potentiell ebenfalls statt, doch insgesamt weniger häufig oder auch weniger deutlich. Damit kommt es in der Tendenz, schon von der Spielbewegung her, zu einer gewissen Unterordnung der ‚Nebenzählzeiten' unter die ‚Hauptzählzeit'. Die Tactuseinheit selbst manifestiert sich besonders plastisch, wenn mit einer bestimmte Formelwendung sequenzartige Reihen gebildet werden wie in den Notationsspatien 30-34 (siehe oben Abb. 4). An solchen Stellen gelangt die metrische Funktion des instrumentalen Spielvorgangs ganz elementar zur Geltung. Eine Sondersituation liegt in Spatium 14 vor, wo eine Minimengruppierung von 4×3 statt von 3×4 Tönen dargestellt ist, die den regulären Zählzeit-

---

Ileborghs erstem Praeambulum erprobt, ist für die Mensurae mit Sicherheit auszuschließen.

[108] Im folgenden ergeben sich zwangsläufig Berührungspunkte mit dem schon von RICHTER (1981), 283-298, zu diesen Stücken Ausgeführten. Die hier wiedergegebenen Notenbeispiele zu Ileborgh (Abb. 4-7) erstellte Prof. Dr. Franz Körndle für meinen im Druck befindlichen Beitrag über „Tactus und Mensura ...", *AO/* 27.

modus für diesen einen Tactus aus den Angeln hebt (siehe unten Abb. 5): ein außergewöhnlicher Effekt, wie er allerdings in der dritten Mensura sogar symptomatisch wird.

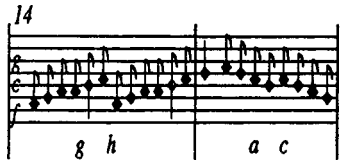


Abb. 5 A. Ileborgh: *Mensura trium notarum*, Tactus 14-15

Mensura duorum notarum.

Hier sei vorweg angemerkt, daß sich die Zählzeitangabe gegenüber dem realistischen Bezug auf eine Spielformel bereits vollständig verselbständigt hat, denn ein nur zweitöniges Grundelement, einen Tactus duorum notarum, gibt es nicht. Freilich sind die in dieser Bearbeitungsvariante vorkommenden ‚Taktgestalten' in der Regel vier- oder fünftönig und damit wiederum den erweiterten Grundformeln quatuor notarum vergleichbar (siehe unten Abb. 6). In dieser Disposition stellen sie hier jeweils die Ganzheit des Mensurkörpers heraus, zumal wenn sie rhythmisch-melodisch gleichförmig wiederum in einfachen Sequenzierungen aufeinanderfolgen. Dabei bleibt sekundär eine der Zählweise gemäße Untergliederung der Tactus in zwei Teilelemente melodisch durch Ecktöne oder durch die rhythmische Differenzierung erkennbar.

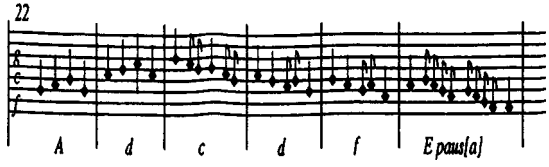


Abb. 6 A. Ileborgh: *Mensura duorum notarum*, Tactus 22-27

Mensura sex notarum.

Bei diesem auffallend experimentell sich präsentierenden Stück geht die Tactus-Unterteilung von der üblichen Gruppierung in 2×3 Zählzeiten aus, die rhythmisch durch stehende Töne bzw. melodisch durch Sprünge in den Formelverbindungen verdeutlicht wird. Mit dem zweiten Tenorabschnitt schlägt die Spielbewegung jedoch in eine 3×2-Zusammenfassung um, wobei zunächst in Mensur 9 der ursprüngliche Modus zurückkehrt[109] Eine weitere

[109] Der die Tactus-Mitte markierende, als Dragma notierte Ton e' wird dabei durch eine Formelwendung aus Doppelminima/Doppelsemiminima/Minima ergänzt, vor der im Original (pag. 8 oben) ein Zeilenumbruch erfolgt. Dieser graphischen Separierung

innere Differenzierung findet nach der nächsten Pausa in Spatium 14 statt (siehe unten Abb. 7): Bei imperfekter Teilung des Tactus wird dessen Anfangshälfte nun von 4×3 Minimen ausgefüllt (wie es ja ähnlich schon in der ersten Tenorbearbeitung für einen dortigen ‚Ganztakt' geschah), während die zweite Hälfte eine an die gewöhnlichen drei Zählzeiten gebundene Formelstruktur aufnimmt. Hier dringt also die Variierungsintention noch tiefer in die Tactus-Vorstellung ein, um nunmehr auch eine gegensätzliche Gliederung der Mensur-Halbteile auszulösen.

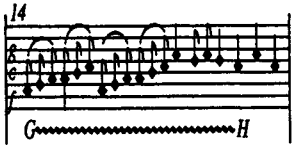


Abb. 7 A. Ileborgh: *Mensura sex notarum*, Tactus 14

Schließlich kommt es in Spatium 18 sogar zum ersten vollständigen Umschlag des ursprünglichen Modus sex notarum in einen Modus quatuor bzw. octo notarum. Ileborgh zeigt uns damit, wie der Tactus als fest bestimmte Größe unter Aufgabe seiner Zählzeitkonstanz vermehrten Abwechslungsreichtum in der musikalischen Gestaltung gestattet. Metrisch erhält so das Mensurganze Priorität vor den Möglichkeiten seiner Untergliederung. Ob sich dies im praktischen Abspielen des Stückes durchhalten läßt, bleibt allerdings fraglich, denn bei einem derart diffizilen Bewegungsablauf kann man die große Zeiteinheit doch wohl leicht aus dem Auge bzw. aus den Ohren verlieren. Die weitere Fortsetzung dieses Stückes bis zum Schluß bringt noch ausgefallenere Spielideen nebst einigen rhythmisch-metrisch schwer deutbaren Passagen. Doch lassen wir es mit der Analyse soweit bewenden.

An diesem Punkt sei wieder ein kurzes Resümee gezogen. Die instrumentale ‚Primärtechnik' des Tactus wirkt in den Mensurae Ileborghs in einzelnen, aus ihrem ursprünglichen Verbund herausgelösten und nunmehr freier handhabbaren Komponenten weiter, wobei sie sich mit anderen, mehr oder weniger zukunftsträchtigen Möglichkeiten der Gestaltung verbindet. Dabei bleibt die Musik in der instrumentalen Sphäre des Spielens verwurzelt, die von vokalem Melos bzw. von sprachlicher Artikulation noch nicht durchdrungen ist. Umgekehrt zeichnet sich in der Benennung der Cantus-firmus-Stücke, trotz der für die Tastenmusik wesentlichen Zählzeitangabe, in der Voranstellung des Begriffs ‚Mensura' eine Orientierung an der hochstehenden, auf den Vokalsatz bezogenen Musiktheorie ab – eine Tendenz, die erst recht im 16. Jahrhundert zum Tragen kommt, wenn der dann für die

---

entsprechend, verselbständigt sich die ins neue System gesetzte Figur dann mit dem Tactus-Übergang sequenzartig als Zweierglied, zugunsten der erneuten 3×2-Einteilung.

Tabulaturlehre zentrale Begriff des ‚Schlags' offenkundig vom mensuralen Tactus abgeleitet wird.[110] So aber geht in dessen Wirkungsgeschichte die dem Instrumentalspiel gegebenenfalls weiter eignende Neigung zu regulär metrischem Gliedern mit ein, was in den Konsequenzen sehr wohl zu bedenken bleibt.

Das fortschrittliche Tastenspiel

Wie steht es unterdessen mit dem Orgelsatz Conrad Paumanns? – Gegenüber der elementaren Praxis zeigt dieser in der Tat eine bereits entscheidend verwandelte Grundlage. Der Befund kann mit Göllner (nach dessen Untersuchungen anhand des Manuskripts Erlangen, Universitätsbibliothek, *Ms. 554*[111]) folgendermaßen zusammengefaßt werden:

> Das Neue an dem Gerüstsatz Paumanns ist nun nicht nur die Gleichberechtigung aller Konkordanzen, sondern auch eine bewußte Regelung ihrer Aufeinanderfolge, die zum erstenmal innerhalb der überlieferten Quellen eine Verbindung vollkommener Gerüstkonkordanzen gleicher Qualität ausschließt [...]. Hier hat sich also eine grundsätzlich neue Satzvorstellung durchgesetzt, deren Vorbild in der Kunstmusik des 15. Jahrhunderts zu suchen ist. Diese Tatsache wird besonders deutlich, wenn wir die meist in den Klauseln auftretenden Partien betrachten, in denen der Tenor das Fortschreiten in gleichmäßig langen Werten verläßt und sich am rhythmischen Geschehen beteiligt.[112]

Hiermit sind die jeweiligen Abschnittsenden eines Stückes gemeint. An diesen Ausnahmestellen erscheinen dann auch die allgemein für die Musik der Zeit typischen Sextklangverkettungen.[113] Die Dreiteilung des integralen Mensurwertes findet sich indes nicht nur bei Paumann, sondern ebenso in dem oben zuletzt genannten Breslauer Fragment sowie in der ersten Liedbearbeitung (Mensura) von Ileborgh. Daß die Satzvorstellung Paumanns – die daneben im Buxheimer Orgelbuch voll zum Tragen kommt – in der vokalen Kunstmusik jener Zeit generell etabliert war, läßt im übrigen auch weiter zurückliegende, schriftlich nicht dokumentierte Übernahmen in die Tastenmusik möglich erscheinen. (Mehr noch ist angesichts der eher beiläufigen Überlieferung eine frühere Entstehungsphase der urtümlichen Praxis im Sinne

---

[110] Siehe dazu Kap. V/1: „Der ‚Schlag' im instrumentalen Verständnis des 16. Jahrhunderts" – wo dies am Beispiel der *Musica instrumentalis deudsch* von Martin Agricola (Wittenberg 1529) gezeigt wird (vgl. unten S. 230).

[111] *Fundamentum bonum trium notarum magistri Conradi in Nurenbergk* (fol. 129ᵛ-133ᵛ); GÖLLNER, 90-97. Mit dem Verzicht auf die Verbalisierung theoretischer Regeln zugunsten der ausschließlichen Verwendung exemplifizierender Notentexte beschreitet Paumanns Fundamentum den später von der Organistenzunft generell im Vermitteln der Lehre eingeschlagenen Weg.

[112] Ebd. 97.

[113] Göllner stellt klar, daß Paumanns Klauseln keineswegs als instrumentale Spätform der modalrhythmischen Discantuspartien des Notre-Dame-Organums anzusehen sind, wie SCHRADE (1936), 137, behauptet hatte (GÖLLNER, „Die Tactuslehre ..." [Ms. S. 51-52]).

der Tactuslehre anzunehmen, die sich mithin schon vor der Wende zum 15. Jahrhundert verbreitet haben könnte.[114])

Wie schon einmal festgestellt, hat sich der Tactus-Begriff an der mit Paumann und dem Buxheimer Orgelbuch erreichten Stufe der instrumentalen Entfaltung erst recht geöffnet (vgl. oben S. 68). Gerade an jenen Klauselstellen, aber schließlich auch in sonstigen Satzsituationen begegnen uns weiter ausgreifende Spielzüge, bei denen im Tenor an die Stelle der gedachten Cantus-firmus-Stufe jeweils eine zusammenhängende Tongruppe tritt.[115] So entstehen größere, zwei oder mehr Mensuren ausfüllende und in der Regel auch entsprechend durch die Tabulaturstriche abgegrenzte Tactus[116], die sich als Gestalt meist deutlich von ihrer Umgebung abheben. Ähnlich wie schon auf der früheren Ebene Zählzeit und einzelner Formelton nicht strikt verbunden bleiben, treten hier nun Zeitmaß- und Gestalteinheit auseinander (nur daß in diesem Fall das Stoffliche gewissermaßen ausgedehnt statt komprimiert wird). Die Bestandteile des Tactus sind jetzt noch eigenständiger handhabbar; ihr Verhältnis wird durch und durch variabel.

Waren die fortschrittlichen Organisten einerseits in der Lage, solche umfassenderen musikalischen Einheiten als Tactus in gültige Formen zu bringen, so vermochten sie andererseits gerade den Einzelton für das Orgelspiel ganz frei verfügbar zu machen, was für die Tastenmusik einen entscheidenden Schritt in die Zukunft bedeutete. Aber dieser Schritt konnte womöglich erst durch bewußte Annäherung an den vokalen Satz – und zwar in einem zu dessen Entfaltungsweise entgegengesetzten Procedere, nämlich mit der Aneignung seiner Ausgangsdisposition des *punctus contra punctum* – vollzogen werden. Was die Einbeziehung der betreffenden Mittel im ganzen bewirkte, war also eine Differenzierung des instrumentalen Tactus, eine In-

---

[114] Auch in diesem Punkt übt GÖLLNER (1961), 109, Kritik an Schrade, der mehrfach auf die vermeintliche Neuartigkeit dieser Musik abgehoben hatte: vgl. SCHRADE (1936), 136, sowie (1942), 469. Außerdem wird generell die Behauptung widerlegt, die Spielkunst der deutschen Organisten habe im 15. Jahrhundert letztlich die Tradition des alten vokalen Organums aufgenommen und weitergeführt – vgl. SCHRADE (1942), 469. Göllner kommt bei seinem Vergleich der vokalen und instrumentalen Formen früher Mehrstimmigkeit im Gegenteil zu der sicheren Einschätzung, daß es sich hierbei um zwei grundsätzlich verschiedene Gattungen handelt. Die einzige Brücke zwischen beiden sei lediglich der äußerliche Ausgangspunkt von einer gegebenen einstimmigen Vorlage. Dies genüge allerdings noch nicht, um ein genetisches Abhängigkeitsverhältnis herzustellen. (GÖLLNER, 114). Obwohl das Tastenspiel von der gleichzeitigen Kunstmusik nie gänzlich unberührt geblieben war, macht sich ein entscheidender Einfluß vokaler Mehrstimmigkeit auf das Instrumentale (wie am Ende der Studie nochmals ausgeführt wird) doch erst auf der Ebene Paumanns geltend; und was hier mit einem Mal so befruchtend wirkt, ist eben keine altertümliche Praxis, sondern der bereits durch einen jahrhundertelangen Formungsprozeß hindurchgegangene kontrapunktische Satz. (Ebd. 146.)

[115] Vgl. dazu GÖLLNER, „Die Tactuslehre ..." [Ms. S. 45].

[116] Bei Paumann sind es neben den Klauseln die sogenannten *redeuntes simplices* als eine Art von Orgelpunktstruktur, an denen sich diese formative Erweiterung vollzieht.

dividualisierung und schöpferische Weiterverarbeitung seiner einzelnen Bestandteile: der Spielbewegung, des Basistons, der Klangkomponente, des temporalen Einheitsmaßes.

Buxheimer Orgelbuch: longus tenor 4^{or} notarum.

Möglich ist nun auch, innerhalb eines Stückes ältere und neuere Faktur bewußt einander gegenüberzustellen, d. h. kontrastierend abwechseln zu lassen. Ein modellhaftes Beispiel dafür bietet der schon einmal erwähnte *longus tenor 4^{or} notarum* aus dem Buxheimer Orgelbuch (vgl. oben S. 69)[117], den wir abschließend noch näher betrachten wollen. Die ältere Schicht des Tastenspiels wird hier repräsentiert durch viermal viertönige Spielformelbewegungen über einem Liegeklang. Letzterer wiederholt sich in der Regel je einmal ohne Veränderung des Basistons, nur mit wechselnder Lage, um damit zwei solcher Tactuseinheiten zu stützen.[118] Der Spielvorgang führt dann stets zu einer neuen Klangstufe, wobei er entweder in seiner Art weiterläuft – eventuell auch variativ – oder gleich in eine gegensätzliche Gestaltungsweise übergeht. So ist es schon am Anfang: Die Faktur der ersten beiden, auf C stehenden Tactus mit ihrem (hier noch verzögert) einsetzenden Semiminima-Kontinuum wird bei Mensur 3 von einer raschen, durch komplementären Minimarhythmus der Stimmen verlebendigten Klangfortschreitung G-C-B-F abgelöst. Dieser Spielzug, der in der folgenden Mensur sich noch weiterentwickelt und unter figuriertem Wiederabstieg der Oberstimme schließlich in eine Wendung nach C mündet, spiegelt den Satzcharakter vokaler Polyphonie wider. Ja die gegeneinander versetzten Zweitonimpulse wirken wie Silbenpaare: Sie repräsentieren Sprache. Auch deswegen ist der Kontrast zu den zwei Tactus des Anfangs so markant.

In Mensur 5 schließt sich eine glatte Minimabewegung zunächst nur der tiefsten erklingenden Stimme an, die dann aber vom Superius zum Dezimensatz ergänzt wird; der Tenorton c bleibt unterdessen liegen. So entsteht gleichsam eine neue Tactusvariante, mit verlangsamter, dafür jedoch eigens verklanglichter Kolorierung. Darauf folgt abermals ein differenziertes Klauselgebilde, diesmal nur eine Mensur ausfüllend und kurzerhand zum a-Klang hin sich öffnend. Demgegenüber wird auf der nach Eintritt festgehaltenen a-Stufe wiederum ein Tactuspaar wie eingangs gebildet (jetzt mit sofort anlaufender Formelbewegung). Die metrische Funktion des einzelnen viermal viertönigen Tactus kommt trotz des am Mensurübergang fehlenden Klang-

[117] *Bux*, fol. 28 (Nr. 55); EdM 38, 62-65. Die durch Tabulaturstriche stets gleichmäßig abgeteilten Mensureinheiten entsprechen hier dem Maß einer Longa, als je vierfache Zählzeit fungiert die Semibrevis.

[118] Die damit verbundene Umspielung sowohl der Oktav- als auch der Quintkonkordanz könnte auch an die Pausa erinnern, wiewohl in unserem Fall darauf nie eine Zäsur folgt. (Eine veritable Pausa erscheint in Mensur 31-32 des Stückes.) Hier handelt sich vielmehr um das ausgedehnte Setzen von Klängen, vor deren weiterer Bewegung. Die zwei Mensuren beanspruchende Kolorierung eines Ausgangsklangs findet sich durchaus schon in der älteren Spielpraxis, wie etwa im Beispielstück des Münchner Traktats.

wechsels zur Geltung, weil die Kolorierungsstimme, im Zuge ihres Wechsels von der Oktav a^1 zur Quint e^2, auf der neuen ‚Eins' den Hochton f^2 erreicht. (Bei Mensur 2 war es der Tiefton g^1 über c, durch den die Hauptzählzeit entsprechend markiert wurde.) Und auch die Tactus-Mitte wird im jeweiligen Spielzug auf ihre Weise gekennzeichnet – das eine Mal durch den von der Unterterz aus angezielten Eckton d^2 (Mensur 7), das andere Mal wenigstens durch Repetition h^1-h^1 an der betreffenden Formelnahtstelle (Mensur 8) –, wie überhaupt die Zählzeiten im melodischen Gang dieser rhythmisch egalen Formelbewegungen sich doch meist als Artikulationspunkte bemerkbar machen.

Zu den bisher genutzten Gestaltungsmöglichkeiten kommen im Verlauf des Stückes noch weitere hinzu, die dann teilweise, in verschiedenen Graden, zwischen vokaler Satztechnik und instrumentalem Tactusprinzip vermitteln. Hierzu gehört im Grunde schon Mensur 5 mit dem Dezimensatz in Minimabewegung. Auffallend bleibt aber die vielfach direkte Gegenüberstellung der ungleichen Komponenten (so bei Mensur 14/15, 19/20, 22/23, 38/39, 40/41, 54/55, 58/59, 60/61, 66/67, 74/75). Dabei fügt sich der originäre Tactus überwiegend als reaktiver Bewegungsimpuls an die kontrapunktischen Klauselgruppen an. Während seine Faktur jeweils einen klaren Vierertakt verkörpert, wird in den vom Vokalsatz her bestimmten Passagen die geltende Zeitordnung öfter vom rhythmischen Eigenwillen der Stimmen – manchmal auch aufgrund individuell ausbalancierter Klangfolgen – überdeckt, wie in Mensur 27-28, 41-42 oder 45-48. Damit wechselt im Fortgang dieser Musik immer wieder der Präsenzgrad ihres Metrums.

Die längste Spielformelpartie über reinen Haltetönen umfaßt fünf Mensuren und erscheint vor dem Schlußabschnitt des Stückes (Tenortöne a|a|c|d|c|, Mensur 75-79). Im vierten dieser Tactus werden Verzierungswendungen in Gestalt von Fusatriolen einbezogen. Klar zu erkennen ist wieder die Neigung der Oberstimme, auf den Zählzeitpositionen Artikulationspunkte zu setzen (im überwiegenden Teil der Fälle handelt es sich um Ecktöne, die den melodischen Verlauf sozusagen umbrechen). Einen noch ausgedehnteren Kolorierungszug aus zusammenhängenden Semiminimaformeln zeigen bereits die Mensuren 67-72, wobei aber der Tenor nach der anfänglichen Brevis-Repetition zu einem individuellen Rhythmus übergeht, indem er nachschlagend nach jeder zweiten Semibreviszeit eine (wieder quasi silbische) Kurz-lang-Wendung – mit wechselnden Tönen – anbringt. Die damit beschleunigte Klangbewegung bewirkt unweigerlich eine Halbierung der großen metrischen Einheit, zumal auch der Superius sich beinahe sequenzartig auf diesen Duktus einstellt. Eine deutlichere Profilierung der Tactushälften innerhalb der Spielformelpartien ergibt sich im übrigen zum erstenmal in Mensur 9, wie dann in Mensur 18, wo der Tenor jeweils schon auf Zählzeit *3* weiterschreitet[119] (und so andeutungsweise doch eine Verbindung

[119] Mensur 9: Semibrevis/Minima/Minima; Mensur 18: zweimal Semibrevis.

zum klanglich-rhythmisch aktiven Vorgang der folgenden Klauseln herstellt).

In den Abschnitten, die erwähntermaßen zwischen den gegensätzlichen Satzarten vermitteln, etwa durch Verbindung einer rhythmisch einheitlich formierten Superiusbewegung mit einem flexibel in kontrapunktischer Manier dazu geführten Tenor, erfolgt zum Teil unmittelbar mensurweise ein Gestaltungswechsel. So realisiert in Mensur 11-13 die Oberstimme im ersten Tactus eine Spielbewegung in punktiertem Rhythmus und dann, für zwei Tactus, eine in Semibrevistriolen[120], während die Unterstimme nach rhythmisch unstetem Verhalten mit dem dritten Tactus zu gleichmäßigen Semibreven übergeht. Damit bekommt jeder der drei Mensurkörper eine eigene Zeichnung, ein eigenes Gesicht – und tritt demensprechend plastisch auch als metrische Einheit hervor. (Ähnlich verhält es sich bei Mensur 51-56 sowie bei 63-64.)

Zusammenfassend bleibt zu sagen: Die urtümliche Schicht des Spielformeltactus verkörpert in dieser Tenorbearbeitung einen regulären Takt, den die anderen Formen der musikalischen Gestaltung teils ebenfalls zur Geltung bringen, teils aber als Gliederungsinstanz enthärten und in den Hintergrund drängen. Letzteres geschieht im Zusammenhang der gegebenen Anlehungen an den vokalen Satz. Strukturen solcher Art können sich andererseits mit Elementen des Tactus auch zu eigenen, metrisch wiederum profilierten Spielvorgängen verbinden. Die instrumentale Technik des Tactus-Verfahrens wirkt also in diesem *longus tenor* des Buxheimer Orgelbuchs noch auf verschiedene Weise fort, wenngleich sie ihn von Grund auf nicht mehr bestimmen kann.

4. Untersuchungen zur rhythmisch-metrischen Beschaffenheit der Instrumentalmusik des *Codex Faenza*

Vorbemerkungen: ausgehend von Kugler 1972

Die außergewöhnliche Tastenmusikquelle aus Faenza wird bekanntlich auf das erste Viertel des Quattrocento datiert[121], wobei ihr Repertoire wiederum etwas älter sein dürfte als seine Fixierung in der vorliegenden Zusammenstellung. Das Schriftbild der sogenannten italienischen Orgeltabulatur mit doppeltem Liniensystem für die zwei vorhandenen Stimmen weist bereits auf die moderne Klaviernotation voraus (eines solchen Eindrucks braucht man sich keineswegs zu erwehren). Allerdings sind die Tactusstriche nicht ganz durchgezogen, sondern durchqueren nur jeweils die linierten Räume.[122]

---

[120] Notiert in Breven quasi als Proportio tripla.

[121] Vgl. KUGLER, 51.

[122] Anders als in den sonstigen italienischen Tabulaturfragmenten aus jener Zeit: dasjenige im *Codex Reina* (*PR*) mit der Intavolierung von Landinis *Questa fianculla* (auf

Daß es sich bei diesem notenschriftlichen Korpus des Codex Faenza – das in der Hauptsache liturgische Sätze (zwei ‚Meßzyklen') sowie Intavolierungen italienischer, aber auch französischer Vokalstücke des 14. Jahrhunderts umfaßt – wirklich um Musik für Tasteninstrumente handelt, steht m. E. nicht zu bezweifeln.[123] So ist der Begriff Tabulatur in diesem Fall zutreffend und, wie KUGLER (1972) meint, mithin besser anzuwenden als das gegebenenfalls eher auf getrennte Besetzung hindeutende Wort Partitur.[124] Andererseits sollte nach seiner Auffassung (entgegen dem etwa durch die Übertragungen von Plamenac und Apel Vermittelten[125]) jene Aufzeichnungsweise gerade nicht mit dem Schriftbild der späteren Klaviermusik gleichgesetzt werden. Dieses Urteil stützt sich u. a. auf die dahin gehende Einschätzung, die Tabulaturstriche seien keine Taktstriche.[126] Doch wäre schon hier ein Einwand anzumelden, denn wie Kugler selbst beim Vergleich der Faenza-Notation mit derjenigen in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts zunächst festgestellt hat, „wird der italienische Tabulaturstrich regelmäßiger gesetzt und seine größere Ähnlichkeit zum späteren Taktstrich ist unverkennbar".[127]

---

die weiter unten näher eingegangen wird), die Kyrie-Bearbeitung aus Assisi sowie der Rest einer Gloria-Bearbeitung aus Padua (vgl. oben S. 58, Fußn. 14). Letzteres Fragment steht aber insgesamt im Notenbild wie in der musikalischen Faktur der Faenza-Sammlung unmittelbar nahe.

[123] R. HUESTIS unterscheidet hier zwischen den Cantus-firmus-Bearbeitungen und den Intavolierungen, schließt aber von Eigenheiten und charakteristischen Fehlern im mutmaßlichen Vorgang der Niederschrift auf eine ursprüngliche Ensemble-Bestimmung der intavolierten Sätze: „Scribal Errors in the Faenza Codex: A Clue to Performance Practice?", *Studies in Music* 10 (Univ. of Western Australia 1976), 60-61. Wenn früher z. B. schon KN. JEPPESEN bei seinen Ausführungen über *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (Kopenhagen ²1960) I, 126-127, die Möglichkeit einer Ensemblepraxis insgesamt für diese Musik erwogen hatte, so meint in jüngerer Zeit T. J. MCGEE dies erst recht beharrlich vertreten zu müssen: „Instruments and the Faenza Codex", *EM* 14 (1986), 480-490; „Once again, the Faenza Codex: A Reply to Roland Eberlein", *EM* 20 (1992), 466-468. Es genügt, hierzu auf die überzeugende Darlegung der klar dagegen sprechenden Argumente bei R. EBERLEIN, „The Faenza Codex: Music for Organ or Lute Duet?", *EM* 20 (1992), 461-466, zu verweisen. (Vgl. außerdem KUGLER, 21-23.)

[124] KUGLER, 23 u. 38. Demgegenüber stellt KONRAD, im Blick auf die deutsche Orgeltabulatur, den Partiturcharakter dieser Notationsform gerade in den Mittelpunkt seiner Argumentation, wobei er aber im ersten Schritt seinerseits auf die Funktion zur Realisierung der Musik durch einen einzelnen Spieler abhebt (172).

[125] Beispiele in: PLAMENAC (1951), 189-194 (vor der vollständigen modernen Ausgabe als CMM 57 von 1972); APEL (1967), 26-28.

[126] KUGLER, 49.

[127] Ebd. 38. Ergänzend sei bemerkt, daß KUGLER etwas später, in seinem Kompendium über *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 41 (Wilhelmshaven 1975), generell eher von Tactusstrichen sprechen möchte (54 Fußn. 53), um dann mit Bezug auf den deutschen Traditionskreis sogar die Ansicht zu vertreten, hier werde durch den Tactus der Grund zum modernen Takt gelegt (51-52).

Bevor wir weiter auf die Taktfrage eingehen, sei noch Kuglers nähere Beschreibung der originalen Aufzeichnungsmerkmale zur Kenntnis genommen:

> Obwohl die Notenzeichen aus der Mensuralnotation stammen, bietet doch der Superius mit seinen vielen schnellen, gefähnten Noten ein ungewohntes Bild, zu dem sich keine Parallele aus der gleichzeitigen Kunstmusik findet. Auch der Tenor verwendet zwar keine unbekannten Notenzeichen, wirkt aber mit seinen zahlreichen einzelnen Breven und den wenigen zweitönigen Ligaturen, wieder im Vergleich zur mehrstimmigen Kunstmusik um 1400, andersartig und fremd.
>
> In den Intavolierungen der Trecentostücke ist der Anteil der italienischen Mensuralnotation am Notenbild klar zu verfolgen. Semibrevis, Minima, Minimatriole, Semiminima und Semiminimatriole, alle Unterteilungswerte der Brevis richten sich in ihrer Bedeutung nach den Divisiones der italienischen Trecentonotation.[128]

An einigen Stellen – dort, wo das Zeitverhältnis wechselt – tauchen außerdem die entsprechenden Kennbuchstaben auf. Zwar sind auch die Signa des französischen Mensuralsystems anzutreffen, und dies sogar in der Mehrzahl der Fälle, doch erscheint deren Funktion oft undurchschaubar. Französische Notationsmerkmale treten naturgemäß bei denjenigen Stücken stärker hervor, die nicht von italienischen Vorlagen abhängen.[129] Eindeutig auf die Schriftform der Trecento-Musik als gegebener Ausgangsbasis verweist wiederum der durchgängige Gebrauch eines Sechsliniensystems. Somit bleibt es bei dem Gesamteindruck, daß die Tastenstücke des Codex Faenza von einem Schreiber fixiert wurden, der „mit der italienischen Notationspraxis wesentlich besser vertraut war als mit der französischen".[130]

Das notenschriftlich-musikalische Vorbild des Trecento kam auch der regelmäßigen Setzung von Tactusstrichen unmittelbar entgegen: „Der konstante Breviswert als Grundlage der Zeiteinteilung, die Abteilung der Brevis-Einheiten durch Punkte und die Bemessung der Mensuren nach den kleinsten Unterteilungswerten der Brevis haben den Boden für die Abtrennung der Mensureinheiten durch Tabulaturstriche in den italienischen Tabulaturen bereitet", so Kugler.[131] Diese Feststellung unterstreicht, daß zwischen der Trecento-Notation und dem Orgelspiel-Tactus eine wesenhafte Verbindung besteht.[132] Allerdings geht der Tabulaturstrich in seiner Bedeutung über den Punctus divisionis der vokalen Aufzeichnungsweise klar hinaus, fungiert er doch in seinem spezifischen instrumentalen Wirkungsfeld nicht nur als ‚Lesehilfe', sondern als aktiver Koordinator des musikalischen Ablaufs. So markieren im Codex Faenza die Tactusstriche mit nur seltenen Ausnahmen die strikte Ordnung des Spielprozesses nach dem Einheitsmaß der Brevis. Das Bestreben des Notators, die feststehende Mensur konse-

---

128 KUGLER (1971), 24.

129 Ebd. 25-27 u. 31-34.

130 Ebd. 25.

131 Ebd. 39.

132 Vgl. APEL (1967), 34, sowie GÖLLNER (1970). Vor allem aber sei noch einmal an die Prager Orgeltraktate erinnert (vgl. oben S. 67).

quent zu erfassen, wird in diesem Fall auch daraus ersichtlich, daß die zu Beginn eines Stückes vor der ersten Zählzeit anzubringende Initialformel (anders als in den deutschen Tabulaturen) jeweils durch den vollständigen Strich oder zumindest durch ein Bogen- oder Punktzeichen gegen den Anfangstactus abgegrenzt ist.[133]

Wenn nun Kugler auf der anderen Seite die Unterschiede dieser instrumentalen Gliederung zum späteren Takt – d. h. hauptsächlich zu dessen Betonungseigenschaft – in den Vordergrund stellt und daraus die Forderung nach einer Taktvorschriften und Notenbalken ausschließenden wissenschaftlichen Edition des Faenza-Repertoires ableitet[134], so hat er das Gewicht der erkennbaren Gemeinsamkeiten unterschätzt: Zieht man eben in Betracht, daß der moderne Taktstrich nicht ausschließlich ein Akzentgefälle, sondern daneben oft genug gliedernde Spieleinheiten begrenzt, dann verbindet ihn auch mit dem Tactusstrich des Codex Faenza mehr als das schematische Abteilen gleicher Mensurlängen. Außerdem ergibt sich zu den Divisiones der von Kugler mit Recht als eine Voraussetzung der italienischen Tabulatur beschriebenen Trecento-Notation im Bereich des Taktes zwar keine „direkte Analogie", aber ein Bezug ist doch gleichfalls vorhanden: nämlich durch das hier wie da mitwirkende Abzählprinzip. Was die Edition anbelangt, so wird man einer Wiedergabe des Notentextes in diplomatischer Nachschrift, wie Kugler sie bietet, zunächst wohl den Vorzug geben wollen. Dennoch gilt, daß die heutige Klaviernotation dieser Tastenmusik nicht grundsätzlich im Wege steht, sie nicht in eine sinnwidrige Richtung zwingt, sondern ihr in manchem tatsächlich entgegenkommt – stärker jedenfalls, als die historische Distanz es von sich aus vermuten ließe.

Zeigen in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts die Beispielstücke Paumanns eine von den Bedingungen der aktuellen Vokalkomposition abgeleitete Regelung des Spielablaufs, die gegenüber der im Elementarbereich gelehrten mixturartigen Parallelverschiebung von Konkordanzintervallen nunmehr kontrapunktisch wechselnde Klangqualitäten vorschreibt, so kann die Musik des Codex Faenza noch keine derartig verbindliche Satzvorstellung repräsentieren, obwohl sie durch die Intavolierungspraxis ihrerseits in direktem Kontakt mit vokaler Komposition steht: In diesem Bezugsfeld der volkssprachlich-weltlichen Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts war ja eine solche satztechnische Stufe noch nicht erreicht. Zeitgemäße Einflüsse seitens des Vokalen sind allerdings klar erkennbar. So weisen die betreffenden Stücke ihren Vorlagen zumeist entsprechende, d. h. rhythmisch ziemlich differenziert verlaufende Tenores auf, die sich von den weithin gleichförmig gegliederten Cantus firmi der beiden ‚Meßzyklen' deutlich unterscheiden.[135]

---

[133] Vgl. KUGLER, 39-40.

[134] Ebd. 49-50. Besonders von der Akzidentiensetzung her wären nach Meinung des Autors „die Tabulaturstriche doch mehr als ‚durchlässige' Ordnungsstriche denn als scharfe Taktschranken" aufzufassen (43).

[135] Vgl. auch ebd. 52 u. 132.

Der deutschen Tactuslehre kommen die Intavolierungen damit weniger nahe als die liturgischen Stücke der Sammlung. Gewiß ist dies im Grunde schon durch die ungleiche Ausgangskonstellation bedingt, wonach bei den Bearbeitungen mehrstimmiger Vokalkompositionen die vorgefundene Oberstimme, das vorgefundene Klanggerüst den sonst nur vom Tenor abhängigen Gang der instrumentalen Kolorierung mit bestimmt. Da aber die Cantus-firmus-Sätze des Codex Faenza nicht wie das frühe deutsche Orgelspiel auf das eindimensionale Mixturprinzip festgelegt sind, sondern selbst bereits zu der variablen Klangfortschreitung tendieren, die sich auf der Intavolierungsebene ergibt, bleibt ihr vergleichsweise engerer Bezug zum genuinen Tactusprinzip vorrangig in der einheitlichen Tenorgliederung begründet.

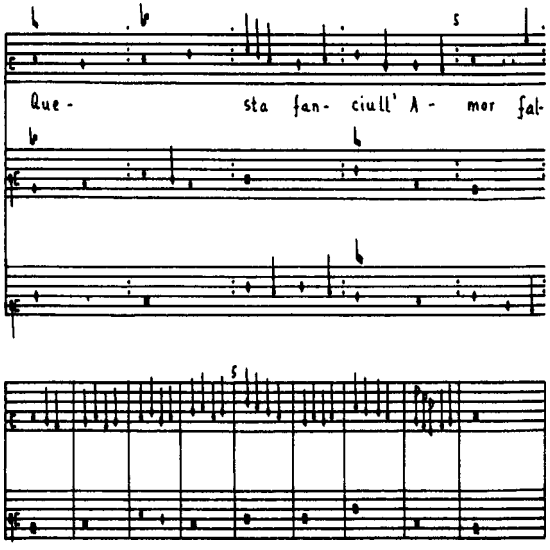


Abb. 8 *PR* / *Fa*: *Questa fanciulla*, Mensur 1-9 – nach Kugler (1972), 136

Daß der statische Verlauf der Unterstimme auch im italienischen Bereich der ursprünglicheren Art des Tastenspiels entspricht, darf man annehmen. Einen sicheren Anhaltspunkt hierfür liefert besonders der einige Jahre vor Niederschrift der Faenza-Stücke zu datierende Tabulatureintrag im *Codex Reina*: Bei der vorliegenden Bearbeitung von *Questa fanciulla* begegnet uns ein regulär nach der gültigen Mensurkonstante eingeteilter Tenor, über den sich zudem eine weitgehend gleichmäßige, fast nur aus viertönigen Tactusformeln (in Minimen) gebildete Kolorierungskette zieht (siehe oben Abb. 8).[136] Beide Stimmen erscheinen damit – je nach ihrer unterschiedlichen

[136] *PR*, fol. 85; Kugler Notenteil, 136-140. KUGLERs Hinweis, daß diese Formeln „mit den Tactus im Münchner Orgeltraktat eng verwandt sind" (60), bestätigt sich auf den ersten Blick. Bei dem ebenfalls vom Anfang des 15. Jahrhunderts stammenden Bei-

Funktion – gegenüber der vokalen Vorlage rhythmisch grob vereinheitlicht. Indem es trotz seiner Eigenschaft als Intavolierung eines späteren Trecento-Satzes an die elementarere Praxis des Tastenspiels anknüpft[137], bestätigt das Beispiel also, daß auf dieser Ebene die strenge Egalisierung des Tenors vorausgesetzt war.

Wenn wir uns nun im folgenden mit den rhythmisch-metrischen Bedingungen der Instrumentalmusik des Codex Faenza befassen wollen, so ist es aufgrund der bisherigen Überlegungen methodisch vorteilhaft, die Cantus-firmus-Stücke an den Anfang zu stellen und erst danach die Intavolierungen zu betrachten. Dies sei deshalb betont, weil Kugler zu dem Ergebnis kam, daß sich die vorliegende Faktur „in den Intavolierungen ausgebildet hat und die entwickelte Satztechnik auch auf die Bearbeitung liturgischer Cantus firmi angewandt wurde".[138] Daß Einflüsse in dieser Richtung wirksam waren, sobald man eben die Substanz vokaler Komposition überhaupt tiefer auszuschöpfen begann, ist nicht zu bezweifeln; doch wird der ‚urtümliche Rest' in den Meßstücken dadurch noch nicht beseitigt. Was nun die konkreten Untersuchungen zu diesen betrifft, beschränke ich mich auf den zweiten Zyklus (zumal dessen Aufzeichnung in der Quelle besser erhalten ist als die des ersten[139]). Bei den Intavolierungen möchte ich die gegebenen Fragen dann anhand einiger ausgewählter Beispiele klären. Inwieweit sich auch unter den hier maßgebenden Gesichtspunkten die Stücke mit italienischen von denjenigen mit französischen Vorlagen abheben, was allgemein etwa für die Verlaufsart der Kolorierungsstimmen festzustellen ist[140], wird man sehen müssen.

Bevor wir uns der Musik zuwenden, sei das entscheidende Kriterium unserer Betrachtungen nochmals ausdrücklich festgehalten: Es geht darum, ob die mit den Tactus korrespondierenden Mensurkonstanten – oder auch gleichbleibende Untereinheiten dieses Grundmaßes – tatsächlich in Form gegeneinander abgegrenzter Spielzüge zur Geltung kommen und inwieweit sich im Rahmen einer solchen Gestaltgliederung überdies eine tendenzielle Hervorhebung bestimmter Zählzeiten abzeichnet.

---

spiel eines Kyrie aus Assisi übrigens (ZIINO, 632 u. 633) sind es zweimal viertönige Minimaformeln, die über den dortigen Longen des Tenors als Kolorierungsmodus auftreten.

137 Vgl. KUGLER, 52.

138 Ebd. 126.

139 Vgl. ebd. 19.

140 Wie Kugler betont, „zeigt der Duktus des Superius in den französischen Intavolierungen bei weitem nicht mehr so große, zusammenhängende, von einem einheitlichen Kolorierungswert gebildete Abschnitte wie in den Madrigalintavolierungen" (104). Vgl. dazu unten S. 128.

Die für den liturgischen Alternatimvortrag bestimmten Kyrie-Gloria-Zyklen des Codex Faenza basieren jeweils auf der heutigen IV. Messe des Graduale Romanum, *Cunctipotens Genitor Deus.*[141] Das Kyrie der zweiten Gruppe besteht als Bearbeitung aus insgesamt fünf Stücken[142], es sind also vier choraliter auszuführende Abschnitte ausgespart.

Kyrie 1.

Das erste dieser Stücke, das sich innerhalb des liturgischen Teils unserer Sammlung bereits durch „die abwechslungsreichste und phantasievollste Anwendung der satztechnischen Mittel" auszeichnet[143], folgt metrisch der Divisio novenaria, d. h. dem Brevismaß sind drei wiederum dreigeteilte Grundzählzeiten zugewiesen (siehe unten Abb. 9 und 10). Daß sein Tenor, wie bei den meisten Cantus-firmus-Sätzen mit perfekter Mensur in Faenza, fast durchgängig im (nach französischer Gepflogenheit mit imperfizierten Breven dargestellten) breiten Lang-kurz-Rhythmus ordiniert ist[144], deutet bereits auf ein unwillkürliches Bestreben hin, den Spielablauf an eine gewisse Schwerpunktordnung zu binden: Obwohl die Fundamentstimme sich angesichts der vorherrschenden Semiminima-Kolorierung nur langsam fortbewegen kann, bewirkt das ‚auftaktige' Nachschlagen des jeweiligen Cantustons auf der dritten Semibreviszeit eine rhythmische Spannung zum neuen Tactus-Ansatz hin. Die dann für gewöhnlich eintretenden, für diese Tastenmusik als Zielmomente konstitutiven Klangstufenwechsel werden auf diese Weise, eben vom Rhythmischen her, zusätzlich pointiert.

Aber auch die Oberstimme trägt zur besonderen Hervorhebung der Tactus-Anfänge Wesentliches bei: Im ganzen etwa ein dutzendmal wird, so wie es bereits die ersten drei Mensuren zeigen, der Lauf der Semiminimen oder Minimen an jenem Punkt durch einen relativ längeren Ton unterbrochen. Eine weitere Möglichkeit ist bei Mensur 9/10 sowie 14/15 darin zu erkennen, daß ein Neuansatz mit Minima-Auftakt erfolgt und der rhythmische

---

[141] Was schon PLAMENAC erkannte: „New Light on Codex Faenza 117", *IGMW: Kongreßbericht Utrecht 1952* (Amsterdam 1953), 314-315. Dieser Choralvorlage folgen außerdem sowohl das mit unserer Quelle sich eng berührerende Gloria-Fragment aus Padua (vgl. CATTIN, 32-33) als auch die elementare Kyrie-Bearbeitung aus Assisi (vgl. ZIINO, 629). Zur Frage der Alternatimpraxis: vgl. KUGLER, 122-124.

[142] Nach der neueren Seitenzählung, auf die hier stets Bezug genommen wird (vgl. KUGLER, 15): *Fa*, fol. 88-92^{v} (einschließlich Gloria); Faks. MSD 10, 93-102; Kugler Notenteil, 141-164.

[143] KUGLER, 144.

[144] Siehe *Christe* und *Domine Deus Agnus* der ersten liturgischen Reihe (fol. 2^{v} bzw. fol. 5), denen die Senaria perfecta zugrunde liegt, sowie den Schluß des ersten *Benedicamus* in der Novenaria (fol. 57^{v}). Außerdem benutzt eines der Stücke mit unbekannter Vorlage (fol. 95, ebenfalls Novenaria) weitgehend diesen Tenorrhythmus.

Duktus sich dann gegenüber dem Vorausgehenden ändert (vgl. Abb. 9).[145] Ansonsten, bei längeren kontinuierlichen Bewegungszügen, treffen an den Tactus-Übergängen immerhin meist noch melodische Ecktöne auf die Schwerzeiten (Mensur 6, 8, 11, 19, 24, 26). Vorläufig kann man damit festhalten, daß die vom Superius nicht eigens artikulierten Mensuranfänge klar in der Minderzahl sind. Mit den Ecktönen allerdings hat es noch Weiteres auf sich, denn wie sich zeigen wird, fungieren sie in den Formelketten zudem als Stütze des untergliedernden Zählzeitmodus.

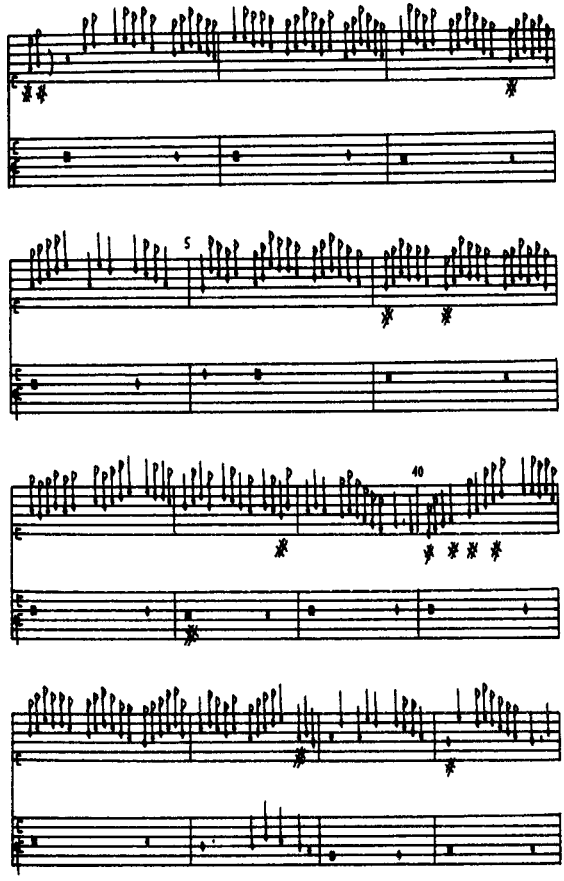


Abb. 9 *Fa*: Meßzyklus II, *Kyrie 1*, Tactus 1-14 – nach Kugler (1972) Notenteil, 151

Sehen wir uns jetzt einige Stellen im Detail an, und richten wir dabei den Blick besonders auch auf die zum Tactus-Beginn hin fließenderen Ver-

[145] Man beachte bei der zweiten Stelle auch den außergewöhnlichen Umfang des folgenden Tonleiteraufstiegs, der durch eine Dezim bis zur oberen Ambitusgrenze der Oberstimme (e^2) führt.

bindungen (Mensur 3/4, 7/8, 15/16, 19/20), um den bisherigen Befund zuverlässig bewerten zu können. Bei Mensur 3/4, wo der Tenor die zuvor erstmals verlassene a-Stufe wiedererreicht, ergibt sich darüber mit dem unmittelbar an die Leittonformel anküpfenden Quintaufstieg ein Ausschwingen der Spielbewegung. Erst nach Durchlaufen des a^1-e^2-Intervalls – das zu Anfang bereits einen festen Rahmen für die zweimalige Kolorierung des Ausgangsklangs gebildet hat – geht der Superius rhythmisch auf die Minima-Ebene zurück und beendet durch einen Quintwechselsprung das Kontinuum der mit dem dritten Tactus begonnenen Formelkette. Das Nicht-Absetzen auf der ‚Eins' hängt in diesem Fall also mit der Rückwendung zur vorläufigen Hauptstufe zusammen, wobei der dadurch bedingte Übergangsschritt vom Leitton in die Zielkonkordanz auch verhindert, daß das a^1 hier als melodischer Eckpunkt erscheint.

Der in seinem Inneren umschlagende Bewegungsimpuls läßt nun den vierten Tactus wie eine tänzerische Einlage wirken. Zweck dieser individuellen Gestaltung ist es, den nächsten, über der folgenden c^1-Stufe des Tenors[146] in Gang gesetzten und dann bis vor Mensur 8 kontinuierlich in Semiminimen verlaufenden Kolorierungszug, entsprechend dem sich verändernden klanglichen Zusammenhang, gegen das Vorhergehende abzugrenzen. Die auf die Cantus-Schritte c-h-a bezogene Figurenlinie läßt indes beispielhaft erkennen, wie innerhalb der Superiusbewegung nicht nur die Tactus-Einsen (Mensur 7 und 8), sondern ebenso die übrigen Semibrevis-Zählzeiten aufgrund der Spielformelstruktur melodisch artikuliert werden: Da der Anfangston jeder Sechsergruppe ein Eckton ist, kommt in aller Deutlichkeit auch der die Mensur unterteilende ‚Puls' zur Geltung. Diese Tendenz kann man das ganze Stück hindurch beobachten, und es sei gleich vorweggenommen, daß sie allgemein als ein Merkmal der Cantus-firmus-Bearbeitungen gelten darf, zumal wenn solche sechstönigen Semiminimaformeln vorliegen.[147] (Außerdem wird sich das gleiche bei den Intavolierungen zeigen.) Das Besondere bei diesem Satz ist nur, daß durch den Tenor der dritte Tactusteil immer noch eine zusätzliche Betonung erhält, was insgesamt zu einer doppelten Abstufung der Zählzeiten führt (dem Gewicht nach also: *1.* > *3.* > *2.*).

Nachdem im Ablauf unseres Kyrie mit Mensur 7 wieder der a-Klang eingetreten ist, erscheint bereits ab der ‚Drei' ein neuer Kolorierungsrhythmus, dem nun durchgängig die quasi synkopisch notierte, aber als ternäre Gliederung einer halbierten Semibrevis zu verstehende inegale Folge ‚Mini-

[146] Daß dort im Basisrhythmus Länge und Kürze ausnahmsweise vertauscht sind, könnte, wenn es tatsächlich auf kein (durch den Akkoladenumbruch verursachtes?) Versehen des Schreibers zurückzuführen ist, allenfalls mit dem bewußten Ereignis des neu eingetretenen c-Klangs zusammenhängen.

[147] Ähnlich wie im Beispielstück des Münchner Orgeltraktats hebt sich der Formelübergang innerhalb der Tactus öfter durch einen Terzsprung ab (vgl. oben S. 75).

ma plus Semiminima' zugrunde liegt.[148] Dieser auffällige Umsprung vor der Mensurgrenze zeigt einerseits, daß der Organist auf dem hier erreichten Stand seiner Kunst sich bei der gestalterischen Disposition des Spielablaufs nicht mehr sklavisch an das eigentliche Tactus-Raster halten muß, wenngleich die Gruppierung der Formeln normalerweise bewußt daran orientiert bleibt. Da der sozusagen in den Auftaktbereich vorverlegte Bewegungswechsel auch mit der intervallischen Vorbereitung der Zielkonkordanz in Verbindung steht[149], verdeutlicht er andererseits nur die übliche Neuausrichtung des Spielfortgangs noch innerhalb eines Tactus auf den darauf folgenden. Er kommt ferner ähnlich bei Mensur 10/11 und, als besonders weites Ausholen nach einem Zwischenschluß auf d, bei Mensur 18/19 vor. In allen drei Fällen wird aber die ‚Eins' wiederum durch einen melodischen Umkehrpunkt, und zwar immer durch den abwärts eingeführten Dezimton zum Tenor, zureichend markiert.

Betrachten wir als nächstes genauer die Tactus 12 bis 14, wo zunächst eine plötzliche Aktivität der Unterstimme in rascheren Notenwerten auffällt. Die von einer punktierten Semibrevis auf f ausgehende und über vier Minimen plus Semibrevis f-a-g-f-e nach d strebende Bewegung dient dazu, den erstmaligen Wechsel zu ebendieser Tenorstufe, dem Grundton der Cantusmelodie, individuell herauszustellen.[150] Entsprechend verzichtet auch der Superius im letzten Mensurdrittel auf eine weitere Formel mit Semiminimen und bereitet statt dessen durch eine bündige Minima-Wendung seinen Zielton a^1 vor. Als Ganzes ergibt sich somit eine kunstvolle, klanglich-melodisch zugespitzte Ausgestaltung des von f-c^1 nach d-a^1 überleitenden Tactus, die satztechnisch von der Vokalkomposition angeregt ist und bereits den späteren Klauselgebilden Conrad Paumanns nahekommt. Unterstrichen sei, daß der extraordinäre Vorgang an die eine Mensureinheit gebunden bleibt, deren gegebenes Zeitquantum er gleichsam verstärkt in plastische Struktur umsetzt. Der nächste, auf der schlußkräftig erreichten d-Basis aufgebaute Tactus fällt ebenfalls aus dem gewöhnlichen Rahmen, indem er in der Oberstimme fast wörtlich, nur ohne die Semiminimaformel auf der ersten Zählzeit, die ‚tänzerische Einlage' von Mensur 4 wiederholt. Erneut erscheint jene charakteristische Gestalt also im Zuge einer besonderen klanglichen Zielsituation (wenn auch mit verändertem intervallischen Bezug zum Tenor, d. h. jetzt mit a^1 als Duodezim statt als Oktav und mit d^2 als Doppeloktav statt als Undezim).

Mit der Viertonformel d-c-h-a wird diesmal die Dezim e-gis^1 angesteuert. Ähnlich wie das Tenor-a in Mensur 9 erfährt dann die eingetretene e-Stufe noch auf der dritten Zählzeit eine klangliche Bekräftigung, bevor der

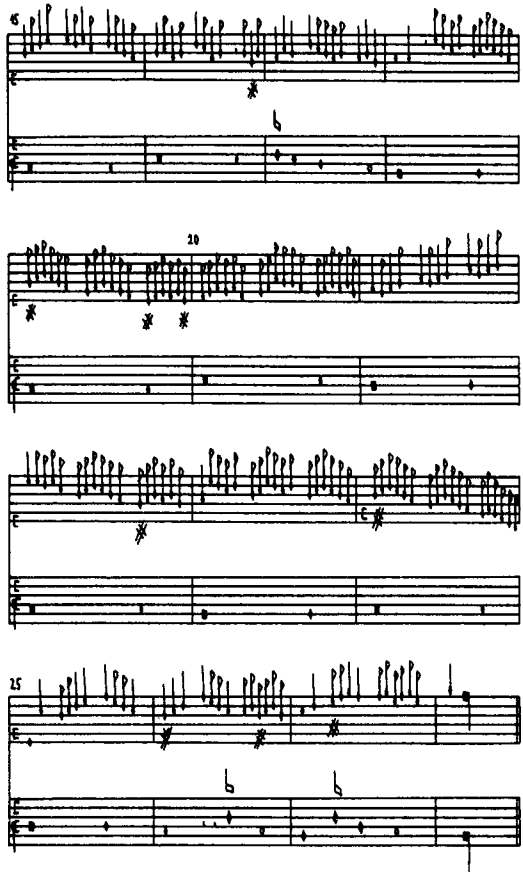
---

[148] Statt der sonstigen Zweiergliederung einer dreigeteilten Semibrevis.

[149] Die elementare e-d-d-c-Formel leitet den a-e^2-Klang nach gis-h^1 weiter.

[150] Die Tonfolge a-g-f-e entstammt nicht dem Choral-Cantus-firmus, sondern ist im Interesse einer Klauselbildung, die wegen des Terzsprungs f-d sonst nicht möglich gewesen wäre, frei eingefügt (vgl. KUGLER, 125-126).

Superius kurz absetzt, um gemäß dem beginnenden *„eleison"* im Choral eine neue Bewegungsphase einzuleiten (mit Minima-Auftakt). Diese führt in dem schon bekannten Lang-kurz-Rhythmus aus Minima/Semiminima-Gliedern schließlich zu einem weiteren Klauseltactus mit aktivem Tenor (Mensur 17), der dem vorigen verwandt ist und auch wieder die Duodezim d-a' zum Ziel hat, allerdings die Unterstimme eine eigentümliche hemiolisch-synkopische Gangart – zwischen drei verkürzten (weißen) Semibreven steht als vorletzte Note eine gewöhnliche Semibrevis – einschlagen läßt (siehe unten Abb. 10). Auf den d-Schluß folgt nach kurzer Zäsur ein weit ausgedehnter, zusammenhängender Bewegungszug, dessen Kontinuität in den laufenden Semiminimen nur durch wenige streng auf die Tactuseinheit bezogene rhythmische Varianten durchbrochen wird: bei Mensur 21 durch eine nochmalige Formelgruppe mit inegaler Fortschreitung, bei Mensur 22 und 23 jeweils durch eine gliedernde Minima am Anfang.



Fa: Meßzyklus II, *Kyrie 1*, Tactus 15-28
– nach Kugler (1972) Notenteil, 152

Abb. 10

Mit dem nächsten Einschnitt tritt das Stück in seine Schlußphase: Nach dem Abstieg von Mensur 23-24 erreicht der Superius auf der ‚Eins' seinen tiefsten Zielton a (über f), der als Semibrevis stehenbleibt und zur dritten Minimazeit, wie es schon bei anderen langen Schwerpunktnoten der Fall war (Mensur 13 und 14), im Aufwärtssprung wieder verlassen wird. Dieser Sprung besteht hier in der nachschlagenden Oktav und bildet somit das größte melodische Intervall der Oberstimme. Die weiterführende Wendung nähert sich rhythmisch an die tänzerische Gestalt der Tactus 4 und 13 an, wobei sie im letzten Mensurdrittel auch genau die gleiche Formel benutzt. Unter der nun bis zum Ende differenziert verlaufenden Kolorierung gibt der Tenor seinen gleichförmigen Lang-kurz-lang-Modus erneut auf, um zur Verdichtung der Schlußgruppe nochmals eine individuelle, quasi hemiolisch gegen die Zählzeiten artikulierende Tonfolge einzubeziehen. Dabei fällt auf die ‚Eins' des Pänultima-Tactus eine Minimapause[151], da mit dem erwarteten d der Basisstimme noch nicht der Schluß eintritt, sondern nacheinander vier gleich lange (zweizeitige), dann erst die gültige Klausel nach d einleitende Semibreven erscheinen (d-a-f-e). Weniger vom Superius als vom Tenor her stellt sich zuletzt also eine rhythmisch-metrische Komplikation ein, die das Erreichen des tatsächlichen Endpunktes mit Einführung der finalen Zielkonkordanz desto schlußkräftiger wirken läßt.

Fassen wir kurz zusammen, was an diesem Stück deutlich geworden ist.

1. Der instrumentale Ablauf beruht auf einer klar determinierten Zeitordnung, die in der Tactus-Bildung auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck gelangt.
2. Als grundlegende Einheit wird die jeweils durch Tabulaturstriche begrenzte Mensurkonstante aufgefaßt. Die Gliederung des Spielvorgangs richtet sich primär nach diesem Maß, wobei der als Klangwechselpunkt schon eigens ausgezeichnete Mensuranfang in der Regel durch einen melodischen Eckton und häufig noch durch einen rhythmischen Einschnitt oder Umschlag zusätzliches Gewicht erhält.
3. Auch der fortgesetzte Lang-kurz-Rhythmus des Tenors, dessen trochäische Glieder auf die Geltungsdauer der einzelnen Klangstufen festgelegt sind, läßt die Tactus-Anfänge als regelmäßige Fixpunkte erscheinen. Ihre individuelleren Hervorhebungen durch die Kolorierungsstimme haben darin einen besonderen Rückhalt.
4. Weil die je ein Mensurdrittel ausfüllenden Spielformeln meist mit melodischen Ecktönen beginnen, ist im instrumentalen Ablauf auch die Folge der Semibrevis-Zählzeiten spürbar präsent, wobei die dritte infolge der auftaktigen Tenorimpulse prinzipiell stärker hervortritt als die zweite.

Damit kann man sagen, daß das Stück im ganzen – nicht als starres Gesetz, aber doch als offenkundige Tendenz – eine taktmetrische Haltung verkörpert: Das abzählende Vorgehen, das in der Aneinanderreihung gleich langer

[151] Das vor der schwarzen Semibrevis stehende Zeichen fehlt in Kuglers Edition.

Formeleinheiten wie in der Zusammensetzung der Formeln selbst aus feststehenden Minima- und Semiminimawerten greifbar wird[152], deutet auf das additive Prinzip des späteren Taktes hin, und die beschriebene Gewichtung der Mensuranfänge berührt schon dessen Betonungsordnung. Ergänzend ist zu vermerken, daß bestimmte Tactus den gewöhnlichen Lauf der Kolorierung durch profiliertere rhythmisch-melodische Figurationen unterbrechen und daß außerdem vor den Klauselschlüssen zur Grundstufe kontrapunktisch gebundene Tenorbewegungen mit ins Spiel kommen. Auch diese besonderen Bildungen bleiben aber im wesentlichen jeweils integraler Bestandteil einer festumrissenen Mensurgestalt.

Kyrie 3.

Nach der ausführlichen Behandlung des herausragenden ersten Beispiels können wir uns nunmehr darauf konzentrieren, die Sätze je nach Divisio im gezielten Vergleich zu den bisherigen Ergebnissen durchzunehmen. Das nächste Stück, das mit der gleichen Cantusmelodie den ersten Kyrie-Teil beschließt, ist gemäß der Senaria imperfecta mensuriert. Der Tenor setzt hier üblicherweise nur einfache Breven, doch wo er sich nach d zu wenden hat, treten wiederum zusätzliche Fortschreitungen auf: Zur Diskantklausel a-gis- von Mensur 13 wird komplementär ein leitfähiges e ergänzt, unter der nach d^2 strebenden Formelverbindung von Mensur 17 verläuft als Gegenstimme ein rhythmisierter Durchgang a-g-f-e, und die statische Vorbereitung der d-a^1-Schlußkonkordanz im Superius erhält eine hemiolisch gliedernde d-f-e-Stütze. Daß der Tenor an zwei Stellen auch die Tactus-Mitte artikuliert (Mensur 2 und 24), ergibt sich aufgrund von Semiminimapausen, die an den betreffenden Punkten den Lauf der Oberstimme zugunsten eines Intervallsprungs verzögern.

In seinem Spielvorgang ist dieses *Kyrie 3* dem vorher betrachteten *Kyrie 1* durchaus ähnlich. Wie dort beherrschen sechstönige Semiminimaformeln das Bild, die durch ihre Anfangstöne in Eckposition die Zählzeitenfolge, hier mit zwei Einheitswerten je Tactus, vergegenwärtigen (nur in etwa vier Fällen ist der erste Ton einer solchen Gruppe kein Umkehrton). Eine gegenüber der zweiten Grundzählzeit verstärkte Hervorhebung der ‚Eins' läßt sich bei diesem Stück auf der Kolorierungsebene allerdings nicht feststellen: Am Tactus-Beginn erfolgt insgesamt fünfmal ein rhythmischer Einschnitt (Mensur 3, 5, 15, 18, 27), während die Tactus-Mitte im ganzen sogar siebenmal durch eine verlängerte Note oder einen Bewegungsumschlag pointiert wird (Mensur 7, 12, 14, 16, 17, 18, 20). Bei der zweiteiligen Mensur setzt dieses Tastenspiel demnach ein weniger gestaffeltes Verhältnis der Zählzeiten voraus als bei der dreiteiligen – was vom logischen Unterschied zwischen einer halbierenden und nichthalbierenden Gliederung her auch unmittelbar ein-

[152] Noch vom jeweiligen Kontext abhängig ist, wie man sah, die Dauer der Semibrevis, die hier in der Oberstimme immer zwei, im Tenor dagegen normalerweise drei Minimazeiten umfaßt hat.

leuchtet. Man darf aber nicht vergessen, daß durch die prinzipiell mit dem Tactus-Übergang sich vollziehenden Klangwechsel eine höhere Gewichtung der ‚Eins' bereits vorgegeben ist. Im Grundsatz bestätigt das Stück damit die taktmetrische Einstellung dieser instrumentalen Faktur.

Christe.

Dem *Christe*-Teil liegt ebenfalls die Senaria imperfecta zugrunde.[153] In den allgemeinen Merkmalen unterscheidet er sich kaum vom *Kyrie 3*: Wieder stehen die zumeist auf Ecktönen ansetzenden Sechserformeln aus Semiminimen im Vordergrund[154], und wieder kommt es punktuell zu Brechungen im Bewegungsablauf, die den Tactus-Anfang oder die Tactus-Mitte zusätzlich markieren. Eine Besonderheit ist indes in dem Gestaltungsmoment zu erblicken, das sich mit der alternativ zu den üblichen Brevis-Haltetönen auftretenden rhythmischen Tenorvariante Minimapause/Minima/Semibrevis verbindet: An diesen Stellen – einmal betrifft es zwei, einmal fünf Tactus hintereinander (Mensur 3-4 und 14-18) – wird auf der ersten Zählzeit die gleichmäßige Semiminima-Folge im Superius immer durch eine ‚Eins-drei'-Artikulation in Minimen abgelöst, wobei die komplementär einhakende Unterstimme jeweils die Zäsur auf der zweiten Minima abfängt. Hier findet also (in Anlehnung an das ältere Hoquetus-Verfahren) eine räumliche Aufspaltung der die Zielkonkordanz fixierenden Tonimpulse statt. Von daher ist der Wechselsprung auch zwangsläufig auf die erste Mensurhälfte festgelegt. Im ganzen aber werden auf diese Weise einheitliche, in sich geschlossene Tactusgestalten erzeugt, die ihrerseits das Grundprinzip der körperhaften Zeitgliederung nach Brevis-Einheiten repräsentieren.

Ebenfalls plastisch nach Mensurfeldern strukturiert ist im übrigen die Schlußgruppe des Stückes (siehe unten Abb. 11): An den letzten durchkolorierten Tactus (Mensur 21) knüpft im Superius als gebrochener Doppelleitklang eine blanke gis-cis'-gis'-Verbindung weiß notierter Semibreven an[155], die über dem e des Tenors die Senaria imperfecta für eine Breviszeit hemiolisch in eine Senaria perfecta verwandelt[156] und damit die kleine Dreierperiode vor der eigentlichen Finalwendung demonstrativ verbreitert. Von d-a' ausgehend, vollzieht sich diese wiederum in Form eines die Schlußkonkordanz zielstrebig vorbereitenden Klauseltactus mit Minimabewegung in der Unterstimme. Die letzten Mensureinheiten werden somit gerade durch ihre gegensätzliche Ausfüllung als determinierte Zeitgrößen zur Geltung gebracht.

---

153 Eine durchgängige Beschreibung dieses Satzes bringt schon KUGLER, 156-157.

154 So vor allem zwischen Mensur 5 und 13. Streckenweise ist diese Kolorierungskette, wie Kugler richtig bemerkt, „nur nach ihrem melodischen Verlauf zu gliedern. Der scheinbar absichtslos auf- und abschweifende Verlauf des Superius wird dadurch sinnvoll, gegliedert und prägnant." (156.)

155 Damit sei im übrigen, so Kugler, „die reale Bedeutung dieses Klanges für den Satz der liturgischen Stücke sicher erwiesen" (153).

156 Vgl. allgemein zu dieser Möglichkeit ebd. 144-145.

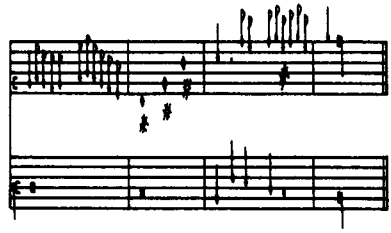


Abb. 11 *Fa*: Meßzyklus II, *Christe*, Tactus 21-24 – nach Kugler (1972) Notenteil, 155

Kyrie 4.

Dem nächsten Kyrie-Abschnitt ist die Divisio octonaria zugewiesen; dementsprechend setzt die Kolorierung zwei viertönige Minimaformeln je Tactus voraus. Dieses Grundmuster wird im ganzen achtmal auch genau befolgt, ansonsten aber, in mehr als ein Dutzend Fällen, durch bestimmte rhythmische Varianten aufgelockert: durch vereinzelt eingestreute Semiminimapaare, durch beschleunigende Triolengruppen (links gefähnte Minimen) sowie durch singuläre Semibreven, die den Bewegungsfluß jeweils für ein Mensurviertel unterbrechen. Solche Semibreven kommen insgesamt in fünf Tactus vor, und viermal erscheinen sie in der Funktion besonderer Zielkonkordanzen auf ‚Schlag eins'.[157] Damit ist zugleich angedeutet, daß sich in diesem Satz, anders als bei den vorausgehenden Senaria-imperfecta-Stücken, die erste Grundzählzeit tendenziell auch vom Superius her gegen die zweite abhebt. Die klangliche Prädisposition durch den Tenor, der zumeist wieder bei seinen festen Brevis-Tönen bleibt, garantiert der ‚Eins' wie immer schon durch die alles entscheidenden Stufenwechsel den höheren Rang.

Allerdings gibt es Ausnahmestellen, an denen der zweiten Mensurhälfte ein ergänzender Durchgangston mit eigenem Leitklang zugeteilt wird (Mensur 7 und 12): einmal a-cis^1, als Verbindung zwischen h-gis^1(-h^1) und g-d^1, und analog einmal h-dis^1 zwischen c^1-dis^1(-e^1)[158] und a-e^1. Außerdem findet sich weiter vorne noch ein Durchgang, der erst mit dem letzten Mensurviertel, nach wiederholtem Anschlag des Ausgangstons, eintritt (Mensur 5).[159] Kraft des Tenors also erhält in diesen Fällen die ‚Zwei' ein stärkeres Gewicht als sonst, ja man könnte sagen, daß jeweils aus einem größeren in-

[157] In Mensur 13 wird der erfolgte Klauselschluß in die Quint a-e^1 auch mit der ‚Zwei' nochmals durch eine Semibrevis bekräftigt. Die anschließende Zäsurpause ist das stärkste Gliederungsmoment innerhalb des Stückes: ein singulärer Einschnitt, der hier den letzten Cantuston des „*Kyrie*"-Melismas vom Beginn des „*eleison*" trennt.

[158] KUGLER meint, die erste Minima sei hier irrtümlich d (Notenteil, XXVIII), und setzt die Note unter Eliminierung der Tonrepetition eine Sekund tiefer (155), was ich aber nicht bestätigen kann (vgl. auch die Edition von Plamenac, CMM 57, 116).

[159] Die einfache g-Tonrepetition in Mensur 17, vor der Sext-Oktav-Klausel nach f, die hier der Vollständigkeit halber mit anzuführen wäre, hat keine klangliche Konsequenz.

strumentalen Tactus zwei kleine werden bzw. daß die zusammengesetzte in die elementare Struktur übergeht.

Von der Ausnahme zurück zur Regel. Was die Oberstimme betrifft, ließ die einseitige Plazierung der vorkommenden Semibreven bereits auf eine gewisse Divergenz in der Behandlung von Mensuranfang und -mitte schließen. Diese Annahme wird durch die Art der Formelverbindungen in bestimmter Hinsicht bestätigt: Sieht man von den melodischen Umkehrtönen ab, die größerenteils wieder Zählzeitschläge der einen wie der anderen Position markieren, ist bei diesem Stück innerhalb der Minima-Ketten und Triolengruppen die Tactus-Mitte öfter nur durch einen die Endnote des vorausgehenden Elements repetierenden Formelansatz gekennzeichnet. Zwar ergibt sich eine solche Repetition zweimal auch auf der ‚Eins' (Mensur 2/3 und 8/9), doch auf der ‚Zwei' tritt sie deutlich häufiger auf, nämlich insgesamt siebenmal (Mensur 1, 10, 11, 14, 16, 20, 21).[160] Auch wenn man deswegen nicht von einer wesentlich unschärferen Artikulation der so angespielten Zählzeiten wird sprechen können: Zusammen mit den mehrfachen Semibrevis-Einschnitten am Mensurbeginn (Mensur 6, 8, 10, 13) belegt dieses Verhältnis immerhin, daß für den Superius ‚Schlag eins' und ‚Schlag zwei' nicht genau gleichbedeutend sind. Wie dann Mensur 19 noch zeigt, kann der Impuls auf der Tactus-Mitte einmal sogar zugunsten einer synkopischen Vorausnahme ausgespart werden. Damit bliebe insgesamt festzuhalten, daß das Stück im Rahmen seiner strengen Tactus-Gliederung zu stärkerer Zusammenfassung von erster und zweiter Grundzählzeit neigt als die ebenfalls binarisch mensurierten Bearbeitungen des *Christe* und *Kyrie 3*. Bedingt ist dies offenkundig durch das unterschiedliche Ausfüllungsquantum von Octonaria und Senaria imperfecta: Wo die Einheitssumme des bestimmenden Kolorierungswertes höher liegt, prägt sich die innere Unterteilung des Tactus eher schärfer aus.

Kyrie 6.

Das jetzt noch zu betrachtende Schlußstück der Kyrie-Reihe entwickelt unter Einbeziehung mehrerer Mensurwechsel einen außergewöhnlich differenzierten Spielablauf und tritt damit dem herausragenden Eröffnungssatz, mit dem zusammen es den Rahmen der Vortragsgruppe bildet, qualitativ angemessen gegenüber. Die zugrundeliegende Cantusmelodie deckt sich mit der des vorausgehenden *Kyrie 4*. Metrische Ausgangsbasis ist indes wieder die Senaria imperfecta: Sie gilt in der Oberstimme durchgängig für die ersten dreizehn und für die letzten sechs Mensuren (vor dem Schlußklang), während dazwischen, mit Übergang zu roter Notation, eine Quaternaria eingeführt wird (siehe unten Abb. 12). Die veränderte Divisio, die zwangsläufig

[160] Was im übrigen nicht nur für dieses Stück gilt, wie schon bei KUGLER zu erfahren ist (148): Nach seiner Feststellung kommt diese Art des Anschlusses in der Octonaria weitaus öfter vor als in den anderen Divisiones (149).

eine Verkürzung der Mensurdauer mit sich bringt[161], bleibt für acht Tactus maßgebend. Davon beanspruchen allerdings zwei als weit ausgreifende Spieleinheiten die dreifache Quaternaria-Länge, so daß der zeitliche Umfang des besagten Abschnitts insgesamt zwölf Breven beträgt. Der Superius weicht innerhalb der daraufhin zurückkehrenden Senaria gleich nach einem Tactus noch von der imperfekten auf die perfekte Teilung aus, um so zwei dreitönige Sekundfolgen zu einem kontinuierlichen Abwärtsgang zusammenzubinden, und anschließend erst wird bis zum Ende in der originären Gliederung fortgefahren.

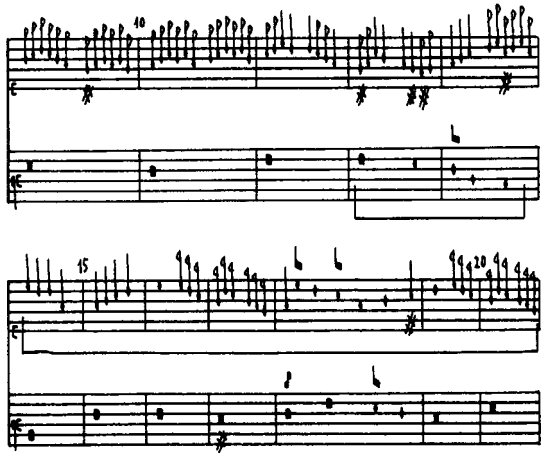


Abb. 12 *Fa*: Meßzyklus II, *Kyrie 6*, Tactus 9-20 – nach Kugler (1972) Notenteil, 156

Wo die Senaria imperfecta Gültigkeit besitzt, tendiert das Stück mit den üblichen Mitteln zur besonderen Artikulation der beiden Grundzählzeiten. Eine Abstufung unter ihnen, die das durch die Klangwechselschwerpunkte gegebenen Gefälle zusätzlich betonen würde, läßt sich wiederum nicht feststellen. Unter der kürzeren Quaternaria erhält erwartungsgemäß nur der Anfang jeder Mensur ein eigenes Gewicht, wobei im Innern der zwei größeren Tactus allein der Tenor die nötige Artikulation dieser ‚Schlagzeiten' gewährleistet, weil der Superius dort jeweils drei Mensureinheiten mit Hilfe synkopisch fortschreitender Semibreven rhythmisch-melodisch nahtlos zusammenschließt. Durch einen mit hinzukommenden Durchgangston der Unter-

[161] Und zwar muß sich das Tactusmaß zeitlich um ein Drittel verkleinern. Dabei wird durch die ebenfalls rot notierte, ternär gegliederte Tenor-Bewegung vor dem Wechsel (Mensur 12-13), die von c' aus abwärts führt, der Eintritt der Quaternaria insofern bereits vorbereitet, als die imperfizierte Brevis bzw. je zwei der folgenden Semibreven in der Länge der neuen Mensureinheit entsprechen. Somit behalten dann die Minimen der Oberstimme ihren bisherigen Zeitwert. Diese temporale Relation kommt wiederum der Logik der späteren Taktarten unmittelbar nahe, nach der ja z. B. der 6/8-Takt genuin auch um die Hälfte größer ist als der 2/4-Takt.

stimme ergibt sich dabei in beiden Fällen noch eine beschleunigte Wendung zum Zielpunkt der nächsten ‚Eins' hin.

Wenn nun hier zu sehen ist, wie die strenge Gliederungsregel der gewöhnlichen Tactus durch eine Gestalt von übergreifender Form aufgelokkert wird – die als solche in der Notation auch keine Unterteilung durch Tabulaturstriche duldet –, so muß man einerseits die mögliche Variabilität der instrumentalen Zeit- und Spielordnung hervorheben, andererseits aber kann man mit gewisser Vorsicht einen weiteren ideellen Bezug zur späteren Taktmetrik herstellen: d. h. konkret zum Phänomen des *ritmo di tre battute*. Als vergleichbare Voraussetzung wäre der kurze Umfang der Grundeinheiten und deren sonstige Verbindung zu Zweiergruppen anzuführen; jedenfalls zeigt sich bei unserem Kyrie, daß von der Ausfüllung her die Tactus 14-15, 16-17 sowie 19-20 zusammengehören[162] und als Zellpaare damit den beiden großen Dreiergebilden zeitlich inkongruent gegenüberstehen.[163] Freilich darf man beim Hinweis auf diese kurzerhand vier Jahrhunderte überbrückende Analogie den Unterschied nicht übersehen, der die stereotypen Tastenanschläge der spätmittelalterlichen Cantus-firmus-Bearbeitung, unbeschadet der darin erkennbaren Schwerpunktgliederung, vom bewußten Akzentrhythmus eines Beethoven trennt. Spürbare Ereignisse sind in der Musik des Codex Faenza die überraschenden Wechsel in der Tactus-Gestaltung und nur am Rande die metrischen Gegensätze zwischen ungleich zusammengefaßten Mensurgruppen an sich, denn dazu fehlen eben die dynamisch forcierten, das Zeitgerüst scharf abteilenden Betonungsstöße.

Das Gloria unseres Meßzyklus ordnet sich seiner Gregorianischen Vorlage nach dem 4. Kirchenton zu. Für das Tasteninstrument besteht es im einzelnen aus folgenden Bearbeitungen:[164]

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis (Senaria imperfecta, 21 Mensuren);
Benedicimus te (Senaria imperfecta, 6 Mensuren);
Glorificamus te (Senaria imperfecta, 21 Mensuren);

[162] Die beiden letztgenannten Doppeleinheiten sind in sich gleich gebaut, wobei die Kolorierungswendungen nicht nur rhythmisch, sondern bis auf den gedehnten ersten Ton sogar melodisch übereinstimmen. Ähnliches gilt im übrigen für die Senaria-Mensuren 1 und 11.

[163] Da die ausgeweiteten Tactus den eineinhalbfachen Umfang einer Zweiergruppe besitzen, ist das metrische Verhältnis wieder dasselbe wie zwischen Senaria und Quaternaria (vgl. oben Fußn. 161). Zu bemerken wäre außerdem, daß die hier schwarz bleibenden Breven und Semibreven des Tenors in den Zeitwerten mit seinen rot gefärbten Noten von Mensur 12-13 übereinstimmen.

[164] Vgl. KUGLER, Notenteil, XXIX.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens	(Octonaria, 34 Mensuren);
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	(Octonaria, 22 Mensuren);
Qui tollis peccata [mundi[165]*], suscipe deprecationem nostram*	(Senaria imperfecta, 16 Mensuren);
Quoniam tu solus sanctus	(Senaria imperfecta, 7 Mensuren);
Tu solus Altissimus, Jesu Christe	(Senaria imperfecta, dazwischen Octonaria, 26 Mensuren);
In gloria Die Patris – Amen	(Octonaria, dazwischen Senaria imperfecta, 17 Mensuren – Senaria imperfecta, 14 Mensuren).

Gemäß den jeweiligen Choralausschnitten haben wir also ziemlich ausgedehnte (*Domine Deus Rex*) bis sehr kurze Stücke (*Benedicimus te* und *Quoniam*) vor uns. Dominierende Divisio ist wiederum die Senaria imperfecta, daneben kommt nur mehr die Octonaria vor. Hingewiesen sei vorab auf eine besondere musikalische Parallelität: Entsprechend dem gegebenen Meßgesang sind die ersten sechs Tenorfortschreitungen der *Domine-Deus*-Teile, für die beide die Octonaria gilt, identisch, wobei bis auf einen Variationsunterschied in den vorderen zwei Tactus und die je individuelle Weiterführung am Ende der gleichlaufenden Cantustonfolge sogar die Kolorierung genau übereinstimmt.

Gloria: Senaria imperfecta.

Es soll nun zunächst auf die Stücke zusammenfassend eingegangen werden, die in der Senaria stehen. Im Verhältnis der Tactusgestalten zum Zeitmaß zeigen sie allgemein genau dieselben Tendenzen, wie sie schon bei den Kyrie-Versetten festzustellen waren: Der Mensuranfang sticht bei jedem melodischen Vorrücken des Cantus firmus durch das Ereignis des Klangstufenwechsels hervor; andererseits sorgt der Superius für die anhaltende Deutlichkeit des die Grundeinheiten halbierenden Semibrevis-Pulses, und dies wie üblich mit Hilfe des Formelansatzes auf Ecktönen oder durch den Übergang von Minimen zu Semiminimen und umgekehrt, d. h. durch Veränderung des Rhythmus am Zählzeitpunkt. Was die Tenor-Ordinierung anbelangt, bilden allerdings das *Qui tollis* und das kurze *Quoniam* eine bemerkenswerte Ausnahme, denn dort schlägt der Tenor in der Regel die ‚Eins' und die ‚Zwei' an, wobei er zumeist auch melodisch fortschreitet (also nicht nur den jeweiligen Ton repetiert) und damit eine verkürzte Klangverbindung bewirkt. Wenngleich bei diesen Stücken der gewohnte Abstand zwischen den Tabulaturstrichen in der Notation beibehalten wird, wäre jene stete Unter-

[165] Die Töne für dieses Wort fehlen im Tenor.

gliederung vom Spielprinzip her als Aufspaltung der Senaria-Zellen in Tactus trium notarum[166] zu erklären.

Dem Tenor kommt es insgesamt wieder an mehreren Stellen zu, durch raschere Eigenbewegung eine ‚polyphone' Tactus-Faktur zu erzeugen. Die zweistimmige Durchgestaltung setzt wie immer einen Klauselübergang zur nächsten ‚Eins' hin voraus und beschränkt sich auch in allen Fällen auf die Einheit einer Mensur. Dabei lassen jene Elemente hier eine Besonderheit erkennen, die in den Bearbeitungen der Kyrie-Abschnitte so nicht anzutreffen war, nämlich die bevorzugte Bildung von Dezimparallelen im Minimarhythmus: Am Schluß des *Et in terra*, des *Glorificamus* sowie des *Qui tollis* wird durch eine solche Parallelführung, und zwar jeweils mit c-h-c-a über a-g-a-f, unmittelbar die Finalkonkordanz e-h' angezielt, und etwa in der Mitte des *Glorificamus* (Mensur 9) tritt eine entsprechende Stimmkopplung zu dem Tenoraufstieg e-g-a in der ersten Mensurhälfte, vor Einfädelung einer Terz-Quint-Klausel zur d-Stufe, auf.

Eine Dezimenstruktur enthält auch der Pänultima-Tactus des nach Semibreven gegliederten *Quoniam*, allerdings nur als punktuelles Gerüst einer Semiminimaformel über den zwei letzten Unterstimmentönen vor dem Schluß-e, die dort zu einer aus hohlen Noten bestehenden hemiolischen Dreiergruppe gehören.[167] Daß diese Art rhythmischer Variante, die vom Tenor her also für einen Tactus die Senaria perfecta ins Spiel bringt, ihrerseits als gängiges Mittel zur wirkungsvollen Pointierung von Klausel-Situationen einzustufen ist, wird innerhalb der Gloria-Reihe durch die folgenden Stellen bestätigt – die weniger einschneidenden Lang-kurz-Wendungen (Brevis + imperfizierende Semibrevis) mit hinzugenommen: Mensur 5 des *Et in terra*, Mensur 1 und 3 des *Qui tollis*[168], Mensur 14 des *Tu solus* und dazu die Schlußbildung des *Amen* am Ende. Da der Superius unterdessen meist noch an der ‚Drei-plus-drei'-Zusammenfassung orientiert bleibt, erweckt die rhythmische Bewegung dieser Tactus aber weniger den Eindruck einer eindeutigen Alternative zur sonstigen Gangart als den einer etwas irritierenden Impulsverdichtung, die dann das Erreichen des Zielpunktes bzw. den Fortlauf des Spiels im imperfekten Modus um so mehr als klärendes Moment erscheinen läßt.

Neben den einzelnen Klauselhemiolen enthält unser instrumentales Gloria im übrigen zwei Passagen, an denen die dreigeteilte Senaria für einige Mensuren hintereinander mit Tonrepetitionen des Tenors auftaucht: Dabei setzt im *Tu solus Altissimus* (Mensur 16-19) die Oberstimme dem ternären Puls eine betonte Artikulation der Tactus-Mitte entgegen, so daß hier durchgängig eine rhythmische Spannung innerhalb der Einheiten spürbar wird;

---

[166] Vgl. oben S. 66 (zum Regensburger Orgeltraktat).

[167] Als dreizeitige Semibreven tragen zudem die beiden Tenortöne vor Schluß des *Tu solus* eine kolorierte Dezimparallele.

[168] Dort ergibt sich bereits zum zweiten Tactus hin eine Leitklangverbindung nach d und kurz darauf eine weitere nach c.

beim *Amen* jedoch paßt sie sich nach zwei Mensuren dem unterlegten ‚Dreier' an und macht damit die Senaria perfecta als reguläre Divisio gültig (*In gloria*, Mensur 18-23).

Wofür diese Beobachtungen zusammengenommen sprechen, ist die Priorität des Mensurganzen gegenüber den Möglichkeiten seiner Untergliederung: Der Tactus selbst bleibt im Rahmen der Senaria in seiner Größe konstant, während die rhythmische Ausfüllung und unter bestimmten Bedingungen auch der Zählzeitwert veränderbar sind. Diese Bedingungen können von außen vorgegeben sein, denn wie bereits Kugler gezeigt hat, werden die eigentlichen Mensurwechsel potentiell durch Abschnittsgrenzen innerhalb des zugrundeliegenden Meßgesangs ausgelöst.[169] Beim *Tu solus* ist hierfür das einsetzende *„Christe"*-Melisma ausschlaggebend, wobei dann die Rückkehr zum gewöhnlichen Senaria-imperfecta-Rhythmus nach dem melodischen Wendepunkt, d. h. nach dem Hochton a der Vokalise, erfolgt.

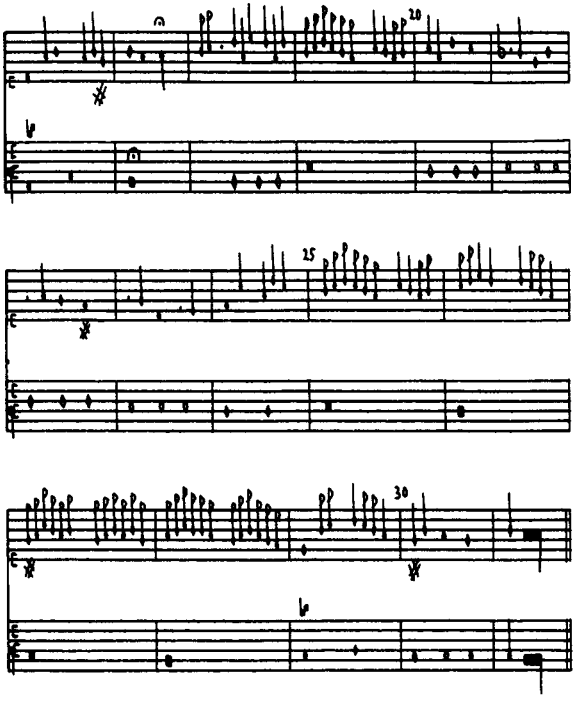


Abb. 13

Fa: Meßzyklus II, *In gloria*, Tactus 16-31
– nach Kugler (1972) Notenteil, 164

Beim *Amen*, dessen Beginn gleich nach Abschluß des *In gloria Dei Patris* den grundlegenden Wechsel von der Octonaria zur Senaria bringt, wird dagegen erst mit dem zweiten Abwärtsschritt des Cantus nach der höchsten

[169] KUGLER, 145.

Melodiestufe wieder auf die imperfekte Teilung umgeschaltet (siehe oben Abb. 13) – möglicherweise deshalb, weil die zusammenhängende Tactus-Gruppe mit den weiß notierten Semibrevis-Repetitionen sonst nur drei statt vier Mensuren umfaßt hätte. Besonders auffällig ist bei diesem Übergang, daß ein bewußter rhythmischer Ausgleich zwischen dem unkoloriert bleibenden, fast blank herausgestellten großen ‚Dreier' und der Weiterführung des Formelspiels in der Senaria imperfecta stattfindet: Der siebente Tactus des *Amen* (*In gloria*, Mensur 24), dem schon ein individuell einbezogener Minima-Auftakt vorausgeht, treibt im Superius durch den beschleunigenden Rhythmus aus einer Semibrevis und vier Minimen die Kolorierungsbewegung von neuem an; umgekehrt schraubt der Tenor die Zahl seiner Anschläge mit der Zwischenstufe dreizeitiger Semibreven in zwei Schritten auf das starre Einheitsmaß der ganzen Mensuren zurück. Die Neigung, das hauptsächlich von Semiminimen bestimmte Formelspiel nach einer im Duktus kontrastierenden Einlage nicht abrupt, sondern rhythmisch vermittelt wieder in Gang zu setzen, macht sich andeutungsweise aber auch an anderen Stellen bemerkbar[170] und ist daher als allgemeineres Merkmal zu erachten.

Bei den an die Senaria imperfecta gebundenen Bearbeitungen und Bearbeitungsabschnitten der Gloria-Reihe wollen wir nun zuletzt eine spezifische Tactusgestalt näher ins Auge fassen, die einschließlich ihrer möglichen Varianten insgesamt mehr als ein dutzendmal auftaucht und deren Erscheinung im Hinblick auf unsere Fragen nochmals etwas Wesentliches veranschaulichen kann. Das entsprechende figurative Grundelement (insofern es konkret als solches zu definieren ist) begegnet uns beispielsweise gleich am Anfang des *Glorificamus*, nach der auftaktigen Initialwendung (siehe unten Abb. 14): Bestehend aus zwei viertönigen Formeln mit je einem Semiminimapaar unter aufeinanderfolgenden Minimen, prägt es nach schnellem Terzanlauf einen Quintabstieg aus, der in der Mensurmitte zunächst durch eine Tonrepetition verzögert wird, um sich dann nach unten hin rhythmisch zu beschleunigen.

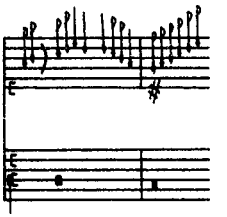


Abb. 14

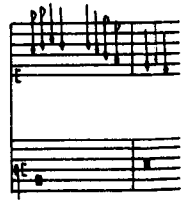
Fa: Meßzyklus II, *Glorificamus*, Tactus 1(-2) – nach Kugler (1972) Notenteil, 158

[170] Vgl. etwa *Tu solus*, Mensur 9 und 20, oder nicht zuletzt den Beginn des *Amen* nach dem verbreiterten „*Patris*"-Schluß.

In genau dieser Form, auch von genau derselben Klangstufe f-c^1 ausgehend, bildet das auffällige Element noch vier andere Tactus, wobei sich immer eine Dezimkonkordanz auf e – bzw. einmal auf g – anschließt.

Glorificamus,	Mensur	6: f-c^2 → e-gis^1
	„	13: f-c^2 → g-h^1
Tu solus Altissimus,	„	23: f-c^2 → e-g^1
In gloria (*Amen*),	„	26: f-c^2 → e-gis^1

Sieht man von einer positionellen Verschiebung des zweiten Semiminimapaares ab, ist indes schon der erste Tactus des Gloria, also Mensur 1 des *Et in terra*, durch unseren Baustein bestimmt, und zwar mit der Duodezim d-a^1 als Einsatzintervall (siehe unten Abb. 15).[171] In diesem Fall bewegt sich der Tenor dann durch einen Quartsprung nach oben weiter. Nur mit dem Unterschied, daß der klangliche Ausgangspunkt ein anderer ist (f-f^1 statt f-c^2), wird außerdem für Mensur 13 desselben Stückes bereits die danach noch fünfmal identisch auftretende Grundform des Elements verwendet.



Fa: Meßzyklus II, *Et in terra*, Tactus 1(-2) – nach Kugler (1972) Notenteil, 157

Abb. 15

Als nächstes wäre eine Variante zu nennen, bei der jeweils ein Quintsprung den Terzanlauf ersetzt. Sie geht immer von d-a^1 aus und kommt an drei Stellen vor.

Et in terra,	Mensur	19: d-a^1 → e-gis^1
Benedicimus,	„	3: d-a^1 → d-h^1
Glorificamus,	„	19: d-a^1 → e-gis^1[172]

Schließlich sei noch eine Spielart angegeben, die den zweiten Teil des Gebildes verändert; dabei wird unter Verzicht auf die Tonrepetition statt der weiter abwärts führenden Wendung eine quasi indifferente, auf die anfängliche Konkordanzstufe bezogene Formel aus einer Minima und vier Semiminimen angebracht. Wieder ist die besondere Gestalt an eine bestimmte Intervallage gebunden.

---

[171] Ganz genauso wird übrigens (nach Doppelvorschlag) bereits das *Kyrie 6* eröffnet.

[172] In der ersten Hälfte von Mensur 20 liegt im oberen System offenbar eine Terzverschreibung vor (vgl. KUGLER, Notenteil, XXIX).

Et in terra, Mensur 18: c-c^2 → d-a^1
Benedicimus, „ 2: c-c^2 → d-a^1
Tu solus Altissimus, „ 4: c-c^2 → d-a^1

Man könnte daneben noch andere Varianten aufzählen[173], doch genügen für unsere Betrachtung diese primären Nachweise.

Was wird an den dargestellten Gegebenheiten deutlich? – Zunächst jedenfalls das eine: daß der Tactus unter der Senaria imperfecta eben oftmals als Ganzes determiniert ist, daß er sich bei aller vielfältigen Ausprägung durch wechselnde Formelkombinationen durchaus häufig in feststehender Gestalt präsentiert. Die Gliederung des Spielablaufs nach dem konstanten Maß der Brevis, und damit zugleich die bewußt isometrische Zeiteinteilung als solche, wird durch jene kongruenten Ausfüllungen einzelner Mensureinheiten immer neu bekräftigt.

Nun ist allerdings eine ergänzende Beobachtung mit aufzunehmen, die dem scheinbar zuwiderläuft: Die rhythmisch-melodisch standardisierten Formelpaare werden nämlich gelegentlich auch gelöst von ihrer Bindung an den durch Tabulaturstriche begrenzten Tactus in das Spielkontinuum eingebaut. So überbrückt am Anfang des *Tu solus Altissimus* die oben zuletzt erwähnte Variante unserer Kolorierungswendung den Wechsel vom ersten zum zweiten Tactus, d. h. sie erstreckt sich dort von Mitte zu Mitte der Mensur. Für das Grundelement ist eine solche Konstellation zwar in keinem der Gloria-Versetten, aber (mit einer nur geringfügigen intervallischen Abweichung) immerhin im *Kyrie 6* nachzuweisen (Mensur 2/3), das sonst den charakteristischen Baustein ebenfalls metrisch integer verwendet (hauptsächlich Mensur 1 und 11).

Die Variante mit dem Quintsprungansatz treffen wir im *Quoniam* in der verschobenen Form an (Mensur 4/5), und nicht zufällig stützt sich bei diesem Stück das Gebilde auf zwei trotz des trennenden Tabulaturstrichs gleichlautende Semibreven der Unterstimme: Zusammenhängend behält die Figur damit ihre angestammte klangbezogene Funktion, obwohl hier erwähntermaßen im Grunde ein Tactus trium notarum vorliegt, der den musikalischen Ablauf im ganzen kleingliedriger erscheinen läßt. Während an den zuvor genannten Stellen die metrisch umgekehrte Positionierung der jeweiligen Formelkombination auf das relative Gewicht auch der zweiten Zählzeit abhebt, ohne freilich spürbar in das periodische Gleichmaß der Senaria-Struktur einzugreifen, fügt sich beim *Quoniam* die einschlägige Verbindung aufgrund der stagnierenden Klangfortschreitung sozusagen als eigener Doppeltactus zwischen die kürzeren Einheiten halber Mensurgröße ein.[174] Insgesamt deuten die betrachteten Situationen wiederum auf den gestalterischen Spielraum hin, den die Ausführungsregeln für solche Cantus-firmus-Stücke

[173] Vgl. etwa *Et in terra*, Mensur 14 (die zuletzt genannte Form ohne die Semiminima-Floskel am Ende), oder *Glorificamus*, Mensur 8 (zweites Glied terzversetzt).

[174] Dasselbe gilt im übrigen für Mensur 2 dieser Bearbeitung.

dem Instrumentalisten auf der Ebene des Codex Faenza gewährten. Man muß sich aber darüber im klaren sein, daß in diesem spezifischen Fall Ausnahmestellen angesprochen sind: Wie das quantitative Verhältnis der beiden Einordnungsmuster klar zum Ausdruck bringt, bleibt die Tactus-Konformität für jene gleichartigen Kolorierungselemente weiterhin das Primäre.

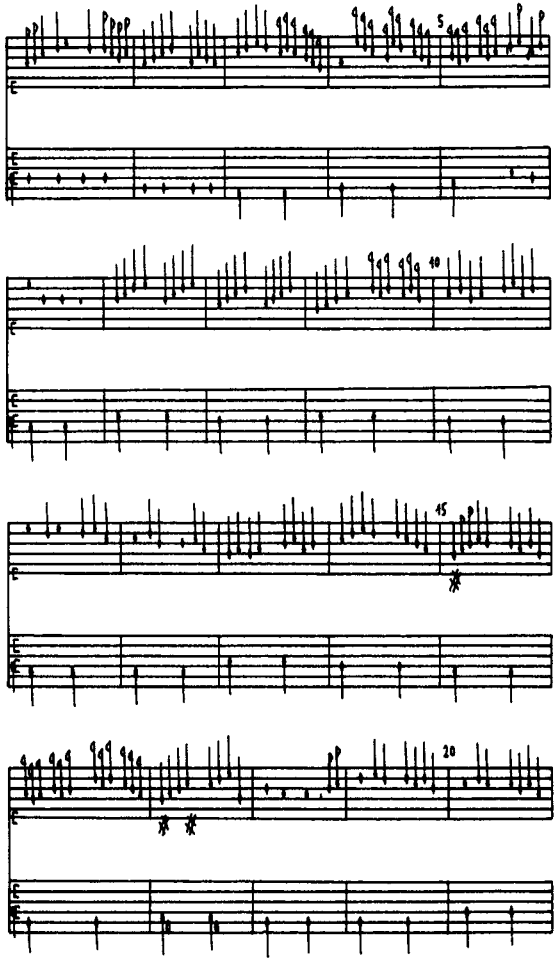


Abb. 16 *Fa*: Meßzyklus II, *Domine Deus Rex*, Tactus 1-20 – nach Kugler (1972) Notenteil, 159

Gloria: Octonaria.

Auch für die Divisio octonaria bestätigen sich im wesentlichen die Ergebnisse, die unsere vorangegangene Untersuchung zur Kyrie-Gruppe des Meßzyklus, d. h. hier konkret zum *Kyrie 4*, erbracht hatte: Demnach begegnet uns

der Tactus wiederum als gegliedertes Gefüge, bei dem das metrische Schwergewicht von der Klangfortschreitung wie von der rhythmischen Oberstimmenbewegung her auf die ‚Eins' gelegt ist, so daß die Artikulation der Mensurmitte (also der zweiten Grundzählzeit) meist entsprechend untergeordnet erscheint. Bezüglich der beiden *Domine-Deus*-Sätze muß man diese Aussage insofern etwas einschränken, als bei ihnen die ‚Zwei' stets noch durch Repetitionstöne des Tenors gestützt wird; ansonsten aber kann man dort jene innere Abstufung der Tactus ebenfalls beobachten. Woran wäre sie, von der Kolorierungsstruktur her, im einzelnen festzumachen? – Erstens daran, daß ein Kontinuum aus Minimen oder Minimatriolen gewöhnlich nur am Mensuranfang durch Semibrevisnoten unterbrochen wird (wie beim *Domine Deus Agnus*, Mensur 8-10). Auf der ‚Zwei' erfolgt ein Einschnitt in den fließenden Kolorierungsrhythmus nur dann, wenn eine größere Zäsur beabsichtigt ist (*Domine Deus Agnus*, Mensur 11) oder wenn der Tactus bereits mit einem gedehnten Ton einsetzt (*Domine Deus Rex*, Mensur 12; *In gloria*, Mensur 4).[175]

Weiter kann man darauf hinweisen, daß sich die zweite Formel innerhalb der Mensureinheit wieder des öfteren nicht mit einer Ecknote, sondern mit einer Tonrepetition an das vordere Glied anschließt. Auffälligerweise geschieht dies beim ersten der in der Octonaria ablaufenden Bearbeitungsteile, dem *Domine Deus Rex* (siehe oben Abb. 16), auch im durchschnittlichen Verhältnis, häufiger als bei den anderen. Der Grund hierfür liegt offensichtlich darin, daß bei jenem Stück die einfachen, rhythmisch undifferenzierten Viertonformeln im Vergleich stärker dominieren (die z. B. in der Senaria imperfecta gar nicht anwendbar sind). Registrieren wir noch die Stellen, um die es sich hier insgesamt handelt.

Domine Deus Rex[176],	Mensur	12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 29, 30, 31
Domine Deus Agnus,	„	7, 16, 20
Tu solus Altissimus,	„	5
In gloria,	„	1, 3, 13

Wie vorauszusetzen war, stehen dem nur wenige Fälle gegenüber, in denen eine solche Tonwiederholung am Tactus-Übergang erfolgt. Außerdem zeigt sich, daß diese Möglichkeit immer nur direkt vor oder nach einem der mittigen Repetitionsanschlüsse eintritt.

Domine Deus Rex,	Mensur	11/12 ← 12
Tu solus Altissimus,	„	5 → 5/6
In gloria,	„	1 → 1/2, 3 → ¾

Schließlich wäre noch ein dritter Anhaltspunkt für den qualitativen Unterschied zwischen Mensuranfang und -mitte zu nennen: Die ‚Zwei' ge-

[175] Zu erwähnen bliebe noch Mensur 15 des *In gloria*, wo die Minimabewegung durch den pointierten Sextsprung in eine blank herausgestellte cis-d-Klausel beendet wird.

[176] Vgl. bei diesem Stück auch die von Kuglers Nachschrift (Notenteil, 159) abweichenden Lesarten Plamenac' bezüglich Mensur 1 und 17 (CMM 57, 119-120).

stattet der Kolorierungsstimme eine synkopische Vorausnahme des betreffenden Anschlags um eine Minimazeit, die ‚Eins' hingegen nicht, jedenfalls nicht in der gleichen Art und Weise. Bevor wir die damit angedeutete Einschränkung erläutern, seien auch diese Stellen zusammen aufgeführt.

Domine Deus Rex[177],	Mensur	11, 26, 32
Domine Deus Agnus,	„	21
Tu solus Altissimus,	„	7
In gloria,	„	9, 16

Nun kommt es im *Domine Deus Rex* zweimal (Mensur 24 und 27) und im *Tu solus Altissimus* einmal (Mensur 8) vor, daß die erste und die fünfte der acht Minimen eines Tactus durch Pausen (Suspirien) besetzt sind:[178] Die zweite Zählzeit wird dabei jeweils durch Tonwiederholung im Tenor artikuliert. Das gänzliche Aussparen des Initialnotenwertes im Kolorierungsrhythmus einer Mensurhälfte, das sich ja im Effekt mit dem Stehenbleiben eines Synkopierungstons vergleichen läßt, ist also auch auf der ‚Eins' des Tactus möglich.[179] Beachten wir aber, daß von diesem komplementären Wechsel zwischen einem Tenor-Anschlag und drei Oberstimmenimpulsen, wie gesagt, stets beide Zählzeiten betroffen sind – insofern haben wir es wieder mit der charakteristischen Physiognomie eines integren Tactus-Ganzen zu tun – und daß er insgesamt doch nur an relativ wenigen Stellen als Gestaltungsmerkmal auftaucht. Unser letzter Gesichtspunkt erhellt damit ebenso wie die vorherigen Kriterien den subtilen und gleichwohl bezeichnenden Rangunterschied von Mensuranfang und Mensurmitte, der im Rahmen der Octonaria gegeben ist. Er besteht, wie wir nochmals festhalten wollen, nicht als konsequente Notwendigkeit, sondern im Sinne einer allgemeinen Tendenz, die auf unsere Frage nach den rhythmisch-metrischen Bedingungen dieser Instrumentalmusik gleichwohl eine deutliche Antwort gibt.

Bleiben zuletzt einige außergewöhnlichere Spezifika anzusprechen, auf die wir schon beim ersten der betrachteten Octonaria-Stücke, dem *Domine Deus Rex*, stoßen (vgl. Abb. 16). Zunächst ein Wort über seine eingangs für den Tenor notierten Semibrevis-Repetitionen (Mensur 1-2), die stereotyp die Viertelzeiten des Tactus vergegenwärtigen: Was sich damit sinnfällig bemerkbar macht, ist das Abzählprinzip, bezogen eben auf den sonst weniger

---

[177] Sofern Kugler den ersten Tactus richtig gelesen hat, käme dieser hier mit dazu.

[178] Vgl. zum folgenden auch K. DORFMÜLLER, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, MVM 11 (Tutzing 1967), 88-90.

[179] Und dies nicht nur in der Octonaria – wie z. B. Mensur 9-10 des in der Senaria imperfecta stehenden *Qui tollis* zeigt. Ergänzend wäre indes vor allem auf die Stelle nach dem Rückwechsel zur Achterteilung beim *In gloria* hinzuweisen (Mensur 8-9), wo die breite Synkopierung in der Oberstimme des auf d basierenden Tactus (mit Semibrevis maior) sich sozusagen über die Mensurgrenze hinweg fortsetzt, weil auf der nächsten ‚Eins' eine den rhythmischen Akzent erneut verzögernde Semibrevispause folgt. Konsequenterweise schließt sich hier zur ‚Zwei' hin auch noch eine kürzere Synkope an.

plastisch hervortretenden Halbwert der Grundschläge. Man könnte auch sagen, daß die gewöhnlichen Dimensionen des Abzählens, die Zweier-Addition der Formeleinheiten und die Achter-Addition der elementaren Kolorierungsnoten, an jener Stelle von der dazwischen liegenden Quantität überlagert werden. Die Octonaria präsentiert sich dort also anschaulich als ‚Vier-Viertel'-Tactus, worin ein erneuter Beleg für die Nähe der hier ausgeprägten musikalischen Faktur zur späteren Taktvorstellung zu erblicken ist (wenngleich man aufgrund des herrschenden Bewegungsduktus das *Domine Deus Rex* ebenso wie die anderen Beispiele dieser Divisio eher mit einem 2/2- oder einem langsameren 2/4-Takt vergleichen müßte). Übrigens steht zu vermuten, daß jene Tonrepetitionen nicht nur eingangs gelten sollten[180], da ein anschließendes Zurückschalten auf nur mehr zwei Tenor-Anschläge pro Mensureinheit, wie es der Notentext dokumentiert, die rhythmische Aktivität allzubald wieder normalisieren würde.

Eine zweite erwähnenswerte Besonderheit ist die Gestalt von Mensur 23 mit den gleichmäßig absteigenden vier Semibreven in der Oberstimme: An dieser Stelle wird ein einziges Mal der ursprüngliche Repetitionsrhythmus des Tenors für einen vollen Tactus auf die melodische Ebene der Kolorierung übertragen, womit der Superius zugleich die unterste der innerhalb seiner kontinuierlichen Laufketten möglichen Bewegungsstufen erreicht. Die viertelzeitigen Semibreven bilden also unter den in Folge vorkommenden Notenwerten diejenige Schicht, die den heterogenen Stimmen gemeinsam ist – was nun auch musikalisch unmittelbar zum Ausdruck gelangen kann, wenn der Tenor hier wie anfangs notiert ausgeführt wird.

Als letztes wäre noch kurz auf ein Tactusmuster einzugehen, das im Superius ebenfalls aus einer Semibrevisgruppe besteht, dabei aber nur je drei solcher Noten umfaßt, an welche sich dann mit dem letzten Mensurviertel immer eine Pause anschließt (Mensur 6, 18, 25).[181] Durch diese Tactus werden besondere Gliederungsmomente herbeigeführt. Ihren Grund haben die auffälligen Zäsuren in bestimmten Wortgrenzen innerhalb des gegebenen Chorals:

Domine Deus / Rex coelestis, Deus / Pa–ter / omnipotens.

Auch an diesen Bausteinen ist im übrigen das zwischen Mensuranfang und -mitte tendenziell auftretende Gefälle erkennbar, liegt doch der erste Ton stets über dem zweiten, welcher wiederum durch den dritten jeweils repetiert wird, so daß die vom Tenor artikulierte Nebenzählzeit in der Oberstimme ohne Nachdruck bleibt.

---

[180] Vgl. auch KUGLER: „Vielleicht ist diese Notierungsweise als Abbreviatur zu verstehen, d. h. in den ersten beiden Tactus ist eine Spielweise für den Tenor angedeutet, die durch das ganze Stück fortgeführt oder hie und da wieder aufgegriffen werden kann" (142).

[181] Vgl. außerdem *Domine Deus Agnus*, Mensur 6.

Wie eine umfassendere Betrachtung ergibt, trifft das, was wir im Hinblick auf die unterschiedlichen Divisiones über die rhythmisch-metrischen Eigenschaften der Cantus-firmus-Sätze des zweiten Meßzyklus aussagen konnten, in den wesentlichen Aspekten auf die Gesamtheit der liturgischen Bearbeitungen aus Faenza zu. Darüber hinaus entsprechen die bislang nicht näher identifizierbaren Stücke, welche im Anschluß an diesen Zyklus aufgezeichnet sind (fol. 93-96^{v}), den hier anschaulich gewordenen Bedingungen. Noch zu klären wäre in unseren Zusammenhang ein offenkundiger Bezug, auf den bereits TIMOTHY J. MCGEE im Kommentar zu seiner Edition der mittelalterlichen Instrumentaltänze hingewiesen hat: Die typischen Merkmale jener Cantus-firmus-Faktur kommen nämlich ebenso bei den in der Quelle auf italienische Intavolierungen folgenden Estampien bzw. Tanzstücken *Tupes*[?] und *Sangilio* (fol. 52^{v} und 54^{v})[182] sowie *Bel fiore danca* (fol. 80^{v}) zum Vorschein.[183]

McGee (dessen Ausgabe diese drei Beispiele mit einbezieht[184]) gibt im Zuge seiner Ausführungen über „Ornamentation and Improvisation" auch eine kurze zusammenfassende Charakterisierung der liturgischen Sätze unserer Handschrift und stellt dann fest:

> Although all the known cantus firmi in Faenza are sacred, exactly the same principles exist in the composition of dances [...] from that source.[185]

Inwieweit schließt diese Parallelität die Kategorie der Zeitgliederung ein? – Für die ersten beiden Stücke gilt wiederum, daß sich der Tactus durch seine jeweils bündige Gestalt sowie durch den vom Tenor stereotyp markierten ‚Hauptschlag' auf Zählzeit *1* als zentrale Maßeinheit manifestiert – das eine Mal gemäß der Quaternaria, das andere Mal weitgehend gemäß der Senaria imperfecta.[186] Ein engmaschigeres Muster zeigt demgegenüber das äußerlich ebenfalls mit der zweiteiligen Senaria verbundene *Bel fiore danca*, da die Fundamentstimme hier zumeist im Abstand halber Mensuren fortschreitet. Im

---

[182] Diese sind nur marginal so bezeichnet. Welcher Gattung die beiden Stücke tatsächlich angehören, steht wegen der zum Teil nicht klar bestimmbaren Formen (vgl. unten Fußn. 184) nicht eindeutig fest. Vgl. dazu L. WELKER (1995), Sp. 169-170.

[183] MCGEE, 33.

[184] Ebd. 142-161. Ob das von der Senaria imperfecta ausgehende Stück *Sangilio* sich wirklich bis fol. 56^{v} (Ende der ersten Akkolade) erstreckt und die Einfügung eines Novenaria-Teils nach 26 Mensuren lediglich auf einem Irrtum des Schreibers beruht, wie McGee meint (173), oder ob dieser Abschnitt es beschließt und danach wieder ein neues beginnt, wie die Edition von Plamenac voraussetzt (CMM 57, 56-59), können wir hier offenlassen. Jedenfalls erscheint neben *Tupes* noch eine zweite ausgedehnte Art Estampie. Das *Bel fiore danca* ist hingegen ein ziemlich kurzes Stück.

[185] MCGEE, 33; zum Vergleich wird ein Teil unseres *Kyrie 4* abgebildet (34, in Übertragung).

[186] *Sangilio* hier bis fol. 56^{v} oben gerechnet.

Grunde wird damit allerdings, ähnlich wie beim *Quoniam* unserer Gloria-Bearbeitung, ein Tactus trium notarum realisiert.

Bei *Sangilio* ist nun zu beobachten, daß nach dem einleitenden Teil (d. h. ab dem fünftletzten Tactus fol. 54 unten) in der Kolorierungsstimme die elementaren dreitönigen und die rhythmisch differenzierten viertönigen Formeln dominieren; doch nicht selten werden die Mensurfelder im Superius auch nur durch eine zweifache Lang-kurz-Wendung (Semibrevis/Minima) ausgefüllt. Semiminima-Folgen tauchen dagegen nur wenige auf, und die einheitlichen Sechsergruppen, die bei den behandelten Senaria-Stücken mit Cantus firmus stets im Vordergrund gestanden hatten, kommen hier so gut wie gar nicht vor. Dies deutet konkret auf ein vergleichsweise rascheres, die Tactus-Dauer verringerndes Tempo hin. Demgemäß wirken aber die jeweiligen Formelpaare, obwohl die Mensurmitte größerenteils wieder durch Ecktöne pointiert wird[187], noch stärker als Ganzheiten. Es ergibt sich also eine engere Anbindung der zweiten an die erste Zählzeit, wie sie sonst eher für die Octonaria kennzeichnend ist.

Man sieht an diesem Beispiel, daß die musikalische Bewegung, in der ein bestimmtes Stück ablaufen soll, den primär von der gewählten Divisio abhängigen metrischen Charakter des Tactus bis zu einem gewissen Grad beeinflussen kann. Etwas Ähnliches läßt sich bei dem in der Quaternaria konzipierten *Tupes* feststellen: Die vielfach nur aus einer viertönigen Minimaformel gebildeten Einheiten sind dort von der Gestalt her oft als paarig verknüpft aufzufassen, besonders wenn die Basisstufe für zwei (oder mehr) Mensuren gleichbleibt. Zu erkennen ist dies an einer jeweils zusammenhängenden Bewegungslinie (z. B. ansteigend und wieder abfallend), vor allem aber an den im Superius mit einer Tonrepetition verbundenen Tactus-Übergängen.[188] Derartige Formelanschlüsse erwiesen sich ja als typisch für die Mitte von Octonaria-Mensuren, und sie galten uns als Indiz dafür, daß die zweite Zählzeit auch für die Oberstimme nicht gleichviel gilt wie die erste. Von daher kann man bei dem *Tupes*-Tanz von einer partiellen Annäherung seiner Spielmetrik an das sonst mit der höheren Divisio erscheinende Artikulationsschema sprechen. Freilich ist das Stück nicht durchgängig nach doppelten Tactus gegliedert; vielmehr werden die sich einstellenden Zweiergruppierungen immer wieder von gleichgewichtig aneinandergereihten Bausteinen abgelöst. Insgesamt sollte man nur festhalten, daß die metrische Struktur einer bestimmten Divisio unter Umständen von ihrer Norm abweichen kann, je nach dem eben, welche rhythmisch-melodischen Elemente die Tactus bevorzugt aufnehmen.

---

[187] Dies gilt nicht für die im Rhythmus Minima/Semiminima gegliederten Figuren: Sie sind aufgrund ihrer Viertönigkeit oft durch eine repetierende Note miteinander verknüpft, wie wir es ja von den Formelverbindungen aus vier plus vier gleichmäßigen Kolorierungswerten her kennen.

[188] Vgl. etwa fol. 53^{v}, die zweite Akkolade (Mensur 138-154).

Zu Beginn dieses Kapitels war u. a. von der instrumentalen *Questa-fanciulla*-Bearbeitung aus dem Codex Reina die Rede, die auf italienischer Seite (neben einer singulären Kyrie-Bearbeitung aus Assisi[189]) als einzelnes Tabulaturfragment[190] von einer ähnlich elementaren Art des Tastenspiels zeugt, wie sie vorrangig durch die deutschen Lehrtraktate des 15. Jahrhunderts belegt ist. Wir bemerkten dazu, daß beide Schichten des Stückes, sowohl der weitgehend gleichmäßig nach Breven ordinierte Tenor als auch der aus ganz einfachen Kolorierungsformeln gebildete Superius, jeweils einem schematisch vereinheitlichten Bewegungsmuster folgen. Sie sind durchgängig einer vom Tactusprinzip her bestimmten Rhythmik unterworfen, die das instrumentale Produkt zwangsläufig in Distanz zu seiner vokalen Vorlage bringt. So bleibt von der dreistimmigen Ballata Landinis innerhalb des formelhaften Spielablaufs nur mehr ein Skelett aus Gerüstintervallen übrig.[191]

Beim Codex Faenza stoßen wir demgegenüber – und gemessen an den deutschen Quellen dieser Zeit – auf beachtlich erweiterte Möglichkeiten: Die mit dem ursprünglichen Tactus zusammenhängenden Wurzeln sind durchaus noch erkennbar, doch stehen insbesondere die Intavolierungen auf einem bis dahin unerreichten Niveau, das sie als Vorreiter einer bewußt auf kunstmäßige Entfaltung abzielenden Tastenmusik ausweist. KUGLER erklärt zu dieser Wandlung:

> Die Intavolierungstechnik und ihre Aufzeichnung haben gewisse Fortschritte gemacht. Sie sind differenzierter geworden[,] und damit wurde erst die Übernahme und Nachbildung von Elementen des kunstvollen mehrstimmigen Satzes möglich.[192]

Das aber ist für den Codex Faenza wie für die gesamte weitere Entwicklung des Tastenspiels das Entscheidende. Abgesehen davon, daß nun der Tenor eines zu bearbeitenden Vokalsatzes annähernd in seiner originalen Gestalt übernommen werden kann[193], finden sich häufig Stellen, an denen sogar die instrumentale Oberstimme „horizontale Wendungen" aus der Vorlage gänzlich unverändert läßt.[194] Dies mag zum Teil einer äußerlichen Verwandtschaft zwischen bestimmten gesanglichen Kolorierungsfiguren und den Spielformeln, die der Organist ohnehin von Hause aus zu benutzen hätte, zuzuschreiben sein.[195] Andererseits zeigt sich, daß punktuell auch Tongrup-

---

189 Vgl. oben S. 88, Fußn. 136.

190 Mit dazu gehört noch ein in der Faktur gleichgeartetes Beispiel, das sich in der Handschrift an die Intavolierung der bekannten Ballata anschließt.

191 Der Contratenor wird bei der Intavolierung überhaupt nicht berücksichtigt.

192 KUGLER, 60.

193 Vgl. ebd. 52-56.

194 Vgl. ebd. 57-70.

195 Vgl. dazu MORENT, 212-215. Ob „das Formelmaterial der instrumentalen Intabulierungen wiederum von den Kolorierungen der Madrigale selbst angeregt und zur Entfaltung gebracht wurde" (215), bleibt aber als genetische Erklärung fraglich: Der Orgelspiel-Tactus (auf den ebd. 205 auch explizit Bezug genommen wird) hat die vokale

pen aus weniger kurzen Notenwerten, ja mitunter sogar rein sprachdeklamatorische Melodieglieder in die instrumentale Faktur eindringen können. Der Spielvorgang ist demnach nicht mehr schematisch an ein Kontinuum schnellfüßiger Figuren gebunden. Wohl bleibt die formelhafte Kolorierungsbewegung insgesamt das Beherrschende, doch wird es dem Organisten des Codex Faenza auf dem Wege der Intavolierung immerhin möglich, überhaupt gezielt mit individuellen Tönen zu operieren. Die bewußte Annäherung der Instrumentalmusik an die Satztechnik vokaler Komposition kommt diesbezüglich also nicht erst in Deutschland mit Paumann zum Tragen.[196]

Wir müssen nun fragen, inwieweit das konkrete Vorbild eines Vokalsatzes bei den Intavolierungen Einfluß auf die rhythmisch-metrische Struktur des Spielablaufs nimmt oder inwieweit umgekehrt dieser Spielablauf den spezifischen Bedingungen des instrumentalen Taktes unterworfen bleibt. Zur näheren Untersuchung seien je zwei Stücke mit italienischer und französischer Vorlage herangezogen. Sie werden nicht ausnahmslos alle Varianten beinhalten, mit denen diesbezüglich im Codex Faenza zu rechnen ist, dürfen aber innerhalb der Gattung als typische Vertreter bevorzugter Gestaltungsformen gelten. Auf der Trecento-Seite wollen wir die Bearbeitung eines zweistimmigen und eines dreistimmigen Madrigals behandeln: *Qualle leçe move* (*Qual lege move*, Bartolino da Padua) und *Aquila altera* (*Aquil' altera*, Jacopo da Bologna). Aus der französischen Gruppe sollen uns dann die Intavolierugen *Jour mour lanie* (*Jour a jour la vie*, anonym) und *Hont paur* (*Honte paour*, Guillaume de Machaut) beschäftigen.[197]

Qualle leçe move.

Der Typus des zweistimmigen Trecento-Madrigals, wie ihn Bartolino da Paduas *Qual lege move* repräsentiert[198], stellt für die Intavolierungen im Codex Faenza vom vokalen Satz her die einfachste Art der Vorlage dar.[199] Auf dieser Ebene lehnen sich auch manche Bearbeitungen besonders eng an das

---

Melismatik der Trecento-Musik sicher nicht genuin vorausgesetzt – zumal die Tastenspiellehre des 15. Jahrhunderts „nur den Reflex einer wesentlich älteren instrumentalen Praxis wiedergibt" (205). Ich nehme eher an, daß hier die italienischen Sänger vom Elementar-Instrumentalen affiziert waren – was übrigens Morent an anderer Stelle seinerseits in Betracht zieht (206).

196 Die Abkehr von einer rein mixturartigen Klanglichkeit hat das Intavolierungsverfahren bereits beim *Questa fanciulla* und teilweise auch bei den betreffenden Stücken aus dem *Robertsbridge*-Codex bewirkt. In Faenza sind dann, wie wir sahen, selbst die Cantusfirmus-Bearbeitungen stets von wechselnden Klangqualitäten durchsetzt.

197 Alle diese Stücke sind zusammen mit einer ausgewählten Fassung ihrer jeweiligen vokalen Vorlage alle auch bei Kugler ediert, so daß bei der Betrachtung die entsprechenden Nachschriften konkret mit zugrunde gelegten werden können.

198 Quellen: *PR*, fol. 21^{v}; *Lo*, fol. 19^{v}; *Sq*, fol. 119^{v}.

199 Vgl. hierzu und zum folgenden KUGLER, 57.

musikalisch Gegebene an. Das instrumentale *Qualle leçe*[200] ist ein bezeichnendes Beispiel hierfür: Mit etwa einem Viertel gleichbleibend übernommener Substanz erweist es sich als die ihrem Ausgangsstück am nächsten stehende Intavolierung. Dies ändert allerdings nichts daran, daß es im Instrumentalen insgesamt zu einer wesentlich ausgedehnteren und intensiveren Kolorierung kommt. So werden die vokalen Semibrevis- und Minima-Folgen größerenteils in raschere Spielbewegungen aufgelöst, und wenn es sich nicht um textlich bedingte Einschnitte handelt (wie bei Mensur 22), ersetzt die Intavolierung auch Haltetöne von Brevis- oder Longa-Dauer meist durch ausfigurierte Tactus. Trotz der Nähe dieses Stückes zu seiner Vorlage ist evident, daß der Tastenspieler auf die Bildung von Formelketten grundsätzlich nicht verzichten kann. Seine Bearbeitung nimmt zwar an einzelnen Stellen die vokalen Kolorierungswendungen identisch auf (Mensur 29, 62, 80, 96), doch was im Madrigal in gewissen Abständen als impulsives Verzierungsmoment hervortritt, gibt für die instrumentalen Laufpassagen nur das Mindestmaß an rhythmischer Bewegung her.[201] Die gestalterischen Elemente, die der Intavolator bevorzugt beibehält, sind also in der Hauptsache anderer Natur: Eindeutig im Mittelpunkt stehen hier, wie schon am Anfang der Bearbeitung erkennbar, die vom Vokalsatz zahlreich vorgegebenen komplementärrhythmischen oder synkopischen Fügungen (Mensur 3-8 und weiter insbesondere 18-20, 39-40, 42-43, 54-57, 59-61, 84-86, 105-106).[202]

Getreu der Vorlage gilt im mensuralen Ablauf für den größeren ersten Teil des Stückes, an den die Terzetti des Madrigaltextes gebunden waren, die Octonaria und für den ursprünglich auf die zweizeilige *coppia* bezogenen Schlußabschnitt die Senaria perfecta. Wie verhalten sich nun die vorliegenden Spielmuster zu den Zählzeiten der jeweiligen Divisio? – Beleuchten wir zunächst den Octonaria-Zusammenhang. Hier wäre als erstes zu registrieren, daß in den von Spielformeln beherrschten Tactus-Gruppen der Superius durch die Art seiner rhythmisch-melodischen Artikulation wieder auf eine vorrangige Markierung der Grundzählzeiten eingestellt ist. Für die ‚Eins' und die ‚Zwei' etwa gleich stark ins Gewicht fallen in dieser Beziehung die Ecktöne innerhalb der Laufketten. Der Beginn der Mensureinheit wird indes weitaus häufiger als die Mitte auch durch rhythmische Einschnitte oder Veränderung des Kolorierungswertes (z. B. von Minimen zu Minimatriolen)

---

[200] *Fa*, fol. 69^{v}; Faks. MSD 10, 64. Die Editionen von Kugler (Notenteil, 62-68) und Plamenac (CMM 57, 68-72) geben zum Vergleich jeweils die Aufzeichnung aus *PR* wieder.

[201] Vgl. z. B. auch MORENT, 213. Selbst wenn man damit rechnet, daß der Oberstimmensänger bei der Ausführung zusätzliche Ornamente anbringen konnte, bleibt funktional ein Unterschied zum Formelspiel des Organisten bestehen: Für diesen ist die ausgiebige Kolorierung der Wesenskern des musikalisch Hervorzubringenden, für jenen wäre sie in gesteigertem Umfang, weil zur vollgültigen Realisierung eines solchen zwischen Sprachvortrag und Ornamentik wechselnden Vokalsatzes nicht erforderlich, ein sekundäres Ausdrucksmittel.

[202] Vgl. KUGLER, 64.

hervorgehoben. Von daher ergibt sich eine ähnliche innere Abstufung der Brevis-Mensuren wie bei den in der Octonaria ablaufenden Cantus-firmus-Stücken. Zwar artikuliert der Note für Note dem Madrigal entnommene Tenor seinerseits meist beide Grundzählzeiten, was des öfteren zugleich eine klangliche Untergliederung der Einheiten bedingt, aber gerade im Zusammenwirken der Stimmen erhalten die einzelnen Tactus stets eine soweit geschlossene musikalische Gestalt, daß sie metrisch nicht in paritätische Hälften zerfallen können. Wo ein bestimmter Kolorierungswert im wesentlichen nur für die Dauer einer Mensur erscheint, während davor und danach andere Rhythmen auftreten, ist dies ohnehin keine Frage (Mensur 14, 21, 29, 33, 36, 41, 46, 48, 49, 51, 58, 69).

Wie sieht es nun bei kontinuierlichen Figurenlinien aus, die sich über zwei (oder drei) aufeinanderfolgende Tactus erstrecken? – An diesen Stellen müssen wir die gegebene Gruppierung der stützenden Tenortöne berücksichtigen. Dabei zeigt sich, daß der jeweilige Unterstimmenausschnitt in seiner rhythmischen Verbindung, ungeachtet der auf die ‚Zwei' fallenden Anschläge, die metrische Ordnung nach dem Grundzeitmaß durchaus bekräftigt. In Mensur 16-17 beispielsweise wird die erste Einheit durch eine stehenbleibende Brevis fixiert, und erst in der zweiten kommt es zu einem untergliedernden Semibrevis-Schritt, der als Sekunddurchgang zur Zielstufe der nächsten ‚Eins' hin (h nach c) außerdem geringeres Eigengewicht hat.[203] Bei Mensur 30-31 hebt sich der zweite vom ersten Tactus im Tenor durch einen verlängerten Anfangswert zwischen gleichmäßig kurzen Semibreven ab. Unter den vier Minimaformeln von Mensur 44-45 stellt ein wiederholter blanker Brevis-Anschlag die Zeitkonstante heraus, und in Mensur 64-65 schließlich stimmt das metrische Profil mit der gegensätzlichen Gestalt eines integralen Semibrevispaares und einer synkopischen, die Artikulation der ‚Zwei' vermeidenden Rhythmuszelle zusammen.

Eine einzige Passage mit drei gleichförmig durchkolorierten Tactus findet sich bereits ziemlich bald nach Beginn des Stückes, noch vor dem ersten der eben genannten Ausschnitte, ab Mensur 9 (ursprünglich das Ende des Anfangsmelismas). Dort ist der Tenor ebenfalls schon so angelegt, daß durch ihn die Zeitgliederung nach dem Brevismaß bewußt wird: Im Zuge von zwei Bewegungsschüben, die jeweils auf eine Doppelmensur bezogen sind, wobei aber der erste abtaktig und der zweite auftaktig einsetzt, ergibt sich auf den Tactus-Einsen immer ein natürlicher Schwerpunkt – gemäß den beiden deutlichen rhythmischen ‚Hebungen' innerhalb jeder Gruppe, wie man sagen könnte. (Obwohl im Madrigal ein Melisma vorliegt, könnte der Unterstimme bei Mensur 9-12 ein vierhebiger daktylischer Vers entspre-

[203] Die anschauliche Ligaturenschreibweise der Originalnotation deutet generell darauf hin, daß jene einfachen Zweitonelemente in der Unterstimme primär als geschlossen auf das Tactus-Ganze bezogene Bausteine aufzufassen sind (so auch schon in der vokalen Vorlage).

chen.) Zudem bleibt die zweite Grundzählzeit in Mensur 10 hier als ‚Mittelzäsur' tonlos.

Einige Bemerkungen nun zu den in beiden Stimmen vom Vokalen ausgehenden, wörtlich nach der Vorlage gebildeten Tactus. Auch diese lassen durch ihre jeweilige Gestalt das konstante Metrum in der Regel plastisch genug hervortreten. Wo sie durch eine synkopische Superiusbewegung gekennzeichnet sind, die auf Semibrevis- oder Minima-Ebene, jedoch stets nur innerhalb der Mensureinheit ablaufen kann (Mensur 5-7, 19, 47, 55, 57, 60-61), sorgt das rhythmische Wiedereinrasten in den Grundschlag auf der neuen ‚Eins' für die Präsenz der gegebenen Zeitordnung. An den übrigen mit der Vokalkomposition übereinstimmenden Stellen umfaßt ein Tactus meistens vier gleichmäßige Semibrevis-Impulse, und zwar unter Einschluß irgendeines komplementären Wechsels zwischen den Stimmen. Am ehesten sind es solche Elemente, die kleingliedriger wirken, aber durch die Dominanz der strukturell klar nach Breven abgegrenzten Gestalten ändert dies nichts an der konsequenten metrischen Bestimmtheit des Spielvorgangs im ganzen. Wie unsere Untersuchung gezeigt hat, bringt das Madrigal selbst schon eine derartige Bestimmtheit mit: ein Beleg dafür, daß das Divisio-Prinzip mit seinem grundlegenden Bezug auf die Einheit der Brevis und auf deren Unterteilung nach abgezählten Notenwerten die vokale Rhythmik der Trecento-Musik allgemein in die Nähe einer Taktvorstellung rückt. Gerade das erlaubt dem Intavolator auch, den Tenor und sogar einzelne Satzstücke aus der vorhandenen Komposition unverändert auf seine Spielebene zu übertragen, eben weil jene Rhythmik sich dem genuinen Verhältnis des instrumentalen Taktes zu Zeitmaß und Betonung mühelos anpaßt.

Worin allerdings die Bearbeitung bei der musikalischen Wiedergabe das metrische Empfinden im Vergleich zum Original begünstigt, ist der mehr perkussive Charakter der Tonerzeugung. Sei es ein besaitetes Tasteninstrument oder eine Orgel, auf der die Intavolierung zur Ausführung kommt: Gewöhnlich werden die Töne mit schärferem Ansatz erklingen und somit auch die durch sie gegliederte Zeit noch stärker bewußt machen, als das im Vokalen geschieht (zumal wenn es sich dort um melismatische Partien handelt, wie sie in unserem Beispiel gegenüber der Sprachdeklamation im Vordergrund stehen). Obgleich das Notenbild über das akustische Profil der Musik eigentlich nichts aussagen kann, entspricht doch dieser ‚strukturalistischeren' Wirkung des instrumentalen Vortrags die graphisch hervorgehobene Tactus-Einteilung in der Tabulatur: Mit suggestiver Kraft lassen die je System durchgezogenen Striche die isometrische Abgrenzung der Mensurfelder dem Auge von vornherein als etwas Zentrales erscheinen. Der Eindruck eines stabilen Zeitrasters mit festumrissenen, kompakten Partialgliedern wird dadurch unterstützt, daß die schnellen Noten so dicht wie nur möglich aneinandergefügt sind und die einzelnen Zellen einer Zeile daher

optisch fast immer höher als breit ausfallen.[204] Das Schriftbild spiegelt also gerade in seiner äußeren, auf den ersten Blick verstehbaren Beschaffenheit sehr wohl einen entscheidenden Aspekt der musikalischen Vorstellung wider, die dem aufgezeichneten Tastenspiel zugrunde gelegen hat.

Mit der strikten Ordnung der Tabulatur korrespondiert im übrigen auch die Aufspaltung vokaler Longen, die im Madrigal als gedehnte Versanfangsklänge außerhalb der rhythmisch erfüllten, mensurierten Zeit stehen (Mensur 1-2 und 44-45). Für das Instrumentale ist es zunächst obligatorisch, die ‚Eins' jeder Brevis-Einheit zu artikulieren – von spezifischen Ausnahmefällen abgesehen, sogar mindestens die ‚Eins' und die ‚Zwei' (in der Octonaria). Wie anfangs bereits festgestellt, werden die statischen Klänge der Vokalvorlage zudem ohnehin meist auskoloriert. Daß es der frühen Tastenmusik nicht angemessen war, die Töne am Beginn eines Stückes oder eines neuen Abschnitts nur unbewegt festzuhalten, leuchtet ein: Zumal diese ausdruckslos starr bleiben bzw. zu rasch wieder verklingen mußten, hätte sich die hier ganz von der mechanischen Aktivität des Spielens abhängige Verlebendigung des Tongefüges jeweils ungebührlich verzögert. So wird in unserer Intavolierung bereits die zwei Breven ausfüllende Initialkonkordanz mit einer charakteristischen Verzierungswendung versehen, bevor dann als wörtliches ‚Zitat' der Hoquetus von Mensur 3-4 (usw.) folgt. Der Organist kann und will nun einmal nicht anders, als die von den Grundzählzeiten des Tactus gestützte Spielrhythmik von Beginn an in Kraft zu setzen.[205]

Gehen wir weiter zu der an die Senaria perfecta gebundenen *volta de qual leçe move*. Wieder zeigt sich, daß der Vokalsatz – in diesem Fall also das Ritornell des Madrigals – von seiner klanglich-rhythmischen Disposition her bereits eine sichere metrische Ordnung nach dem Einheitsmaß der Brevis vorgibt, welche jedoch in der Instrumentalfassung aufgrund der differenzierteren, gestalthafter gliedernden Kolorierungsbewegungen noch deutlicher zur Wirkung kommt. Im Unterschied zur Originalkomposition, die als kürzeste Notenwerte Minimen verwendet, bieten die Spielformeln des Intavolierungssuperius sowohl Minimatriolen als auch Semiminimen und punk-

---

[204] In dieser Hinsicht sind die Übertragungen von KUGLER, die nach seiner Erklärung „alle wesentlichen Bestandteile der Notation" gemäß der Quelle beibehalten sollten (50), doch einen Kompromiß mit der bequemeren Lesbarkeit eingegangen, indem sie die Notenzeichen in der Reihe weniger eng zusammenschließen und sich damit von der anschaulichen Bündigkeit der Formelgruppen im Codex Faenza entfernen. (Da aber die heutige Technik es erlaubt, Graphiken auch zu verschmälern, habe ich die aus Kuglers Editionsteil übernommen Notenbeispiele auf diese Weise jeweils stärker dem Original angenähert.)

[205] Wie Kugler nach näherem Eingehen auf jene besondere Umspielungsformel bemerkt, findet man beinahe dieselbe Kolorierung am Anfang des Madrigals *Non al suo amante* von Jacopo (61). Solche Figurationen auf dem Eröffnungsklang beschränken sich also nicht auf das Tastenspiel. Dazu wäre aber wiederum zu sagen, daß sie hier unbedingt angebracht werden müssen, während sie für den Vokalsatz eher eine spontane Zutat sind (vgl. oben Fußn. 201).

tuell sogar Semiminimatriolen auf. Wie üblich neigt die instrumentalisierte Oberstimme dazu, mit der Tactus-Eins den rhythmischen Impuls zu wechseln. Auf der ‚Zwei' und der ‚Drei' tut sie dies durchgehend weniger häufig.

Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber statistischen Methoden sei der Sachverhalt doch mit einigen Zahlen belegt, die daneben das entsprechende Verhältnis von Bearbeitung und Vorlage konkretisieren. Angegeben ist, wie oft in diesem 38 Mensuren umfassenden Senaria-perfecta-Teil auf den drei verschiedenen Zählzeiten der Rhythmus, gleich auf welche Art, jeweils umschlägt.[206]

Zählzeit	*1*	*2*	*3*
Madrigal:	22 ×	9 ×	7 ×
Intavolierung:	28 ×	15 ×	11 ×

Hiermit bestätigt sich zum einen, daß der Anfang der Mensureinheiten für das vokale Original wie für die instrumentale Bearbeitung die erstrangige Abgrenzungsposition darstellt, zum andern aber auch, daß die Intavolierung das metrische Gerüst insgesamt schärfer fixiert, weil bei ihr die rhythmische Artikulation der Zählzeiten generell zunimmt. Allerdings erstreckt sich das reguläre Gefälle, das vom Schwerpunkt der ‚Eins' ausgeht, der durchschnittlichen Tendenz nach nunmehr in zwei unterscheidbaren Stufen bis zur ‚Drei' hin. Fest steht jedenfalls, daß Position *3* und *1* rhythmisch fast doppelt so häufig gegeneinander abgehoben werden als *1* und *2*, und diese wiederum noch annähernd eineinhalbmal sooft wie *2* und *3*.[207] Unter der Senaria perfecta erweist sich damit der Tactus erst recht als stufisch geordnete, bündig formierte Struktur. Wenn im Notenbild der untersuchten *volta* der vielfache Wechsel zwischen leicht, stark und gar nicht kolorierten Mensurzellen hervorsticht und bereits grob auf die konstante Gliederung nach gestalteten Einheiten hindeutet, so wird diese am Detail des rhythmischen Bewegungsverlaufs wieder in sehr konkretem Sinn offenbar.

Aquila altera.

Zu unserem folgenden Stück, das auf Jacopos *Aquil' altera* beruht[208], ist zunächst zu sagen, daß es im Gegensatz zur Intavolierung eines anderen dreistimmigen Madrigals des Bologneser Trecento-Komponisten, *Sotto l'imperio*,

---

[206] Die Aufrechnung geht von Kuglers Nachschrift aus. In die Analyse sind die für sich stehenden, mit keinem Oberstimmenton zusammentreffenden Töne des Tenors gleichberechtigt einbezogen worden. Die Konstellationen, bei denen die ‚Zwei' nicht artikuliert, d. h. der zuvor gesetzte Klang weiter ausgehalten wird, gelten als rhythmische Wechsel auf der ‚Eins'.

[207] Insbesondere vom Tenor her wird die ‚Drei' gerne auch synkopisch überspannt und damit als gliedernder Impuls abgeschwächt (Mensur 74-75, 81, 87, 99, 101).

[208] Quellen: *PR*, fol. 2^{v}; *FP*, fol. 91^{v}; *Pit*, fol. 2^{v}; *Sq*, fol. 8^{v}. *Fa*, fol. 73; Faks. MSD 10, 71. Kuglers Edition (Notenteil, 83-91) gibt zum Vergleich wiederum die Fassung *PR* wieder.

den zweiten vokalen Diskant seiner Vorlage kaum berücksichtigt.[209] Der im Original teilweise nach Art der Caccia imitatorisch zum Superius geführte und wie auch die Basisstimme mit einem individuellen Text verbundene *contra* – so die Bezeichnung im *Codex Panciatichi* (*FP*)[210] – kommt auf instrumentaler Ebene eigentlich nur an einer Stelle zur Geltung: Hierbei handelt es sich um die Mensuren 18 und 19, in denen der Tenor zu pausieren hat und die Intavolierung dafür beide Diskante zusammen ohne Veränderung übernimmt. Bei der Aufzeichnung sind die betreffenden Töne der zweiten Stimme ihrer Lage gemäß mit in das obere System eingetragen worden. Ansonsten ist der Intavolator durchgängig wie bei der Bearbeitung eines zweistimmigen Madrigals vorgegangen.[211]

Die Mensurverhältnisse in diesem Stück stimmen mit denen unseres zuvor behandelten Beispiels überein, d. h. Teil 1 steht in der Octonaria und das abschließende Ritornell in der Senaria perfecta. Die Kolorierung erreicht dagegen ein noch wesentlich üppigeres Ausmaß als beim *Qualle leçe move*: Von Beginn an beherrschen Minimatriolen, ab Mensur 14 dann auch Semiminimagruppen das Feld, und überhaupt gibt es so gut wie keinen Tactus (von einzelnen Zäsursituationen abgesehen), der ohne Figurierung bleibt; die Formelketten ziehen sich nahezu kontinuierlich durch das Tabulaturbild (siehe unten Abb. 17 und 18). Ausgelöst wird diese ausschweifende Kolorierung freilich durch die Tatsache, daß das Madrigal von Jacopo selbst besonders starke melismatische Minimabewegungen aufweist. Bezeichnenderweise aber begnügt sich die Intavolierung nicht mit den zweimal vier Diminutionstönen, welche die Vorlage maximal je Brevis-Einheit zu bieten hat, sondern steigert die Zahl. Damit liegt ein Bearbeitungstypus vor, der letztlich doch wieder ziemlich weit von der kompositorischen Faktur der Vorlage abrückt, um die virtuose Spielbewegung, um das ureigene ‚handwerkliche' Vermögen des Organisten geradezu aufdringlich in den Mittelpunkt zu stellen. *Aquila altera* unterscheidet sich darin auch nicht grundlegend vom Extremfall der Intavolierungen *Soto limperio* und *Non na elso amante*[212], wo sogar über größere Strecken als Kolorierungswert die im originalen Notentext durch doppelte Kaudierung gekennzeichnete Semiminimatriole hervortritt.

Bevor wir näher auf unser Tastenstück eingehen, wäre zu unterstreichen, daß sein vokales Modell metrisch nicht anders angelegt ist als Bartolinos *Qual lege move*:[213] Die gegebene Komposition basiert unter beiden mensuralen Einteilungen, so wie es ja das Divisio-Prinzip von Hause aus will,

---

[209] Vgl. dazu KUGLER, 81-83, 86, 90. Da sie allgemein von zwei Oberstimmen in gleicher Lage ausgeht, läßt sich die relativ seltene Dreistimmigkeit beim Madrigal direkt mit der der Caccia vergleichen. Ganz anders gebaut ist bekanntlich der Tenor-Superius-Contratenor-Satz der Ballata. Vgl. hierzu M. L. MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, MVM 9 (Tutzing 1963), 29.

[210] Vgl. KUGLER, 83.

[211] Vgl. ebd. 91.

[212] *Fa*, fol. 68 bzw. 78.

[213] Entsprechend erscheinen hier wie da als kürzeste Noten Minimen.

schlechthin auf dem integren Zeitmaß der Brevis. Fassen wir im Hinblick darauf kurz den Tenor ins Auge, dessen Form bei der instrumentalen Bearbeitung bis auf wenige Varianten und die obligatorische Trennung vorgefundener Longen in Brevis-Repetitionen gewahrt bleibt. Er sei nun einfach danach befragt, wie sich seine rhythmischen Impulse innerhalb der jeweiligen Divisio im ganzen auf die möglichen Zeitpositionen der Mensureinheit verteilen.[214] Das zahlenmäßige Resultat lautet:

Auf die	*1. / 2. / 3. / 4.*	Viertelzeit der Octonaria
entfallen	46 / 11 / 23 / 17	
und auf die	*1. / 2. / 3.*	Drittelzeit der Senaria perfecta
	27 / 8 / 8	Tonimpulse.

Man muß auch aus dieser Statistik nicht zuviel ableiten; doch die durchscheinende Tendenz ist wiederum evident genug, um in bezug auf den Tenor die klare Vorrangstellung des Mensuranfangs zu verdeutlichen: In beiden Divisiones sind vom rhythmischen Gewicht her die Nebenzählzeiten dem unentwegt artikulierten Mensuranfang konsequent untergeordnet, wobei sich in der Octonaria erwartungsgemäß – und nicht weniger offenkundig – das dritte Viertel als zweitstärkste Position, eben als ‚Schlag zwei', behauptet. Damit kann zunächst kein Zweifel daran bestehen, daß die Basisstimme wie üblich, und dies bereits in ihrem Ursprung, von einem Brevis-Metrum ausgeht.

Was aber tut hier der Superius? – Im Ritornellteil des Stückes weist er einen Bewegungsduktus auf, welcher dem der vorhin behandelten *volta de qual leçe move*, was das Formelspiel betrifft, noch recht ähnlich ist (siehe unten Abb. 17). So dominiert auf der Kolorierungsebene als Notenwert in beiden Fällen die Semiminima, und die Lauffiguren schließen sich auch bei der *volta de aquila altera* wieder meist klar erkennbar zu Gestaltungseinheiten im verbindlichen Maß des Dreier-Tactus zusammen. Letzteres gilt, obwohl in dieser Bearbeitung der Spielrhythmus selbst oft über die Mensurgrenzen hinweg kontinuierlich fortgeführt wird. Betrachten wir dazu etwa die ersten zehn Tactus der intavolierten *coppia* (Mensur 50-59). Nachdem der rhythmische Impuls im Superius zu Beginn zweimal auf der ‚Eins' gewechselt hat, nämlich von einer Semibrevis zu Semiminimen und von diesen zur Minimatriole, und die nächste Hauptzählzeit dann mittels Pauseneinschnitt über dem neu gesetzten Tenorton herausgestellt worden ist (Mensur 52/53), kommt schließlich eine gleichmäßig ablaufende, weiter ausgreifende Kolorierungsbewegung in Gang, die als Rhythmus die folgenden Gliederungspositionen überspielt. Jedoch gewährleistet hier der auf einer ähnlichen Formelkombination mit melodischem Auf- und Abstieg beruhende Parallelis-

[214] Die vom Tenor nur sporadisch berührte Minima-Ebene lassen wir außer Betracht. Die Zählung beruht, ebenso wie alle folgenden Mensurangaben, auf Kuglers Nachschrift der Intavolierung, welche die Tactus 47 und 48 des Manuskripts bewußt ausklammert: Dem Anschein nach sind diese nämlich „versehentlich ein zweites Mal intavoliert worden" (KUGLER, Notenteil, XX).

mus zwischen den Tactus 54 und 55, daß die Dreiereinheiten deutlich abgesteckt bleiben. Ebenso verhält es sich im Anschluß an das rhythmisch retardierende Moment des nächsten Brevis-Gliedes[215], also bei Mensur 57 und 58. Wegen eines Quartsprungs über die Tactus-Grenze erscheinen die im Umriß kongruierenden Gestalten dort ohnehin scharf getrennt.

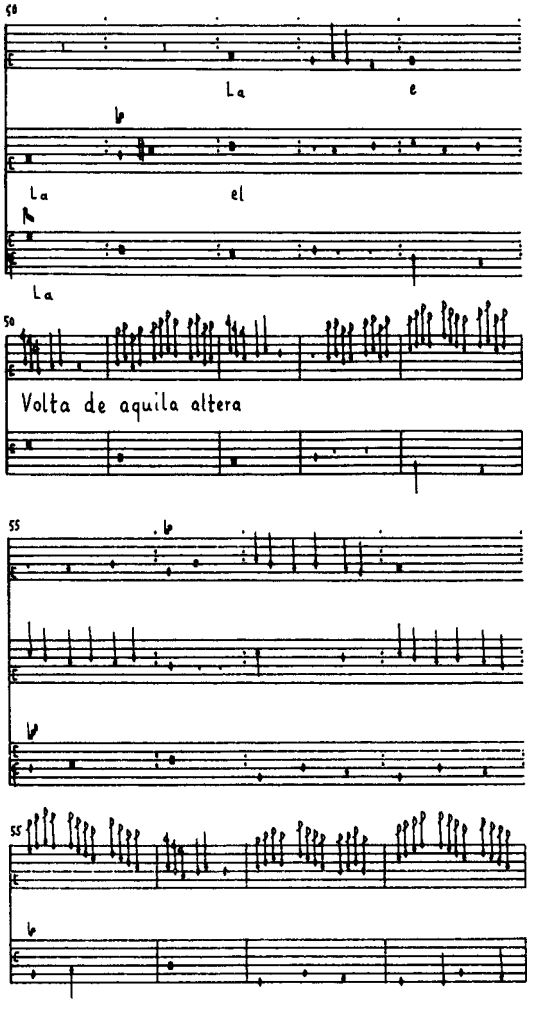


Abb. 17 *PR / Fa: Aquil' altera*, Tactus 50-58 – nach Kugler (1972) Notenteil, 88-89

[215] Die aus einer Minimatriole und zwei Minimen gebildete, auf der dritten Zählzeit endende Figur ist eine feststehende „Tonumschreibungswendung" für Zielkonkordanzen, wie Kugler sie konkret bezeichnet (ebd. 92). Viermal taucht sie in dieser Funktion im Senaria-perfecta-Teil unserer Intavolierung auf, der im übrigen bereits durch sie eröffnet wird (Mensur 50 sowie 52, 56, 62, 64).

Das sich ansonsten gerade im Zusammenspiel von Unter- und Oberstimme manifestierende Brevismaß wird andererseits, und dies letztlich während des ganzen instrumentalen Ablaufs der *volta de aquila altera*, durch die untergliedernden Zählzeiten gestützt: Der stereotype Zählzeitmodus ist als durchgehender Puls der Musik wiederum voll präsent. Dazu tragen neben den Ecktönen der Superiusformeln, die wie gewohnt bevorzugt auf jene Fixpunkte fallen (in diesem Fall vor allem auf die ‚Drei'), auch die zur permanenten Artikulation der ‚Einsen' potentiell hinzutretenden Anschläge des Tenors bei. Im Vergleich zum Madrigal erhalten die Nebenzählzeiten nun sogar stärkeres Gewicht, nicht zuletzt weil der Tastenspieler das Tempo des ‚Dreiers' aufgrund der durchweg kürzeren instrumentalen Notenwerte gewiß um einiges reduzieren muß.[216]

Wenn wir uns nun den Kolorierungsverlauf von Teil 1 des Stückes, also des Octonario-Zusammenhangs, im Verhältnis zu den vokalen Oberstimmen vergegenwärtigen, müssen wir erst recht eine verminderte Geschwindigkeit des mensuralen Ablaufs veranschlagen, erstrecken sich doch die tonreichen Formelketten ohne Einschnitt meist über mehr als drei der viergliedrigen Einheiten (siehe unten Abb. 18). Schon wegen der vielen Semiminimagruppen (Mensur 14-16, 23, 26, 30, 41-42, 45-48)[217] – und ferner wegen der in einer bestimmten Wendung auftauchenden Semiminimatriolen (Mensur 14, 16, 26) – wird man durchaus ein noch weiter zurückgestuftes Tempo anzunehmen haben als beim *Qualle leçe move*, dessen Spielbewegung unter der gleichen Divisio nicht über Minimatriolen hinausgeht. Beides zusammen aber, die temporale Dehnung des ursprünglichen Zeitmaßes und der mechanische Effekt einer höheren Summe durchschnittlich je Brevis unterzubringender Kolorierungstöne, bewirkt hier zwangsläufig eine stärkere Halbteilung der Mensur, eine metrische Aufwertung der zweiten Grundzählzeit. Bei einer solchen Bewegungsstruktur wird man zweckmäßigerweise den Tactus von vornherein nach seinen Vierteln auszählen, nicht nach seinen Hälften. Im Endeffekt springt die musikalische Zeitordnung in diesem Fall auf das nächst engere Raster über, und das Tactus-Metrum spaltet sich in zwei gleichrangige Einheiten auf: Aus der Octonaria wird metrisch eine Quaternaria – ein kleiner Zweivierteltakt, wenn man so will, dessen integre Glieder umgekehrt wiederum zu festen Doppeltaktgruppen zusammengeschlossen sind. Beim Ritornell, im Rahmen der Senaria perfecta, führt die Instrumentalisierung deshalb zu keinem analogen Umschlag, weil die Dreierperiode nicht egal zu teilen ist und daher als solche trotz des gegebenen Tempover-

[216] Was übrigens genauso auf das Ritornell von *Qual leçe move* zutrifft. Vgl. zu dieser Frage auch KUGLER, 52.

[217] In der originalen Aufzeichnung sind die Minimatriolen, weil ebenfalls rechts gefähnt, von den Semiminimen nur durch die pro Tactus geringere Notenanzahl zu unterscheiden. Kuglers diplomatische Umschrift gibt erstere mit der üblichen linksseitigen Fähnung wieder.

lusts ganzheitlich faßbar bleibt. Das ‚perfekte' Metrum besitzt in dieser Hinsicht gegenüber dem ‚imperfekten' tatsächlich eine eigenwüchsige Stabilität.

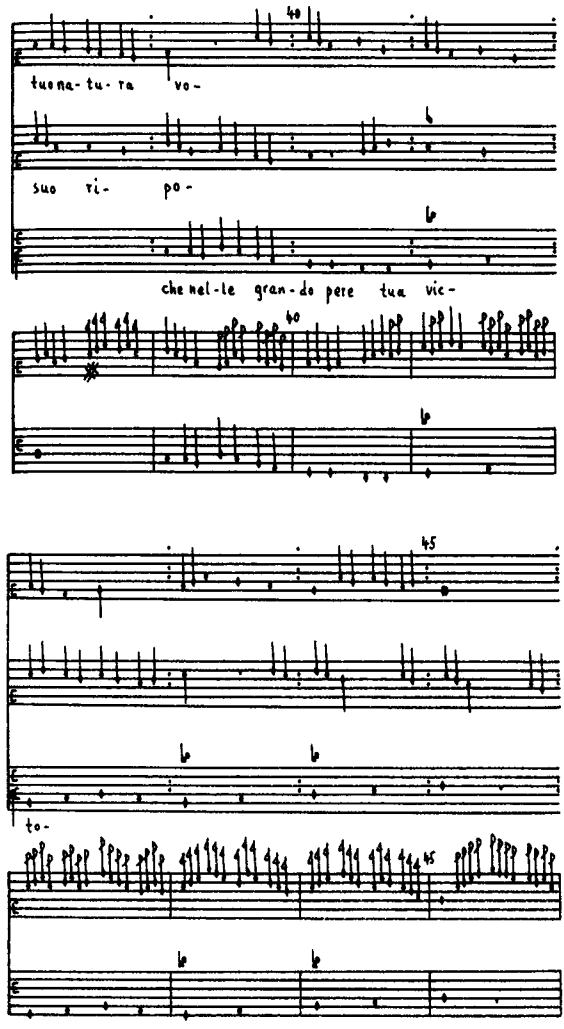


Abb. 18 *PR / Fa: Aquil' altera*, Mensur 38-45 – nach Kugler (1972) Notenteil, 87

Die Intavolierung von *Aquil' altera* zeigt also, daß bei der Octonaria die metrische Einheit statt vom Mensurganzen von der Mensurhälfte determiniert werden kann, wenn die instrumentale Bewegung einen entsprechenden Diminutionsgrad erreicht. Zu untersuchen wäre noch, ob die umgeschaltete Zeitordnung sich auch im Detail der rhythmisch-melodischen Struktur des Superius bemerkbar macht. Konkret festzustellen ist immerhin folgendes:

Die Mensurmitte wird innerhalb der Kolorierungszüge mit ziemlich wenigen Ausnahmen durch einen wirklichen Eckton artikuliert, was hier für die ‚Eins' deutlich seltener zutrifft. So geht beispielsweise den aufsteigenden Formeln am Tactus-Übergang in der Regel die Untersekunde ihres Ansatztons voraus (siehe etwa Mensur 10/11, 15/16, 24/25, 33/34, 43/44, 46/47). Im übrigen läßt sich zeigen, daß bei unserem Vergleichsstück *Qualle leçe move* die fünfte Minimaposition der Octonaria nicht derart konstant von solchen Wendetönen besetzt ist. Ihre Plazierung war dort zwischen Tactus-Anfang und Tactus-Mitte auch ausgeglichen. Was nun die rein rhythmische Gliederung anbelangt, behält bei *Aquila altera* allerdings die Mensur-Eins ihren angestammten Vorrang als Abgrenzungspunkt. Es gibt zwar einige Situationen, in denen die Kolorierungsbewegung mit der dritten Viertelzeit abbricht (Mensur 2, 22, 25, 29, 36), aber am Mensurbeginn ist dies doch häufiger der Fall (Mensur 7, 12, 13, 17, 20, 27, 35, 38, 45). Alles in allem wiegt gewissermaßen der eine Faktor den anderen auf: Wenn die ‚Eins' im Rhythmischen dominant bleibt, so wird die ‚Drei' – wie wir die Tactus-Mitte hier bezeichnen wollen – durch die konsequentere Setzung von Ecktönen auf der melodischen Ebene des Spielvorgangs mehr pointiert.

Für unsere Fragen von besonderem Interesse ist noch die Passage Mensur 38-41 der Intavolierung (vgl. Abb. 18). Innerhalb dieser vier Tactus schlägt der Kolorierungsrhythmus je dreimal sowohl am Anfang als auch in der Mitte der Brevis-Felder um: Zuerst wechselt er zwischen Minimatriolen und Minimen, danach zwischen Minimen und Semiminimen. Daß hiermit die gestalthafte Gliederung des Spielkontinuums eine Zeitlang primär mit den halben Mensuren zur Deckung kommen kann, wäre als ein weiteres Symptom der engmaschigeren, sich sonst üblicherweise mit der Quaternaria verbindenden Metrik zu erachten. Das auslösende Moment für jenes verdichtete Variieren im Oberstimmenduktus dürfte indes die vorgefundene Bewegung des Tenors gewesen sein, der in Mensur 39 mit einer Minima-Folge selbst seine rascheste Fortschreitung erreicht und dann bis zum bevorstehenden Schluß des Octonaria-Teils eine relativ agile Gangart beibehält.

Beachten wir ferner, daß mit dem letzten der spielrhythmischen Wechsel ein weiterführender, d. h. mit der nächsten ‚Eins' nicht wieder veränderter Semiminima-Zug einsetzt (Mensur 41-42). Auch diese Möglichkeit, unterschiedliche Bewegungseinheiten mit mehr als je zwei Formeln des gleichen Kolorierungswertes in der Tactus-Mitte aufeinanderstoßen zu lassen, hängt offenkundig von der metrischen Ebenbürtigkeit der Mensurhälften ab. Beim *Qualle leçe move* ist eine solche Konstellation nicht anzutreffen. Das Stück enthält zwar einen Tactus, der sich auffällig in zwei Gestalten teilt, nämlich in vier Minimen und eine sechstönige Triolengruppe (ebd. Mensur 13), doch im Anschluß daran erscheinen wiederum reine Minimaformeln. Wenn in dieser Intavolierung das Octonaria-Maß mit einem 2/4-Takt zu vergleichen wäre, so müßten wir bei *Aquila altera* denselben wie gesagt auf

die halbe Mensurdauer anwenden. Andererseits kann man hier bereits eine Parallele zum 4/4-Takt der Generalbaßzeit ziehen, der ja (akzentuell) auch meist aus metrisch ebenbürtigen Hälften besteht. Nur bleibt in diesem Tastenstück des frühen 15. Jahrhunderts, mitbedingt durch seine kompositorische Vorlage, von der musikalischen Gestalt her der genuine Zusammenhalt des auch im Notenbild gegenwärtigen Mensurganzen unter Umständen doch noch nachvollziehbar. – Etwas Ähnliches wird uns im übrigen später noch beim Taktbegriff gerade J. S. Bachs zu beschäftigen haben.[218]

Jour mour lanie.

Die Bearbeitung des vielfach überlieferten französischen Rondeau *Jour a jour la vie*[219], dessen Autor unbekannt geblieben ist, begegnet uns im Codex Faenza (mit unterschiedlich verballhornter Incipit-Angabe) in zwei getrennten Notierungen.[220] Nehmen wir dazu kurz Kuglers Erläuterung auf:

> *„Jour mour lanie"* steht unter dem geschlossenen Corpus der französischen Intavolierungen, *„Io levie"* dagegen unter den anschließenden, größtenteils anonymen Stücken. Dennoch ist nicht ganz klar, warum dasselbe Stück überhaupt ein zweites Mal aufgeschrieben wurde. Der einzige Unterschied liegt in einigen Notationsvarianten, die jedoch nichts an der musikalischen Substanz ändern.[221]

Kugler meint, daß hinter der zusätzlichen Aufzeichnung, da sie mehr der italienischen Notation angepaßt ist, eine didaktische Absicht gestanden haben könnte.[222] Bei den folgenden Ausführungen wird indes formell auf die zuerst fixierte Fassung *Jour mour lanie* Bezug genommen.[223]

Die Intavolierung behält im wesentlichen jeweils das mensurale Tempus ihrer vokalen Vorlage bei, das mehrfach zwischen perfectum und imperfectum wechselt. Nach italienischer Auffassung hätten wir es also mit der Senaria perfecta und mit der Quaternaria zu tun, wobei von gleichbleibender Dauer der kürzeren Notenwerte auszugehen ist (was auch dem Eigenwillen des Spielmechanismus entgegenkommt[224]). Als musikalisches Verlaufsmuster

---

[218] Siehe dazu Kap. VI: „Taktdispositionen bei Johann Sebastian Bach".

[219] Hauptquellen: *PR*, fol. 66 (vierstimmig); London, British Library, *Ms. Cotton Titus A. XXVI*, fol. 3^{v} (dreistimmig); *FP*, fol. 73^{v} (dreistimmig, untextiert); *Pit*, fol. 121^{v} (zweistimmig). Unter den hinzukommenden Kontrafakturen befindet sich auch eine deutschsprachige Oswalds von Wolkenstein (*Stand auff Maredel*); vgl. unten Fußn. 232.

[220] *Fa*, fol. 43 bzw. (nur marginal bezeichnet) fol. 50; Faks. MSD 10, 30 u. 44.

[221] KUGLER, 119. Wie man allerdings anmmerken sollte, ergeben sich kurz vor Schluß kleine Differenzen in der Lesart des Tenors (Mensur 30-32).

[222] Ebd.

[223] Kuglers Ausgabe (Notenteil, 28-29) bezieht die Vokalvorlage vierstimmig gemäß *PR* mit ein. Die Semiminimen der Intavolierung sind dort, in Mensur 1 vom Original abweichend, konsequent nach rechts gefähnt. Eine Annäherung an französische Notationsgepflogenheiten wird hier in der Quelle an den hohlen Notenköpfen für die Semiminimatriolen deutlich (vgl. KUGLER, 32).

[224] Freilich liegt bei der Ausführung eine leichte Veränderung des Zählzeittempos beim Mensurwechsel, also z. B. eine gewisse Beschleunigung beim Übergang von der Quaternaria zur Senaria perfecta, im Bereich des Möglichen – wie überhaupt nicht damit zu rechnen ist, daß die Tastenspieler diesbezüglich streng dogmatisch verfuhren.

berücksichtigt die Bearbeitung wie immer nur das Gerüst aus Cantus und Tenor, d. h. Contratenor und Triplum der mit bis zu vier Stimmen überlieferten Chanson spielen für sie keine Rolle.[225] Da aber das Rondeau, wie seine Aufzeichnung in Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. ital. 568* (*Pit*, fol. 121^{v}) belegt, zugleich in einer solch einfachen zweistimmigen Form existiert hat, rückt das Instrumentale hier weniger stark vom vokalkompositorisch Konstitutiven ab als etwa bei den Machaut-Intavolierungen, wo mit dem Contratenor eine satztechnisch bereits essentiell gewordene Komponente ‚unter den Tisch fällt'.[226]

Auf der Ebene des Tastenspiels führt das vorgegebene Satzgerüst indes zu einem gewissen Problem: Es gibt Stellen, an denen die beiden Stimmen in der Lage zusammentreffen und sich zuweilen sogar kreuzen, so vor allem zwischen Mensur 4-8 und 24-27. Schon im Vokalen hat die obere mit ihrem Ambitus e-g$'$ nominell nahezu einen Oktavraum mit dem Tenor zu teilen, nachdem dieser selbst den Bereich c-d$'$ beansprucht. In der Intavolierung erweitert sich der Superius an einem Punkt nach unten noch um den nächst tieferen Ton (außerdem nach oben um eine Terz). Beim Spiel auf einer Klaviatur muß daher – falls man die Stimmen nicht von vornherin durch rechtshändige Oktavierung trennt – einige Male über- bzw. ineinandergegriffen werden. Besonders diffizil gestaltet sich dieser instrumentale Vollzug bei Mensur 8 und 25, weil dort eine Terz unter den Tönen des Tenors jeweils rasche Kolorierungswendungen anzubringen sind. Das Phänomen überhaupt, das freilich in den französischen Intavolierungen des öfteren auftritt[227], muß aber keineswegs dahin gehend diskutiert werden, ob es für die Musik des Codex Faenza ein anderes Ausführungsmedium wahrscheinlich machen könnte als das einmanualige Tasteninstrument.[228] Ich begnüge mich hier mit der Annahme, daß als virtuoser Anreiz ein ab und zu vorzusehendes Überkreuzen der Hände dem Intavolator gar nicht unwillkommen war.

Zurück zu den spezifischen Merkmalen unseres Stückes. Was auf den ersten Blick hervorsticht, ist der vielfache Wechsel zwischen kolorierenden und nichtkolorierenden Tactus. Daß sich eine Formelkette kontinuierlich über mehr als ein Mensurfeld ausdehnt, kommt im ganzen nur dreimal vor, einmal in der *prima* und zweimal in der *secunda pars* (Mensur 10-11, 22-23, 28-30). Die Neigung zu einer solchen durchbrochenen instrumentalen Faktur ist für die französischen Intavolierungen im Codex Faenza typisch[229], doch stellt *Jour mour lanie* in dieser Hinsicht durchaus ein Extrembeispiel dar: Be-

[225] Vgl. dazu KUGLER, 104-105.

[226] Wie wir demnach mit Kugler festhalten können, wandte der Tastenspieler des Codex Faenza die mit der italienischen Mehrstimmigkeit korrespondierende „Zweispurigkeit" seines Bearbeitungsprinzips auch auf die anders gearteten französischen Stücke an (104).

[227] Daß sich Tenor und Superius im Einklang treffen, hat man im Codex Faenza generell ziemlich häufig zu gewärtigen.

[228] Vgl. oben Fußn. 123.

[229] Vgl. KUGLER, 103-104.

zogen auf die elementare zweistimmige Fassung der Chanson, deckt sich fast ein Drittel der gesamten Tactus genau mit den jeweiligen Mensurgestalten der Vorlage – ein Anteil an belassener musikalischer Substanz, der noch höher liegt als in der Bearbeitung des italienischen *Qual lege move.* Das längste zusammenhängende ‚Zitat', ein nur unwesentlich variierter Abschnitt von vier Quaternaria-Einheiten, erscheint mit Beginn der *secunda pars* (Mensur 18-21).

Ansonsten läßt gerade die wechselhafte Physiognomie des Stückes den für das Tastenspiel obligatorischen Gestaltungszuschnitt nach Brevis-Gliedern wieder plastisch hervortreten, und dies unter beiden teilhabenden Divisiones. So ist die bevorzugte Trennstelle zwischen vokalem und instrumentalem Rhythmus wie üblich der Tactus-Umbruch. Wo solche unvermittelten Bewegungswechsel nicht mit der ‚Eins' erfolgen, wird die Abgrenzung der Zeiteinheiten weitgehend durch andere Momente gewährleistet. Innerhalb des eröffnenden Senaria-Abschnitts sind es beispielsweise zweimal liegende Brevis-Töne des Tenors, die vom Superius nicht klar abgesteckte Mensurumfänge kennzeichnen (Mensur 2/3 und 5/6). Dies deutet umgekehrt darauf hin, daß metrisch unmißverständliche Bezugspunkte in der Unterstimme es dem Intavolator gestatten, die figurative Ausfüllung des einzelnen Tactus freier zu handhaben.

Bevor wir die Gliederungsstruktur an einige weiteren Stellen genauer betrachten wollen, sei noch angegeben, für welche Strecken im musikalischen Ablauf welche Divisio gilt.

prima pars		*secunda pars*	
Mensur	1-8 : Senaria perfecta	Mensur	18-21: Quaternaria
„	9-12: Quaternaria	„	22-25: Senaria perfecta
„	13-17: Senaria perfecta	„	26-34: Quaternaria

Als formale Größen fügen sich die sechs Abschnitte quasi symmetrisch zur Mitte zusammen (8 + 4 + 4+1 / 4 + 4 + 8+1 Mensuren), allerdings unter jeweils entgegengesetzten Zeitmaßbedingungen.

Sehen wir uns nun zunächst die Schlußgruppe von Teil 1 an (siehe unten Abb. 19). Dort kommt es wiederum dazu, daß die Gangart des instrumentalen Superius im Inneren der Tactus-Zellen zwischen übernommenen vokalen Melodiefortschreitungen und kolorierendem Formelspiel wechselt. In Mensur 13-14 ergäbe sich damit, rein nach dem äußeren Erscheinungsbild der Oberstimme (zweizeitige Brevis + 2×4 Semiminimen + 2 Semibreven), eine hemiolische Konstellation – als ob hier, wie es unter der Voraussetzung zeitlich stabiler Notenwerte verstanden werden könnte, das binäre Metrum der davorliegenden Quaternaria-Gruppe weiter gültig bliebe. Tatsächlich ist jedoch der zurückkehrende Senaria-perfecta-Takt eindeutig erkennbar, und zwar wegen des Schwerpunkts der e-Zielkonkordanz auf der tatsächlichen ‚Eins' (Mensur 14), zumal da die erreichte Klangstufe unter

den Semiminimen durch eine per Terzsprung in den charakteristischen kurzen Nonvorhalt eingeführte Quintoktavfloskel (f^1-e^1-e^1-h-h über e) eine definitive Akzentuierung erfährt. In dem zweizeitigen Basiston e, der als Länge mit dem vorausgehenden c^1 des Superius korrespondiert, hat der ‚Dreier' zudem eine sichere rhythmische Stütze. So verleiht die plötzliche Impulsverdichtung vor dem angestrebten Klangschritt, als betonter Auftakt sozusagen, der neuen ‚Eins' desto mehr Gewicht. Der folgende Tactus 15 dann weist sich durch seine geschlossene Synkopierungsformel (Minima/Semibrevis/Semibrevis/Minima), die der vokalen Cantusstimme entnommen ist, als integre Einheit aus. Dadurch wirkt auch die starke Artikulation der ‚Zwei' in Mensur 16, auf der (nach zwei Minimen) nochmals Semiminimatriolen einsetzen, dem Dreiermetrum als solchem nicht mehr entgegen. Als feststehende Wendung erfüllt diese Formelverbindung hier ihre gewohnte Funktion, einen bewußten Abschluß herbeizuführen.[230]

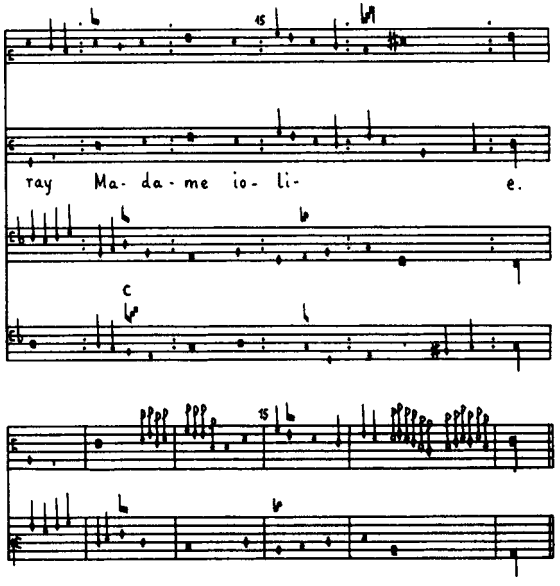


Abb. 19 *PR / Fa: Jour a jour la vie*, Mensur 12-17 – nach Kugler (1972) Notenteil, 29

Wenn zu Beginn von Teil 2, während Mensur 18-21, die Intavolierung sich den Stimmenverlauf ihrer vokalen Tenor-Cantus-Vorlage ohne nennenswerte Umbildungen zu eigen macht, so wird nun an dieser Passage anschaulich, wie ein solche ‚Vokaleinlage' die originäre metrische Stabilität des instrumentalen Tactus beeinträchtigen kann (siehe unten Abb. 20). Der Abschnitt läuft in der Quaternaria ab, davor aber hat die Senaria perfecta gegolten – das Hören ist also (darauf kommt es hier an) nicht von vornherein

[230] Vgl. ebd. 105.

auf die veränderte Divisio eingestellt. Und in dem, was dann erklingt, gibt sich der Tactus quatuor notarum, von dem man hier angesichts der fast durchgängigen Minimabewegung sprechen könnte, deshalb nicht ohne weiteres zu erkennen, weil die Melodiegestalt keine zwingenden metrischen Schwerpunkte vorschreibt. Dies wiederum hängt auch damit zusammen, daß es sich bei der Originalkomposition um französische Musik, d. h. um Musik zu französischer Sprache, handelt.

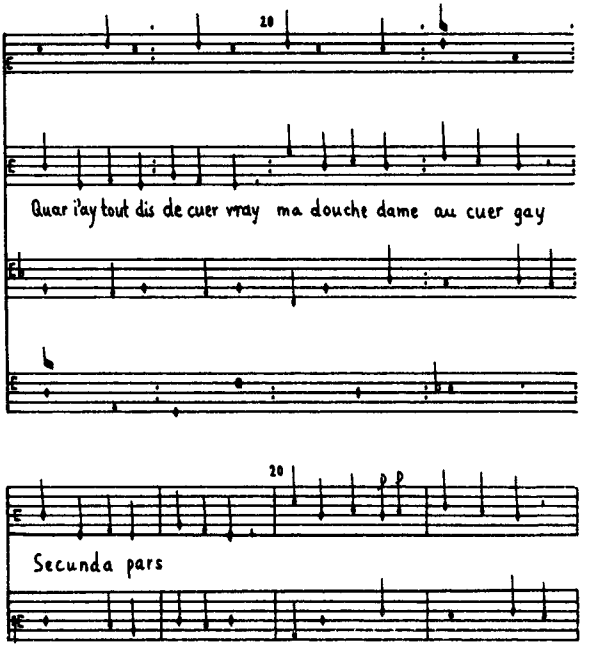


Abb. 20 PR / *Fa*: *Jour a jour la vie*, Mensur 18-21 – nach Kugler (1972) Notenteil, 30

Der dem Abschnitt ursprünglich zugrundeliegende Text besteht aus zwei Siebensilblern mit männlichem Paarreim, die zu daktylischem Rhythmus neigen (wenngleich die zweite Zeile jambisch beginnt).

´ ° (´) ´ ° ° ´
Quar i' ay tout dis de cuer vray
° ´ ° ´ ° ° ´
Ma douche dame au cuer gay

Insgesamt halten sich die Verse ohnehin ein wenig in der Schwebe, nachdem den einzelnen Hebungen, wie immer im Französischen, nur eine relative, der bestimmenden Sprachmelodie nachgebende Stärke innewohnt. Die Vokalvertonung bringt in der texttragenden Cantusstimme zweimal hintereinander, abgeteilt durch Quartversetzung samt kurzer Pausenzäsur, die gleiche

syllabische Minima-Folge, deren schlichte Melodie in einem lockeren Hin-und-her-Wippen zwischen wechselnden höheren und einem festliegenden tieferen Ton besteht (c'-f-g-f-a-g-f / f'-c'-d'-c'-e'-d'-c'). Rein musikalisch liegt dabei zwar eine metrische Zweiergliederung der Töne nahe, doch in der Versbindung treffen die schwereren Silben, mit Ausnahme der allerersten, auf die jeweils gleichbleibenden melodischen Tiefpunkte (f bzw. c'), so daß es zu einem lebendigen Wechselspiel zwischen dem ‚Tonfall' der Verse und dem der Melodie kommt, das sich insgesamt eher auf das daktylische Muster eines Dreierrhythmus einpendelt (bei ‚verkürzter' Zäsur freilich).

Einem Zweiermetrum entgegen wirkt erst recht der Tenor der Chanson, denn er führt im Modus Semibrevis/Minima ein striktes Dreiermaß durch (in der vierstimmigen Fassung mit ihm auch das Triplum). Zu Anfang wird dabei per Leittonklausel zweimal hintereinander das gemeinsam mit dem Cantus berührte Basis-f als Länge fixiert. Zusammen mit den Versen wird man daher, trotz des primär in zweizeitigen Semibreven fortschreitenden Contratenors[231], die ganze musikalische Bewegung zunächst eher dreierrhythmisch auffassen. Bei ihrem zweiten, so gesehen schon um eine Minima verfrühten Ansatz hingegen beginnt der Duktus zu changieren – geraten doch die Töne jetzt in einen veränderten Bezug zu dem ternären Schema, und mit der noch vor dem vierten Brevis-Feld eintretenden Divergenz zwischen Tenorrhythmus und sprachlicher Artikulation ist jene metrische Kontur vollends verwischt. Dies zeigt aber, daß sich die Stelle in der Gliederung überhaupt weniger ebenmäßig klar als ungezwungen variabel darstellen will.[232]

Die metrische Vagheit des Abschnitts überträgt sich auf das Instrumentale, zumal die Intavolierung vor Mensur 19 die Semibrevis f des vokalen Tenors in eine Terzverbindung d-f aufspaltet, um mit dem d auf die fragliche vierte Minimazeit einen klangbestimmenden Tiefton zu setzen.[233] Daß ab Mensur 18 die Quaternaria maßgebend ist, geht unmißverständlich also nur aus der Stellung der Tabulaturstriche, nicht aus der Gruppierung

---

[231] Vgl. unten Fußn. 233.

[232] Mit seinen deutschen Versen teilt Oswald von Wolkenstein in seiner Bearbeitung der Chanson, *Stand auff Maredel* – Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. 2777* (*Wo A*), fol. 14^{v} –, unsere doppelte Melodiezeile in das musikalisch für sie ja plausible, der Mensurierung entsprechende Zweiermetrum ein (*„Fraw ewr straffen ist enwicht / Spynnen ke–rn mag ich nicht"*). Da jedoch der anders textierte Tenor (*„Pfäch dein / Gretlein / spinn ker / dich ner / ..."*) sich mit seinen Wortakzenten wiederum dagegenstellt (nach Semibrevis-Dehnung der ersten Silbe), entsteht hier im Satz auch kein ungestörtes Gleichmaß. Verglichen mit dem locker federnden Rhythmusspiel im französischen Original, mutet das Verhältnis der Musik zu dem betonungsstarken Deutsch bei Wolkenstein etwas ‚ungehobelt' an. Vgl. Nachschrift, Edition und Faksimile: *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. Ivana Pelnar, Münchner Editionen zur Musikgeschichte 2 (Tutzing 1981), 106-108.

[233] Im Contratenor der Chanson tritt diese Wechselstufe sozusagen vorhaltsartig verzögert ein (sofern man nicht das vor Mensur 20 eintretende Tenor-f synkopisch auffaßt).

der Töne hervor. Jedenfalls dürfte der Zuhörer in diesem Moment unsicher sein, ob er (nach dem vorausgehenden Schluß in der Senaria perfecta) nun wieder einen Vierer- oder eben einen kleinen Dreiertakt registrieren soll. Im Rahmen der Cantus-firmus-Bearbeitungen stießen wir bei den in der Senaria imperfecta ablaufenden Stücken auf das Phänomen, daß zwischendurch statt der regulären ‚Drei-plus-drei'-Zusammenfassung hemiolische Bildungen auftreten; solche Umdeutungen der inneren Tactus-Unterteilung erschienen ohne weiteres möglich. Im jetzigen Fall ist es aber die übergeordnete Zeitmaßeinheit, die musikalisch indifferent bleibt. Insbesondere von dem taktnahen Divisio-Prinzip her gesehen, durch das in den italienischen Intavolierungen auch die nicht eigens instrumentalisierten Passagen einer deutlichen metrischen Bestimmtheit unterliegen, erscheint dies durchaus als ungewöhnlich.

Freilich sind solche ungefestigten Mensurgestalten in den französischen Bearbeitungen im ganzen, obwohl die kompositorische Beschaffenheit der vokalen Vorlagen es dort eher erwarten ließe, gleichfalls nur selten anzutreffen. Als weiteres Beispiel sei wenigstens erwähnt: aus *In tescort* (fol. 36) die Folge der Mensuren 18-21, wo entgegen der Dreierperiode eines durch die Tactusstriche starr fixierten Tempus-perfectum-Gerüstes im Tenor ein binärer Rhythmus durchgeführt wird.[234] Daß jene Ambiguität am Anfang der *secunda pars* von *Jour mour lanie* nicht bloß innerhalb dieses Stückes als Ausnahmezustand zu betrachten ist, spricht indes wieder für die Eigengesetzlichkeit des Tastenspiels, das sich selbst im Kontext der Intavolierung, die ihm stellenweise individuell aneinandergefügte Einzeltöne ‚in die Hand gibt', nur schwer von seiner metrischen Grundverfassung abbringen läßt.

Werfen wir abschließend einen Blick auf den Beginn des letzten zusammenhängenden Spielabschnitts, wo der instrumentale Superius gemäß der Vorlage nochmals an die charakteristische Melodiewendung der eben beschriebenen Gruppe anknüpft (Mensur 26-27). Dabei macht er sich erneut eine mit c'-f-g einsetzende Reihe von sieben syllabischen Minimen zu eigen.[235] In der Vokalkomposition ist mit dieser auch wieder ein Tenorpassus im Lang-kurz-Rhythmus (Semibrevis/Minima) verbunden, der jetzt allerdings ab der zweiten Zählzeit über dem Cantus liegt. Nun sind im unteren System der Tabulatur die betreffenden Töne einschließlich der nächsten Ausgangsstufe g irrtümlich um eine Terz bis Quart zu tief notiert, und zwar in beiden Aufzeichnungen des Stückes.[236] (In der ersten fehlt außerdem der letzten Note von Mensur 26 der Minima-Hals.) Richtig gelesen aber sieht es so aus, daß der Intavolator den vierten Tonimpuls der Tenorstimme (g) als

---

[234] Kugler Notenteil, 2 (obere Akkolade).

[235] In der Chanson weicht hier gegenüber Mensur 18-19 nur die musikalische Endung ab (-h-c' statt -g-f), während unser Intavolator außerdem – versehentlich oder mit Absicht? – bereits den vierten Ton verändert (a statt f).

[236] In Kuglers Ausgabe ist die Stelle nicht berichtigt; da sein kritischer Bericht (Notenteil, XII) nur das falsche e von Mensur 28 erwähnt, scheint ihm der grundsätzlichere Fehler entgangen zu sein. Vgl. im Unterschied dazu die Edition von Plamenac (CMM 57, XVIII u. 31).

letzten Ton des Quartabstiegs einfach um eine Minimazeit vorgezogen, d. h. die Werte dieser und der vorausgehenden Note vertauscht hat. Daher lautet der Rhythmus jetzt ‚lang-kurz-kurz-lang-lang' (wie im Contratenor); und in dieser Form, aufgrund des mit der ‚Eins' erfolgenden Wechsels von der doppelten Minima zur Semibrevis, ist von der Basisstimme her das instrumentale Zweiermetrum sehr wohl nachzuvollziehen. Der Eingriff könnte hier also konkret den Sinn gehabt haben, die eigentliche Tactus-Gliederung zu präzisieren. Warum der Intavolator nicht bereits bei Mensur 18-19 auf eine realistische Verdeutlichung der gesetzten Einheiten ausgegangen ist, muß offen bleiben. Vielleicht war ihm, der sich selbst über seine Tactus gewiß im klaren war, jenes Auffassungsproblem aber gar nicht recht bewußt.

Insgesamt hat unser Beispiel *Jour mour lanie* angedeutet, daß die Tastenmusik des Codex Faenza auch dann weitgehend in festen taktmetrischen Bahnen verläuft, wenn eine stärker aufgelockerte Kolorierungsfaktur vorliegt als in den italienischen Intavolierungen. Sieht man von besagter Ausnahmestelle ab, haben in diesem Fall nur die häufigen Mensurwechsel eine fortwährende Gleichförmigkeit des Zeitmaßes verhindert. Die Bearbeitung der Machaut-Ballade *Honte paour doubtance*, die wir zum Schluß betrachten wollen, wird jene Haltung (soviel sei schon vorweggenommen) durchaus bestätigen.

Hont paur.

Zu einer Veränderung der Divisio kommt es in diesem Stück nicht.[237] Während Machauts dreistimmige Komposition allerdings in ihren drei Teilen durchgängig nach dem Tempus imperfectum cum prolatione minori mensuriert ist, benutzt unser Tastenspieler die Senaria imperfecta; er ersetzt also die binäre Gliederung der Semibrevis durch einen kleinen ‚Dreier'. Für eine solche Umwandlung der Prolatio, die auf der Kolorierungsebene die Einbeziehung der agileren sechstönigen Semiminimaformeln erwirkt, hat er sich im übrigen noch bei zwei weiteren französischen Intavolierungen entschlossen (*De tout flor* und *De ce fol penser*). Überhaupt ist festzustellen, daß auf dieser Seite des Repertoires die Senaria imperfecta soweit klar dominiert, während die geradteiligen Divisiones quaternaria und octonaria kaum in Erscheinung treten.[238]

Die strikte Brevis-Gliederung wird in *Hont paur* bereits durch den Tenor entscheidend zur Geltung gebracht, insofern als dessen rhythmische Substanz zu etwa zwei Dritteln lediglich aus mensurlangen Noten besteht. Meist sind es vier solcher Breven, die jeweils aufeinanderfolgen (Mensur 1-4, 7-10,

---

[237] Hauptquellen: Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. fr. 1584*, fol. 466^{v}; Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. fr. 22546*, fol. 142^{v}; *FP*, fol. 75^{v}. (Letztere Aufzeichnung erscheint bei Kugler als Nachschrift neben der Intavolierung.) *Fa*, fol. 37; Faks. MSD 10, 18-19; Kugler Notenteil, 5-11. Die instrumentale Umsetzung hat hier im übrigen wie bei *In tescort* und *De tout flors* eine Quinttransposition mit sich gebracht.

[238] Vgl. hierzu auch KUGLER, 115.

21-24, 50-53)[239], einmal aber auch sieben (Mensur 13-19) und gegen Ende, in der *tertia pars*, sogar neun (Mensur 63-71). Nicht selten befinden sich darunter Tonwiederholungen, die aus der Aufteilung ursprünglicher Longen hervorgehen (Mensur 8-9, 18-19, 24-25, 26-27, 33-34, 49-50, 55-57, 66-68). Die instrumentale Figuration zu diesen cantus-firmus-artigen Abschnitten des Tenors ist vornehmlich durch das alte, elementare Spielformelprinzip bestimmt, jedoch dergestalt, daß der Kolorierungsrhythmus meist von Mensur zu Mensur wechselt. Oft wird die formelhafte Superiusbewegung auch durch einzeln gesetzte Töne – in der Regel durch ein Semibrevispaar, das eine Brevis-Note oder die Hälfte einer Longa der vokalen Oberstimme repräsentiert – unterbrochen (so in Mensur 4, 8, 9, 26, 37, 47, 49, 57, 66, 69). Kugler spricht in diesem Zusammenhang von „klanglichen Tactus mit gliedernder Wirkung", die hier also konkret auf originäre Haltekonkordanzen bezogen sind.[240]

Wo der Tenor sich rhythmisch aktiver verhält, was er aber nie mehr als zwei Mensuren lang und vielfach nur mittels einfacher Semibrevis-Schritte tut, nimmt der kontrapunktierende Superius im ersten Teil des Stückes noch ganz unterschiedliche Formen an (vgl. etwa Mensur 11-12, 20 und 25), hingegen neigt er im zweiten und dritten dabei wieder eindeutig zum Formelspiel (Mensur 48, 54, 59-60, 72-73). Die von der Basisstimme ausgehenden Verdichtungen der musikalischen Faktur werden somit nicht mehr auf Kosten der Kolorierung ausgeglichen, wie es überhaupt ab der *secunda pars* zu einer kontinuierlicheren instrumentalen Figurierung kommt. Nachdem am Anfang das Vielgestaltige betont gegensätzlicher Bewegungsimpulse im Vordergrund gestanden hat, setzt sich schließlich die Primärtechnik des Tastenspiels weitgehend durch.[241] Die Vorlage bestimmt dann auch, daß der Superius ab Teil 2 nicht mehr unter das tragende Tenorgerüst geführt wird, was zuvor immerhin dreimal der Fall ist (Mensur 5-8, 23-25, 31-32).[242]

Für das Metrische spielen die Unterschiede in der instrumentalen Oberstimmenbehandlung freilich keine weitere Rolle. Da sich die konstante Größe der einzelnen Tactus in der instrumentalen Gestalt stets faßlich ausprägt, steht das Mensurganze als Zeitmaßeinheit nirgends in Frage. Besonders anschaulich wird dies am Beispiel der dreierrhythmischen, aus lauter kleinen Minima/Semiminima-Gliedern gebildeten Formelverbindungen, wie wir sie schon bei den Cantus-firmus-Stücken mehrfach angetroffen hatten: In *Hont*

---

[239] Mensurangaben jeweils gemäß der Instrumentalfassung.

[240] KUGLER, 111. In der Intavolierung kommen dabei aufgrund des wegfallenden Contratenors überwiegend kleine Terzen zustande; ansonsten handelt es sich fast immer um Oktaven mit jeweils nachschlagender Quint.

[241] Hierher gehört bei diesem Stück auch, daß öfter „genuin tasteninstrumentale Schlüsse nach Art der *Pausa*" gebildet werden, worauf ARINGER besonders eingeht (70-72).

[242] Von der Vokalkomposition her ergibt sich dies jeweils im Vorfeld oder mit dem Eintritt eines Ruheklangs, wobei an zwei der besagten Stellen danach ein exponierter Neuansatz in höherer Lage erfolgt.

paur kommen solche triolischen Figuren an insgesamt sieben Stellen vor (Mensur 15, 23, 27, 41, 48, 52, 73), und jedesmal füllen sie genau eine Tactus-Zelle aus. Das bedeutet, daß diese Mensurgestalten immer beidseitig von anders strukturierten Einheiten umgeben sind. So dienen sie uneingeschränkt einer elementaren Bekräftigung des Brevis-Metrums.

Eine rhythmische Gleichheit von erster und zweiter Tactushälfte ergibt sich bevorzugt noch bei zwei weiteren Bewegungsmustern des Superius, nämlich bei den sechstönigen Semiminimagruppen sowie bei den schlichten – melodisch jeweils am vokalen Cantus orientierten – Semibrevis/Minima-Fortschreitungen. Daß ansonsten zwischen den beiden Teilen eines Mensurkörpers meist bestimmte Differenzen im Kolorierungsrhythmus entstehen, weist andererseits auf den verbleibenden metrischen Eigenwert und damit auf die untergliedernde Funktion der zweiten Zählzeit hin. Wie bei der Senaria imperfecta üblich, wird die Tactus-Mitte neben der ohnehin hervorgehobenen ‚Eins' tendenziell auch als Artikulationspunkt spürbar markiert. Selbst wenn dies nicht direkt durch eine melodische oder rhythmische Brechung in der Formelbewegung, durch einen Umkehr- oder Repetitionston bzw. einen Umsprung des Notenwerts, geschieht, läßt z. B. die festumrissene Gestalt der jeweiligen Figuren den Übergang von der ersten zur zweiten Mensurhälfte meist deutlich hervortreten. Ebenso muß in den unkolorierten Tactus ‚Schlag zwei' stets als realer Impuls gegenwärtig sein. Deshalb kann der Superius nur dann eine blanke Brevis setzen, wenn der Tenor währenddessen zumindest einen Semibrevis-Schritt vollzieht (Mensur 25, 28, 44).

Ein letzter Aspekt, der noch aufzugreifen wäre, betrifft die Adaptation vokaler Melodietöne, die sich als einfache oder punktierte Semibreven quasi synkopisch über eine Mensurgrenze spannen. Kugler nennt als Beispiel Mensur 10-14 und 29-31, doch gibt es mindestens zwei weitere Stellen, an denen die ursprüngliche Faktur der Oberstimme dem instrumentalen Tactus entsprechend gefügig gemacht werden muß (Mensur 39/40, 71/72). In den ersten beiden Fällen „versucht der Intavolator, die rhythmische Verschiebung des Superius durch eine Aufteilung der übergebundenen Töne durch kleinere Notenwerte wiederzugeben", so daß am Mensurübergang jeweils eine Tonrepetition eintritt.[243] Ansonsten werden die vorspringenden Semibreven in durchgehendes Kolorierungsspiel aufgelöst. Sieht man von der teilweise verzögerten Klangfortschreitung ab, ändern jene kontrapunktischen Konstellationen nichts an der festen Gliederung, der die instrumentale Norm ein übernommenes Satzgerüst zu unterwerfen pflegt. Gerade solche elementaren Eingriffe sind ein sicherer Beleg dafür, daß unserem Intavolator auch bei den französischen Bearbeitungen das Tactusprinzip als vorrangige ‚Spielregel' gegolten hat.

[243] KUGLER, 114.

Nach dem Ergebnis unserer Untersuchungen wird die Tastenmusik des Codex Faenza allgemein durch zeitlich jeweils konstante instrumentale Takte bestimmt, die sich als solche wiederum durch eine ebenfalls bewußte zwei- oder dreifache Untergliederung auszeichnen: Tendenziell erhalten die Anfänge der durch Tabulaturstriche abgeteilten Einheiten klanglich und oft auch rhythmisch oder melodisch eine spürbare Dominanz, während die nachgeordneten Zählzeiten im Durchschnitt weniger beharrlich, aber immer noch relativ stetig markiert erscheinen.

Zum Schluß sei nun die Frage angeschnitten, inwieweit sich von hier aus Parallelen zu den sonstigen instrumentalen Formen vor und um 1400 ziehen lassen, die wir von notenschriftlich erhaltenen Beispielen her kennen. Und zwar soll konkret geprüft werden, ob die einstimmigen Estampien des altbekannten Londoner Manuskripts[244], die dessen italienischer Provenienz nach mit zur Trecento-Musik gehören, nicht auf ähnlichen metrischen Voraussetzungen beruhen wie jene Tastenstücke. Gewiß ist das zugrundeliegende Gestaltungskonzept, bedingt u. a. durch den charakteristischen ‚Eigenwillen' der reinen Melodieinstrumente, von deren exemplarischer Verwendung die betreffenden Aufzeichnungen offensichtlich zeugen, nicht genau das gleiche. So resultieren bei den Estampien etwa zusammenhängende Kolorierungszüge häufig aus einer rhythmischen Beschleunigung in mehreren Anläufen, während im Codex Faenza die Formelbewegungen eine generelle Priorität besitzen und sich jederzeit unmittelbar behaupten können. Andererseits wechselt in unserer Tastenmusik die Figuration oft zwischen unterschiedlichen Mustern, wohingegen bei den einstimmigen Stücken eher eine Neigung zu gleichbleibenden Diminutionsrhythmen besteht. Trotzdem handelt es sich jedenfalls um verwandte instrumentale Spielformen.[245] Auch wäre eine Ausführung der Estampien auf der Orgel ohne weiteres denkbar, zumal ja diese Gattung im Faenza-Repertoire selbst mit vorkommt (vgl. oben S. 112).

In der ältesten Edition der Instrumentalmusik aus der Londoner Trecento-Handschrift von Johannes Wolf sind die Stücke allesamt in kleine Takte eingeteilt.[246] Das gleiche gilt für die neueren Übertragungen von T. J. McGee, wo das Gliederungsraster nur weniger starr wirkt, da es sich graphisch jeweils auf kurze Striche unterhalb des Liniensystems beschränkt.[247] Demgegenüber hatte H. J. Moser bereits kurz nach Wolf versucht, bei seinen Umschriften zweier Estampien und eines Saltarello sowie des *Lamento di Tristano* und der *Manfredina* die „Großtakte", d. h. die tatsächlichen metri-

[244] *Lo*, fol. 55v-63v (mit den dazukommenden Tänzen).
[245] Auf die Ähnlichkeit der melodischen „Gänge" wies schon J. WOLF hin (18).
[246] Ebd. 24-42.
[247] MCGEE, 71-118.

schen Einheiten, zu erfassen[248] – freilich mit zum Teil eher zweifelhaftem Erfolg; bei seinen letzten beiden Beispielen etwa war ihm entgangen, daß die Dreierbewegung immer auftaktig einsetzt. Im allgemeinen adäquat dargestellt ist die musikalische Zeitgliederung dieser Instrumentalstücke in der jüngsten Ausgabe von M. van Schaik und Chr. Schima[249], die dazu kleine Vertikalstriche auf der obersten Notenlinie verwendet.

Die Frage nach den metrischen Zusammenhängen steht im übrigen bei den Anfang der siebziger Jahre veröffentlichten „Studien zur Tanzmusik des Mittelalters" von E. JAMMERS im Vordergrund: Er verfiel auf den Gedanken, gerade auch die Estampien nach „Tanztakten" und „Tanzeinheiten" zu gliedern – ließ aber schlechterdings außer Betracht, daß diese Stücke vermutlich gar keine wirklichen Tänze sind.[250] Wenngleich man den Beitrag deshalb nicht in jeder Hinsicht akzeptieren kann, bleibt doch die dort unternommene analytische Behandlung der Musik von besonderem Interesse. Zur möglichen Konkretisierung der metrischen Verhältnisse bemerkt Jammers:

> Die Gegebenheiten der Melodie müssen entscheiden, die unverzierten Töne, das Verharren der Kerntöne auf gleicher Tonhöhe, die gleichbleibenden Verzierungen.[251]

Dies sind Kriterien, die ja auch bei meinen Untersuchungen zum Codex Faenza eine wichtige Rolle gespielt haben.

Halten wir mit Jammers zunächst folgendes fest: Bei der Istanpitta *Isabella* (*Lo*, fol. 56^{v}) ist es eindeutig so, „daß je 3 Kleintakte Wolfs sich zu einem Großtakte [...] zusammenschließen"[252]; die *Ghaetta* (*Lo*, fol. 55^{v}) hingegen geht von einem geradteiligen Zeitmaß aus, ihre metrische Basis sind „imperfizierte Longen, d. h. zweizeitige Tanztakte – wie bei den meisten Estampies"[253]. Zu den Schwierigkeiten, die allerdings deren Puncta 2 und 4 in dieser Beziehung bieten, sei später noch Genaueres bemerkt. Immerhin zeichnet sich nach Jammers' Ergebnissen bereits ab, daß jene Estampien wie die Tastenstücke des Codex Faenza zum Vollzug einer Taktvorstellung neigen, die als musikalische Verstärkung der für die Vokalkomposition des Trecento maßgebenden Divisiones-Struktur auf der Priorität größerer Einheiten

---

[248] MOSER, 199-205.

[249] *Instrumental Music of the Trecento* (Utrecht 1997).

[250] JAMMERS, 81-95; vgl. dazu WELKER, Sp. 162-163.

[251] JAMMERS, 92.

[252] Ebd. 89, und so auch schon MOSER, 200-202 (vgl. außerdem die instruktive Teilübertragung bei ARLT, 58). Nach Beginn des zweiten Teils dieser Estampie (vgl. JAMMERS, 91 Bsp. 3) erscheint im Original sicher irrtümlich ein Rhythmusglied zuviel (Semibrevis + 2 Minimen d'-d'-c' oder eine Spielformel h-a-h-c') denn das singuläre Auftreten einer vierzeitigen Gruppe inmitten des sonst kontinuierlichen Dreiertakts wäre mehr als unwahrscheinlich.

[253] JAMMERS, 92. Zu den Saltarelli wird im übrigen darauf verwiesen (89 Fußn. 21), daß C. SACHS bei diesen Tänzen ebenfalls je zwei (oder drei) der Wolfschen Kurzeinheiten zusammen als Takt („im modernen Sinne") aufgefaßt hatte: *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Berlin 1933), 196.

und deren Untergliederung in zwei oder drei gewichtsmäßig abgestufte Grundzählzeiten beruht.

La Manfredina.

Nicht behandelt hat Jammers in seinem Beitrag *La Manfredina* (*Lo*, fol. 63), doch ist gerade dieses (gleich dem vorausgehenden *Lamento di Tristano*) durch eine schnelle Rotta ergänzte Stück für unsere Fragen besonders aufschlußreich. Als Metrum liegt ihm ohne jeden Zweifel ein mit Doppelauftakt beginnender ‚Dreier' zugrunde, dessen Schwerzeiten in der Regel durch verlängerte Töne (punktierte Semibreven) oder durch Spielformelansätze (eintretende Minimabewegung) markiert werden. Im Grunde gilt hier also die Duodenaria. Jedoch bringen die zur Nachschrift benutzten Notenwerte des Originals – Longen, Semibreven, Minimen – in ihrem Verhältnis diese ternäre Ordnung nicht unmittelbar zum Ausdruck, da sie sich nach den Regeln der Trecento-Notation theoretisch auf eine simple Quaternaria beziehen und damit lediglich die Zählzeitglieder des Taktes als Einheiten erfassen. Der Intavolator des Codex Faenza hätte einen solchen ‚Dreier' wahrscheinlich gemäß der Senaria perfecta mit entsprechend kürzeren Noten dargestellt (Semiminimen statt Minimen, Minimen statt Semibreven usw.).[254] Jene mangelnde Bewußtheit der Aufzeichnung mag mit dem noch ungeweohnten, ja künstlichen Procedere zusammenhängen, mit Hilfe der kompositionsfähigen Mensuralnotation Stücke festzuhalten, die ursprünglich einer schriftlosen Instrumentalpraxis entstammen.[255] Für den ausübenden Spielmann selbst waren Fixierungsversuche zunächst jedenfalls belanglos. Demgegenüber zeigt die Orgeltabulatur aus Faenza einen durchaus reflektierteren Umgang mit der Notenschrift, die sie nicht zuletzt wohl aus didaktischem Interesse immerhin sinnvoll an das instrumental Gegebene anpaßt.

Aber kommen wir zurück auf unser Beispiel: *La Manfredina* verläuft also in einem großen Dreiertakt; und wie man darüber hinaus feststellen kann, schließen sich die einzelnen Tripel innerhalb aller drei Teile regelmäßig zu zweimal vieren (*aperto* und *chiuso*) zusammen.[256] Daß der folgende ‚Kehraus' hier (wie auch beim *Lamento di Tristano*) melodisch auf die vorausgehende Musik Bezug nimmt, daß er jeweils eine ‚Tanzvariation' dazu bildet, ist bekannt.[257] In beiden Fällen steht das Anhängsel im Zweiertakt. Die *rotta della manfredina* erweist sich dabei allerdings als proportional genau gleichlaufendes Abbild des Ausgangsstückes (siehe unten Abb. 21): Die ursprünglichen Dreiereinheiten werden ohne Eingriff in das Formgerüst schlichtweg zu

---

254 Vgl. etwa die Intavolierung *In tescort* (*Fa*, fol. 36).

255 Wiewohl bei *Lamento di Tristano* und *La Manfredina* die Titel auch auf vokale Vorbilder hindeuten könnten (vgl. MOSER, 203).

256 Vgl. die Ausgabe von McGee (117). Bei Wolf (41) sind die *chiuso*-Gruppen am Ende der *prima* und *secunda pars* falsch angeschlossen.

257 Vgl. etwa MOSER, 203.

Zweiergliedern verkürzt – d. h. wir haben im ganzen wiederum eine Reihe von dreimal acht Takten vor uns.[258]

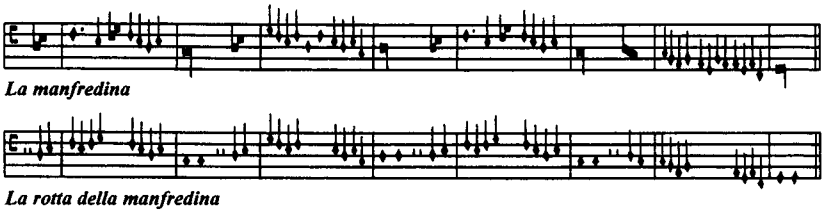


Abb. 21 *Lo*: *La Manfredina* mit Rotta, Punctum 1 (Taktstriche zur Verdeutlichung)

Fassen wir jetzt noch das Verhältnis zwischen den aufeinander bezogenen musikalischen Gestalten ins Auge. Bei der Rotta dominiert stets das rhythmisch aktive Formelspiel, und nur an den einzelnen Phrasenenden wird der Bewegungsfluß jeweils durch eine Semibrevis-Repetition nebst Pauseneinschnitt unterbrochen. Ob übrigens in der Quelle am *aperto*-Schluß von Teil 2, der dort mit den Tönen d-d-c notiert ist (Semibrevis + 2 Minimen), eine Verschreibung vorliegt, mag offenbleiben; gegenüber dem obligatorischen d-d des *chiuso* hätte ein reflexartiges Abrutschen ins c an diesem Punkt immerhin seinen Sinn, wenn es auch durch die Vorbildstelle nicht direkt nahegelegt wird.[259] Der ganze Spieldurchgang greift nun trotz seines beschleunigten Ablaufs fast Ton für Ton auf die vorgegebenen Melodiestrukturen zurück. Die Komprimierung der Takte erfolgt dabei entweder durch ein Zusammenziehen von rhythmisch breiteren Wendungen zu kompakten Formeln oder einfach durch Auslassung einzelner Bestandteile: Während sich beispielsweise die charakteristische Anfangsgeste jedes Abschnitts (mit der verlängerten Semibrevis auf dem Schwerpunkt) zu einer gleichförmigen figurativen Bewegung verdichtet (2 + 4 ... Minimen), fällt in den *chiuso*-Passagen immer das mittlere von ursprünglich je drei Viertonelementen heraus. Demnach können wir festhalten, daß *La Manfredina* in Verbindung mit ihrer schnellfüßigen Variation von einem durchdachten Konnex zwischen musikalischer Gestalt und metrischer Ordnung ausgeht. Auf jeden Fall muß sich

[258] Beim *Lamento di Tristano* (*Lo*, fol. 63) reduzieren sich die originären großen ‚Dreier' auf der Variationsebene (dem Notentext nach) gar auf Kurztakte von je vier Minimazeiten – wie schon BESSELERs Übertragung zu seinem „Tanz"-Artikel im *Riemann Musiklexikon*, Sachteil (Mainz [12]1967), 936, bzw. in seinem Aufsatz „Spielfiguren in der Instrumentalmusik", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1 (1957), 27, veranschaulicht. Das Stück hält diesen Verkleinerungsmodus aber nicht konsequent durch.

[259] Ein klarer Fehler liegt hier in der Ausgabe von McGee vor (117), der an jene d-d-c-Wendung eine zusätzliche d-Repetition anschließt: Die feste metrische Form der Rotta bräche so auseinander (vgl. die korrekte Übertragung des ‚Nachtanzes' schon bei MOSER, 204). In Wolfs Edition (42) vermißt man die Pausen zwischen den Abschnitten.

der Erfinder des Stückes über seine Takte, über deren regulative Unterteilung und Gruppierung, von vornherein im klaren gewesen sein.

Istanpitta Ghaetta.

Wenn dieses Beispiel ein derart bewußtes Taktprinzip erkennen läßt, dann wird man bei den Estampien der Londoner Handschrift auch sonst im wesentlichen klare metrische Verhältnisse erwarten dürfen. Daß sich, wie weiter oben schon angedeutet, bei der *Ghaetta* nach dem vorliegenden Notentext gewisse Unregelmäßigkeiten in der Zeitordnung ergeben, fordert daher zu einer Überprüfung des Sachverhalts heraus. Auf das Problem ist schon Jammers näher eingegangen.[260] In seiner schematischen Darstellung des Stückes, aus der die jeweilige Gruppierung der (Wolfschen) Kleintakte ersichtlich werden soll, verweisen zwei singuläre ungerade Zahlen auf solche Diskrepanzen: der ‚Einer', der im zweiten (und dritten) Teil zwischen den Abschnitten A und B übrigbleibt, sowie der ‚Dreier', der im vierten Teil innerhalb von A auftritt.[261] Dort scheint es anschließend sogar noch zu weiteren unstimmigen Formierungen zu kommen.[262] An den betreffenden Stellen würden damit die eigentlichen metrischen Einheiten, die Großtakte, deren Regularität sonst nirgends beeinträchtigt wird, jeweils zugunsten individueller Gliederungen aufgebrochen. Jammers – der die Musik ja vom Tanz her begreifen will – vermutet im ersten dieser Fälle, daß die fragliche Schlußnote außerhalb eines choreographisch abgemessenen Verlaufsschemas steht.[263] Im zweiten hält er eine Verlängerung der zwischen die Minimen eingefügten Pause für denkbar. Die letzten Unregelmäßigkeiten innerhalb der *quarta pars* wären nach seinem Ergebnis indes als „lebhafter Wechsel von drei- und vierzeitigen Tanztakten" zu erklären.[264]

Allein von der Musik her kommt mir aber jede der diskutierten Abweichungen vom Longa-Metrum unwahrscheinlich vor. Demnach möchte ich tatsächlich erwägen, ob nicht alle Ungereimtheiten auf Fehlern in der Quelle beruhen. Das lediglich eine Brevis ausfüllende Zäsurglied etwa, das in Teil 2 (und 3) das Taktmaß spalten würde, müßte im vermuteten Sinne bloß doppelt so groß sein, d. h. aus den nächst höheren Notenwerten (Brevis/Semibrevis statt Semibrevis/Minima) bestehen – wobei zur Fortsetzung eventuell noch ein Auftakt, z. B. eine Semibrevis d^1, zu ergänzen wäre). Derartige rhythmische Verzögerungen sind ja insgesamt nicht nur auf die Schlüsse beschränkt, sondern kommen mehrfach auch im Inneren zusammenhängender Abschnitte vor. Bei der eigentümlichen ersten Dreiergruppe innerhalb von

---

[260] JAMMERS; 92-93. Seinem Interesse an den übergreifenden periodischen Beziehungen müssen wir uns hier nicht anschließen; unsere Überlegungen sollen bewußt auf die Frage der Takteinheit konzentriert bleiben.

[261] *Lo*, fol. 55^v, Mitte drittletztes System (Semibrevis/Minima a) bzw. Mitte letztes System (ab der zweiten Minima-Folge d^1-c^1-b-a-); JAMMERS, 94.

[262] *Lo*, fol. 56, erstes System; vgl. JAMMERS, 92 u. 93 mit Bsp. 4 (A').

[263] Ebd. 92.

[264] Ebd. 93.

Teil 4 ist gut möglich, daß ein kurzes Element fehlt (siehe unten Abb. 22). Dabei könnte es sich konkret um eine Repetition des Halbtakts mit der Minimapause handeln (b-/b-a), wie sie bei dieser spezifischen Rhythmusvariante bereits an anderen Stellen auftaucht (etwa in der dritten bis vierten Longa-Mensur der *quarta pars*).

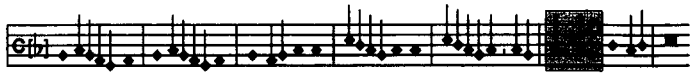


Abb. 22 *Lo*: *Istanpitta Ghaetta*, Punctum 3, letztes System fol. 55^{v} (Konjekturvorschlag – Taktstriche zur Verdeutlichung)

Überprüfen wir abschließend die von Jammers registrierten ‚Wechselmetren' (zweite Hälfte von A im vierten Teil), die in der handschriftlichen Aufzeichnung ganz am Ende, im letzten notierten Abschnitt, zu finden wären.[265] Sein entsprechender Gliederungsvorschlag lautet:

> Der Teil A' besteht aus 2 Gruppen zu 4 Breven, denen 4 Gruppen zu 3 Breven folgen, wobei in diese zweite Gruppe eine erweiterte von 4 Breven eingeschoben ist, 4 + 4 + 3 + 3 + 3 + *1* + 3 + 3 = 24.[266]

Doch hätte es m. E. gegenüber der Annahme einer solchen aus dem Rahmen des Gesamtkonzepts fallenden Einteilung noch mehr für sich, ein (wenngleich etwas künstlich wirkendes Wechselspiel) zwischen metrischem Gerüst und melodisch-rhythmischer Ausfüllung zu unterstellen, bei dem die Longa-Takte in Funktion blieben und es nur zu einer plötzlichen Umdeutung des betreffenden Gestaltmusters käme. Denkbar ist aber auch eine viel einfachere Lösung (siehe unten Abb. 23): Die mit den vermeintlichen Dreiergliedern einsetzende Sequenzbewegung verliefe nämlich über sechs Takte völlig gleichmäßig, wenn man nach der ersten Minimaformel (e-d-e-f), vor dem erneuten Semibrevis-Pendel (c-e-c-e), eine Brevis e' einfügte![267] Dann wiederholte sich absteigend dreimal dieselbe Wendung. Das einzige Problem, das aus der fehlenden Note folgte, wäre ein überzähliger Halbtakt am Ende, beim Übergang in den (gemäß der *prima pars* auszuführenden) Schlußteil; aber möglicherweise läge dieser zweite Fehler nur in einer irrtümlichen Vorwegnahme des b-a-Schrittes durch die vor der Brevis/Minima-Einheit stehende Zweierligatur begründet.[268] Wie dem auch sei: Alles in allem überwiegt

---

[265] *Lo*, fol. 56, oberstes System (sowie die letzten vier Longa-Einheiten vor dem Seitenumbruch).

[266] JAMMERS, 93 (mit Bsp. 4 u. 5).

[267] Diesen zusätzlichen Ton bietet, wie ich inzwischen sehe, auch die Edition von M. van Schaik u. Chr. Schima an: *Instrumental Music of the Treecento*, 15.

[268] Van Schaik u. Schima (ebd.) übertragen das lange f' vor dem gleichlautenden Ton des Sequenzbeginns nicht als Longa, sondern als Brevis. Bei der daraus resultierenden Vorverschiebung der metrischen Glieder tritt das Problem des überzähligen Halbtakts nicht auf.

der Eindruck, daß das Longa-Metrum bei der *Istanpitta Ghaetta* wirklich von Anfang bis Ende gültig ist.

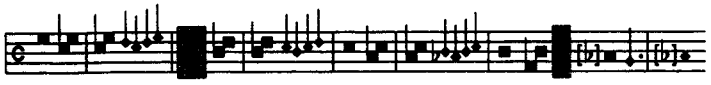


Abb. 23 *Lo*: *Istanpitta Ghaetta*, Punctum 4, erstes System fol. 56 (Konjekturvorschlag – Taktstriche zur Verdeutlichung)

Die Stücke, von denen bisher die Rede war, weisen also in ihrer instrumentalen Metrik deutliche Parallelen zur Tastenmusik des Codex Faenza auf. Wenn auch in der Notationsweise eine prinzipielle Divergenz festzustellen ist, da die Brevis bei den angeführten Estampien immer nur die Hälfte oder ein Drittel des eigentlichen Taktmaßes ausmacht, während sie in der Orgeltabulatur stets den Tactus als solchen und damit in der Regel die metrische Einheit selbst umfaßt, ergibt sich in der Sache doch eine wesentliche Übereinstimmung: Hier wie da haben wir es mit einer ‚hierarchischen' Ordnung von jeweils zwei oder drei Grundzählzeiten zu tun, die einem Betonungsgerüst mit Haupt- und Nebenakzent (bzw. -akzenten) nahekommt. Man könnte weitere Beispiele aus der Sammlung des Londoner Manuskripts heranziehen, die primär für diese Übereinstimmung sprechen: etwa die Estampien *Tre fontane* und *Belicha* (*Lo*, fol. 57 bzw. 58). Zum Teil begegnen uns dort allerdings ähnliche Schwierigkeiten wie bei der *Ghaetta*, wobei ich es im Rahmen dieser Betrachtung offenlassen muß, inwieweit dafür wiederum Aufzeichnungsfehler verantwortlich zu machen wären. Davon abgesehen ist die Möglichkeit einer Priorität der kleinen Brevis-Takte doch nicht für jedes Stück auszuschließen: Insbesondere kann das Metrum beim Vorherrschen fortgesetzter Triolenbewegungen wie im *Chominciamento di gioia* (fol. 56) definitiv durch die kurzen Einheiten bestimmt sein. Erinnern wir uns indes daran, daß eine verstärkte Diminution potentiell auch im Codex Faenza gewissermaßen eine Halbierung der metrischen Konstante auslöste, und zwar ab der Durchführung von etwa viermal vier Kolorierungstönen je Brevis (vgl. oben S. 124). Wenngleich bei den Estampien offenbar schon vier Triolen einen solchen kleineren Takt bedingen können, wäre von der Tendenz her in diesem Phänomen sogar ein weiterer Berührungspunkt zwischen den bewußten zwei Formen instrumentaler Trecento-Musik zu erblicken.

5. Zur späteren Nachwirkung des Tactus-Verfahrens

Im Codex Faenza sind wir auf italienischer Seite einer Tastenmusik begegnet, die in bestimmter Hinsicht dem etwa zur selben Zeit in Deutschland gebräuchlichen Tactusprinzip nahesteht: Unbeschadet ihres ungleich größeren Reichtums an Gestaltungsmöglichkeiten, läßt sie im Grundriß besonders

eine diesem Prinzip entsprechende metrische Gliederung des Spielvorgangs erkennen. Zuvor hatten wir uns schon mit der fortschrittlichen Stufe Conrad Paumanns und des Buxheimer Orgelbuchs im deutschen Bereich beschäftigt, für die eine nunmehr individuelle Handhabung der einzelnen Komponenten des Tactus oder auch ein kontrastierendes Abwechseln zwischen elementar-formelhaftem und differenziert-kontrapunktischem Spiel kennzeichnend ist. Hier steht die Konstanz des Metrums nicht mehr durchgehend im Vordergrund. Welche Spur aber hinterläßt dann der instrumentale Tactus in der Musikgeschichte auf längere Sicht? Oder: Inwieweit bleibt sein spezifisches Merkmal des metrischen Gliederns historisch weiter zu verfolgen? – Wo die Tastenmusik den Satztypus der vokalen Polyphonie aufnahm, war durch den strukturelle Zusammenhang der Töne ein solches Gliedern nicht mehr angezeigt, wiewohl es spieltechnisch durch konsequente Ausrichtung der Tabulatur und ihrer Ausführung am ‚Schlag' dem Spieler gegenwärtig blieb.[269] Wo sie aber ihre elementare Form der Cantus-firmus-Bearbeitung weiter ins Werk setzte, blieben auch charakteristische Bedingungen des Tactusprinzips in Geltung.

Das für die Tudor-Zeit repräsentative *Mulliner Book* (London, British Library, *Add. ms. 30513*)[270] ist eine Sammlung von über zehn Dutzend Stükken verschiedener englischer Organisten, angelegt gegen Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auf dieses Quelle lohnt es sich wegen ihrer überwiegend liturgischen Cantus-firmus-Sätze einzugehen, unter denen im Rahmen der schriftlichen Überlieferung besonders anschauliche Beispiele für ein weiter gehendes Anknüpfen an das urtümliche Verfahren zu finden sind. Die Gerüsttöne liegen bei den meisten dieser Sätze im Superius. Indem einige davon sich, ganz oder teilweise, auf eine zweistimmige Faktur aus gleich langen Hauptnoten für die Ober- und Figurenketten mit oft nur abschnittsweise wechselndem Spielrhythmus für die Unterstimme beschränken, realisieren sie gleichsam eine neue Variante des Tactus. Das einfachste Beispiel ist ein *Miserere* von John Redford (fol. 10^{v}).[271] Die metrische Einheit wird in diesem Fall von der weißen Semibrevis repräsentiert, auf die je eine in gefähnten Semiminimen notierte, ternär gegliederte Sechstongruppe entfällt. (Tabulaturstriche sind in dieser Handschrift generell recht willkürlich und meist bloß in größeren Abständen gezogen, was rein optisch die Orientierung auch nur im groben erleichtert.)

Als zweites Beispiel aus dem Mulliner Book sei ein Stück von Nicholas Carleton angeführt: eine Bearbeitung des Hymnus *Audi benigne conditor* mit Cantus firmus in der Unterstimme und nunmehr zwei in Spielformeln ge-

---

269 Siehe dazu Kap. V/1: „Der ‚Schlag' im instrumentalen Verständnis des 16. Jahrhunderts".

270 Vgl. D. STEVENS, *The Mulliner Book: A Commentary* (London 1952). Stevens besorgte auch die Edition der Handschrift als MB I.

271 Faksimile und Übertragung: MB I, XIII u. 7.

führten Stimmen darüber (fol. 7v).[272] Zwei Wechsel im rhythmischen Modus, die hier mit dem vierten und dem sechsten ‚Tactus' eintreten, stellen sogar eine gewisse Parallele zum Codex Faenza wie zu Ileborgh her (vgl. oben S. 104 bzw. 78). Was verbindet dieses Beispiel des 16. Jahrhunderts allgemein noch mit der Elementarschicht des Orgelspiels nach Art der deutschen Quellen? – Abgesehen von der völlig gleichförmigen Cantus-firmus-Fortschreitung: der durch Formelbewegungen mechanisierte, auch als eingleisiges Rhythmus-Kontinuum wirksame Spielablauf; sodann die hier waltende Zweiteilung des Mensurkörpers mit der erkennbaren Tendenz einer jeweiligen Umspielung des Ausgangsklangs in der ersten und bewußter, wenn möglich leittöniger Hinführung zum Zielklang in der zweiten Hälfte. Darüber hinaus läßt sich wiederum die Neigung zur artikulatorischen Hervorhebung der Zählzeitpunkte im Superius, vor allem durch entsprechend gesetzte Ecktöne, feststellen.

Eine solche einheitlich-kompakte Faktur wie bei diesen beiden Sätzen aus dem Mulliner Book ist auch im *Fitzwilliam Virginal Book* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, *Mus. ms. 32. G 29.*)[273] noch recht häufig anzutreffen, wenngleich sie sich dort in der Regel nicht auf ganze Stücke erstreckt, sondern als eine von verschiedenen Variationsmöglichkeiten angewandt wird. Das gleiche gilt etwa für die Cantus-firmus-Bearbeitungen von Jan Pieterszoon Sweelinck, wie ich an einem Ausschnitt aus Variationen über den Hymnus *Christe qui lux est et dies* kurz erläutern will (*secunda variatio*, Mensur 69-78)[274]: Die Cantus-Tonfolge liegt hier als veritabler Tenor in der Mittelstimme, während Baß und Superius, rhythmisch gegeneinander abgestuft, den Spielvorgang realisieren. Der ‚Tactus quatuor notarum', wie man sagen könnte, mit den plastischen Zählzeitanschlägen der Unterstimme, wandelt dabei nach einigen Mensuren sein Spielmuster beidseitig in ein doppelt so rasches um. Die metrische Einheit des Ganztaktes bleibt aber aufgrund der durch die Cantustöne bestimmten Retardation der Klangbewegung gewahrt. Im wesentlichen prägt jeder Takt eine tragende Harmonie aus, wobei in der zweiten Mensurhälfte sich übergangsweise ein zusätzlicher Zwischenklang bilden kann.

Der renommierteste Schüler von Sweelinck war Samuel Scheidt, der bekanntlich mit den drei Bänden seiner 1624 in Hamburg gedruckten *Tabulatura nova* einen Markstein in der Geschichte der Orgelmusik setzte. Auch dort stoßen wir wie selbstverständlich auf solche elementare Arten der Faktur: so in der Bearbeitung des Katechismusgesangs *Vater unser im Himmelreich* beim 7. Versus, der den Cantus firmus im Baß bringt.[275] Wieder ist die taktförmige Gliederung des Spielvorgangs – wie bei dem Beispiel von Sweelinck durch

---

[272] Ebd. 6.

[273] Zusammengestellt und niedergeschrieben bekanntlich zwischen 1609 und 1619 von Francis Tregian.

[274] J. P. Sweelinck, *Opera omnia* I/II (²1974), 16.

[275] DDT 1/1, 21.

die simultane Verbindung von viermal-viertönigen und zweimal-viertönigen Formeln – evident, zumal wenn eine Sequenzierung auf dieser zeitlichen Ebene erfolgt. (Daß im weiteren Verlauf an den Mensurübergängen auf der Achtelebene, sozusagen in kontrapunktischer Manier, noch kleine Vorhaltsbildungen angebracht werden, ändert daran nichts.) Die instrumentale Gestalt bringt die Mensur als feste metrische Größe zur Geltung. Wenn diese angestammte Satztechnik zur Zeit Sweelincks und Scheidts für die Cantus-firmus-Bearbeitung auch längst nicht mehr das einzig Verfügbare ist[276], beweisen solche Beispiele doch, daß sie überhaupt als Primärtechnik bewußt bleibt und weiterhin in der Tastenmusik angewandt wird.

Dem ist noch bei Johann Sebastian Bach so.[277] Zum Beleg ziehe ich zunächst die Choralbearbeitung *Dies sind die heilgen zehn Gebot* aus dem *Orgelbüchlein* (BWV 635)[278] heran, als Beispiel aus Bachs Weimarer Zeit, und anschließend *Jesus Christus, unser Heiland* im *Dritten Teil der Klavierübung* (BWV 688)[279], als Beispiel aus seinem späteren Leipziger Schaffen. Im ersten Fall ergibt sich, gemäß der Cantus-firmus-Setzung primär in halben Noten, ein 2/4- oder (vielleicht besser gesagt) ein 4/8-Takt, mit zwei Vier-Sechzehntel-Spielformeln je Cantuston in einer der Mittelstimmen. So läge hier im Sinne der alten instrumentalen Terminologie ein Tactus quatuor notarum vor, mit Achtelzählzeiten. Gegenüber der Allabreve-Vorzeichnung Bachs muß man unterdessen von einer ‚Doppeltaktnotierung' sprechen, die immer zwei reale metrische Einheiten in einem Taktspatium zusammenfaßt.[280] Das an sich stabile metrische Gefüge des Satzes wird nur dadurch teilweise gelockert, daß die unmittelbar sprachbezogene, syllabisch rezitierende Anfangswendung des Kirchenlieds, so wie sie der Baß und abwechselnd auch die Mittelstimmen wiederholt als kontrapunktisches Element in Achteln aufnehmen, am jeweiligen Taktübergang noch bei ihrer charakteristischen Tonrepetition verbleibt, d. h. daß eine Tonstufe des angestrebten Zielklangs des öfteren bereits vorweggenommen und somit dessen harmonisches Gewicht auf dem Taktschwerpunkt gemindert wird (etwa bei T. 5/6, 8/9, 12', 13').[281] Ähnliche Einebnungen können sich ergeben, wenn bereits im Cantus selbst Töne repetiert werden (so bei T. 2' und 8'). Im ganzen dominiert aber durchaus die instrumentale Formierung des Spielvorgangs – zumal die Achtel-Stimmen, obwohl jeweils von der Sprache, von der artikulierten Silbenfolge „Dies sind

---

[276] Als Gegenbeispiel könnte man aus der gleichen Komposition von Scheidt den 2. Versus anführen, der stark vom vokalen, motettischen Satz beeinflußt ist und daher eine weniger deutliche Taktgliederung ausprägt, wenngleich sich die Viertelbewegung auch hier als instrumentaler Zählzeitrhythmus bemerkbar macht.

[277] In diesem Zusammenhang sei auch auf „die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von J. S. Bach" hingewiesen, die ARINGER (1999) in seiner gleichnamigen Studie dargestellt hat.

[278] NBA IV/1, 62.

[279] NBA IV/4, 81.

[280] Vgl. dazu unten S. 243.

[281] Apostrophe nach der Ziffer verweisen auf die Mitte des jeweiligen Taktspatiums.

die heilgen zehn Gebot" ausgehend, ihrerseits immer wieder in formelhafte Schrittbewegungen verfallen (bei T. 3', 5 usw.).

Bachs Bearbeitung von *Jesus Christus, unser Heiland* aus der *Klavierübung III* ist auf zwei Manualen zu spielen, mit Cantus firmus im Pedal. Dieser erhält aber keine feste Baßfunktion, da er sich häufig mit der unteren Manualstimme kreuzt. Das Stück steht im 3/4-Takt, und die vier Melodiezeilen des (auf Johannes Hus zurückgehenden) Luther-Liedes, voneinander getrennt jeweils durch längere Zwischenspiele, treten in Folgen von durchweg taktlangen Tönen auf. Meist verbinden sich mit einem Cantuston drei viertönige Sechzehntelformeln. Während diese, zwischen linker und rechter Hand des öfteren wechselnd, überwiegend in Sekundschritten verlaufen, ist die thematische Achtelschicht durch Sprünge, meist in Schüttelbewegungen, gekennzeichnet.[282] Ihr prägendes Merkmal besteht in einer konvergierenden Fortschreitung der Außentöne von der Dezim über die Oktav zur Sext. Dieses festgefügte Modell wird dann in der Regel taktweise sequenziert, so daß die Einheit des 3/4-Maßes unmittelbar als musikalische Gestalt zur Geltung kommt. Die Sechzehntelstimme kann sich demgegenüber in ihrer Melodieführung freier verhalten, d. h. sie kann ihre Viertonformeln individuell kombinieren und beispielsweise Wendepunkte im Bewegungsablauf auf wechselnde Taktpositionen setzen (so in T. 22-25) – solange der Cantus firmus die metrische Disposition stützt! Im Vorspiel und in den Zwischenspielen nämlich korrespondiert die melodische Führung der Sechzehntelformeln meist genau mit dem ‚Modus trium notarum', indem sie die Zählzeiten durch Ecktöne oder durch nachfolgende Intervallsprünge markiert (T. 6-17, 30-46 usw.). So spricht auch dieses Beispiel alles in allem für die Konkretisierung des Zeitmaßes durch die Spielbewegung und mithin für das zu belegende Fortwirken der im Tactus-Verfahren wurzelnden instrumentalen Satztechnik.

Die betreffende Faktur der Cantus-firmus-Bearbeitung im geschichtlichen Werdegang der Orgelmusik, mit dem Merkmal gleichförmiger Schichtung von Haltetongerüst und Spielstimme oder -stimmen, läßt sich daher überhaupt als Grundform des instrumentalen Taktes bezeichnen. Die Kriterien, die wir (ausgehend vom Münchner Orgeltraktat) im dritten Teil dieses Kapitels für seinen ‚Elementartypus' aufgestellt hatten (vgl. oben S. 75), sind

---

[282] In ihrer Arbeit über *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*, MVM 39 (Tutzing 1985), sieht MARIANNE DANCKWARDT die hier im musikalischen Ablauf erkennbaren „Nahtstellen" z. B. zwischen der einen und der anderen Art des Spielmusters häufig „mit Choralzeilenanfängen (T. 18, 47, 73, 99), mit den Schlußtönen (T. 28, 57, 110) oder auch mit dem Aufhören der Zeilen (T. 30, 59, 115)" verbunden, was tatsächlich für ein erhöhtes Gewicht des Cantus firmus im Satzgefüge spricht (74-75). Wenn Danckwardt daher diesem Orgelchoral eine ausnahmsweise bewußtere Phrasierung gemäß dem Sprachlich-Vokalen zuschreibt – wie sie sich in Bachs textbezogenem Komponieren während der Leipziger Jahre verdeutlicht –, kommt es mir hingegen auf die elementare Grundlage der instrumentalen Verfassung des Stückes an.

hierbei in folgenden Einzelheiten zu erweitern: Das Regelmaß der Zeitgliederung kann ebenso ternär unterteilt sein wie binär; formelhaftes Spiel kann in mehr als einer Stimme vor sich gehen bzw. es können andere (einheitliche) Bewegungsmuster als ergänzende Schicht hinzukommen; die Klangfortschreitung muß nicht auf die Taktübergänge beschränkt bleiben, sondern erlaubt innere Differenzierungen, wobei die Taktanfänge im harmonischen Verlauf aber zumindest als Knotenpunkte bestimmt sind. Mit diesen Erweiterungen wieder in unsere vier Punkte gefaßt, wären die Grundmerkmale instrumentaler Taktstruktur nunmehr so zu definieren:

1. durch Eckpunkte der harmonischen Fortschreitung und festen Zählzeitmodus einer oder mehrerer Spielstimmen determiniertes Regelmaß der musikalischen Zeitgliederung;
2. relative Gleichförmigkeit der formelhaften Bewegungen in den aufeinanderfolgenden Einheiten;
3. abgestufte Gewichtung der Zählzeiten aufgrund von Pointierungen des Taktanfangs (und gegebenenfalls der Taktmitte) durch die rhythmisch-melodische Disposition der Formeln, gestützt durch den harmonischen Gang;
4. musikalische Spannungsbögen jeweils mit dem Zustreben auf einen (neuen) Zielklang am Taktanfang und seiner Umspielung.

Wenn die Cantus-firmus-Bearbeitung in der Orgelmusik die Ausgangsbasis dieses instrumentalen Taktes bildet, bleibt doch dessen Erscheinen keineswegs auf derartige Sätze beschränkt – wie ja schon die Intavolierungen im Codex Faenza zeigten. Die genannten Verfahrensmerkmale, als bestimmende Faktoren eines Taktmetrums, können letztlich in jeder Gattung der Tastenmusik auftreten. In der Tat repräsentieren sie ein Gestaltungsmuster, das allgemein in diesem Feld immer neu zum Tragen kommt. Wir werden dazu später Beispiele wiederum von Bach ins Auge fassen.[283] Um aber gleich näher zu veranschaulichen, was ich meine, stelle ich zum Schluß dieses Kapitels – die musikgeschichtliche Perspektive weit ausdehnend – noch eine Passage aus einer Klaviersonate von Mozart zur Diskussion: nämlich den Seitensatz aus dem eröffnenden *Allegro maestoso* der bekannten 1778 in Paris entstandenen a-Moll-Sonate KV 310[284], und zwar konkret dessen Beginn mit den Takten 23-32.

Was liegt hier vor? – Zum einen taktweise wechselnde Klänge: C-Sextakkord, d-Moll-Grundakkord, G-Dominantseptakkord, C-Dur-Grundstellung. Erst mit T. 29 wird die harmonische Bewegung differenziert, zunächst durch Vorhaltsbildungen und einen Takt später auch durch Fortschreitung von der II. über die IV. zur V. Stufe usw. Dazu kommen die obligatorischen Spielfiguren, die in ihrer Kombination entweder als Sequenzmuster aufeinanderfolgende Takte gleichförmig ausfüllen (T. 23-25 und 28-29) oder durch

[283] Vgl. unten S. 264 u. 280.
[284] NMA IX/25/1, 122.

Wendepunkte in der Bewegung einzelne Takte profilieren (T. 27, 28, 30, 31, 32). Erkennbar sind auch musikalische Spannungsbögen, die durch eine im Inneren der Taktzelle erfolgende Umorientierung im Formelspiel zur Ansteuerung des nächsten Schwerpunktklangs in seiner je spezifischen Lage entstehen (nur in T. 30 verläuft die melodische Bewegung der Sechzehntel durchgehend in einer Richtung). Noch immer treten also Elemente unserer instrumentalen Primärtechnik prägend, und im besonderen ‚taktprägend', in Funktion.

Was als wesentliche Komponente hinzutritt, ist der Achtel-Repetitionsrhythmus, durch den die Basisklänge gleichsam zu sprechen beginnen und damit sich als etwas wie auch immer ‚Bedeutendes' mitteilen. Das in diesem Sinne Bedeutende kommt anschließend in den komplementär gesetzten Zweitonimpulsen der Unterstimmen auf der Viertelebene weiter zum Ausdruck. Das instrumentale Spiel bildet somit eine Folie für das Sagenswerte, Willensmäßige, Personale, das in Mozarts Komposition (auf dieser Stufe bereits) anklingt. In seiner Repräsentanz des Taktes hält es aber zugleich den metrischen Grund der Musik zusammen. Wenn entsprechende Arten der Faktur ebenso im Orchestersatz der Wiener Klassiker ihre selbstverständliche Rolle spielen, verweist dies im übrigen darauf, daß der instrumentale Takt vielfach auch in die Ensemblekomposition eindringt – was man letztlich auf verschiedenen Stufen der Musikgeschichte konstatieren kann, ohne seine Determination wesentlich weiter fassen zu müssen, als oben geschehen.

Es sei noch einmal an die Tenorbearbeitung aus dem Buxheimer Orgelbuch erinnert, die wir am Ende von Teil 3 dieses Kapitels behandelten (*longus tenor 4^or notarum*; vgl. oben S. 82). Dort wechselten sich elementare Tactus-Gruppen mit fortschrittlichen, kontrapunktisch angelegten Partien ab. Jene bewirkten konsequent eine metrische Gliederung, diese aber nur teilweise, in unterschiedlichen Graden. Ähnlich verhält es sich im späteren Kontext mit dem Phänomen des instrumentalen Taktes: In ausgeprägter Form kommt er im Verlauf eines Satzes oft nur für bestimmte Abschnitte neben anders gestalteten Passagen zum Zuge, wobei er selbst jeweils ein gültiges Metrum markant verkörpert. Außerhalb seines Erscheinungsbereichs kann dieses Metrum in den Hintergrund rücken, sofern es nicht durch analog regulierende Momente verdeutlicht wird.

IV. Die Ensemblekomposition

Hauptsächlich herangezogene Quellen – mit Editionen

Handschriften:

Basel, Universitätsbibliothek, *Ms. F X 17–20*, Nr. 49: Bearb. Janequin, *La guerre* – hg. R. Erig, *Musik aus dem alten Basel*, Musica Instrumentalis 31 (Zürich o. J.), 8-9.

Florenz, Biblioteca Nazionale, *Ms. Panciatichi 27*: Isaac, *A la bataglia* – hg. J. Wolf, DTÖ XVI/1 [= 32], Nachtr. zu XIV/1 (Wien 1909), 221-224.

Kassel, Landesbibliothek, *Mus. mss. 4° 147 d*: G. Gabrieli, *Canzon à 12 in echo* – hg. St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, MVM 8 (Tutzing 1963) Notenteil, 17-25.

London, British Library, *Ms. Harley 978*: *Sumer is icumen in* – Faks. hg. H. E. Wooldridge, *Early English Harmony* I (London 1897), Taf. 22.

Trient, Castello del Buon Consiglio, *Ms. 90 (Tr 90)*: Dufay, *Et in terra ad modum tubae* – Faks. Verl. Vivarelli e Gullà (Rom 1970); hg. G. Adler u. O. Koller, DTÖ VII [= 14-15] (Wien 1900), 145-147.

Drucke:

Cantus symphoniae sacrae Ioannis Gabrielii ... liber secundus (Venedig: Magni, 1615) – hg. D. Arnold, CMM 12/III (Rom 1962).

Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti ... (Venedig: Raveri, 1608): G. Gabrieli, *Canzon sol sol la sol fa mi* – hg. St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Notenteil, 44-47.

Chansons de maistre Clement Janequin nouvellement et correctement imprimeez ... (Paris: Attaingnant, ca. 1528): *La guerre* – hg. M. H. Expert, *Clément Janequin: Chansons*, MMRF [7], 31-61.

Musica de diversi autori ... partite in caselle per sonar d'instrumento perfetto (Venedig: Gardano, 1577): Janequin, *La guerre*.

L['] Orfeo favola in musica da Claudio Monteverdi ... (Venedig: Amadino, 1609) – Faks. hg. W. Osthoff, DM 1/XXXIX (Kassel 1998).

Sanctissima Virgini Missa ... ac Vesperae pluribus decantandae ... opera a Claudio Monteverde (Venedig: Amadino, 1610) – Faks. hg. M. Sanders (Peer 1992); *Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine*, hg. J. Roche, Verl. Eulenburg (London–Mainz 1994).

Mehrfach angeführte Literatur

DETLEF ALTENBURG, „Die Toccata zu Monteverdis ‚Orfeo'", *GfM: Kongreßbericht Berlin 1974* (Kassel 1975), 271-274. – BIANCA BECHERINI, „La canzone ‚Alla battaglia' di Henricus Isac", *RB* 7 (1953), 5-25. – RUDOLF BOCKHOLDT, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, MVM 5 (Tutzing 1960). – ROGER BOWERS, „Some Reflection upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610", *ML* 73 (1992), 347-398. – FRED BÜTTNER, *Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten*, MVM 47 (Tutzing 1990). – ROLAND EBERLEIN, „Proportionsangaben in der Musik des 17. Jahrhunderts, ihre Bedeutung und ihre Ausführung", *AfMw* 56 (1999), 29-51. – Ders. „Die Taktwechsel in Monteverdis Marienvesper", *MuK* 62 (1992), 184-189. – THRASYBULOS G. GEORGIADES, *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Verständliche Wissenschaft 50 (Berlin 1954). – JOHANN HERCZOG, „Die Entstehung der Battaglia als musikalische

Gattung" (Diss. Univ. München 1983). – HELMUT HUCKE, „Die fälschlich so genannte ‚Marien'-Vesper von Claudio Monteverdi", *GfM: Kongreßbericht Bayreuth 1981* (Kassel 1981), 295-305. – EGON KENTON, *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, MSD 16 (American Inst. of Musicology 1967). – JOHN KMETZ, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/35 (Bern 1995). – STEFAN KUNZE, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, MVM 8 (Tutzing 1963). – JEFFREY G. KURTZMAN, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Rice University Studies 64, Nr. 4 (1978). – SILKE LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Große Komponisten und ihre Zeit (Laaber 1982). – WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, 2 Bde., MVM 14 (Tutzing 1969). – LORENZ WELKER, „Bläserensembles der Renaissance", *BJbHM* 14 (1990), 249-270. – UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 Bde. (Kassel 1992).

1. Überschneidungen von vokalem Satz und instrumentaler Faktur

Ostinato: Beispiele von Guillaume Dufay und Heinrich Isaac

Wir verlassen jetzt das Gebiet der Tastenmusik, um uns in diesem Kapitel mit dem Ensemblesatz zu befassen. Dabei fragen wir nach Gestaltungsmustern, die man als instrumental auffassen kann und die demzufolge wiederum eine metrische Gliederung in der Musik hervorrufen. Wenn solche ‚instrumentalen' Schichten im Rahmen des vokalen Satzes auch nicht ebenso fest bestimmt sind wie der Tactus des Tastenspiels und seine wesensgemäßen Nachfahren, stoßen wir hier doch auf Strukturen mit zumindest einzelnen verwandten Merkmalen, die sich somit immerhin als Sekundärformen des instrumentalen Taktes beschreiben lassen.

Ein derartiges Gestaltungsmuster – das schon früh in der abendländischen Vokalkomposition zur Geltung kommt – ist das Ostinatoprinzip: Wir wissen um die Bedeutung ostinater Strukturen schon im 13. Jahrhundert, besonders in der englischen Mehrstimmigkeit. Das Wiederholen feststehender Fügungen, das als musikalisches Grundphänomen für die mittelalterlichen Satztypen auf verschiedenen Ebenen maßgebend ist, findet in der Verkettung polyphon gleichartiger Bausteine seine ausgeprägteste Form. Eine entscheidende Rolle spielt dabei das Stimmtauschverfahren, angewandt auf die über einem konstanten *pes* als kürzerer oder längerer Tenoreinheit errichtete Diskantfaktur.[1] Häufig liegt solchen Bildungen eine elementare harmonisch-metrische Vorstellung zugrunde: das regelmäßige Pendeln zwischen Klang und Gegenklang. Obwohl der Ostinato so gesehen genuin mit Mehrstimmigkeit zusammenhängt, sind seine Wurzeln durchaus in volkstümlichen, auf Notation nicht angewiesenen Musizierweisen zu vermuten.[2] Der *Sommer-*

[1] Vgl. dazu die angegebene Studie von BÜTTNER (1990).
[2] Vgl. ebd. 107-108.

kanon[3], dessen Oberstimme einen englischen bzw. lateinischen Verstext trägt, verweist uns als notenschriftlich überliefertes Beispiel diesbezüglich auf eine vokale Praxis, auf einen Singtypus. Sein doppelter Pes, der die periodische Klangbewegung konstituiert, ist allerdings nicht von der Sprache abhängig; mit Versstruktur jedenfalls hat der nur durch einen zusätzlichen Durchgangston bereicherte Longarhythmus kaum etwas zu tun. Wenngleich die den Einzelnoten unterlegten Worte *„Sing cuccu nu Sing cuccu"* als Silbenfolge, d. h. als phonetisches Moment, bei Ausführung des Kanons reizvoll zur Wirkung kommen, bleibt der in sich geschlossene Pes doch eine ‚mechanische' Gerüstformel, die mehr dem Instrumentalen entspricht. Fragt man nach einem originären Vorbild, so wird man am ehesten an Glockentöne denken können: Wie FRED BÜTTNER gezeigt hat, stehen Stücke mit klanglicher Pendelbewegung seit dem 13. Jahrhundert überhaupt der Nachahmung des Glockengeläutes nahe.[4] Beim *Sommerkanon* erzeugt im übrigen der kombinierte Pes (mit dem Intervallwechsel f-c'/g-b) allein schon eine glockenähnliche Klangschwingung.

Daß die Basis eines Ostinatos, der sich unverändert wiederholende Unterstimmenablauf, kein primär vokales Element ist, darauf deutet ansonsten auch die überwiegende Textlosigkeit solcher Gerüstformen in der mittelalterlichen Musik als Tenorphänomen hin. So kann man dieses satztechnische Verfahren mit gutem Grund unter dem Gesichtspunkt instrumentaler Prinzipien behandeln.[5] Dabei ist der Zusammenhang mit der Taktfrage evident, insoweit es sich nicht um ausgedehntere Wiederholungsgruppen handelt. Bereits für das 13. Jahrhundert wäre aus dieser Sicht das Eindringen taktprägender Elemente in die Vokalmusik nachweisbar – über die mögliche Feststellung hinaus, daß schon die übliche Gliederung der modalrhythmischen Motettentenores eine solche Tendenz beinhaltet. Wir wollen uns zum Ostinatoprinzip jedoch auf zwei Beispiele aus späterer Zeit, d. h. aus der ‚Niederländischen' Epoche, konzentrieren, zumal das Augenmerk anchließend auf die folgende neue Stufe der Musik um 1600 zu richten sein wird, die bereits über einen eigenständigen Instrumentalsatz verfügen kann.

---

[3] London, British Library, *Ms. Harley 978*, fol. 11^{v}; Faks. *Early English Harmony* I, Taf. 22.

[4] BÜTTNER, 126-185 („Exkurs: Glocken und Tonalität"). Vgl. dazu auch GEORGIADES (1954), 22 – wie oben S. 22, Fußn. 45.

[5] Bei KUNZE (1963) findet sich folgende, allerdings mit Blick auf das 15. Jahrhundert getroffene Feststellung: „Als instrumentale Elemente der Kompositionstechnik kann man Sequenz- und Ostinatobildungen bezeichnen. Sie sind konstruktive, rein musikalische Techniken und bewirken eine vom Wort unabhängige musikalische Einheit." (212.) Vgl. außerdem GEORGIADES, 42, sowie ST. MORENT, *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 6 (Paderborn 1998), 45-48.

Dufay: Et in terra ad modum tubae.

In der Vokalpolyphonie begegnen uns explizit instrumentale Anklänge vor allem als Nachbildung von Signalen und Fanfaren, die der militärischen Praxis des Trompetenspiels oder auch dem angestammten Einsatz der Hörner bei der Jagd entsprechen.[6] So ist aus dem 15. Jahrhundert eine ganze Reihe von Kompositionen *in imitatione tubarum* überliefert, deren Stimmführung sich gegebenenfalls – je in bestimmtem Rahmen – nach dem natürlichen Tonvorrat der betreffenden Blasinstrumente richtet.[7] Dabei kommen aber noch nicht zwangsläufig Ostinati vor; die im *Trienter Codex 90* enthaltene *Missa tubae* von Jean Cousin[8] beispielsweise verzichtet vollständig auf dieses Mittel. Ein anderes ‚Trompetenstück', das sich in der genannten Quelle findet, beruht dagegen auf einem durchgängigen Ostinato-Gerüst: das bekannte *Gloria ad modum tubae* von Dufay.[9] Ein streng komplementäres, erst gegen Schluß in klangliche Struktur übergeführtes Wechselspiel seines untextierten Tenor-Contratenor-Paares bildet hier den elementaren Unterbau für eine *fuga duorum temporum* der beiden Oberstimmen, d. h. für einen Kanon im Doppelmensurabstand.

Für das Ostinato-Fundament benutzt Dufay lediglich drei verschiedene Töne, nämlich den dritten, vierten und fünften Naturton der C-Trompete: g, c^1 und e^1; erst mit dem gleichzeitigen Agieren der Basisstimmen wird, im Interesse der zum Abschluß führenden Verdichtung des Satzes, noch der sechste Naturton g^1 einbezogen. Die Tenorschicht ist daher nicht nur äußerlich, aufgrund der Textlosigkeit nebst bestimmter Assoziation mit Trompetenfanfaren, sondern ihrem eigentlichen Wesen nach instrumental: Der die Stimmbezeichnungen Tenor mit Contratenor ergänzende Hinweis *„ad modum tubae"*, den eine der Quellen belegt[10], bewahrheitet sich konkret in der Faktur.[11] (Dies gilt als kompositorische Idee unabhängig von der tatsächlichen Aufführungspraxis des 15. Jahrhunderts, die bei Kirchenmusik, zumal im Rahmen der Messe, ein unmittelbares Zusammenwirken von Sängern und Bläsern offenbar noch nicht kannte und somit hier eine vokale Bestimmung auch des Ostinato-Parts voraussetzte.[12])

---

[6] Vgl. etwa CH. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay: Son importance dans l'évolution de la musique au XV^e Siècle*, Académie Royale de Belgique: Mémoire couronné par la Classe des Beaux-Arts [Brüssel 1925], 142-152; außerdem KUNZE, 212-213.

[7] Vgl. dazu L. WELKER (1990), 261-263.

[8] *Tr 90*, fol. 92^v^ (Kyrie), 199^v^ (Gloria), 436^v^ (Gloria, Credo, Sanctus, Agnus).

[9] *Tr 90*, fol. 131^v^ (weitere Quellen: *Tr 93*, fol. 161^v^; *BL*, fol. 157^v^; *Ao*, fol. 94^v^); DTÖ VII, 145-147.

[10] *BL*; daneben wird im Index der *Aosta*-Handschrift (*Ao*) vermerkt: *„quod dicitur trompeta"*.

[11] Vgl. WELKER, 262.

[12] Schon BESSELER hatte in seinem Aufsatz über „Die Entstehung der Posaune", *AMI* 22 (1950), gegen eine Deutung derartiger Angaben als konkrete Besetzungsvorschrift argumentiert, da man musikhistorisch eher von Tonmalerei, von einer „‚Nachahmung' des Vorbildes durch andere Instrumente oder Gesang", ausgehen müßte (14).

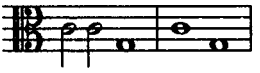


Abb. 24 G. Dufay: *Et in terra ad modum tubae*, Ostinatoformel

Bis fast zur Mitte der Komposition wiederholt sich als Baßformel unentwegt eine Quartsprungwendung c^1-c^1-g-c^1-g im Rhythmus kurz-kurz-lang/lang-lang (siehe oben Abb. 24). Während der klanglich konstitutive I-V-Wechsel je eine Mensur ausfüllt, werden durch den Rhythmus zwei Mensuren zu einer Gestalteinheit zusammengeschlossen. Von daher ist in dieser Zelle schon eine doppelte Form der Zeitgliederung angelegt. Indem aber die beiden Stimmen einander regelmäßig nach je zwei Durchführungen des Ostinatos ablösen, zeichnet sich sogar eine dritte Dimension der Abmessung, theoretisch gemäß dem Modus maior, ab. Tenor und Contratenor alternieren in dieser Weise sechsmal, so daß die konjungierte Struktur im ganzen zwölfmal gleichbleibend auftritt. Danach jedoch wird das tragende Element – und damit zusammenhängend das Wechselspiel der Stimmen – Zug um Zug verändert, was schließlich auf einen konsequenten Verkürzungsprozeß hinausläuft.

Die Einsatzgliederung des gedachten Trompetenduos geht ab Mensur 65, wo die Grundgestalt sich zu einer rhythmisch gleichmäßigen Semibrevis-Folge c^1-e^1-c^1-g wandelt[13], mit den eigentlichen Ostinato-Einheiten konform. Bei Mensur 81 kommt es dann zur Reduktion auf eine Wechselfolge reiner c^1-g-Sprünge, welche im nächsten Schritt auch noch komplementär in ihre Einzeltöne aufgespalten werden. Zumal dieses Element nicht weiter zerlegbar ist, setzt sich der Ostinato vor Eintritt des *„Amen"* im Oberstimmenkanon mit einer neuen Variante fort, nämlich mit einer c^1-c^1-c^1-g-Figur in Minimen. Und nochmals werden die Glieder verkürzt: Unter sukzessiver Abspaltung je eines Tones schrumpft das Muster nach und nach zusammen, bis schließlich nur wechselseitig repetierte c^1-Minimen übrigbleiben. Im ganzen beruht dieser Vorgang (ab Mensur 90) auf folgendem Rhythmusablauf:

$$\begin{aligned} &4 + 4 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 \\ &= 2 \times 4 + 4 \times 3 + 6 \times 2 + 8 \times 1 \quad \text{Minimen.} \end{aligned}$$

Danach (mit Mensur 100) vollzieht sich die erwähnte Erweiterung des Tenorgerüsts zu einem real klanglichen Fanfarenspiel, woraufhin der Satz repräsentabel zum Abschluß geführt werden kann.

WELKER schließt nach seinen näheren Untersuchungen zu den Aufführungsbedingungen für „Bläserensembles der Renaissance" den Einsatz wirklicher Trompeten bei Dufays vokalem *Gloria* im zeitgenössischen Kontext definitiv aus, hält es aber andererseits für möglich, „daß der Komponist hier auf die Ensemblepraxis von Naturtrompeten und Schalmeien zurückgriff, die ja bildlich belegt ist" (262; vgl. auch 256-257).

[13] Das e^1 erscheint vorher bereits in Mensur 51 und 55 als variativer Ton im jeweils ‚zweiten' Ostinatoglied der alternierenden Stimmen.

Dem jeweils klar gegliederten Ostinato steht nun mit dem Kanon der Oberstimmen eine musikalische Faktur gegenüber, die – als typische Ausprägung vokaler Kompositionsweise – durch einen natürlichen, nur von der Texteinteilung her regulierten Fluß melodischer Bewegungen gekennzeichnet ist. Daß sich die gesangliche Gestalt einer strengen metrischen Ordnung widersetzt, zeigt sich schon an den möglichen Stellungen der Sprachsilben: Nicht nur können die schweren Silben selbstverständlich ebensogut auf den zweiten wie auf den ersten Semibrevis-Schlag einer Mensureinheit fallen, sondern es kommt ohne weiteres auch die zweite bzw. vierte Minima als Betonungsträger in Frage (siehe etwa in Mensur 9-12 *„benedicimus"* oder in Mensur 22 und 24 *„propter"*).[14] Um es mit R. BOCKHOLDTs Worten auszudrücken, der auf dieses Stück mit kritischem Blick auf die DTÖ-Edition eingegangen ist:

> Der Bau der verschiedenen kurzen Zeilen richtet sich nach dem Bau der entsprechenden Zeilen des Textes, nicht aber nach irgendeinem Taktschema.[15]

Diese Bemerkung erscheint im Zusammenhang einer grundlegenderen Stellungnahme zum Problem der Taktstrichsetzung in den heutigen Ausgaben. Die altbekannte Gefahr liegt im Fehlschluß auf eine „dynamische Akzentuierung", den das Strichraster nahelegen könnte.[16] Bei unserem Gloria befinden sich, wie Bockholdt sinngemäß ausführt, die Taktstriche (der DTÖ-Ausgabe) lediglich in den zwei Ostinato-Stimmen im Einklang mit der eigentlichen, durch den musikalischen Rhythmus bestimmten Gliederung – und dies auch nur bis zu dem Punkt, wo die Minimafigur c'-c'-c'-g einen Repetitionston verliert und damit als weiterführende Bewegungsstufe ein kleiner ‚Dreier' eintritt (Mensur 92-94):

> Die zunehmende Beschleunigung der Impulse in den Unterstimmen [...] ist mit dem starren Taktprinzip von vornherein unvereinbar.[17]

Es kann bei diesem Stück im Hinblick auf den Tenor also nicht von einer durchgängigen Taktordnung die Rede sein. Wir müssen aber im Blick behalten, daß der Verkürzungsvorgang, der den anfänglichen Ostinato-Modus unterminiert, recht lange auf sich warten läßt: Er ist auf den Schluß ausgerichtet, dessen allmähliches Näherrücken er mithin zum Ausdruck bringt. Wenn davor die Verhältnisse in der Unterstimme stabil bleiben, so liegt doch als bewußt gesetzter Ausgangspunkt wirklich ein bestimmter Takt vor. Er ist zwar nicht die allein maßgebende Instanz in dem andererseits von der potentiell frei gliedernden Diskantschicht geprägten Gesamtgefüge, aber als markante Stütze des gesanglichen Ablaufs kommt sein Ordnungsschema stets mit zur Wirkung.

---

[14] Allgemein bestehen bei der Textunterlegung in jener Zeit ja erhebliche Spielräume. An den hier angeführten Beispielstellen ist die Wort-Ton-Verbindung jedoch eindeutig.

[15] BOCKHOLDT, 158.

[16] Ebd. 159.

[17] Ebd. 158.

Wie geschieht dies im einzelnen? Und was nachher doch noch zu konkretisieren wäre: Bis wie weit genau geschieht es? – Von den drei zeitlichen Dimensionen, die durch den Ostinato-Tenor erwähntermaßen von Beginn an repräsentiert werden – dem Brevismaß des c-g-Pendels, dem Longa-Format der zusammenhängenden Bewegungseinheit und der Doppellonga-Periode des räumlichen Alternierens –, ragt die zweite aufgrund ihrer elementar rhythmischen Beschaffenheit hervor: Sie ist der eigentlich taktgebende Faktor, und dies nicht primär als Betonungs-, sondern als Gestaltordnung. Von der Gewichtsverteilung im Satzganzen her könnte man zugunsten eines Taktprinzips ohnehin nicht argumentieren. So ist auch Bockholdt zuzustimmen, wenn er mit der folgenden Erläuterung jene Immanenz des musikalischen Zusammenhangs als „bloß *reihend*" bezeichnet:

> Trotz der (bis T. 92) zweigliedrigen Ostinatoformel sind hier die geraden und die ungeraden Zählzeiten (Semibreven) prinzipiell nicht voneinander verschieden, sondern ihr inneres Gewicht wechselt je nach dem musikalischen Verlauf, der wiederum durch den Verlauf des Textes bestimmt wird.[18]

Nur: Die auf solche Art changierende Bewegung der Oberstimmen tritt ja zwangsläufig in eine eigenwertige, konkrete Beziehung zu dem gleichförmigen Ostinato. Gerade dieses sich immer neu abzeichnende Verhältnis des Flexiblen zum Konstanten macht den besonderen Reiz des Satzes aus: Der vokale Fluß strömt nicht einfach ‚selbstgefällig' dahin, sondern wird durch den regulierten Ablauf des Tenors nunmehr in seinen individuellen Formen und Strukturen, wie man sagen könnte, besonders wahrgenommen, gleichsam eigens beleuchtet. Der instrumentale Takt wirft hier also ein durchdringendes Licht auf das polyphone Geschehen.

Dabei ist bezeichnend, daß zu Anfang (etwa während der ersten fünf Durchführungen der Ostinato-Einheit bis Mensur 10) noch eine enge Verbindung zwischen den beiden Schichten besteht: Nicht zufällig kommt unser geschlossener Tenorbaustein im Umfang zunächst mit dem prägenden *„Et in terra"*-Kopfmotiv des Kanons zur Deckung – einem schlichten Quartabstieg c-h-a-g in Semibreven, durch den zugleich der zeitliche Abstand der Diskantstimmen determiniert wird. Die Verlängerung des letzten Tons mit folgender Syncopatio verhindert zwar eine starre Abkapselung der so gestalteten Zelle, doch aufgrund des zweiten Einsatzes bleibt dieser ‚Takt' als musikalische Ausgangsform festumrissen, zumal der hinzutretende Kontrapunkt auf *„pax hominibus"* mit seiner beschleunigten, aber gleichfalls in Sekundschritten deszendierenden Bewegung (als Ausfüllung der Quint a-d) sich organisch in die Einheit der Doppelmensur einfügt. Nach kurzem Pauseneinschnitt betont der weiterführende, wieder aus blanken Semibreven gebildete Melodieabschnitt mit seinem hoch vorspringenden Ausgangston d^2 die Mitte von Mensur 5 (bzw. 7); trotzdem steht auch er noch in deutlichem Bezug zur Tenorgliederung, da sein Auslauf auf *„voluntatis"* genau dem metrisch bindenden Kopfmotiv des Kanons entspricht.

---

[18] Ebd. 159 Fußn. 192.

Erst mit den nächsten Vertonungsgruppen beginnt der Diskantsatz sich spürbar vom Takt des Ostinatos zu lösen und ihm, nun unter bevorzugter Verwendung von Minimarhythmen, sprachdeklamatorisch selbständige Gestalten gegenüberzustellen. Beachten wir jedoch, daß durch die zeitliche Doppelmensur-Staffelung der Oberstimmen, die den Tenor an seinen festgelegten Taktpositionen immer zweimal nacheinander mit denselben Wendungen zusammentreffen läßt, das Longa-Metrum vom Vokalen her weiterhin latent gestützt wird. Zudem garantiert diese Übereinstimmung von Ostinato-Einheit und kanonischem Imitationsabstand jenen stabilen Kontakt zwischen den beiden Schichten, der das Wechselhafte der rhythmisch-melodischen Diskantelemente desto bewußter macht. Insofern hängt der gegebene Tenor-Takt von vornherein mit davon ab, daß es sich hier um eine Fuga duorum temporum handelt.

Die untergründige Zeitgliederung nach Doppelmensuren geht auch durch die sukzessiven Umbildungen des Ostinatos, deren erste in Mensur 51 erfolgt, bis weit gegen Ende noch nicht verloren. Nachdem zunächst nur bei jeder zweiten Gruppe ein Ton g durch einen Ton e' ersetzt (bis Mensur 64) und anschließend ein auf die eigentlichen Formeleinheiten verkürztes Wechselspiel vollzogen wird (bis Mensur 80), bewirkt allenfalls die nächste Teilungsstufe eine Auflockerung des bisherigen Ordnungsschemas, da das Semibrevis-Pendel c'-g nunmehr mensurweise zwischen den beiden Tenorstimmen zu alternieren hat (bis Mensur 86). Trotzdem bleibt dabei in der paarigen Ergänzung der verräumlichten Impulse die Doppelmensur als Grundmaß immer noch greifbar. So kommt es letztlich erst ab Mensur 87, wo nur mehr zwischen den Einzeltönen – und zwar dreimal (nicht etwa viermal) – hin und her gewechselt wird, zur Aufhebung des ostinaten Longa-Taktes. Inzwischen ist die Sprachvertonung auch schon bei *„in gloria Dei Patris"* angelangt, d. h. die Tenores brechen aus dem Doppelmensur-Raster im Grunde nicht eher aus, als bis die Oberstimmen den ganzen Gloria-Text vorgetragen haben. Daß der mit dem *„Amen"* auf eine weiter gehende musikalische Entfaltung abzielende Schlußteil sich dann durch den zusätzlichen, intensivierten Verkürzungsprozeß noch stärker vom ursprünglichen Regulativ des Satzes entfernt, darf im übrigen mit als Ausdruck der ihm angestammten kompositorischen Funktion gelten.

Im Hinblick auf die Zeitordnung kommt jetzt allerdings gerade den vom Sprachvortrag befreiten Kanonstimmen eine stabilisierende Bedeutung zu: Ab Mensur 91 verkörpern sie durch ihren elementaren Tontausch im Rahmen eines sonst anhaltend fixierten und nur zweimal rhythmisch belebten e'-g'-Intervalls unmittelbar das Einheitsmaß der Longen. Da die betreffenden Klanglieder im Zusammenhang auch die reguläre metrische Position einnehmen – entgegen dem schon bei Mensur 90 seine neue Gangart einschlagenden Tenor –, bestätigen sie auf ihre Weise den vorausgegangenen Ostinato-Takt. Die Minimabewegung, mit der die führende Oberstimme sich schließlich von der Terzachse löst, erinnert als zweimal viertönig je eine

Mensur ausfüllende Kolorierung an die einfachen Spielformeln der Orgelmusik; so gesehen tauchen damit im Kanon noch zwei instrumentale Takte auf (und das nicht zufällig innerhalb des textfreien „*Amen*"-Melismas). Tenor und Contratenor bleiben aber in ihrer dichten Imitation von dieser festen Zeitausfüllung unabhängig; ihre Fanfarenstöße lassen sich erst in den restlichen vier Mensuren vor dem Finalklang wieder bestimmter auf das Grundmaß beziehen.

Fassen wir zusammen. Dufays *Gloria ad modum tubae* beruht auf einer hintergründigen Doppelmensur-Gliederung, an der zu Anfang auch der polyphone Satz als Ganzes hörbar orientiert ist. Während der Tenor-Ostinato diesen Takt streng aufrechterhält, prägen sich im Oberstimmenkanon metrisch freie Deklamationsrhythmen aus, die nun gerade in ihrer lebendigen Spannung zur gleichförmig geordneten Zeit zu Bewußtsein kommen. Etwa ab der Mitte – bei „*Qui tollis*" im Textvortrag – setzt zwar eine stufenweise, letztlich zu Verkürzungen der ostinaten Gerüstformel führende Variierung der Tenorstimmen ein, doch deren feste Einpassung in das Gehäuse der Longa-Einheiten bleibt noch bis kurz vor Übergang zum „*Amen*"-Schlußteil bestehen. Dann emanzipiert sich der Basisrhythmus durch sukzessive Abspaltung je eines Notenwertes völlig vom Takt. Umgekehrt wird unterdessen das Grundmaß in der Diskantschicht durch entsprechende Haltetöne fixiert, so daß jenem eigenwilligen Vorgang auch wieder ein metrisches Ordnungsmoment gegenübertritt. Die Taktvorstellung behauptet daher, wenngleich sie den Satz nicht ausschließlich determinieren kann, tatsächlich durch das ganze Stück hindurch ihren Einfluß.

Insgesamt veranschaulicht Dufays *Gloria ad modum tubae*, welche formierende Wirkung auf die Zeiteinstellung der Musik das Ostinatoprinzip als instrumental gezeugtes Verfahren beim Eindringen in vokalpolyphone Faktur ausüben kann. Sicher ist die Komposition ein herausragendes Beispiel für diese Möglichkeit. Doch auch in den Fällen, wo der mensurale Satztypus Ostinati nur kurzfristig als besonderes Gestaltungsmuster aufnimmt, werden sich jeweils bestimmte Taktkonturen abzeichnen. Seiner Natur nach steht der vokale Kontrapunkt zwar dem Primat einer konstanten metrischen Ordnung fern, aber für begrenzte Strecken kann er durchaus in eine taktartige Gliederung einlenken.[19] Voraussetzung dafür ist, gleich ob es sich um textierte Stimmen handelt oder nicht, immer eine gewisse Distanz zur Sprache, zu deren musikalisch gebundener Deklamation, und eine Annäherung an den mechanischen Charakter instrumentaler Bewegungsabläufe.

[19] An dieser Stelle möchte ich auch auf entsprechende Beobachtungen R. NOWOTNYs an der *Missa Caput* von Obrecht verweisen: „Mensur, Cantus firmus, Satz in den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht" (Diss. Univ. München 1970), 159-169.

Isaac: A la bataglia.

Betrachten wir im Hinblick darauf noch ein weiteres, ebenfalls recht bekanntes Ostinatostück aus dem 15. Jahrhundert: Heinrich Isaacs *A la bataglia*.[20] Möglicherweise war dieser Satz allerdings ursprünglich nicht textiert, so daß er zunächst für rein instrumentale Ausführung bestimmt gewesen sein mochte. Zwar konnte Anfang der fünfziger Jahre BIANCA BECHERINI eine Partie aus einer einzelnen Florentiner Stimmbuch-Handschrift[21], der die Anfangsstrophe eines literarisch schon früher nachgewiesenen Gedichtes über eine zeitgenössische Schlacht unterlegt ist, als den Baß von Isaacs Battaglia identifizieren, was dann den Gedanken an eine vokale Erstfassung nahelegte[22]; doch die späteren Untersuchungen von W. OSTHOFF, der insbesondere Fakturvergleiche mit anderen Kompositionen Isaacs ähnlicher Art angestellt hat, sprechen für einen konzeptionell instrumentalen Entwurf.[23] Insofern wird auch die Hypothese gestützt, das Stück sei für Lorenzo de' Medicis erstmals 1489 aufgeführte *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* geschrieben oder jedenfalls darin benutzt worden.[24] Mit Osthoff ist aber noch darauf hinzuweisen, daß es sich in seinem instrumentalen Zuschnitt „nur graduell von dem gleichzeitigen primär vokalen Satz unterscheidet".[25] Als kompositorische Grundlage kommt ja auf dieser geschichtlichen Stufe – und dies gilt allgemein für textlose Sätze – ausschließlich das Substrat der Vokalpolyphonie in Frage. Daher fallen solche ‚Instrumentalstücke' zwangsläufig mit unter die Kategorie von beiderlei Voraussetzungen abhängiger Musik.

A la bataglia umfaßt drei Großteile mit zusammen 213 Mensuren[26], wobei sich aber durch den mehrfachen Wechsel zwischen Tempus imperfectum

---

[20] Florenz, Biblioteca Nazionale, *Ms. Panciatichi 27*, fol. 9^{v}; DTÖ XVI/1, 221-224. Vgl. zum folgenden auch die Münchner Dissertation von J. HERCZOG (1983), 47-78.

[21] Florenz, Biblioteca Nazionale, *Ms. B.R. 337*, fol. 66^{v}.

[22] BECHERINIs Aufsatz über ihre Entdeckung enthält als Rekonstruktionsversuch auch eine vollständig textierte Partitur (11-21). *A la bataglia* fand zu Isaacs Lebzeiten außerdem kirchenmusikalisch Verwendung, wie zwei überlieferte Fassungen mit lateinischem Text bezeugen: *Ave sanctissima* in der Handschrift Warschau, Universitätsbibliothek, *Sig. Rps mus 58*, fol. 85^{v}, und *O preclarissima* im *Apel*-Codex, Leipzig, Universitätsbibliothek, *Ms. 1494*, fol. 251^{v} (dort erheblich verkürzt); vgl. dazu HERCZOG, 50-51.

[23] W. OSTHOFF I, 78-102; vgl. hauptsächlich 91 u. 101. Die Textierung wäre demnach erst nachträglich erfolgt (97). Osthoff räumt jedoch die Möglichkeit ein, „daß die einzelnen Motivköpfe auf eine oder mehrere Liedweisen zurückgehen könnten" (95). Davon abgesehen wird, wie schon KUNZE hervorhebt, gerade an diesem Stück klar, „wie sehr die Frage nach der Kompositionstechnik von der Frage nach der Ausführung zu trennen ist" (216).

[24] Vgl. OSTHOFF I, 78-80 u. 101-102.

[25] Ebd. 101.

[26] Auftretende Schlußlongen sind (wie in der DTÖ-Edition bei Mensur 30) nur je als eine Einheit gezählt.

diminutum bzw. nondiminutum und Proportio tripla insgesamt elf kleinere Abschnitte ergeben.[27]

prima pars	–	¢	Mensur	1-30	=	30 Mensuren
	–	c	„	31-56	=	26 „
	–	[3]	„	57-63	=	7 „
	–	[¢]	„	64-82	=	19 „
secunda pars	–	3	Mensur	1-7	=	7 Mensuren
	–	[¢]	„	8-20	=	13 „
	–	[3]	„	21-27	=	7 „
	–	[¢]	„	28-66	=	39 „
tertia pars	–	c	Mensur	1-45	=	45 Mensuren
	–	[3]	„	46-53	=	8 „
	–	[c]	„	54-65	=	12 „

Wie steht es dabei mit den mensuralen Tactus-Verhältnissen?[28] – Wenn einerseits die Unterscheidung zwischen Tempus imperfectum diminutum und nondiminutum nicht ihren Sinn verlieren, andererseits aber eine Zerdehnung des musikalischen Ablaufs in den ohne Diminution bleibenden Abschnitten vermieden werden soll (siehe beispielsweise den Soggetto von Mensur 31-39), dann muß der für sie theoretisch geltende Semibrevis-Tactus um etwa ein Viertel kürzer bemessen sein als der sonst anzunehmende Brevis-Tactus; bei gleicher Notation fielen jene Partien somit im Tempo etwas langsamer aus.[29] Die Proportio tripla wäre unter dieser Bedingung generell auf die längere Semibrevis der Nondiminutum-Abschnitte zu beziehen, was immer noch auf einen sehr raschen, tänzerisch bewegten ‚Dreier' hinausliefe.[30] Bis auf die letzte, die vor der Cadenza um eine Einheit erweitert wird, umfaßt

---

[27] Auf die musikalisch vielversprechende Differenzierung innerhalb des geraden Zeitmaßes ist offensichtlich nur nach der Florentiner Primärquelle zu schließen, in welcher allerdings die Hauptmensurzeichen generell außerhalb der Notensysteme, d. h. am linken Rand (über dem Buchstaben für die jeweilige Stimme), angebracht sind. Falls es sich dabei um nachträgliche Eintragungen handeln sollte, wären sie immerhin sehr gezielt und sachgemäß vorgenommen worden, so daß auch der partielle Wegfall der Diminution hier ernst zu nehmen sein dürfte. Gar keinen Sinn hätte sonst vor allem das nach Mensur 30 stehende C-Signum, nachdem die Mensur bis dahin schon geradteilig war. (Zur Tactus-Relation: vgl. weiter unten im Haupttext.) Die Proportio tripla ist im Manuskript durch schwarze Notation kenntlich gemacht. So erscheint bei unserem Stück außer bewußtem C nur noch ein Mensursigel innerhalb der Notensysteme: nämlich eine 3 am Beginn der *secunda pars*. Die in meiner Aufstellung eingeklammerten Angaben sind (wie in DTÖ) von den Randbezeichnungen abgeleitet.

[28] Gemäß den Mensurvorschriften in *Panciatichi 27*; vgl. oben Fußn. 27.

[29] Zur möglichen Flexibilität der mensuralen Tactus-Dauer: vgl. oben S. 51.

[30] Falls nicht doch eine Proportio sesquialtera gemeint wäre, die sich dann aber, um im Tempo nicht zu erstarren, nach der Notendauer im Tempus imperfectum diminutum richten müßte.

übrigens jede der Tripla-Passagen sieben Mensuren – die generell schon im nachfolgenden Zeitmaß notierten Schlußklänge nicht mitgerechnet. Die dreiertaktigen Einlagen sind auch musikalisch eng miteinander verwandt und gliedern sich nach demselben Prinzip. (Dazu später noch Genaueres.)

Im ganzen weit über ein dutzendmal kommen in dem Stück ostinate Bewegungen vor. Ihre Ausdehnung und der jeweilige Anteil der vier Stimmen an der gleichbleibenden Substanz sind verschieden, aber mehr oder weniger deutlich stellt sich dabei stets eine taktmetrische Haltung ein, was sonst – innerhalb des Tempus imperfectum – nicht der Fall ist. Da der Umfang der Wiederholungsglieder manchmal eine und manchmal zwei Mensuren beträgt, wechselt auch die Länge der bewußt werdenden Zeiteinheiten: Man hört bald kleine, bald große Takte, potentiell unter der einen wie unter der anderen Mensur und zum Teil innerhalb desselben Abschnitts. An der Stelle Mensur 14-18 der *tertia pars* treffen diese beiden Möglichkeiten sogar zusammen: Bassus und Altus realisieren einen Ostinato, dessen konstantes Element eine Brevis ausfüllt, während sich in der Oberstimme eine doppelt so lange Melodieformel wiederholt. Da nun diese vom Tenor (eine Oktav tiefer) im Abstand einer Mensur imitiert wird, ist allerdings die kleinere Gliederung zusätzlich in dem damit verbundenen Stimmtauscheffekt gegenwärtig. Demnach tritt hier die Brevis-Einheit eher stärker hervor. Daß das Ostinato-Gerüst von einem Kanon überlagert wird, ist übrigens die Regel, wobei zumeist auch die gleiche Aufteilung des Satzes vorliegt: Bassus und Altus sind ostinat, Discantus und Tenor kanonisch (in der Oktavdistanz) gekoppelt.

Wie die Strukturen sich im einzelnen Fall zusammensetzen, zeigt die folgende Aufstellung, wobei zu beachten ist, daß das jeweilige Gliederungsraster ohne weiteres auch von der Mensurmitte ausgehen kann.[31]

Mensur	Ostinato: Einheit	Gliederzahl	Kanon: Abstand
7-12	B.+ A.: Longa	3	T./D.: Longa
23'-28'	B.+ A.: Longa	2½	D./T.: Longa
42-43 (c)	A.: Brevis	2	
57-61 (3)	B.+ A.: Longa	2½	D./T.: Longa

[31] Apostrophe nach einer Mensurziffer stehen wiederum für die Mitte des jeweils bezeichneten Brevis-Spatiums. Wo kein Mensursigel angegeben ist, gilt Tempus imperfectum diminutum.

Mensur	Ostinato: Einheit	Gliederzahl	Kanon: Abstand
16-18	B.+ A.: Brevis	3	D./T.: Brevis
39-41	A.: Brevis	3	D./T.: Brevis[32]
52-55	B.+ T.+ A.+ D.: Brevis	3	
58-64'	B.: Longa	3½	A./T.: Longa
1-10 (c)	D.+ T.: Longa	4	(im Oktav-Stimmtausch)[33]
	A./B.+ A.: Longa	5	D./T.: Longa
13'-19' (c)	D.+ T.: Brevis	4	(im Oktav-Stimmtausch)[34]
	B.+ A.: Brevis	6	D./T.: Brevis
35'-39' (c)	A.+ D. - B.+ T.: Brevis	4	(im Oktav-Stimmtausch)[35]
	B.+ T.+ A.+ D.: Longa	2	D./T. - A./B.: Brevis
41'-43' (c)	T.+ A.+ D.: Semibrevis	4	A./T.: Minima[36]
57-60 (c)	B.: Brevis	4	A./D./T.: Brevis
61'-63' (c)	B.: Semibrevis	5	D./T.: Semibrevis

Aus der Tabelle ist auch zu entnehmen, daß im dritten Teil (vor der letzten Tripla-Einlage sowie ganz zum Schluß hin), als dichtest mögliche Form des Ostinatos, zweimal sogar bloße Semibrevis-Ausfüllungen repetiert werden. Dabei handelt es sich einfach um in der Quart oder Quint hin und her springende Minimen. Im zweiten Fall kommt nochmals ein kleiner Kanon hinzu, der aber gleichermaßen eng verläuft. Diese gestrafften, mechanisch wirkenden Spielmuster erscheinen sozusagen als letzte Stufe einer graduellen Konzentration des Satzgeschehens im ganzen, je weiter es dem Ende zugeht: So häufen sich ab der *tertia pars* die Ostinato-Stellen überhaupt, und auch die Anzahl der Formeleinheiten innerhalb der einzelnen Gruppen nimmt zu. Außerdem werden des öfteren von mehr als zwei Stimmen Wiederholungsstrukturen gebildet.

---

[32] Der Kanoneinsatz des Tenors erfolgt hier erst am Ende der Ostinatogruppe.

[33] Die in Discantus und Tenor sich verschränkt wiederholende Wendung nimmt also zusammenhängend vier Mensuren ein, wobei sie in dieser Ausdehnung selbst kaum noch als ostinate Gestalt wahrzuznehmen ist.

[34] Der oben besprochene Fall, in dem auch die größere ostinate Einheit des den Kanon anführenden Diskants bewußt wird, die für sich genommen (unabhängig vom Stimmtausch) also eine Longa umfaßt.

[35] An dieser Stelle imitiert der untere den oberen Stimmenblock jeweils eine Oktave tiefer im Brevis-Abstand; dadurch bilden sowohl die einzelnen als auch die räumlich zusammengesetzten Fügungen einen Ostinato-Takt.

[36] Als ‚Kanon' erscheinen hier nur zwei ineinander verzahnte f-c^1-Pendel.

Die entsprechende Tendenz zeichnet sich indes schon im Zuge der *secunda pars* ab: Hier besteht jeder Ostinato bereits aus drei vollen Gliedern, in Teil 1 dagegen, wo es sonst bei noch beschränkteren Ansätzen bleibt, nur der erste. Zudem überwiegt als bestimmende Einheit vor dem kurzatmigen Maß der Brevis anfangs das weitmaschige, weniger insistent wirkende der Longa. Und auch erst im zweiten Teil wird schließlich die Spielart des von allen Stimmen gemeinsam realisierten Ostinatos eingeführt. Das unter den genannten Gesichtspunkten sich bis zum Schluß immer neu verschärfende Profil des Satzes stützt im übrigen die Annahme, daß Isaac die Komposition tatsächlich als Battaglia gedacht hatte.[37] Die in ihrem Gesamtcharakter spürbare Geschehensvorstellung wird auf dieser Ebene jedenfalls besonders deutlich.

Beginnen wir unsere nähere Betrachtung bei den blockhaften, vollstimmig durchgeführten Ostinati. Zunächst zu Mensur 52-55 der *secunda pars*. Aufbauend auf kontinuierlichen G-c-Sprüngen des Bassus, werden dort drei mensurgroße Glieder gebildet, deren repetierende Folge sich unmißverständlich als Brevis-Takt manifestiert. Die Anfangszeiten erhalten dabei regelrechte Akzente, weil der Diskant aus einer verlängerten bzw. nachgesetzten Semibrevis (g') beschleunigend (über zwei auftaktige Semiminimen) in den betreffenden Schlag hineinfällt (d'), unterstützt noch vom Altus durch einen punktierten Anlauf in Gegenbewegung. Das Zurückfedern mit synkopischem Aufsprung in Mensur 53 und 54 resultiert aus der Schwerkraft dieses Impulses fast zwangsläufig.[38] Die rhythmisch bewußt differenzierte Gestalt zielt also auf eine bestimmte Betonung, auf eine konkrete Gewichtsverteilung ab und untermauert so die von den Unterstimmen ausgehende Gliederung nach Mensureinheiten. Damit ist, wenn auch auf engem Raum, schon eine weitreichende Konsequenz aus dem instrumentalen Taktprinzip gezogen.

Andererseits kann man feststellen, daß gerade jene akzentuierenden Tongruppen der Oberstimmen potentiell einen vom Grundraster des Ostinatos abgehobenen motivischen Charakter annehmen, denn die Folge ‚f-e (Semiminimen) plus d-g (Minima/Semibrevis)' erscheint als zusammenhängende Melodieformel. Ohne Hugo Riemann bemühen zu wollen: Aber die auftaktige läßt sich hier kaum von der abtaktigen Wendung trennen. Im Ansatz kommt es dadurch bereits zu dem aus späterer Zeit bekannten Auseinandertreten von Takt und Motiv.[39] Das Entscheidende bleibt freilich die besondere Plastizität des Brevis-Metrums, nachdem die Musik sich zuvor (seit der vorausgehenden Ostinatogruppe von Mensur 39-41) in gewohnt freier

---

[37] Vgl. OSTHOFF I, 122.

[38] Eine ähnliche Struktur weist schon der zuvor erschienene, nur vom Altus durchgeführte Ostinato der Mensuren 39-41 auf.

[39] Erinnert sei vor allem an den Beitrag von E. JAMMERS, „Takt und Motiv: Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik", *AfMw* 19-20 (1962/63), 194-207; vgl. oben S. 47.

Form gegliedert hatte. Vor der angestrebten Cadenza verschwindet dann der Takt wieder – so spontan, wie er bei Mensur 52 angelaufen war.

Nun zu dem als Komplementärstruktur durchgeformten Ostinato von Mensur 35-39 des dritten Teils. Je nach dem, ob man bewußter von dem führenden Stimmpaar Discantus-Altus oder vom imitatorischen Gesamtgefüge ausgeht, ist hier primär ein Longa- oder ein Brevis-Takt zu gewärtigen.[40] Der Umfang des im ganzen repetierten zweistimmigen Satzmusters beträgt eine Doppelmensur (ab Mitte von Spatium 35), allerdings verhält sich nur seine erste Hälfte mit dem Wechselspiel zweier Lang-kurz-kurz-Figuren (Minima/Doppelsemiminima) rhythmisch aktiv; danach bleibt es bei einfachen Semibreven. Dies spräche also für den größeren Takt. Da aber im Brevis-Abstand eine blockhafte Unteroktav-Imitation jener Einheit durch Tenor und Bassus erfolgt, erklingt unterdessen in ständiger, nur räumlich alternierender Wiederholung immer das impulsive Anfangsmotiv der Gruppe, was eher die Mensurlänge zum Taktmaß stempelt. Während die Gestaltordnung somit beide Auffassungen zuläßt, steht der Betonungscharakter aufgrund dieser Kongruenz der wechselnden Zellen unumstritten auf seiten der engeren Gliederung: Die Schwerpunkte liegen auf dem jeweils in der formellen Mensurmitte gesetzten F-Klang. Daß sich die Stelle im Ablauf des Stückes durch ein Höchstmaß an musikalischer Spannung auszeichnet, dazu trägt indes gerade die Ambivalenz ihres metrischen Gerüsts wesentlich bei.

Etwas bemerkt sei noch zu den dichter gefügten Ostinati von Mensur 43-44 und 62-64. Hier zeigt sich beide Male, daß die zweitönige Semibrevis-Ausfüllung als Wiederholungseinheit zu kurz ist, um eine faßbare Taktsequenz entstehen zu lassen. Zumal da die stereotypen Sprungbewegungen je durch eine Stimme von reinen Minima-Repetitionen begleitet werden, wirkt ihre Abfolge wie ein kontinuierliches mechanisches Hämmern. An der Schlußstelle ist es dann nur die Kanonmelodie im Diskant, die – besonders vom Brevis-Takt des vorausgehenden Baß-Ostinatos (Mensur 57-60) her gedeutet – eine lockere Periodisierung nach Mensurlängen mit sich bringt.

Wenden wir uns nun dem Beginn des Satzes zu. Am Anfang steht eine Imitation zwischen Bassus und Altus, die nach sechs Mensuren von Tenor und Discantus wiederholt und dabei von den fortfahrenden Stimmen durch eine einfache ostinate Fanfarenstruktur gestützt wird. Gezwungenermaßen dem Abstand der Kanonstimmen entsprechend, füllt das dreimal auftretende Spielglied eine Longa aus. Da sich diese Einheit als elementarer Stufenwechsel jeweils in eine f- und eine c-Hälfte teilt, kommt hier ein gewöhnliches I-V-Klangpendel zum Schwingen. Die rhythmische Bewegung des Ostinatos ist mit der Formel ‚dreimal Minima plus Semibrevis' (F-c-c-c im Bassus), weit auftaktig ausholend, ganz auf die Pointierung des gesetzmäßig zurückkehrenden F-Schwerpunkts ausgerichtet. Bereits an dieser Stelle bedingt also die instrumentale Taktgestalt ein reguläres Betonungsgefälle, womit die anfänglich durch den Imitationsabstand vorgezeichnete Brevis-Gliederung ab

[40] Vgl. oben Fußn. 35.

Mensur 7-8 eine unerwartet klare Ausprägung erhält. Wie schon bei Dufays *Gloria ad modum tubae* wird zugleich deutlich, daß zwischen kanonischer Zeitverschiebung und ostinatem Takt eine originäre Beziehung besteht – als Korrelation von sekundärer und primärer Form desselben Wiederholungsprinzips.

Von diesem Verhältnis geht die Komposition dann größtenteils auch bei den weiteren Verknüpfungen von Kanon und Ostinato aus, es sei auf Longa- oder auf Brevis-Ebene: Wie der vorherigen Aufstellung (S. 162) zu entnehmen ist, treten im Tempus imperfectum (diminutum oder nondiminutum) noch etwa dreimal analog nach Doppelmensuren gegliederte Spielvorgänge auf (Teil 1: Mensur 23'-28'; Teil 2: 58-64'; Teil 3: 1-10), und mindestens ebensohäufig wird auf diese Weise ein einfacher Mensurtakt durchgeführt (Teil 2: Mensur 16-18; Teil 3: 13'-19' und 57-60). Mit dem Imitationsverfahren steht sozusagen ein Gerüst für die metrisch geordnete Satzstruktur zur Verfügung, die sich definitiv in der ostinaten Ausfüllung der jeweils vorgegebenen Zeitkonstante verkörpert. Das ändert aber nichts am temporären Charakter dieser Taktkonstellationen innerhalb des musikalischen Gesamtablaufs: Sie werden je nach Bedarf auf- und wiederabgebaut. Sieht man von den strengen Kanonbildungen wie in Mensur 31-38 der *prima pars* ab, wo die regelmäßige Einsatzfolge unmittelbar metrisch aufzufassen ist, bleibt es zwischen den Ostinati meist bei dem gewohnt freieren Fluß der Musik.

Anders verhält es sich allerdings bei den Proportio-tripla-Abschnitten. Doch bevor wir auf diese eingehen, möchte ich aus bestimmtem Grund noch die zweite Ostinato-Stelle im ersten Teil, von Mensur 23-28, ins Auge fassen: An ihrer Einpassung in das Zeitgerüst wird die potentielle Gleichrangigkeit der Semibrevispositionen im Tempus imperfectum offenbar. Die ostinate Bewegung, beruhend auf einer komplementärrhythmischen Impulskette von Bassus und Altus, setzt zusammen mit der Kanonmelodie der Oberstimme im Anschluß an eine Cadenza nach F ein: Der Zielklang dieser Cadenza kommt, wie es in unserem Stück unter beiden Varianten des Tempus imperfectum ausnahmslos der Fall ist, auf einer ‚ungeraden', auf einer ‚ersten' Semibreviszeit zu stehen (in der modernen Ausgabe also nach einem Mensurstrich), und danach, mit der ‚zweiten' Semibrevis und wiederum auf Stufe f, erfolgt der Neuansatz mit Diskant-Soggetto und Ostinato-Gerüst.

Wenngleich sich nun von den unverändert repetierten e-f-Stößen des Bassus her ein Brevis-Takt ergäbe, sorgt doch der Altus durch sein melodisches Wechselspiel zwischen a-b und a-g dafür, daß die eigentliche Gestalteinheit – dem Abstand der Kanonstimmen gemäß – doppelt so groß wird. Insgesamt erscheinen hier zwei und eine halbe Ostinato-Zelle im Longa-Format (bis Mitte von Mensur 28, ausgangs mit zusätzlicher Bewegung im Altus). Die vom Rhythmus hervorgerufene Betonung aber bleibt währenddessen ohne zwingende Abstufung auf einen stereotypen Semibrevis-Schlag fixiert, d. h. sie ist an dieser Stelle im Unterschied zu den bisher behandelten unabhängig von der Gestaltordnung wirksam. Vom Ende des letzten, nur

zur Hälfte entfalteten Gliedes dauert es dann noch eineinhalb Mensuren, bis mit verlängerter Klauselbildung der den Abschnitt beschließende Quintoktavklang auf f erreicht wird (Mensur 28'-29/30). An einem im numerischen Sinne ausgleichenden Maßverhältnis führt in dieser Situation kein Weg vorbei, da jener restliche Ostinato-Baustein seinerseits durch eine geradzahlige Semibreviszeit begrenzt ist, der Zielpunkt der Cadenza aber nach der oben erwähnten Regel nur auf den Beginn einer integren Mensureinheit fallen kann.

Von den in der Proportio tripla ablaufenden Passagen beruht im Grunde nur die erste (bei Mensur 57 der *prima pars* beginnende) auf einem selbständigen Wiederholungsgerüst: Es wird wie gewöhnlich von Bassus und Altus gebildet und umfaßt im ganzen fünf Mensuren, wobei sich der Form nach zweimal zwei zu kongruenten Gestalten zusammenschließen und somit beim dritten Ansatz (ähnlich unserem vorherigen Fall) nur noch ein Halbteil, eine Vorderhälfte des ostinaten Elements, hinzukommt. Der die Basisstruktur überlagernde Discantus-Tenor-Kanon folgt wiederum jener Gliederung nach Doppelmensuren. Im übrigen läßt sich auch der Schluß des Abschnitts mit Einfädelung einer C-Cadenza noch auf diese Einteilung beziehen: Beim Ausstieg aus der Ostinatobewegung geht zwar ein spürbarer Ruck durch die Musik, da in Mensur 62 anders als davor plötzlich die zweite Semibreviszeit artikuliert und die obligate Punktierung um eine Postion nach hinten verschoben wird, doch erlaubt die konzentrative Wirkung des daraus resultierenden Minima-Auftakts vor Mensur 63, den dann eintreffenden Terzsextklang A-c-f-c' regulär als Eckpfeiler einer neuen Einheit aufzufassen. Der Hörerwartung nach wäre in ihr der Zielklang der ausgeführten Cadenza mitinbegriffen, was sich schließlich nur wegen des Mensurwechsels nicht bestätigt.

Was wir bisher zur Gliederung festgestellt haben, liegt zunächst immer noch in der ‚Physiognomie' des Satzgefüges begründet, nicht in seiner immanenten Betonungsstruktur. Durch sie werden hier wiederum kürzere Einheiten abgesteckt: Der fortgesetzte, durch seine federnde Punktierung ausgezeichnete Tanzrhythmus des Bassus, der sogleich auf die Kanonmelodie übergreift, in ihr sequenzierend weiterläuft und somit den gesamten Bewegungsduktus der Passage prägt, verleiht jedem Mensuranfang besonderes Gewicht, d. h. er bewirkt letztlich einen Akzenttakt im Brevismaß. Auch an dieser Stelle treten also Gestalt- und Betonungsordnung auseinander, überlagern sich zwei Formen des Taktes.

Wie sieht es bei den drei übrigen, in der musikalischen Haltung ähnlichen und im Umfang nur am Schluß veränderten Tripla-Abschnitten aus? – Obwohl einerseits kein Ostinato und andererseits kein durchgängiger punktierter Rhythmus mehr vorkommt, gilt für sie im ganzen das gleiche. Allenfalls von der Eröffnungsgruppe des zweiten Teiles mit ihren in sich geschlosseneren Hälften abgesehen, erscheinen als Gestalt weiterhin je zwei Tripel zu einer Einheit verbunden: bei Mensur 21-27 der *secunda pars* auf-

grund der analogen Stimmeinsätze, bei Mensur 46-53 der *tertia pars* vor allem wegen einer Sequenzbildung. Erst am Ende dieses letzten Tripla-Abschnitts, wo vor dem Kadenzblock ein zusätzliches Mensurglied eingefügt wird, löst sich die integrierende Ordnung auf (Mensur 52).[41] Die Betonungsfolge aber bleibt generell durch den regelmäßigen Bewegungsimpuls des kleinen ‚Dreiers' bestimmt.

Insgesamt zeigt Isaacs *A la bataglia* beispielhaft, wie leicht ostinate Gerüstbausteine in der polyphonen Mensuralmusik für die jeweilige Dauer ihrer zusammenhängenden Verknüpfung eine taktmetrische Formierung des Satzflusses auslösen können. Als naheliegende Möglichkeit ihrer kompositorischen Integration, die einer solchen Formierung in der Regel sogar entgegenkommt, erweist sich die gezielte Koppelung mit Kanonstruktur. Dabei muß die zeitliche Imitationsdistanz mit dem Umfang des betreffenden Ostinato-Elementes übereinstimmen. Diese Einheit kann auf eine oder zwei Mensuren bemessen sein, so daß entweder ein Brevis- oder ein Longa-Takt entsteht. Die verketteten Minimapaare, auf denen zwei gegen Ende des Stückes auftretende Ostinatogruppen beruhen, sind indes als Wiederholungsglieder zu kurz, um wirklich ein metrisches Profil zu erzeugen. In welcher Deutlichkeit sich jene Gestaltordnungen als Taktphänomen bemerkbar machen, hängt von ihrem Verhältnis zum rhythmisch-melodisch bedingten Akzentmodus der einzelnen Stelle ab, der demselben Zeitmaß entsprechen kann, aber nicht muß: Es ist daher möglich, daß mit einer weitmaschigeren Formgliederung eine doppelt so enge Betonungsfolge einhergeht, daß also zwei metrische Dimensionen parallel laufen. Wo aber die beiden Prinzipien miteinander in Einklang stehen, kommt desto klarer der eine Takt als verbindliche Ordnungsinstanz zur Geltung. Gewiß – es sei noch einmal betont – trifft dies immer nur für die begrenzte Zeit des jeweiligen Ostinatos zu; auf ein umfassender gültiges Taktmetrum stoßen wir in Isaacs Battaglia nicht. Doch resultiert gerade aus dem Wechsel zwischen sich frei entwikkelnden und metrisch gebundenen Passagen der aufregende, spannungsvolle Verlaufscharakter dieser exzellenten Komposition.

Innerhalb des gegebenen vokalpolyphonen Satztypus repräsentieren die taktförmigen Einlagen eine primär instrumentale Faktur: Ihr Wiederholungsmechanismus paßt von Hause aus nicht mit natürlicher sprachlich-melodischer Deklamation zusammen, von der dieser Satztypus ursprünglich mit bestimmt ist. Wie ein Blick auf den textierten Bassus aus dem einzeln erhaltenen Florentiner Stimmbuch zeigt[42], kommen in der Gesangsversion die ostinaten Glieder auch selten einfach mit der Repetition von Wortgruppen zur Deckung wie bei dem eröffnenden Kampfruf *„alla battaglia"* (Mensur 8-13) – obwohl die Versform der unterlegten italienischen Sprache jener zykli-

[41] Die Klausel-Situation ist sonst immer gleich nach der dritten Doppelmensur-Einheit eingetreten.

[42] Vgl. die Nachschrift im Rekonstruktionsvorschlag der Vokalfassung von BECHERINI (11-21).

schen Spielgestalt prinzipiell näherstehen könnte als lateinische sakrale Prosa. Meistens läuft der Text während des Ostinatos in irgendeiner Form weiter; was im Instrumentalen reine Wiederholung ist, erscheint in der vokalen Fassung gemeinhin weniger eindeutig als Parallelismus.[43] Das beweist nur, daß zu vertonende Sprache von sich aus üblicherweise keine solche musikalische Faktur hervorruft. Die Ostinati setzen hier nicht weniger als in anderen Zusammenhängen eine instrumentale Gliederungs- und Gestaltungsform voraus.

Fanfarenstruktur: Clément Janequin, *La guerre*

Es gibt nur wenige säkulare Kompositionen des 16. Jahrhunderts, die sich in ihrer Wirkungsgeschichte mit Janequins berühmter Chanson über die Schlacht zu Marignano[44] messen können. Die Publizität dieses außergewöhnlichen Stückes, das durch seinen Vorbildcharakter die Battaglia überhaupt als musikalische Gattung begründet hat, ist nicht nur an der Anzahl zeitgenössischer Drucke abzulesen, die es in der vokalen Gestalt wiedergeben (mindestens zehn bis zu Janequins Tod)[45], sondern auch an der Menge überlieferter Instrumentalbearbeitungen, darunter sogar zwei achtstimmige für Bläserensemble der Venezianer Andrea Gabrieli und Annibale Padovano.[46] (Wir werden auf bestimmte Beispiele aus jener Kategorie zu sprechen kommen.) Daß man die im Verhältnis zur Gattungsnorm nahezu überdimensionale Chanson[47] so häufig in reine Spielmusik verwandelt hat, nimmt nicht wunder – denn wie schon KUNZE bemerkt, „stehen doch bei der Komposition des Satzes", ungeachtet der genuinen Ausführungsbestim-

---

[43] Vgl. hierzu OSTHOFF I, 89 u. 96-97.

[44] Dort besiegten 1515 die Truppen des französischen Königs Franz I. das Söldnerheer des mailändischen Herzogs Sforza (vgl. HERCZOG, 5-6). Wann Janequin die vokale Schlachtschilderung tatsächlich komponiert hat, kann man nicht sagen – die früheste bekannte Quelle ist ein Attaingnant-Druck von ca. 1528 (*Chansons de maistre Clement Janequin nouvellement et correctemant imprimeez* ...), der aber kaum einen Rückschluß auf die Entstehungszeit erlaubt (vgl. HERCZOG, 9-13). Eine vorzügliche deutsche Übersetzung des von ordinärem Landsknechtjargon durchzogenen Textes liegt vor im Programmbuch *Orlando di Lasso 1594-1994: Renaissance in München*, hg. B. Edelmann (Tutzing 1994), 46 (vom Herausgeber).

[45] Vgl. HERCZOG, 210-212. Der ursprünglichen Version für vier Stimmen hat Philippe Verdelot eine *Cinquiesme partie* hinzugefügt (gedruckt in Antwerpen: Susato, 1545). Demgegenüber stellt Janequins eigene fünfstimmige Bearbeitung, die 1555 bei Nicolas du Chemin in Paris erschien (*Premier livre d'inventions musicales* ...), eine in ihrer Gesamtsubstanz verbindliche Neufassung dar. *La guerre* diente im übrigen auch als Parodievorlage: Außer Janequin selbst haben es die Spanier De Victoria und Guerrero für Meßkompositionen benutzt; vgl. dazu H. E. GUDMUNDSON, „Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century" (Diss. Univ. of Michigan 1976).

[46] Vgl. HERCZOG, 214-216. Die zwei genannten Sätze sind beide in dem Druck *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori* ... von Gardano enthalten (Venedig 1590).

[47] Die anderen Stücke jenes Attaingnant-Drucks von 1528, darunter auch das bekannte ‚Schwesterwerk' *La chasse*, erreichen freilich einen ähnlich großen Umfang.

mung, „instrumentale Vorstellungen im Vordergrund".[48] Dazu zählt zum einen wiederum das Ostinatoprinzip, zum andern durch militärische Kommandosignale angeregte Fanfarenstruktur. Wir wollen uns in diesem Fall mehr auf das Zweite konzentrieren und damit eine weitere mögliche ‚Sekundärform' des instrumentalen Taktes beleuchten.

Ansätze zu gleichmäßiger rhythmischer Gliederung lassen bereits die authentischen Feldsignale der Heertrompeter erkennen, wie sie etwa von Mersenne in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (gemäß französischer Praxis) mitgeteilt werden.[49] Dabei ist anzunehmen, daß die einzelnen Spielmuster auch schon hundert Jahre früher nicht wesentlich anders aussahen. Von einem ‚Fanfaren-Takt' könnte also schon auf dieser Ebene die Rede sein, doch soll sich unsere Kenntnisnahme auf die kompositorische Verarbeitung derartiger Elemente bei Janequin beschränken.[50]

Zu entsprechenden Bildungen kommt es vor allem im Anfangsabschnitt der ausgedehnten *secunda pars* des zweiteiligen Stückes, wo die Signale zum Kampfbeginn ertönen – die *prima pars* geht der eigentlichen Schlachtdarstellung als musikalisch noch ‚selbstverständliche' Eröffnungsszene voran. Nach einfacher Setzung eines f-c^1-f^1-a^1-Klangs, der eine Breviszeit ausfüllt, wird vom Superius mit der lautmalerischen Silbenfolge *„fre-re-le-le-lan fan"* ein charakteristisches Trompetenkommando eingeführt, das aus einem zweimal gleichen Repetitionsrhythmus (4 Fusae + 2 Semiminimen) mit abschließendem Terzsprung aufwärts besteht. Innerhalb des immer neu angestoßenen F-Akkords pflanzt sich dieses Signal nun weiter fort, wobei aufgrund des räumlichen Alternierens (Discantus/Altus und dann je paarig Oberstimmen/Unterstimmen/Oberstimmen) die Mensurgröße der Brevis fünfmal hintereinander als körperhafte Einheit hervortritt. Damit wird am Beginn der musikalischen Schlacht zunächst eine unmißverständliche Zeitordnung aufgestellt, analog zu der geordnet in den Kampf ziehenden Streitmacht. Der gesetzte Takt steht sozusagen im Dienste von Janequins Dramaturgie, nachdem die im späteren Verlauf des Gefechtes ausbrechende Konfusion gerade durch verwirrende rhythmisch-metrische Konstellationen (d. h. genaugenommen durch Überlagerungen gegensätzlicher Gliederungsmuster) zur Wirkung kommen soll.

---

[48] KUNZE, 216.

[49] Marin Mersenne, *Harmonie universelle ... traité des instrumens à chordes* (Paris 1636), 264-265. Daneben könnte man folgendes heranziehen: *Trompetenfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jahrhunderts*, hg. G. Schünemann, EdM I/7 (nach den Aufzeichnungen der am dänischen Hof tätig gewesenen Trompeter Hendrich Lübeckh und Magnus Thomsen; vgl. ebd. insbesondere 58-59); ferner die italienischen Darstellungen bei Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte de la trombetta* (handschriftlich, 1614), sowie bei Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra ...* (Frankfurt 1638). Anknüpfend an P. PANOFF, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart* (Berlin 1938), 106 u. 109, legt HERCZOG dar, welcher konkreten Signale sich Janequins Battaglia im einzelnen offenbar bedient hat (161-170).

[50] Unserer Untersuchung liegt die vierstimmige Erstfassung von *La guerre* zugrunde.

Nach den einleitenden Fanfaren hören wir plötzlich bestimmte Rufbefehle (siehe unten Abb. 25): vor allem, auch zu gleicher Zeit, *„boutez selle"* und *„a lestandart"* sowie *„Gens darmes a cheval"* – Aufforderungen zum Satteln, zur Sammlung, zum Aufsitzen. Die kompositorische Mixtur der erstgenannten Kommandos in Contratenor (altus), Tenor und Bassus, über der im Superius mit der repetierten Viertonformel b-c-a-c noch ein weiteres Trompetensignal erklingt, bringt eine Halbierung des bisherigen Gliederungsmaßes mit sich. Obwohl die *„boutez selle"*-Impulse zeitlich um einen Minima-Grad gegeneinander verschoben sind, erscheint der entstehende Ostinato gemäß seinem Anschluß an die Eröffnungsgruppe auf die regulären Mensurhälften bezogen, so wie sie die zuletzt in den Semiminimarhythmus eintretende Unterstimme abteilt. Jener viersilbige Ruf ist demnach im Bassus abtaktig, im Altus dagegen eher doppelauftaktig aufzufassen. Mithin wird bis Mensur 9 der metrische Schwerpunkt jeweils durch den konzisen Wechselklang auf B markiert, während die drei aufeinanderfolgenden F-Schläge immer den Rest der Einheit ausfüllen. Das c-d-c-f-Signal des Tenors (*„a lestandart"*) ordnet sich mit einfachem Semiminima-Auftakt in das Gliederungsraster ein.

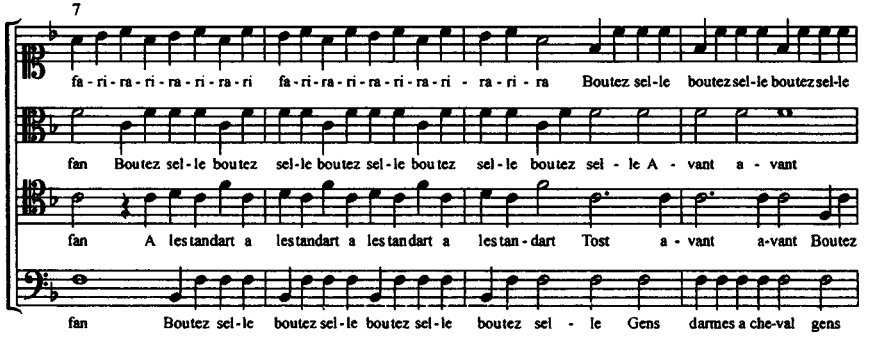


Abb. 25 Cl. Janequin: *La guerre*, Teil 2, Mensur 7-10 (Mensurstriche im Brevismaß)

Nach drei ostinaten Wiederholungen wechselt das *„boutez selle"*-Signal von der Unter- in die Oberstimme, wobei es um eine Duodezim in die Quintstellung f^1-c^2 versetzt wird. Nach der vom Baß vorgegebenen metrischen Einordnung garantiert seine prägende Gestalt, daß der Semibrevis-Takt vorerst gültig bleibt, wenngleich nun der Klangwechsel nach B wegfällt und das rhythmische Geschehen sich zunächst wieder auf reiner F-Fläche abspielt. Daran ändert auch der zeitliche Minima-Vorsprung nichts, den die Unterstimme ab Mensur 9/10 bei ihrem dreimaligen Skandieren des Befehls *„Gens darmes a cheval"* in f-Repetitionen erhält, zumal die schwere zweite Silbe nebst eintretender Semiminima-Beschleunigung bzw. der männliche Schluß der Wortgruppe (mit erneuter Dehnung) jeweils auf den Beginn einer solchen Einheit fällt.

Während Mensur 11 verlieren sich dann die Konturen dieses Taktes, nachdem das musikalisch dominierende Kommando *„boutez selle"* – und zwar in der um eine Minimazeit vorverschobenen Position – unvermittelt auf den Tenor übergegangen ist (siehe unten Abb. 26). Das Wiedereinsetzen der ‚Trompete' im Diskant läßt die Mitte von Mensur 12 noch einmal als Schwerpunkt im Sinne der vorherigen Ordnung erscheinen. Zugleich aber liefert es die Initialzündung für einen neuen Bewegungsmodus: Da sich in der Tonfolge a-b-c-a-b-c des Superius jetzt sechs Semiminimen zu einer Ostinatoformel zusammenschließen und die beiden unteren Stimmen mit ihren fortgesetzten Signalrufen ebenfalls Gruppen von jeweils eineinhalb Mensuren Umfang bilden, entsteht an dieser Stelle ein Dreiertakt. Das Gliederungsmaß wird also um die Hälfte vergrößert. Während der Tenor melodisch-rhythmisch und auch durch den dreimaligen Schlußakzent bei *„cheval"* unmittelbar mit der Oberstimmengliederung konform geht, ist ihr der Bassus jedoch um einen Schritt voraus: Sein Kommando *„tost a lestandart"* auf den Tönen b-f-f-f-f (4 Semiminimen + Minima) setzt immer auf der ‚Drei' des Tenor-Discantus-Taktes ein. Ebenso trifft folglich der wiedereingeführte B-Wechselklang jeweils auf die fünfte der sechs zusammengehörigen Semiminimazeiten. Trotzdem behält insgesamt die von Superius und Tenor realisierte Einteilung die Oberhand, der eine gewisse Stütze noch aus dem ostinaten Tonwiederholungsschema des Altus erwächst: Beginnend bereits mit Mensur 11, werden hier durch das dreimalige *„Gens darmes a cheval"* Doppeltakte von sechs Minimen Umfang abgesteckt, innerhalb derer zwar die Wortbetonungen (im Unterschied auch zum Bassus) jeweils ‚hemiolisch' die mittlere der Dreierzählzeiten beschweren, die rhythmische Gestalt als solche jedoch sich auf die Hauptgliederung beziehen läßt. Es sind demnach bestimmte Artikulationsmomente, die dieser metrischen Primärschicht entgegenwirken, sie in eine leichte Erschütterung versetzen, ohne ihren zwischenzeitlichen Primat ernstlich in Frage zu stellen.

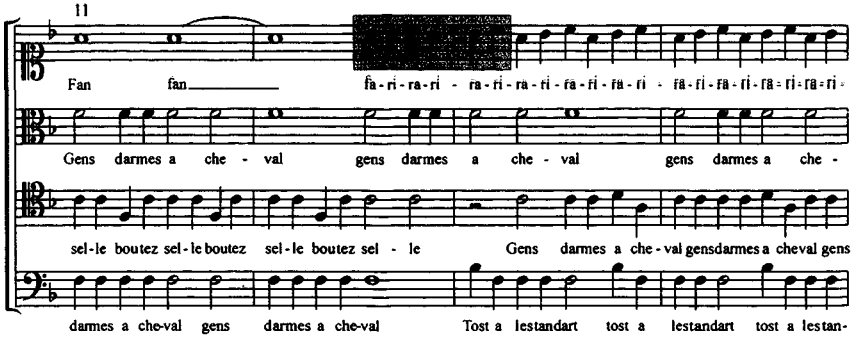


Abb. 26 Cl. Janequin: *La guerre*, Teil 2, Mensur 11-14 (Mensurstriche im Brevismaß)

Der konturierte Takt wird dann mit Veränderung des Ostinato-Gefüges bei Mensur 16 gleichsam disloziert: Die drei oberen Stimmen übernehmen dort das Signal *„tost a lestandart"*, wie es zuvor im Baß ertönt ist, allerdings im Abstand von je zwei Semiminimen; innerhalb eines erneut stehenbleibenden Klangrahmens werden dadurch alle Minimazeiten gleichrangig betont. Da der Bassus seinerseits zur Gliederung nach Breven zurückkehrt, indem er jeweils mit punktierter Semibrevis nach Minima-Auftakt die geradteiligen Mensurfelder fixiert, ist das vorherige Dreiermetrum letztlich nicht mehr durchzuhören. Bis zu der Zäsurwendung bei Mensur 20 (Wechsel zum C-Klang) bekommt man so schon einen kleinen Vorgeschmack auf das nach allen Regeln (oder besser: ‚Unregeln') der Kunst in Musik gesetzte Durcheinander des Kampfhöhepunktes.

Der nächste Abschnitt bis zu der den dumpfen Kanonendonner nachahmenden Proportio-tripla-Einlage ist nochmals von Fanfarenmotiven bestimmt. Rhythmisch beruhen diese wie die Signale vom Anfang der *secunda pars* durchgängig je auf vier Fusae plus zwei Semiminimen (wieder auf *„fre-re-le-le-lan fan"*). Hier aber erscheinen die schnellen Noten zunächst immer in Gestalt einer Umspielungsfigur, wobei der Ausgangston auch von Glied zu Glied wechselt (Mensur 20-27). Da diese Figuration – die zuerst als Kolorierungsmelodie des unteren, dann des imitierenden oberen Stimmpaars und anschließend in dichten komplementären Verbindungen auftritt – nur punktuell durch ebenfalls eine halbe Mensur beanspruchende klangliche Zielfelder unterbrochen wird, stellt sich mithin ein konsequenter Semibrevis-Takt ein. Nach einer stärkeren, auf zweimal so langem Aussetzen des instrumentalen Rhythmus beruhenden Zäsur (Mensur 28) bleibt die melodische Aktivierung der Semiminimen aus, und es kehrt die aus Tonrepetitionen (vor Quart- bzw. Terzsprung) gebildete Signalvariante wieder. Anders als zu Beginn ist jedoch weiterhin nicht die Doppel-, sondern die Einzelgruppe als metrisch bestimmend aufzufassen, denn mit jeder Semibreviszeit ergibt sich irgendein Wechsel in der räumlichen bzw. anteilsmäßigen Disposition dieser Fanfarenelemente. Der Mensurtakt behält damit bis zum Abschnittsende seine Gültigkeit.

Rekapitulieren wir kurz, was bisher deutlich geworden ist, und machen wir uns noch stärker bewußt, in welchem Verhältnis die beobachteten Phänomene zum Ganzen der Komposition stehen. Über die Ostinati hinausgehend, die schon in der *prima pars* vorkommen[51], erzeugt die mit Eröffnung des eigentlichen Battaglia-Teils als wesenhaft instrumentales Mittel in den Vordergrund gestellte Fanfarenstruktur immer wieder festumrissene, klar nachvollziehbare Takteinheiten. Je nach Art der für eine bestimmte Zeit vorherrschenden Signale umfaßt die metrische Konstante eine, eine halbe oder eine dreiviertel Mensur. Neben einem größeren und einem kleineren geraden Takt wird damit – was natürlich ebenfalls nur aus den Gruppierungen der Töne ersichtlich ist – im Rahmen des formell geltenden Tempus

[51] Siehe dort insbesondere Mensur 33-42.

imperfectum diminutum auch ein Dreiermetrum ins Spiel gebracht. Diese taktrhythmischen Einlagen stehen nun im Gegensatz einerseits zu den frei fließenden, einer gewöhnlichen vokalen Faktur entsprechenden Partien, wie wir sie vor allem am Anfang und dann wieder ganz am Schluß der Chanson (bei der Siegeshymne) vor uns haben, andererseits zu denjenigen Stellen der *secunda pars*, an denen sich die kriegerische Verwirrung in undurchschaubaren, scheinbar irrationalen Verlaufsstrukturen widerspiegelt. Dabei vermag das Ordnungsprinzip, das die instrumentalen Elemente in den Satz hineintragen, als Kontrast zum musikalisch ‚Normalen' zugleich die strenge Form einer militärischen Aufstellung nach Reih und Glied zu symbolisieren. Nicht zuletzt in Anbetracht dieser sinnbildlichen Deutbarkeit der instrumentalen Takte können wir den späteren Ablauf als zunehmenden Zerfall der geordneten Streitkraft und damit als drastische Steigerung des Kampfes bis zum wilden Getümmel mitverfolgen.

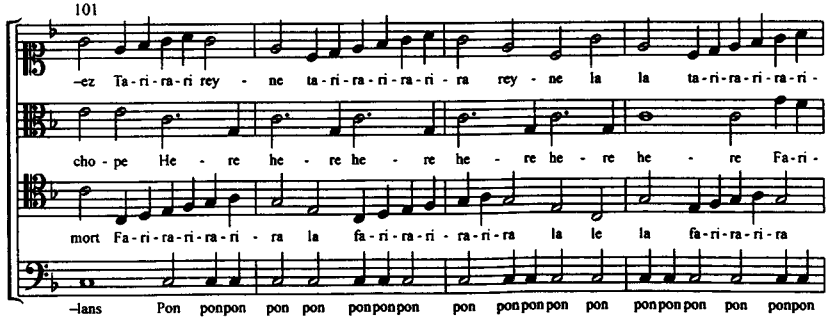


Abb. 27 Cl. Janequin: *La guerre*, Teil 2, Mensur 101-104 (Mensurstriche im Brevismaß)

Betrachten wir zum Vergleich (um den letzten Höhepunkt des kompositorisch inszenierten Chaos herauszugreifen) nur die Stelle nach dem Erschallen der *„a mort"*-Rufe, nämlich die Mensuren 101-104 der *secunda pars* (siehe oben Abb. 27).[52] Ähnlich wie schon zu einem früheren Zeitpunkt (bei Mensur 67) stechen dort auf einmal signalhafte Semiminima-Läufe aus der ‚Geräuschkulisse' hervor (*„ta-ri-ra-ri reyne ..."* bzw. *„fa-ri-ra-ri-ra-ri-ra ..."*): Sie setzen in Superius und Tenor zusammen auf der zweiten Minimazeit von Mensur 101 ein, um zunächst im Dezimensatz nach oben zu schießen. Was sich weiter ergibt, ist indes eine ganz uneinheitlich wirkende, elementar auf einen liegenden C-Klang bezogene Kanonstruktur. Die erste Aufstiegsformel umfaßt im Diskant vier, im Tenor jedoch sechs Semiminimen, so daß

[52] Da unter der Proportio tripla immer zwei kleine Einheiten als eine Mensur zu rechnen sind (vgl. unten Fußn. 54), verschiebt sich unsere Zählung jeweils gegenüber den Takten der Edition von M. H. Expert (MMRF [7]) – bei der hier angegebenen Stelle um ‚minus 6'.

bei gleicher Tonhöhe in der Oktave eine Zeitverschiebung von einer viertel Mensur zwischen den beiden Stimmen entsteht. Die je zwei Minimen mit einberechnet, die sich im Sekund-Terz-Fall an die Lauffigur anschließen, steht damit die Größe der gebildeten Glieder im Verhältnis vier zu fünf. Der zweite, bereits imitierend eingeführte Bewegungszug wächst demgegenüber in der einzelnen Stimme auf einen Umfang von sechs Minimen an (6 Semiminimen + 3 Minimen).[53] Im Anschluß an diese Gruppe wiederholt dann der Superius seinen Dreiklangsabstieg g-e-c, um von der Zielstufe aus ein weiteres Mal in Semiminimen aufwärts zu laufen. Nun geht der Tenor ohne Verzögerung für vier Töne parallel in Untersexten mit, d. h. die kanonische Verknüpfung wird hier aufgelöst.

Gekoppelt mit dieser eigenwilligen Figuarationsschicht sind zwei ostinate Rhythmusbewegungen, die im Oktavabstand den Grundton des verlebendigten C-Klangs fixieren, sich jedoch unterschiedlich gliedern (ab Mensur 101 Mitte): Während der Altus in der fortgesetzten Folge von punktierter Semibrevis c^1 und Semiminima g (*„here here ...“*) einen geraden Takt anschlägt, bildet der Bassus mit Semibrevis/Doppelsemiminima/Semibrevis auf c (*„pon pon-pon pon ...“*) immer Dreiereinheiten. Ab Mensur 105 verläuft die Musik dann wieder in geordneteren Bahnen – weil sich schließlich auch die Überlegenheit der französischen Truppen und damit das Ende der Schlacht abzeichnen soll. Aber ein größeres Durcheinander aufgrund ungleicher rhythmischer Gruppierungen wie an diesem letzten Kulminationspunkt der Kampfszene ist wohl kaum vorstellbar. Hier wird uns in der Tat das extreme Gegenteil einer integralen Taktgestalt demonstriert.

Wir haben bisher die Proportio-tripla-Abschnitte, deren es je zwei in *prima* und *secunda pars* gibt[54], außer Betracht gelassen.

prima pars,	ab	Mensur	43:	*„avanturiers bons compaignons ...“*
	ab	„	78:	*„sonnes trompetes et clarons ...“*
secunda pars,	ab	Mensur	39:	*„bruyes tonnez bombardes et canons ...“*
	ab	„	118:	*„aprez suyvez frapez ruez ...“*

Dazu mögen wenige Hinweise genügen. Grundsätzlich können wir festhalten, daß diese Partien in einer deutlichen Taktbewegung mit kurzen Einhei-

[53] Theoretisch folgt der Diskant dabei – im Abstand einer Brevis – seinerseits kanonisch dem von der längeren Tonleiter ausgegangenen Tenor.

[54] Außer im dritten Fall liegt notationstechnisch eine Proportio sesquialtera vor, da drei Minimazeiten immer so lang sein müssen wie sonst zwei (vgl. auch den Simultanablauf von Zweier- und Dreiergliederung in Mensur 72-75 von Teil 1). Eine andere als diese im Grunde nur die Prolatio verändernde Relation wird man aufführungspraktisch kaum erwägen. Daß nur an der Stelle, wo (in der *secunda pars*) der Text vom Kanonendonner spricht, mittels Brevis- und Semibrevisnoten ein Tripla-Verhältnis hergestellt ist, mag mit einer Verbildlichung der schweren Schläge durch das optische Gewicht der größeren Werte zusammenhängen. Die zeitliche Beziehung bleibt aber zweifellos die gleiche wie in den anderen Situationen.

ten ablaufen, weitgehend ohne von instrumentalen Gestalten geprägt zu sein. Immer ist es die Sprache, sind es jambische Versgruppen, die den kleinen ‚Dreier' auslösen, auch innerhalb von Teil 2. So überwiegt der auftaktige Kurz-lang-Rhythmus, und dies in der Regel als gemeinsame Deklamation aller Stimmen oder wechselnder Stimmpaare. Nur im letzten jener Abschnitte, der den Ausgang des Gefechts darstellt und damit zur Siegeshymne überleitet, vereinigt der ‚Dreier' in sich unterschiedliche rhythmische Impulse, darunter noch eine als instrumental zu bezeichnende Formel (*secunda pars*, Mensur 118-124). Da diese ostinate Wendung, die zuerst im Tenor erscheint und dann in den Baß wandert, jeweils zwei der Elementarglieder zusammenbindet, schwingen hier immerhin größere Sechsereinheiten merklich mit. Ansonsten steht unter der Proportio tripla die einfache Schwerpunktordnung der rhythmisierten Versfüße, der kurzatmige Deklamationstakt also, ganz im Vordergrund.

La bataglia francese ... per sonar d'instrumento perfetto.

Wenden wir uns nun einer Druckfassung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu, die *La guerre* dem Tastenspieler verfügbar macht, ohne dabei in die Substanz von Janequins Komposition einzugreifen. Es handelt sich also ‚lediglich' um eine Bearbeitung des vermittelnden Schriftbildes. Die aus der venezianischen Gardano-Werkstatt stammende Quelle – *Musica di diversi autori la bataglia francese et canzon delli ucelli ... partite in caselle per sonar d'instrumento perfetto*[55] (Doppelseite 1-7) – war Kunze zu Recht folgende Notiz wert:

> Als rein instrumentales Stück erscheint die Battaglia in einem der ersten Partiturdrucke (1577), gleichsam als hätten sich die instrumentalen Elemente des Satzes durchgesetzt.[56]

Mit dieser Ausführungsbestimmung fällt die Gefechtsmusik demnach auf ihre eigentliche Wesensart zurück.

Gardanos Klavierpartitur geht von den vier Stimmen der Erstfassung aus, die sie in übereinanderliegenden Einzelsystemen mit der vokalen Originalschlüsselung c_1-c_3-c_4-f_4 unterbringt[57], und sie teilt den Notentext mittels durchgezogener Vertikalstriche gleichmäßig in Mensurfelder ein.[58] Bei den Tripla- bzw. Sesquialtera-Passagen sind dann immer zwei der kleinen Dreierglieder in einem Spatium zusammengefaßt.[59] Wenn wir nun die vorher näher beschriebenen Stellen im Partiturbild betrachten, so wird teils eine anschauliche Konkretion der instrumentalen Takte durch die Mensurstriche

---

55 Verfügbares Exemplar: Bologna, Civico Museo bibliografico musicale.

56 KUNZE, 216-217.

57 Die Akkoladen laufen jeweils über beide benachbarte Seiten.

58 Die Zeitgrenze passierende Töne werden jeweils mit Überbindung dargestellt.

59 Eine klare Fixierung der gemeinten Proportionen (wenn man nicht die Zeitwertkonstanz der graphischen Einheiten in Frage stellen will): Es ändert sich immer nur die ursprüngliche Semibrevis-Unterteilung, ob der ‚Dreier' mittels kleinerer oder – wie an einer Stelle erwähntermaßen geschehen – mittels größerer Notenwerte dargestellt ist.

bewußt, teils eine regelrechte Verdeckung jener Gruppierungen.[60] So könnten die am Beginn der *secunda pars* hervortretenden Brevis-Einheiten optisch kaum deutlicher zur Geltung kommen (Doppelseite 3, untere Akkolade). Auch der hintergründige ‚Doppeldreier' des letzten Proportio-sesquialtera-Abschnitts, den die ostinate Bewegung von Tenor bzw. Bassus verkörpert, wird auf diese Weise klar anschaulich (ab Doppelseite 6, untere Akkolade Mitte rechts). Oft schon weniger plastisch stellen sich hingegen die häufig gebildeten Semibrevis-Takte dar, weil der Notensatz die gestalthafte Halbteilung der Mensuren nicht immer auf den ersten Blick erkennen läßt. Daß die räumlich wechselnden Signalglieder sich graphisch gegebenenfalls überlagern (z. B. Doppelseite 4, untere Akkolade), ist zwar auf die üblichen Bedingungen der Druckwiedergabe zurückzuführen, deutet aber doch zugleich auf das Fehlen eines tieferen, eines analytischen Bezugs zwischen Spartiervorgang und musikalischem Sachverhalt hin. Ganz im Wege stehen die Orientierungsstriche – oder zumindest jeder zweite – schließlich der ab Mensur 12 von Teil 2 sich manifestierenden Dreiergliederung (vgl. auch Abb. 26). Diese Taktvariante wird demnach erst im Spielvollzug offenkundig.

Das Changieren der klanglich-rhythmischen Ordnungen in Janequins Komposition, das auf der potentiellen Flexibilität musikalischer Zeitausfüllung im mensuralen Vokalsatz beruht, bringt also Divergenzen zu der hier gebotenen Partitureinteilung mit sich. Gegenüber den Aufzeichnungen des frühen Tastenspiels ist angesichts einer solchen Faktur das Strichraster, das ja ursprünglich die wirkliche – dort zunächst noch gleichmäßige – Gestaltgliederung verkörperte, in seiner Bedeutung selbst an den instrumental geprägten Stellen erheblich eingeschränkt. So bleibt es auch außerhalb der vom vokalen Kontrapunkt bestimmten Partien, zumal wenn man die bewußt verwirrenden Battaglia-Abschnitte mit ins Auge faßt, oft eine neutrale Lese- und Koordinationshilfe. Mithin kann diese vielleicht älteste reguläre Klavierpartitur[61] bereits als Beleg dafür gelten, daß sich die modernen Taktstri-

---

[60] Vgl. zu diesen Fragen von „Taktstrich und Taktschlag" auch U. WOLF (1992), 69-79. Mein Beispiel schränkt den zusammenfassenden Befund Wolfs im Blick auf die Notationsgepflogenheiten jener Zeit, „Taktstriche hätten ohne die auch sonst vorhandene Gliederung der Musik keinen Sinn gehabt" bzw. „sie halfen, die vorhandene Gliederung der Musik zu erkennen" (79), doch spezifisch ein.

[61] TH. GÖLLNER hat bereits in der beiläufig überlieferten Partiturnotation u. a. einer Dufay-Ballade aus dem (ursprünglich wohl aus München stammenden) Wiener Manuskript, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. Vind. 5094* (fol. 148^{v}), ein frühes Beispiel für diese Aufzeichnungsform als Intavolierung für den Tastenspieler erblickt: „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts", *AfMw* 24 (1967), 170-177. Trotz einem anderen Übertragungsbeispiel in Buchstaben und besonders dem regelrechten Tabulatureintrag eines Rondellus in diesen Wiener Notenblättern (fol. 155^{v} bzw. 158^{v}) hat aber später H. RISTORY einer solchen Deutung jener eigentümlichen Umschriften widersprochen und statt dessen Argumente für ihre mögliche didaktische Bestimmung zur Erklärung der Mensuralnotation angeführt: „Notationstechnische Modifikationen von Vokalvorlagen im Codex Vind. 5094 der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien)", *MD* 34 (1985), 53-86.

che nicht von vornherein auf feste musikalische Taktrhythmen beziehen müssen. In besagter Funktion eines nachträglich eingeführten graphischen Ordnungsmomentes stehen sie dem mensuralen Tactus näher als dem instrumentalen Tactus der früheren Organisten. Gewiß ist immer mit solchen Verhältnissen zu rechnen, wenn Tastenmusik sich im Nachspielen gegebener Vokalsätze erschöpft bzw. sich allgemein das kompositorische Konzept des vokalen Satzes zunutze macht, ohne es von ihrer eigenen spezifischen Grundlage her zu durchdringen. Andererseits kommt im Hinblick auf die weitere Entwicklung in Betracht, daß die konsequente Gliederung des Notenbildes durch Mensurstriche, nachdem sie erst einmal auf breiter Basis praktiziert wird, selbst wiederum Einfluß auf den Bau instrumentaler Mehrstimmigkeit nehmen kann.

Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F X 17–20: Die Sclacht.

Bei dem zweiten Beispiel, das wir aus dem Bearbeitungsbestand von *La guerre* herausgreifen wollen, handelt es sich um eine regelrechte Kurzfassung, welche unter dem Titel *Die Sclacht* [*sic*] als textloses Ensemblestück in vier handschriftlichen Basler Stimmbüchern der Universitätsbibliothek, *Ms. F X 17–20* auftaucht (Nr. 49).[62] Sie gehört zu den über 50 nur mit Incipit versehenen Sätzen des älteren Teils dieser Handschrift, der (wie aus JOHN KMETZ' Quellenstudien zu erfahren ist) um 1540 von einem Schreiber mutmaßlich aus dem Augsburger Raum kopiert wurde und später nach Basel in den Besitz des auch musikalisch tätig gewesenen Goldschmieds Jacob Hagenbach (1532-1566) gelangte.[63] Dort sind die Stimmbücher durch den Eintrag von weiteren 35 textlosen Stücken ergänzt worden. Janequins Battaglia erkennt man in ihrer Basler Fassung nicht leicht wieder, denn der Bearbeiter hat die übernommene kompositorische Substanz meist ziemlich frei und eigenwillig umgestaltet. Es lassen sich aber nach meiner Untersuchung alle vorkommenden Motivgruppen tatsächlich auf das Original zurückführen.

Der auf 84 Mensuren beschränkte Satz steht in C und damit in Transposition zur Vorlage, und zwar bei hauptsächlicher Verlagerung nach unten (um eine Quart). Durch Wiederholungsstriche ist er in acht Spielabschnitte mit auffällig runden, d. h. mindestens je durch vier teilbaren Mensursummen, untergliedert (8 + 16 + 8 + 8 + 16 + 8 + 8 + 12). Häufig weicht auch der musikalische Zeitablauf innerhalb der einzelnen Passagen von Janequin ab, weil die rhythmischen Formen punktuell verändert oder streckenweise einfach die Notenwerte verdoppelt werden. So erfährt bereits das vollstim-

---

[62] *Musik aus dem alten Basel*, 8-9. Dem Herausgeber R. Erig scheint entgangen zu sein, daß der Satz auf Janequins *Bataille de Marignan* beruht. J. KMETZ (1995), der die Basler Liederhandschriften umfassend untersucht hat, gibt Janequin hier mit Fragezeichen an (270). Im Inhaltsverzeichnis am Schluß des Tenor-Stimmbuchs (*F X 18*) ist das Stück als *Die Slacht die lang* bezeichnet – im Unterschied zu Nr. 5, *Die Slacht die kurz*, einer nur 32 Mensuren dauernden Battaglia.

[63] Vgl. KMETZ, 43, 143-145, 162-164. Hagenbach könnte auch schon 1565 gestorben sein (140).

mig (statt imitatorisch) eingeführte Eröffnungsmotiv eine eigentümliche Verkürzung: Die Brevis, mit der im Original die Tonrepetitionen auf „*Escoutez*" jeweils endeten, ist zur Semibrevis geschrumpft, so daß hier anfangs eine deutliche Dreiergliederung zustande kommt (klanglich: G--/C--/G-d/G-).

In Mensur 17-21, wo die komplementär zwischen Discantus-Altus und Tenor-Bassus wechselnden „*de tous costez*"-Rufe der Vorlage verarbeitet sind, erfolgt dann zum erstenmal eine konsequente Augmentierung der Notenwerte, indem der ursprüngliche Semiminimarhythmus auf die Minima-Ebene übertragen wird, obwohl die unmittelbar vorausgehende Gruppe noch in den analogen Werten dargestellt war. Mit Ausnahme dieser Partie erklingen in dem Basler Stück die vier Stimmen immer gemeinsam. Dabei verkörpern sie eine überwiegend kompakte, nur sekundär durch kontrapunktische Bildungen aufgelockerte Faktur. Da in diesem Rahmen die Ostinato-Blöcke und Fanfarengruppen deutlich dominieren, fallen nun auch die instrumentalen Takte quantitativ stärker ins Gewicht.

Bevor wir die metrischen Verhältnisse genauer beleuchten wollen, sei zur besseren Übersicht noch aufgezeigt, von welchen Abschnitten der Chanson die Bearbeitung im einzelnen ausgegangen ist.[64] Sie verzichtet übrigens ganz auf die Proportio tripla und behält somit das Tempus imperfectum diminutum konstant bei; allerdings bezieht sie sich dabei an einer Stelle (Mensur 25-32) auf eine Originalpassage im ‚Dreier'.

	Janequin[65]:			Basler Bearbeitung:		
prima pars,	Mensur	1-9	⇒	Mensur	1-8	
	〈 „	13-18 〉	⇒	„	9-11	⎤
	„	21-29	⇒	„	12-24	⎦
	„	55-59 (*Proportio tripla*)	⇒	„	25-32	
	„	36-42'	⇒	„	33-40	
secunda pars,	Mensur	2-6	⇒	„	41-48	⎤
	〈 „	93'-96 〉	⇒	„	49-56	⎦
	„	7-9'	⇒	„	57-60	⎤
	„	16-20' bzw. 10-12 (Bassus)	⇒	„	61-64	⎦
	〈 „	29-39' 〉	⇒	„	65-72	
	„	20'-24	⇒	„	73-78	⎤
	〈 „	57-69 bzw. 109-110 〉[66]	⇒	„	79-84	⎦

[64] Spitze Klammern um die angegebenen Vorlagenausschnitte verweisen auf besonders freie Umformung der betreffenden Partie. Durch Apostroph nach der Mensurziffer wird wie gewohnt die Mitte einer Zeiteinheit gekennzeichnet.

[65] Zu den Mensurangaben in dieser Spalte: vgl. oben Fußn. 52.

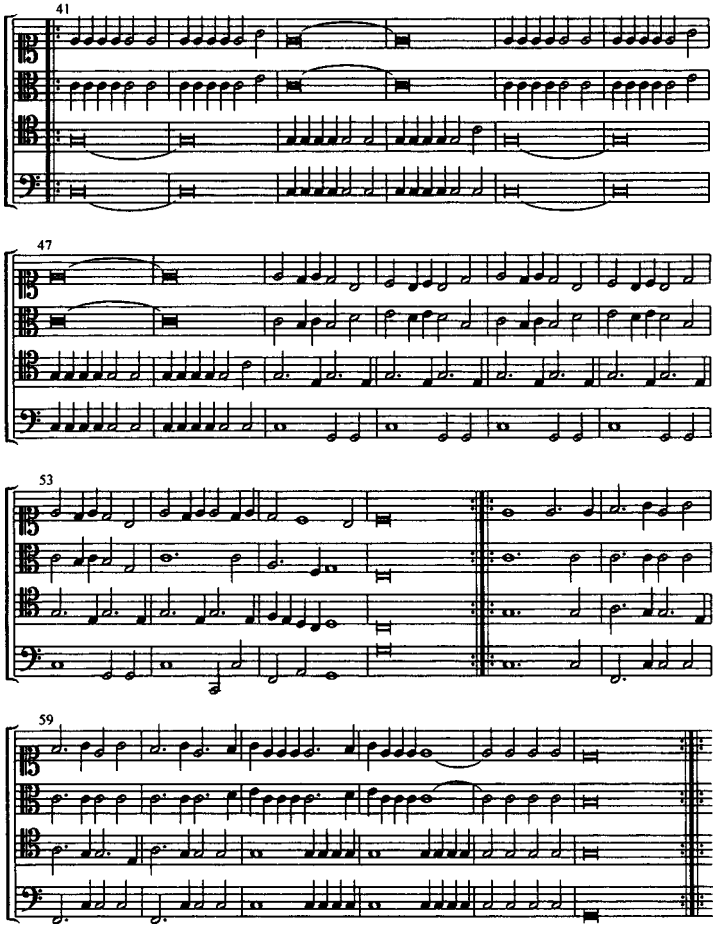


Abb. 28 Basel, Universitätsbibliothek, *Ms. F X 17–20*: Nr. 49 *Die Sclacht*, Mensur 41-64 (Mensurstriche im Brevismaß)

Während im dritten und vierten Spielabschnitt, der noch aus Elementen der *prima pars* des Vorbildes besteht, die ostinat aneinandergefügten Glieder kurzfristig zwischen doppelter und dreifacher Semibrevis-Länge wechseln (bei Mensur 27/28 sowie in 34), verläuft die darauf folgende, von dem charakteristischen Beginn der ursprünglichen *secunda pars* ausgehende Partie in einem fortgesetzten Doppelmensurtakt (siehe oben Abb. 28): Da der übernommene Fanfarenrhythmus hier augmentiert durchgeführt wird, präsentieren sich die originären Brevis-Glieder nun im Longa-Format (Mensur 41-

[66] Das hier ergänzend genannte Bezugselement erschiene als einziges nicht in der vorgegebenen Transposition, sondern in der Originallage wieder.

48); und diese Gestaltordnung gilt auch für den anschließenden Ostinato (Mensur 49-54), insofern als dessen konstitutive Brevis-Einheiten durch regelmäßigen Stimmtausch (Discantus/Altus) jeweils paarig zusammengefaßt sind.

Ab dem nächsten Abschnitt dagegen gewinnt in metrischer Hinsicht das Mensurmaß selbst die Oberhand, denn bei der weiteren Ostinatobewegung treten – ebenso wie bei den danach nochmals erscheinenden Repetitionssignalen – die kurzen Grundelemente mit einem Mal deutlicher hervor: Als rhythmisch definierte Einzelbausteine gehen diese (Mensur 65-66/67-68 allenfalls ausgenommen) keine klar abgegrenzten Zweierverbindungen mehr ein und wirken statt dessen jetzt gleichrangig gliedernd. Unterbrochen wird der Brevis-Takt bis zum Ende nur dadurch, daß sich nach Mensur 75 noch zwei Dreiergruppen formieren. Ansonsten aber bleiben die innerhalb des jeweiligen rhythmischen Zusammenhangs einheitlich gestalteten, im strukturellen Detail allerdings (ab Mensur 60) von Fall zu Fall abgewandelten Mensurzellen als metrische Konstanten gültig.

Was wird also an der Basler Janequin-Bearbeitung deutlich? – In erster Linie dies: daß mit der Reduktion jenes extraordinären Vokalwerkes auf ein kurzes und leicht ausführbares instrumentales Ensemblestück die partiell bereits vorgefundenen taktartigen Gliederungsmuster – gemäß der dahin gehend stilisierten Faktur eben nur folgerichtig – zur Vorherrschaft gelangen. Nachdem die freieren Zusammenfassungen zunächst noch überwiegen, dominieren im dritten und vierten Spielabschnitt bereits metrisch gebundene Gruppen, bis schließlich die Durchführung der dem zweiten Teil des Originals entnommenen Signalmotive eine fast kontinuierliche Taktpräsenz erzeugt: Zuerst sind es Longa-, dann Brevis-Einheiten, die als tragendes Zeitmaß bewußt werden. Nicht zufällig untergliedern sich die Abschnitte 5, 6 und 7 übergeordnet auch in gleich lange Hälften, d. h. in jeweils vier plus vier große (Mensur 41-48/49-56) bzw. kleine instrumentale Takte (Mensur 57-60/61-64 und Mensur 65-68/69-72), wie überhaupt die ebenmäßige Gesamtdisposition des Stückes offenkundig einer sehr konkreten Vorstellung von musikalischer Metrik entsprungen ist.

2. Formen instrumentalen Gliederns um 1600

Taktmetrische Formierungen im mehrchörigen Satz Giovanni Gabrielis

Die grundlegende Studie von STEFAN KUNZE über *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* (Tutzing 1963) hat deutlich gemacht, wie durch ebendiesen Komponisten zum erstenmal ein eigenwertiger – von den kontrapunktischen Bedingungen der Vokalpolyphonie zwar abhängiger, aber in bestimmten

Funktionen doch neuartiger – instrumentaler Satz realisiert worden ist.[67] Das fortschrittliche Konzept beinhaltet zunächst „die Tendenz, die einzelnen Klänge in ein konstruktives Verhältnis zueinander zu bringen", denn beim Fehlen eines vorgegebenen Sprachzusammenhangs muß die erforderliche Verlaufseinheit „durch rein musikalische Mittel erst geschaffen werden". Hierzu wiederum gehört „die Festlegung der Kadenz auf die Stufen V-I und ihr erhöhtes Gewicht als Abschluß eines einheitlich gestalteten Abschnitts".[68] Eine maßgebliche Eigenschaft der so regulierten Faktur ist ferner im deutlichen Hervortreten des Außenstimmensatzes zu erblicken, der „in den meisten Fällen schon ein vollständiges Bild der Komposition" bietet.[69] In Anbetracht dieses Phänomens verweist Kunze auch auf jene um 1600 in Gebrauch gekommene Sonderform der Klavierpartitur, die nur aus den Außenstimmen entsprechender Ensemblestücke bestand und als Grundlage für das begleitende, die erscheinenden Klänge frei mitvollziehende Spiel des Organisten bei der Aufführung diente: eine Art der Notierung also, in deren praktischem Vorzug sich zugleich die veränderte Satztechnik widerspiegelt.[70]

Für unser Thema ist indes bei Gabrieli vor allem ein weiteres Kennzeichen der von Kunze beschriebenen Instrumentalisierung von Belang:

> Zum ersten Mal wird der Rhythmus selbständiger Faktor der Komposition und verbindet sich mit melodischer Zielstrebigkeit. Die vornehmlich aus der Musik für Tasteninstrumente stammende spezifisch instrumentale Kolorierung bewirkt eine neue Beweglichkeit des Satzes und trägt dazu bei, dem musikalischen Ablauf melodischen Zusammenhang zu verleihen.[71]

Gerade diese gestalterische Beweglichkeit hat aber zur Folge, daß der seit dem Tactus des frühen Orgelspiels bei Verkettungen festgefügter Spielformeln entstehende Gliederungsmechanismus sich hier ebenfalls bemerkbar macht.

Freilich gelangt der Satztypus, den Kunze vor Augen hat, nicht in allen Instrumentalkanzonen Gabrielis klar zur Ausprägung. Manche dieser Stücke zeigen sogar eine durch und durch vokale Haltung und unterscheiden sich musikalisch kaum von originären Motetten. Umgekehrt kommen sprachgebundene Sätze, gerade in der Mehrchörigkeit, oft auch jener als ‚Instrumentalstil' Fuß fassenden Gestaltungsform nahe. Mithin kann hier nicht von zwei durchgehend getrennten Kompositionsweisen die Rede sein. So dürfen

---

[67] In dem umfangreichem Buch EGON KENTONs über Giovanni Gabrieli von 1967 ist Kunzes Münchner Veröffentlichung nicht berücksichtigt.

[68] KUNZE, 230-231.

[69] Ebd. 114.

[70] Ebd. 118-119. Die Priorität der Außenstimmen begünstigte dann auch die Wiedergabe solcher Musik als Concerto, mit nur je einem vokal oder durch ein Melodieinstrument realisierten Diskant über dem der Orgel übertragenen Klangablauf (vgl. ebd. 122-123). Dabei handelt es sich bekanntlich um eine im späteren 16. Jahrhundert allgemein verbreitete Aufführungsweise, die schon dem Generalbaßprinzip nahekommt.

[71] Ebd. 231.

auch diesbezüglich typisierende Feststellungen zu den Beispielen von Gabrieli gegebenenfalls nur als Markierung gradueller Differenzen innerhalb eines zwischen ‚rein vokal' und ‚rein instrumental' liegenden Spektrums gewertet werden.[72]

Canzon à 12 in echo.

Betrachten wir zuerst zwei konkrete Instrumentalkompositionen Giovanni Gabrielis (die beide im Notenteil von Kunzes Studie enthalten sind): eine doppelchörige *Canzon sol sol la sol fa mi*, die in einem venezianischen Sammeldruck von 1608 vorliegt[73], und eine dreichörige *Canzon à 12 in echo*, die in einem handschriftlichen Stimmensatz aus Kassel überliefert ist[74] – dieser datiert (wie alle entsprechenden Kasseler Stimmen) ebenfalls aus dem frühen 17. Jahrhundert.[75] Beginnen wir mit der Echo-Kanzone. Dort treten die für solche verräumlichten Sätze typischen Varianten der Zeitgliederung schon in den ersten zwölf bis fünfzehn Mensuren offen zutage (siehe unten Abb. 29 und 30). Am Anfang steht ein durch die standardisierte Rhythmusformel ‚Minima/Doppelsemiminima/Doppelminima' geprägtes Fünftonsignal (sagen wir gleich: Viertel + 2 Achtel + 2 Viertel)[76], das unter Führung des Cantus mit imitierender Unterterzkopplung aufsteigend sequenziert wird (Chor 1).[77] Eine elementare Cadenza aus Diskant- und Tenorklausel ergänzt den dreimal gleichen Bewegungsimpuls zu einer geschlossenen Motivgruppe.

Die festgefügten Sequenzbausteine aber sorgen unwillkürlich dafür, daß im Rahmen des formell geltenden Tempus imperfectum diminutum von vornherein ein Semibrevis-Metrum zum Tragen kommt, in welchem dann der Klauselansatz (vor der Zielkonkordanz) als selbständiges Glied seiner-

---

[72] Kunzes Abheben auf die Kolorierungselemente im Kanzonensatz könnte auch zu bedenken geben, wie es in dieser Hinsicht mit der italienischen Diminutionspraxis steht. Die damit zusammenhängenden Fragen wären einer eigenen Untersuchung wert. Ich kann hier nur auf meine Bemerkungen am Ende dieses Kapitels zum Concerto *Duo Seraphim* aus Monteverdis Vesper verweisen (vgl. unten S. 225), wo eine derartige Ornamentik allerdings schon verbindlich zur Komposition gehört. Bei den Diminutionen handelt es sich sonst eben doch um ergänzende, nicht unbedingt notwendige Zutaten zu einer musikalisch in sich bereits sinnvollen Res facta (während z. B. auch Kunze, wenn er von instrumentalem Rhythmus und von instrumentaler Kolorierung spricht, unverzichtbare Mittel jener im ganzen neuartigen Behandlung des Ensemblesatzes meint).

[73] *Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti* ..., Nr. 28; Kunze Notenteil, 44-47.

[74] Kassel, Landesbibliothek, *4° 147 d*; Kunze Notenteil, 17-25.

[75] Vgl. KUNZE, 239.

[76] Die *Canzon sol sol la sol fa mi* verwendet ebenfalls diesen typischen Eröffnungsrhythmus; vgl. dazu KENTON, 494-495, der ihn als „modiefied dactylic canzona subject" bezeichnet; außerdem KUNZE, 161-162, sowie neuerdings I. ABRAVAYA, „Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J. S. Bach" (Diss. Univ. of Tel-Aviv 2000) 6-8.

[77] Eine ganz ähnliche Diskantgestalt ist übrigens in der *Canzon II à 6* aus Gabrielis *Canzoni et sonate* ... (Venedig 1615) anzutreffen.

seits eine Grundeinheit verkörpert.[78] Wegen des natürlichen Initialakzents der einzelnen Glieder geht damit zwangsläufig auch eine entsprechende Betonungsfolge einher. Es ist also das Zeitmaß der ‚ganzen' Note, das hier ‚den Takt angibt'[79], und es ist eine formelhafte Gestalt, die das Metrum zunächst konkretisiert. Wir wissen um deren rhythmische Herkunft aus der Sprachvertonung in der französischen Chanson, welcher die Kanzone ja ihren Namen ebenso wie ihre Entstehung verdankt. Die eigenständige Instrumentalkomposition neigt unterdessen dazu, aus dem charakteristischen Muster Sequenzreihen zu bilden[80], was auf vokaler Ebene allgemein weniger häufig geschieht. Potentiell verwandelt es sich somit in einen festgefügten Spielbaustein, in eine schablonenhafte Taktgestalt.

Nach dem Sext-Oktav-Schluß bei Mensur 2/3 unserer Kanzone wird das Gliederungsschema durch die Echowiederholungen der Cadenza (Chor 2 und 3) insofern verändert, als die betreffenden Stimmpaare einander quasi synkopisch jeweils auf dem zweiten von vier Vierteln ablösen. Die bündigen instrumentalen Zellen sind damit einem primären Element des vokalen Kontrapunkts gewichen, doch bleibt das Metrum selbst hörbar in Funktion, da die verräumlichte Klauselreihe als klangliches Wechselspiel, durch ihr Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis, gleichfalls auf die halben Mensuren bezogen ist. Zudem ergibt es sich im Anschluß, daß der vollstimmig gesetzte blanke D-Akkord – der den anfänglichen a-Rahmen aufsprengt – mit seinen Echos den Semibrevis-Takt in nuce repräsentiert.

Eher könnte nun die den Grundschlag äußerlich unterbrechende Viertelzäsur auf der nächsten ‚Eins' erwarten lassen, daß sich die eingangs manifestierte Zeitordnung verflüchtige; aber die Pause bildet nur einen kurzen Puffer zu dem weiterführenden, metrisch wiederum bindenden Motivblock, mit dessen Verkettung das konzertierende Spiel der drei Instrumentalchöre schließlich voll in Gang kommt. Dieses Element gleicht im positionellen Umriß der Echoform des vorherigen Klauselgebildes. Seine klanglich-rhythmische Struktur – genauer: sein mittels vorgelagerter Punktierung ‚scharfgestellter' g-D-Abschluß (Achtel/Ganze) – bewirkt jedoch eine stärkere Pointierung des jeweils angezielten Taktschwerpunkts. Zumal wir es hier mit einem genuin sprachgezeugten Motiv zu tun haben[81], wird diese Schlagzeit wie eine betonte Endsilbe gewichtet. Anders als zu Beginn des Stückes tritt jetzt also ein unmittelbar deklamatorisches, vom Auftakt bestimmtes Gliederungsprinzip in Kraft, während die mehrchörige Faktur mit ihren stereo-

[78] Mit der vorausgehenden Motivgestalt hat dieses Element allerdings noch den Wechsel des Notenwertes nach der ersten Semiminima gemein, wobei die synkopierende Minima den beschleunigten Dreitonrhythmus sozusagen in sich aufsaugt.

[79] Was im übrigen vollends dazu berechtigt, bei den Notenwerten von Vierteln, Achteln und Halben zu sprechen.

[80] Unter Verkürzung seines ursprünglichen realen Zeitumfangs, denn in der Chanson liegt es zunächst ja in größeren Notenwerten vor. Allerdings kommt die ‚schnelle' Variante z. B. auch im italienischen Madrigal vor.

[81] Ich denke an Fügungen wie „*exau–di nos*".

typen Wiederholungen zunächst einmal die Kontinuität des Semibrevis-Metrums garantiert.

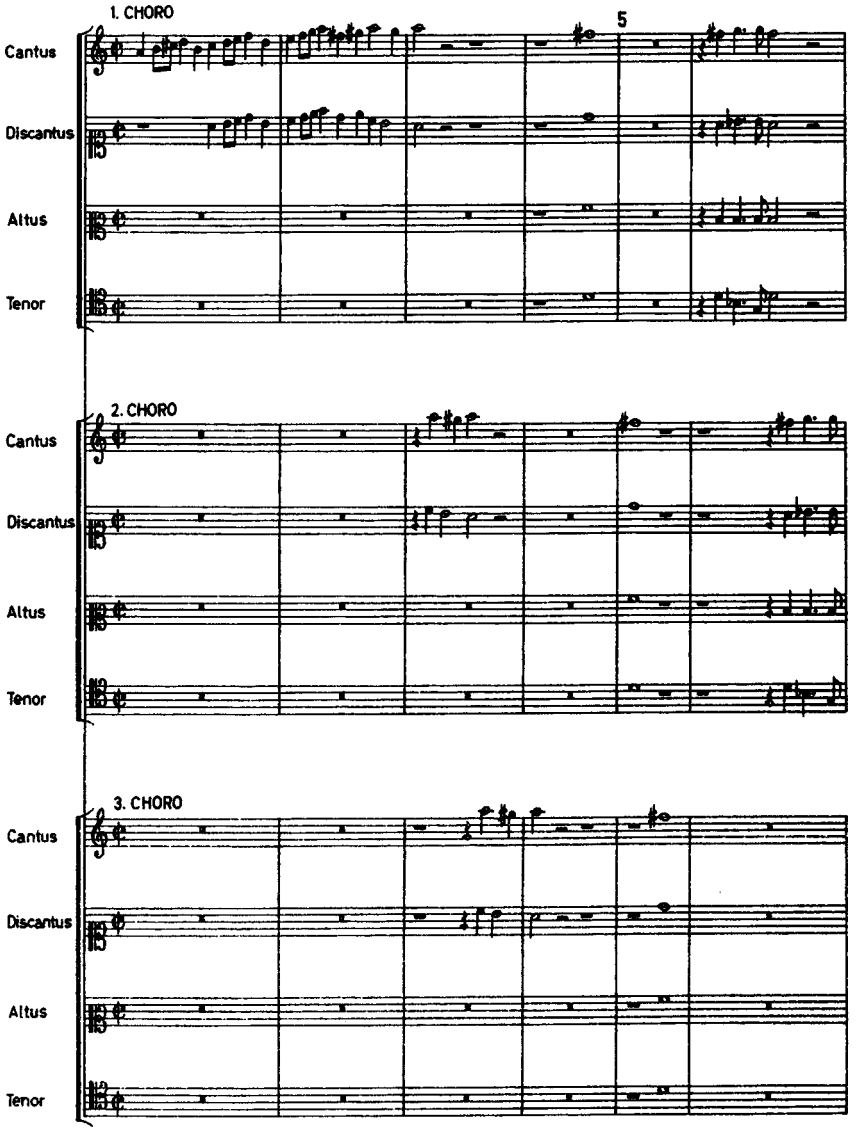


Abb. 29 G. Gabrieli: *Canzon à 12 in echo*, Mensur 1-6 – nach Kunze (1963) Notenteil, 17

Erst die enge Verzahnung der Choreinsätze, die unter plötzlicher Beschleunigung des harmonischen Rhythmus durch den auf drei Viertel redu-

zierten Umfang des folgenden Elements ausgelöst wird (Mensur 7/8), nebst dem sich anschließenden Pauseneinschnitt in der Mensurmitte verdeckt die Einheit des Taktes (siehe unten Abb. 30). Doch schon der nächste Block macht die Semibrevis-Ordnung von neuem offenbar, greifen doch seine Imitationen wieder im ‚regulären' Abstand ineinander. Daß dabei auf die Schwerzeit zuerst kein Grundakkord, sondern ein Sextakkord fällt (e-g-c^2-e^2, nach g-d^1-h^1-d^2 im Auftakt) und deswegen eine das Echo jeweils überlagernde, mit h im Baß zur erwarteten c-Stufe führende Klangfortschreitung in halben Noten hinzukommt, wirkt dem keineswegs entgegen: Indem das angestoßene G-C-Pendel kraft des erhöhten materiellen Gewichts gleichsam weit ausschlägt, verstärkt es eher den Taktcharakter.

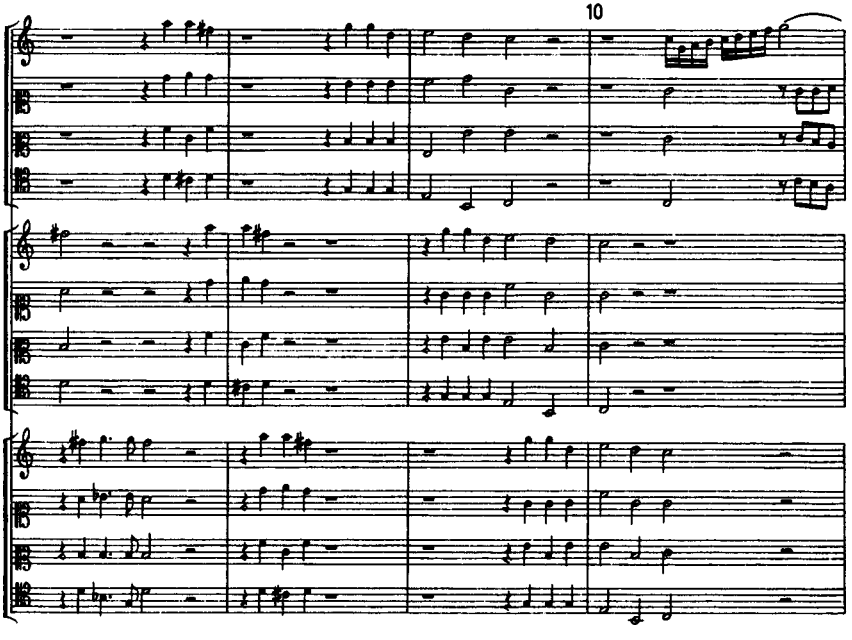


Abb. 30 G. Gabrieli: *Canzon à 12 in echo*, Mensur 7-10 – nach Kunze (1963) Notenteil, 18

In Mensur 10 erfolgt dann zum erstenmal ein mit dem Schluß des zweiten Echos zusammentreffender Wiedereinsatz des Hauptchors: Überraschend läuft die Oberstimme dort sogleich in Sechzehnteln los und füllt mit zwei Viertonformeln als Tonleiteraufstieg die erste Hälfte der Semibrevis-Einheit aus. Die drei tieferen Stimmen reagieren darauf, indem sie unter dem stehenbleibenden Hochton g^2 des Cantus ihrerseits rhythmisch aktiv fortfahren, und zwar mit einem gemeinsamen Drei-Achtel-Auftakt zur neuen ‚Eins' hin. Über dem sodann fixierten Baß-g wird eine figurativ belebte, den C-Rahmen stabilisierende Cadenza gebildet, die bis an die Schwelle ih-

res Zielklangs – mit dem auch das Echo eintritt – die Gestalt des nächsten Taktes determiniert. Insgesamt sind in diesem Block also ‚instrumentale' und ‚vokale' Elemente vereinigt, wobei der Drei-Achtel-Anlauf als Rhythmus einer sprachlichen Artikulation besonders nahekommt.

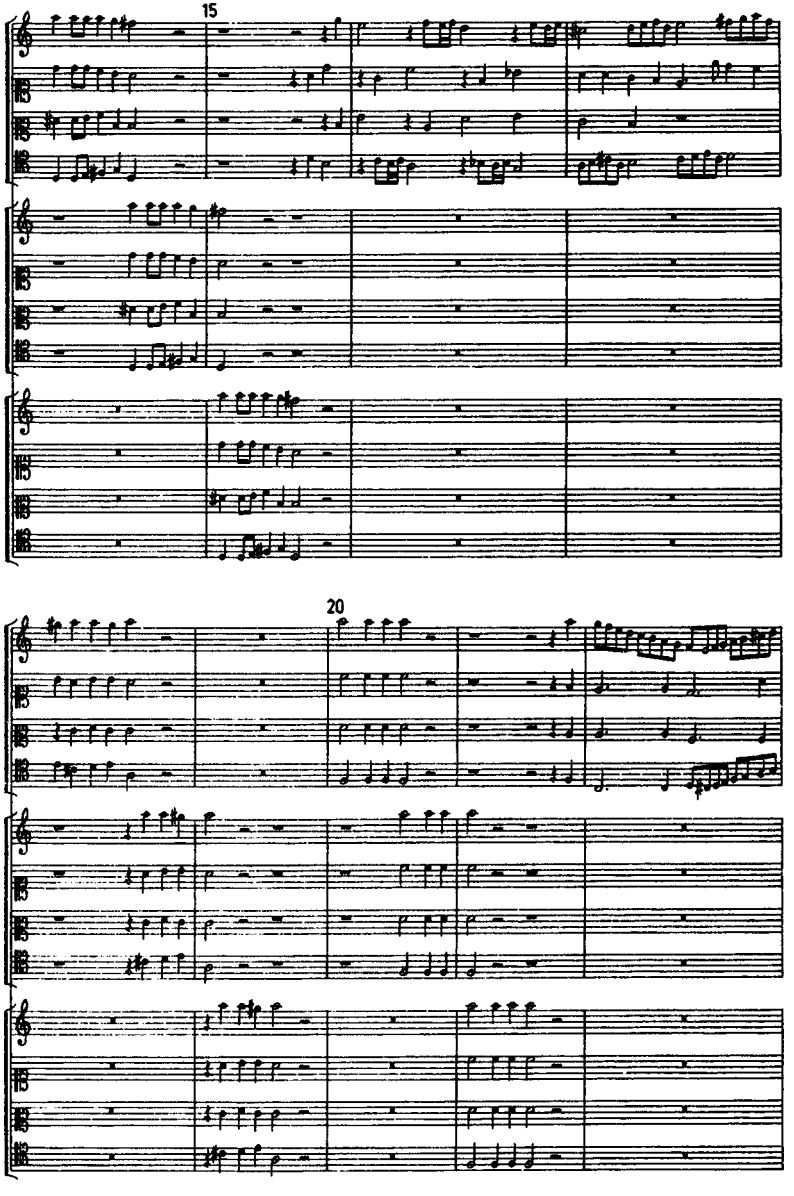


Abb. 31 G. Gabrieli: *Canzon à 12 in echo*, Mensur 14-22 – nach Kunze (1963) Notenteil, 19

Nach der Pause vor Mensur 14 setzt sich die abtaktige Gliederungsweise fort, und die drei Chöre prägen in ihrer Staffelung unmittelbar metrisch konforme Zellen aus (siehe oben Abb. 31): Durch den charakteristischen Eröffnungsrhythmus, der hier wiederaufgenommen, aber nun primär mit Tonrepetitionen verbunden und im räumlichen Wechsel als kompakte Akkordgruppe durchgeführt wird, verleihen sie dem Semibrevis-Takt höchstmögliche Plastizität. Bei der folgenden, allein von Chor 1 bestrittenen Passage lockert die komplementärrhythmische Disposition – mit der das Echoprinzip für zwei Mensuren ins Innere des Satzes eindringt – die metrische Bindung zwar auf, doch bleibt aufgrund des je paarigen Zusammenhangs der auf die Außenstimmen verteilten Spielfiguren das Grundformat der instrumentalen Bewegungseinheiten weiterhin faßbar.

Unterbrechen wir an diesem Punkt die Beschreibung der Kanzone, um die bisherigen Beobachtungen in bezug auf die Taktfrage nochmals zu präzisieren. Grundsätzlich ist festzuhalten, daß die Musik sich in verschiedener Hinsicht auf ein Semibrevis-Metrum ausrichtet. Mehrfach, und bezeichnenderweise auch schon am Anfang, sind es charakteristische Taktgestalten, die dieses Metrum zur Geltung bringen. Ihr wesentliches Merkmal besteht darin, daß der prägende Bewegungsimpuls im Sinne einer formelhaft-gleichmäßigen Ausfüllung der Zeit mit dem Beginn jeder Einheit neu ansetzt; das Bezeichnende ist hier also die abtaktige Reihung (ähnlich auch dem Spielmechanismus des früheren instrumentalen Tactus). Die Mehrchörigkeit impliziert unterdessen, die Neuansätze räumlich aufzufächern und damit auf der vorgeordneten Ebene jeweils überlagernd abzuschließen.

Andererseits kommt von vornherein eine zweite Art des Gliederns in Betracht, welche die Motive erst n a c h der Schlagzeit eintreten läßt, d. h. nachdem die vorausgehende Gruppe ihren Zielklang schon erreicht hat. Solange die Wiederholungsabstände auf die halbe Mensurlänge festgelegt bleiben, wird der verkörperte Takt dabei kaum beeinträchtigt; er wirkt dann nur weniger starr, oder er schwingt lockerer, wie man vielleicht sagen könnte. In diesem Fall steht das Auftaktprinzip, steht der bewußte Anlauf zum Schwerpunkt im Vordergrund. Somit handelt es sich hier um ein mehr vokales, sprachnahes Gliedern: Sein Vorbild sind stringente Silbenfolgen, die unbetont beginnen und auf eine betonte Endung hinzielen. Daß die taktbildende Tendenz solcher Fügungen vom Zeitfaktor ihrer mehrchörigen Verknüpfung abhängt, sei nochmals unterstrichen; denn in bestimmtem Rahmen können sich die Spielzüge gegenüber dem Einheitsmaß der Semibrevis auch verselbständigen und damit die metrische Vorstellung zurückdrängen. Insofern ist das Taktschema, das durch die auftretenden instrumentalen Gestalten und durch die Regularität der Echowiederholungen vergegenständlicht wird, für die Musik noch keine endgültige Grundlage. Es erweist sich bis dahin nicht als geschlossenes, sondern als offenes System, das potentiell Raum für eigenwertige klanglich-rhythmische Gruppierungen läßt.

Im Verlauf unserer Kanzone erscheinen zum Teil noch weitere Varianten oder Kombinationen der unterscheidbaren Gliederungsstellungen. So kann der vermehrt vorkommende ‚einsilbige' Viertelauftakt dann auch einheitliche Spielbewegungen in Gang setzen: Bei Mensur 28-30 etwa schließen sich ihm jeweils elementare Vier-Viertel-Gruppen an; bei Mensur 21/22 steht er sogar vor einem regelrechten instrumentalen Takt, der als solcher durch einen Oktavabstieg der Oberstimme in Achteln bestimmt wird (vgl. Abb. 31).[82] Wie die Komposition an dieser Stelle verläuft, ist überhaupt beachtenswert, da das figurative Element nun plötzlich dominiert: Die Tonleiterbewegung wird – jetzt in Dezimkopplung mit der Unterstimme – bruchlos zurück nach oben gelenkt, so daß auf den einen instrumentalen Takt gleich ein zweiter folgt, und dieser wiederholt sich im Verbund mit einer korrelativen (auf d bezogenen) Klauselbildung danach auf der Echo-Ebene. Solches geschieht wohlgemerkt ohne erneuten Auftakt, d. h. das Formelspiel setzt hier anders als am Beginn der Motivgruppe selbständig ein.

Wie verhält sich die Musik sonst noch gegenüber dem inbegriffenen Semibrevis-Takt? – Überwiegend bleibt er als regulative Gestaltordnung deutlich präsent. Insbesondere über die Strecke von Mensur 46' bis in die ausgebaute, variierte Wiederholung der Eröffnungsgruppe hinein (d. h. letztlich bis Mensur 61, wenn man die ‚sprachlich' gliedernden Elemente dieser Partie nicht ausnehmen will) deckt die Grundstruktur des räumlich gestaffelten Spielverlaufs sich durchgehend mit ihm. Welche Rhythmusformeln dabei nacheinander auftreten, sei hier in einer Übersicht dargestellt.[83]

Mensur	46'-47 :	| ♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ | (𝅗𝅥)	3 ×
„	48'- :	♩ | ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ |	1 ×[84]
„	49 -50':	| ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩ |	3 ×[85]
„	50'-52 :	| ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩. 𝅘𝅥𝅯 | (𝅝 ...)	5 ×
„	53 - :	| ♩ ♩ ♩ | 𝅝	Kadenz nach A
„	54 -55':	| ♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ |	3 ×

[82] Die aus zwei oder vier schnellen Tönen gebildeten, ihrerseits dem Taktschlag vorausgehenden Initialfloskeln der frühen Tastenmusik sind mit solchen einzelnen Auftaktnoten nicht direkt vergleichbar: In jenem Fall handelt es sich um einen ursprünglichen Spielreflex der Finger, in diesem um die rhythmische Abstraktion einer vokalen Silbe.

[83] Zur Verdeutlichung ist die Semibrevis-Einheit durch Taktstriche abgegrenzt. Die Schwerpunktnoten, mit denen verräumlichte Ansätze des jeweiligen Motivs zusammentreffen, sind eingeklammert. Bei den Kadenzstellen wird immer der Klauselrhythmus der Oberstimme angegeben.

[84] Der Auftakt in Chor 1 verhindert hier, daß die Zäsur nach dem vorausgehenden Zielklang von Chor 3 zu stark ausfällt.

[85] Der Cantus bringt statt des Achtels immer einen Sechzehntel-Schleifer.

Mensur	55'- :	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (𝅗𝅥)	Kadenz nach A
„	56 -57':	𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 𝅗𝅥	3 ×
„	57'-58 :	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	2 × Kadenz nach A[86]
„	59 -60':	𝅝	3 ×
„	60'-61 :	𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅝	3 ×

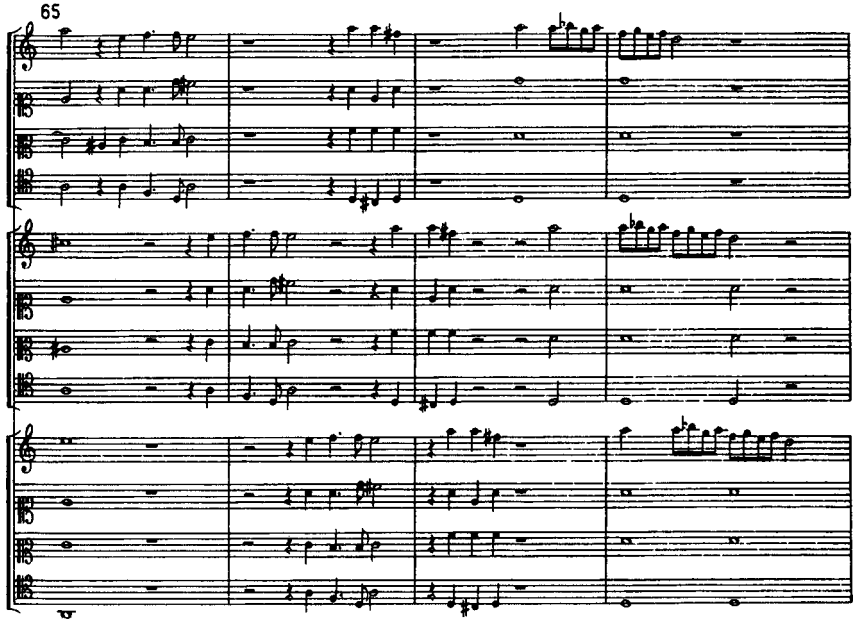


Abb. 32 G. Gabrieli: *Canzon à 12 in echo*, Mensur 65-68 – nach Kunze (1963) Notenteil, 25

Daß die gewöhnliche Bezugskonstante der musikalischen Glieder die halbe Mensurgröße ist, wird übrigens an jener ‚Reprise' des Einleitungsteils unmittelbar anschaulich, nachdem sich in deren Verlauf eine metrisch irrelevante Verschiebung der zusammenhängenden Gestalten um eine Semibrevis gegenüber ihrer anfänglichen Lage im Brevis-Raster ergibt – wie die mit Mensurstrichen versehene Partiturausgabe auf den ersten Blick erkennen läßt (Mensur 59-61; vgl. Mensur 4'-7'). Die neue Klangbewegung, die das dreimalige Punktierungsmotiv hier in Form einer Quintfallsequenz D/G/C/F vollzieht, bestätigt dabei nur das Taktmaß, weil die Akkorde elementar mit den Semibrevis-Einheiten wechseln.

[86] Der Echo-Anschluß erfolgt (wie in Mensur 3) ohne das abtaktige Viertel.

Wenn etwas später, nach der zur Hauptkadenz führenden zwölfstimmigen Partie Mensur 62-64, die gleiche Gruppe noch einmal in ihrer originären harmonischen Struktur (analog Mensur 6-7, nur eine Stufe tiefer) um eine Viertelzeit versetzt zurückkehrt, schwingt indes doch eine Veränderung des musikalischen Sinnbezugs mit (siehe oben Abb. 32): Jetzt kann bereits der zweite Klangimpuls das Hauptgewicht auf sich ziehen, so daß funktionell dieser plagale Sextakkord gegenüber der abschließenden Grundstufe bzw. rhythmisch die lange Punktierungsnote gegenüber dem prägnanten Rücksprung an Geltungskraft gewinnt. Wegen dieser Verlagerung stößt auch das folgende Drei-Viertel-Motiv von Chor 1 abrupt mitten in das zweite Echo der Gruppe hinein, um die ursprüngliche Disposition wiederherzustellen.[87]

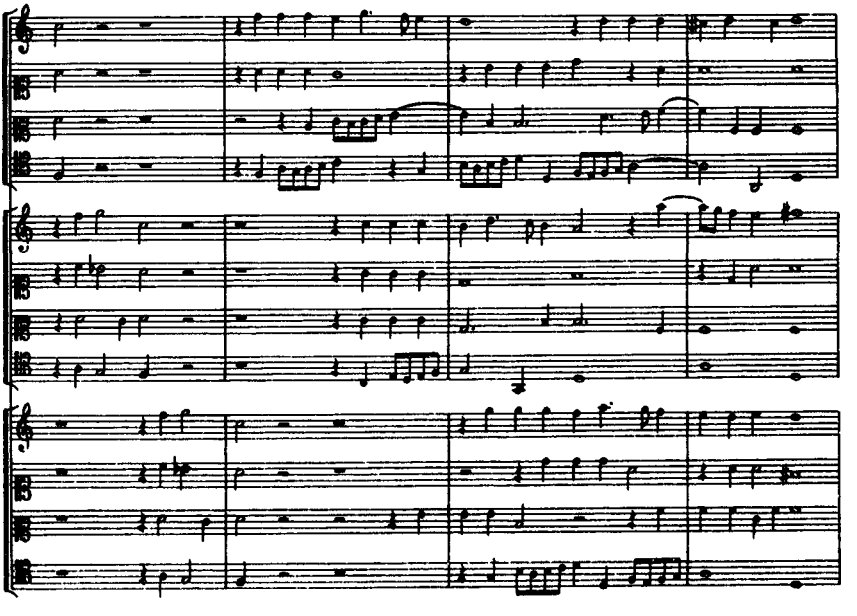


Abb. 33 G. Gabrieli: *Canzon à 12 in echo*, Mensur 36-39 – nach Kunze (1963) Notenteil, 21

Nun gibt es in der Komposition zwei Partien, in denen alle drei Instrumentalchöre zusammen agieren: Mensur 38-39 und 62-64; und beide Male kommt es dazu, daß eine gezielte Fixierung des durchgängigen Viertelpulses durch motivische Engführungen die Artikulation der eigentlichen Takte

[87] Dies ist doch eine bemerkenswerte Situation im Ablauf der Musik: ein Verdichtungsmoment, das aufhorchen läßt. Übrigens tritt eine ähnlich unvorhergesehene Überlagerung gegensätzlicher motivischer Impulse an einer Stelle in Gabrielis *Sonata pian e forte* ein (bei Mensur 61); vgl. dazu CL. BOCKMAIER, „*Fecit potentiam* im lateinischen Magnificat von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach", *KmJb* 82 (1998), 35.

überdeckt. An der erstgenannten Stelle sind es hauptsächlich die gleich einem Räderwerk räumlich ineinander verzahnten Figurenelemente, gebildet jeweils aus einer Vier-Achtel-Formel mit vorausgehendem Viertel, die für eine äquivalente Betonung der sonst leichter bleibenden Halbe-Zeiten sorgen (siehe oben Abb. 33). Außerdem tragen die Innenstimmen des dritten Chors ihren Teil dazu bei, indem sie den prägenden Drei-Viertel-Auftakt des Diskantmotivs im verkürzten Abstand mit Quartabsprung zum Zielton imitieren. Das Diskantmotiv selbst verkörpert indes auf der Gestaltebene durch sein auffälliges, umschichtig dreimal direkt hintereinander erscheinendes Kernglied (Viertel + punktiertes Viertel + Achtel + Viertel) uneingeschränkt das Einheitsmaß der Semibrevis. Vor allem aber bleibt das Metrum im harmonischen Rhythmus gegenwärtig, da die ablaufende Klangsequenz (F/C/G/d, Mensur 37-38) wiederum mit ihm konform geht. Auch in dieser Situation erfährt also das Taktmetrum keine prinzipielle Auflösung, sondern es wird nur gleichsam äußerlich an ihm gerüttelt.

In Mensur 62-64, dem zweiten zwölfstimmigen Block der Kanzone, an dessen Ende die Hauptkadenz steht, liegen die Verhältnisse ähnlich. Während die Klangfortschreitung F/C/d/A/E/E/A, auf deren Wechselbewegungen die melodisch-rhythmischen Vorgänge im Satz jeweils ausgerichtet sind, mit der anschaulichen Folge ganzer Noten in den Unterstimmen von Chor 1 und 3 dem Taktgerüst entspricht, verteilen sich die musikalischen Gestalten positionell so, daß komplementär immer beide Halbe-Zeiten der integren Semibrevis besonders artikuliert werden. Vor allem geschieht dies durch die einander ablösenden Drei-Achtel-Anläufe in Chor 1 und 2 sowie durch die versetzten Punktierungswendungen in Chor 3, aufgrund des unwillkürlichen Akzents, den die Zieltöne dabei erhalten.

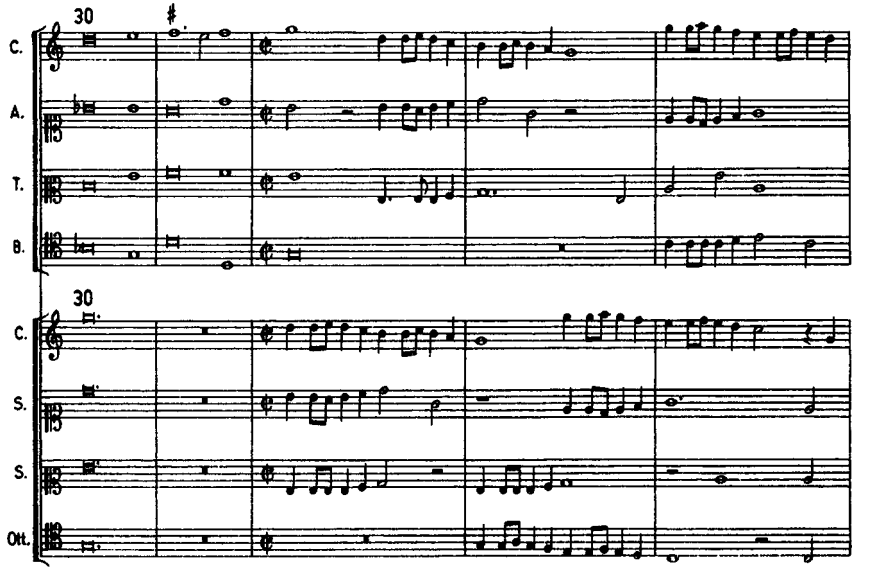
Eine Verzahnung ostinater Spielmotive im Viertelabstand findet auch noch einmal bei Mensur 68-69 statt, wo die drei Cantusstimmen zunächst über dem fixierten d-Klang einen in Terzen schillernden kleinen Kolorierungszug bilden und dann (nach vollzogenem Plagalschluß), ebenfalls achtelweise, die Dreiklangswendung e^2-cis^2-a^1-e^2 durch den Raum wandern lassen. Wenn der Taktmodus hier tatsächlich für einen Moment zugunsten der dichteren Halbe-Akzente zurücktritt, so behält er am Ende durch die Repetitionen des finalen A-Akkords in ganzen Noten – denen sich die als Spielbewegung übrigbleibende Echo-Tonleiter, obwohl gegenläufig gliedernd, dem Maß nach wiederum zuordnen muß – doch gewissermaßen das letzte Wort.

Canzon sol sol la sol fa mi.

Die achtstimmige Kanzone, die wir aus Giovanni Gabrielis Instrumentalwerk ergänzend betrachten wollen, ist doppelchörig angelegt, ohne dabei an ein festes Echoprinzip gebunden zu sein. Von daher erscheint sie für eine vergleichende Bewertung des am vorigen Beispiel Dargestellten gut geeignet. Das Stück gliedert sich aufgrund von zwei einander entsprechenden kurzen

Dreiertakt-Partien[88], die den Ablauf im Tempus imperfectum diminutum jeweils unterbrechen, in fünf Teile. Dabei bleibt aber das eigentliche Zeitmaß konstant, da die kleinen Tripel proportional auf die halbe Mensurdauer bezogen sind (immer drei Semibreven statt einer).[89] Nach realen Takteinheiten gerechnet, stellt sich die Gliederung so dar:

–	¢	Mensur	1-8	=	16	Takte	(Semibreven)
–	3	„	9-15	=	7	„	
–	¢	„	16-24	=	17	„	(Semibreven)[90]
–	3	„	25-31	=	7	„	
–	¢	„	32-43	=	24	„	(Semibreven).



G. Gabrieli: *Canzon sol sol la sol fa mi*, Mensur 30-34
Abb. 34 – nach Kunze (1963) Notenteil, 46

Zwischen den geradtaktigen Abschnitten besteht insofern eine konstruktive Verbindung, als das kanonische Bicinium, mit dem die räumlich getrennten Cantusstimmen die Kanzone eröffnen (*sol sol la sol fa mi* ...), je-

[88] Die zweite ist von der ersten nur durch eine kleine figurative Variante (in der Oberstimme von Chor 1) unterschieden.

[89] Vgl. unten Fußn. 95. Bei Kunzes formeller Zählung, die ich für die Verweisangaben der Einfachheit halber übernehme, beachte man das 1:2-Verhältnis der Tripeltakte zu den sonstigen Brevis-Spatien.

[90] Daß dieser mittlere Teil bis zum erneuten Eintritt der Proportio tripla 8½ Mensuren umfaßt, ist wiederum ein äußeres Zeichen für die metrische Relevanz des Semibrevis-Rasters (vgl. dazu weiter unten im Haupttext).

weils das Gerüst für die Bewegung des vollen Satzes in Mensur 16-19 und in Mensur 32-36 bildet:[91] Eine Undezim tiefer liegend, kehrt es zunächst als Grundschicht (Ottavo und Basso) des sich bis zur Achtstimmigkeit auftürmenden Motivblocks wieder; dabei geht ihm eine Vorimitation im Diskant (Canto mit Sesto) voraus. An der anderen Stelle erscheint der bewußte Kanon – nun nach dreifacher Antizipation des verklanglichten Soggettos durch die ineinandergreifenden Chorgruppen –, wechselseitig akkordisch gestützt, nochmals in seiner ursprünglichen Oberstimmenlage (siehe oben Abb. 34). Mithin erweist sich die Initialwendung *sol-sol-la-sol-fa-mi*, nach der die Komposition benannt ist, wirklich als dominierendes Motto. Zur Form bliebe ansonsten zu bemerken, daß Anfangs- und Mittelteil in ihren zweiten Hälften fast genau übereinstimmen; diese umfassen jeweils eine klanglich auf C zentrierten Ostinatobewegung mit unerwarteter Kadenzrückung nach D. Die Schlußgruppe des Stückes greift zwar in Mensur 40-41 auch auf ein bereits bekanntes Element zurück (vgl. Mensur 7 bzw. 23), ist aber insgesamt individuell gestaltet.

Bei den geradzeitig mensurierten Teilen unserer Kanzone kann keinerlei Zweifel am Primat der Semibrevis als metrische Einheit bestehen. Das wiederum durch den Standardrhythmus ‚Viertel plus zwei Achtel plus zwei Viertel' geprägte Hauptmotiv erzeugt, wo immer es auftritt, bündige Taktkörper. Die räumliche Gliederung des Satzes, die Staffelung der Stimmgruppen und die Auffächerung einzelner Spielbewegungen, orientiert sich stets an dieser Gestaltgröße, die bereits durch den Imitationsabstand des einleitenden Kanons festgeschrieben wird (siehe unten Abb. 35).[92] Nicht zuletzt sind die instrumentalen Takteinheiten an der konstanten Disposition der zusammenhängend durchgeführten Achtelfiguren klar zu erkennen, die auf der komplementären Wiederholung bzw. Sequenzierung eines Viertonformelpaars beruht (Mensur 2'-4, 18-19, 35-36 sowie 41). Daß der vorgegebene Viertelauftakt bei den vollstimmigen Verarbeitungen der Spielbewegung durch die gleichgeordnet hinzukommenden Schichten mehr Gewicht erhält, bringt zwar die Verzahnung der einander ergänzenden Glieder stärker zur Geltung, nimmt aber soweit nichts von der metrischen Stabilität der Faktur weg.

Zu diesen modellhaften Strukturen hier noch eine grundsätzlichere Bemerkung. Sehr wohl stellt der aus Auftaktimpuls, zweimaliger Vier-Achtel-Formel und Zielton bestehende melodische Gang ein regelrechtes Motiv dar, und „das Motiv ist also nicht gleich dem Takte" (um nochmals Ewald Jammers zu zitieren).[93] Entscheidende Bedeutung hat aber, daß dieses Motiv

---

[91] KENTON, der dem Stück einen experimentellen Charakter zuschreibt, spricht hier explizit von einer Ritornellform (495).

[92] In Kunzes Edition hat sich der rhythmische Achtelimpuls des Cantus von Chor 2 in Mensur 1 irrtümlich um eine Viertelposition verschoben (das imitierende Motiv ist selbstverständlich wie in Chor 1 zu lesen).

[93] Vgl. oben S. 48.

einen figuralen Kern besitzt, einen *tactus compositus quatuor notarum* quasi, der sich innerhalb des musikalischen Satzes gleichmäßig fortpflanzt. Im Inneren des motivischen Gefüges ist somit eine formelhafte Primärschicht als mechanische Komponente, als instrumentaler Takt wirksam; darauf kommt es an. Und wenn solche Bildungen, die Einzeltöne mit Spielfiguren kombinieren, für die Motivik der Instrumentalmusik im folgenden Generalbaßzeitalter überhaupt kennzeichnend werden, so kann diese Musik eben auf einer untergründigen strukturellen Ebene auch jenes elementare Gliederungsprinzip in ihre weitere Entfaltung einbeziehen.

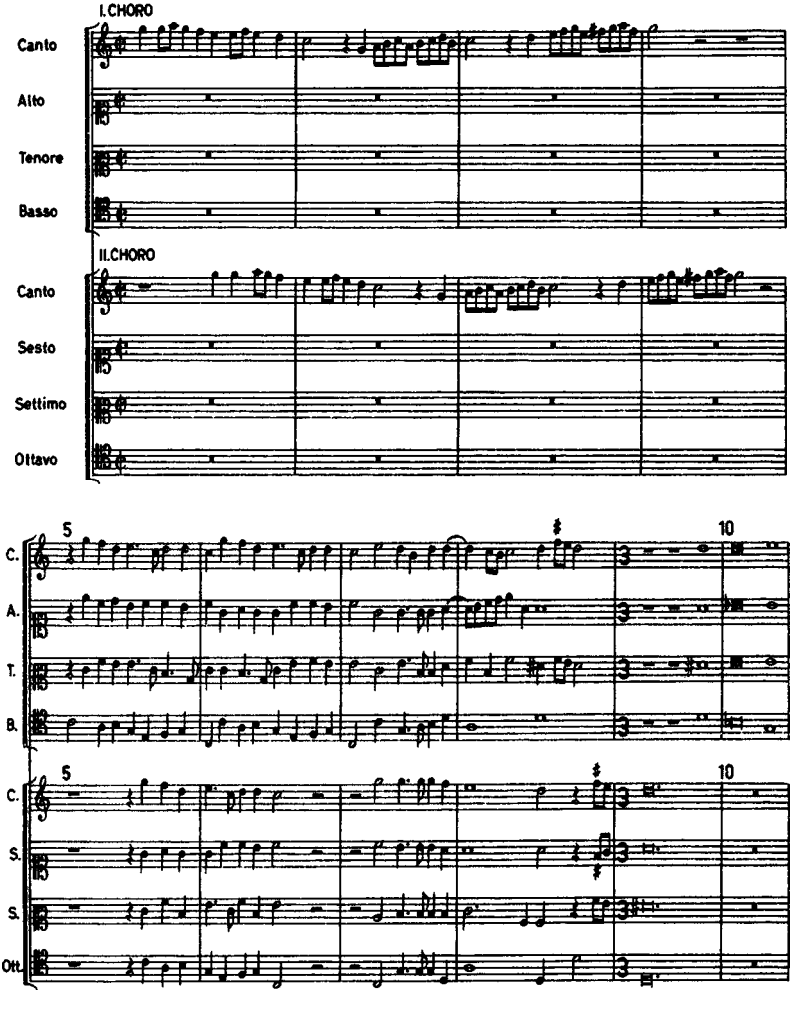


Abb. 35 G. Gabrieli: *Canzon sol sol la sol fa mi*, Mensur 1-10 – nach Kunze (1963) Notenteil, 44

In unserer Gabrieli-Kanzone bleibt unterdessen bei Mensur 18-19 (im Gegensatz zu Mensur 35-36) eine partielle Überdeckung des Semibrevis-Rasters festzustellen: Da nämlich in Chor 2 eine verdichtende Vorimitation erfolgt (Sesto/Canto) bzw. in Chor 1 zusätzlich Drei-Viertel-Auftakte erscheinen, ergibt sich von der Artikulation her eine gewisse Aufwertung der leichteren Halbe-Positionen. Wie auch bei der zwölfstimmigen Echo-Kanzone verschiedentlich beobachtet, dringt hier die Gegenläufigkeit der rhythmischen Impulse in den Vordergrund, so daß der Taktmodus nicht mehr uneingeschränkt dominiert. Eine merkliche Auflockerung der metrischen Struktur geschieht schließlich bei Mensur 37-38, wo die Stimmen in Vierteln freier zu fließen beginnen und einen betont gesanglichen Charakter annehmen. An dieser Stelle wird der Satz auch wesentlich von Imitationen im Halbe-Abstand bestimmt, die sich bei den absteigenden Bewegungen jeweils zwischen Chor 2 und Chor 1 ergeben.

Voll gegenwärtig ist der Takt aufgrund des Wechselverhältnisses von Primärfaktur und Echo-Block in der Ostinatogruppe von Mensur 5-6 und 21-22 (vgl. Abb. 35): Durch Verschränkung der je zwei Ganze ausfüllenden Wiederholungseinheiten tritt das Semibrevismaß plastisch hervor. Nach dem eigentlichen Repetitionsablauf, unter der geschlossenen Formation, welche die beiden Chöre zur Einführung der Kadenz nach D bilden, bleibt das metrische Profil dann vor allem aufgrund des sich von Schlag zu Schlag verdichtenden rhythmischen Impulses (Halbe/Viertel/Achtel) deutlich. Der synkopische Klauselansatz in Cantus mit Altus sorgt bei den dort aufeinanderfolgenden Takten wohl für eine innere Verklammerung, doch ist deren gestalthafte Abgrenzung wegen des ansonsten massiv fixierten Schwerzeitklangs ($a\text{-}e^{1}\text{-}a^{1}\text{-}e^{2}$) durchaus evident. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die Ostinatopartie beim erstenmal nach Beginn, beim zweitenmal dagegen nach der Mitte einer regulären Breviszeit einsetzt – was in der Partiturausgabe den Rest eines halben Mensurspatiums vor dem erneuten Übergang zum ‚Dreier' bedingt (Mensur 24 mit nur zwei Halben). Schon von daher wäre auf eine metrische Äquivalenz der Semibreven zu schließen gewesen.

Runden wir unsere Untersuchungen zu den beiden Beispielen instrumentaler Mehrchörigkeit bei Giovanni Gabrieli mit einigen zusammenfassenden Überlegungen ab. Als erstes bleibt anzumerken, daß die hier beobachtete taktmäßige Gleichrangigkeit der Semibreven in den Satzbedingungen der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts verankert ist: Sie geht u. a. zurück auf die identische Funktion von Mensuranfang und Mensurmitte bei der kontrapunktischen Dissonanzbehandlung im Tempus imperfectum diminutum. Durch die Einführung einer instrumentalen Rhythmik[94], durch die Komposition mit mehr oder weniger festen Bausteinen – angefangen bei einzelnen Figurationsmustern bis hin zu gleichförmigen Akkordgruppen –

[94] Diesen Begriff verwendet KUNZE (165).

kann aus jener partiellen Prädetermination der musikalischen Zeit bei Gabrieli indes ein relativ bestimmendes Taktgerüst werden. Wenngleich das satztechnische Konzept ein freieres Gliedern, auflockernde oder verdichtende Bildungen generell zuläßt und die metrische Ordnung infolgedessen nicht überall eindeutig zum Vorschein kommt, ist die Disposition der zusammenhängenden Elemente in den hier behandelten Stücken doch vorrangig am Maß der halben Mensuren ausgerichtet. Eine maßgebliche Rolle spielt dabei die Faktur der Mehrchörigkeit mit den obligatorischen Verräumlichungen des kompositorischen Gefüges: Bei den Wechseleinsätzen erscheinen die Semibreviszeiten üblicherweise als musikalische Zielpunkte und erhalten dadurch besonderes Gewicht; zumindest ergibt sich meist eine gewisse musikalische Konzentration auf den betreffenden Schlag, gleich ob der wiederholte Anstoß direkt mit ihm, auftaktig vor ihm oder auch erst nach einem Abschluß auf vorgeordneter Ebene erfolgt.

Alles in allem ist damit bezüglich unserer Beispiele von einer Priorität des Semibrevis-Metrums zu sprechen. Bei der *Canzon sol sol la sol fa mi* wird dieses Metrum im übrigen durch die Tripla-Einlagen bestätigt, deren Dreierglieder mit ihrem tänzerischen Lang-kurz-Rhythmus als Betonungsschema dasselbe Zeitmaß verkörpern.[95] Unter dem Tempus imperfectum diminutum manifestiert sich der Takt in den beiden Stücken zwar hauptsächlich als Gestaltordnung, doch macht sich (wie eben schon bemerkt) durch die kompositorischen Voraussetzungen der Mehrchörigkeit sowie durch den Nachdruck, den der Anfangsimpuls jeder formelhaften Tongruppe naturgemäß erhält, ein gleichlaufender Akzentmodus gegebenenfalls mit bemerkbar. Daß es hier nicht die ganzen, sondern die halben Mensuren sind, die das konstitutive Zeitmaß repräsentieren – wohingegen bei Dufays (noch ohne Diminution notiertem) *Et in terra ad modum tubae* die Doppelmensuren und bei Isaacs *A la bataglia* überwiegend die Brevis-Einheiten als Takte aufgetreten waren – hängt auch mit der musikgeschichtlich fortgeschrittenen Verlangsamung der Notenwerte zusammen. Umgekehrt dürften sich die Ostinatoformel aus Dufays Gloria (2 Minimen + 3 Semibreven) und Gabrielis instrumentaler Standardrhythmus (Viertel + 2 Achtel + 2 Viertel) in der reellen Ausdehnung, im Tempo, nahezu entsprechen.[96]

---

[95] Daß Kunze entgegen dieser Auffassung grundsätzlich eine zeitliche Identität zwischen der Semiminima im Tempus imperfectum diminutum und der Semibrevis im Tripeltakt annimmt (ebd. 173) – was bedeuten würde, daß ein Dreierglied um ein Viertel kürzer wäre als die halbe Grundmensur – ist von der Proportionenlehre, die hier zweifellos noch nachwirkt, nicht begründet, und zwar auch nicht unter der Voraussetzung der auf den Tactus bezogenen Proportionen: Aus einer Brevis werden theoretisch ebenso drei Breven (zwei Tripeltakte) wie aus einer Semibrevis drei Semibreven (ein Tripeltakt). Zum allgemein tänzerischen Charakter der Proportio tripla: vgl. ebd. 167-168.

[96] Nach diesem Vergleich wäre der absolute Zeitwert der Noten (einschließlich des Diminutionseffekts) im Lauf von anderthalb Jahrhunderten tatsächlich um annähernd 75 Prozent zurückgegangen.

Gewiß sind die *Canzon à 12 in echo* und die *Canzon sol sol la sol fa mi* von ihrer Takttendenz her unter den Instrumentalkompositionen Giovanni Gabrielis einseitige Beispiele. Aufs Ganze gesehen behält Kunze recht, wenn er feststellt:

> Im ¢-Takt ist der Rhythmus noch nicht durch den neuen Taktbegriff eingeengt dem Sinne, daß er nicht ohne das Bezugssystem des Taktes denkbar ist.[97]

Von einem grundsätzlichen „Taktbewußtsein" kann seiner Einschätzung nach sehr wohl bei der Proportio tripla, nicht aber beim Tempus imperfectum diminutum die Rede sein.[98] Nichtsdestotrotz ist die durch unsere Beispiele erwiesene Möglichkeit einer konstanteren metrischen Ausrichtung in der instrumentalen Mehrchörigkeit Gabrielis, zumal sie durch deren kompositorische Bedingungen zum Teil zwangsläufig hervorgerufen wird, im Hinblick auf die musikgeschichtliche Entwicklung des Taktes ernst zu nehmen. Potentiell setzt sich das Zeitmaß der ganzen Note hier schon entscheidend durch. Streckenweise, oder zumindest an einzelnen Stellen, hat es bei derartigen Stücken allemal Gültigkeit. In den anderen (von Kunze edierten) mehrchörigen Kanzonen Gabrielis und seiner Zeitgenossen lassen z. B. folgende Passagen diesen Taktbezug (unter dem Tempus imperfectum diminutum) klar erkennen:

Giovanni Gabrieli, *Canzon in echo duodecimi toni à 10* (76 Mensuren)[99],
Mensur 6-18, 29-33, 40-44, 49-53, 62-70;

Giovanni Gabrieli, *Canzon à 12* (65 Mensuren)[100],
Mensur 1-5, 40-46;

Giuseppe Guami, *Canzon à 8* Nr. 25 (42 Mensuren)[101],
Mensur 1-10, 14-18, 23-35;

Bastiano Chilese, *Canzon à 8* Nr. 32 (57 Mensuren)[102],
Mensur 1-5, 17-23, 46-50, 54-65;

Aurelio Bonelli, *Toccata à 8 „La Cleopatra"* (59 Mensuren)[103],
Mensur 1-9, 51-59.

Immer wieder sind es primär die vom motettischen Satz abgewandten Spielvorgänge, sind es entweder homorhythmische Blockgruppen oder einheitliche formelhafte Figurationen, aufgrund derer sich das Semibrevis-Metrum jeweils konkretisiert.

---

97 KUNZE, 159.

98 Ebd. 158-159.

99 Kassel, Landesbibliothek, *Mus. mss. 2° 59* R; Kunze Notenteil, 8-16.

100 Aus dem Sammeldruck *Canzoni per sonare* ... (Venedig 1608), Nr. 28; Kunze Notenteil, 26-35.

101 *Canzoni per sonare* ..., Nr. 25; Kunze Notenteil, 48-52.

102 *Canzoni per sonare* ..., Nr. 32; Kunze Notenteil, 59-65. (Angegebene Mensursumme einschließlich 16 Tripeltakten.)

103 A. Bonelli, *Il primo libro de recercari et canzoni à 4 voci* ... (Venedig 1602); Kunze Notenteil, 84-87. (Angegebene Mensursumme einschließlich 35 Tripeltakten.)

Nun kommen auch in den großbesetzten vokalen bzw. vokal-instrumentalen Kompositionen Giovanni Gabrielis des öfteren solche taktmetrischen Bildungen vor. Dies sei abschließend anhand einiger Beispiele aus den posthum im Druck erschienenen *Symphoniae sacrae II* (Venedig 1615)[104] gezeigt. Daß die von der Sprachvertonung unabhängigen Vor- oder Zwischenspiele, die bei manchen der Concerti auftreten, eng mit dem Taktprinzip verbunden sind, ist von vornherein zu erwarten. Werfen wir dazu nur einen Blick auf die Einleitungen des *Jubilate Deo* (Nr. 15) und des *Surrexit Christus* (Nr. 16).[105] Hier steht beide Male ein charakteristisches Instrumentalmotiv im Vordergrund, das als solches (ohne die weiterführenden Töne) wiederum eine Semibreviszeit ausfüllt (siehe unten Abb. 36). Beim einen wie beim andern Stück zieht sich die formelhafte Wendung im imitatorischen Spiel der beteiligten Stimmen fast stereotyp durch den Satz und legt damit die halben Mensuren als Gestalteinheiten fest.[106] Durch die prägende Kraft dieser instrumentalen Elemente bleibt die taktförmige Determination der Gesamtstrukturen gewährleistet, obwohl die jeweils hinzukommenden Kontrapunkte diesbezüglich flexibler sind.

Abb. 36 — G. Gabrieli: *Symphoniae sacrae II*, *Jubilate Deo* / *Surrexit Christus*, Instrumentalmotive

Wenn wir nun zuletzt auf einige vokale Partien aus Gabrielis *Symphoniae sacrae II* eingehen, in denen ein Semibrevis-Metrum greifbar wird, so entfernen wir uns eindeutig vom instrumentalen Bereich. Doch soll im jetzigen Zusammenhang wenigstens kurz skizziert werden, wie unter gegebenen Umständen auch von der Sprachvertonung aus ein Weg zum Takt in der Musik führt – der hier mit dem des formelhaften Spielvorgangs äußerlich sogar eng zusammenkommt.

Nehmen wir uns zunächst einen Abschnitt aus der *Marienlitanei* (Nr. 12) vor: nämlich den ersten Rufwechsel, der sich an den Eröffnungsblock *„Kyrie eleison, Christe eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos"* anschließt.[107] Die acht Vokalstimmen sind ab hier in zwei Chöre aufgeteilt, so daß bis Mensur 19 die an Gott Vater, Sohn, Heiligen Geist und die Sancta Trinitas insgesamt

---

[104] *Cantus symphoniae sacrae Ioannis Gabrielii ... liber secundus.*

[105] CMM 12/III, 163-165 bzw. 193-195 (Notenwerte dort gegenüber dem Original halbiert!).

[106] Im ersten Fall ist es mitunter auch nur eine doppelte Achtelformel, die den Takt darstellt. Am Ende des Vorspiels von *Surrexit Christus* wird das metrische Gefüge durch eine Imitation des Kopfmotivs im Viertelabstand aufgelockert (Mensur 5/6).

[107] CMM 12/III, 110-111 (Notenwerte dort gegenüber dem Original halbiert!).

gerichteten Akklamationen der einen Gruppe wie üblich jeweils durch die „*miserere nobis*"-Einwürfe der anderen beantwortet werden. Die Bittformel hat, abgesehen von ihrer wechselnden harmonischen Lage (G-E-A / C-A-d / F-D-G / G-E-A), immer die gleiche musikalische Gestalt, während die vier Anrufungen sich zwar mit ähnlichen Klangfortschreitungen verbinden, aufgrund der unterschiedlichen Sprachglieder aber z. B. in der zeitlichen Ausdehnung und vor allem auch in ihren Initialrhythmen voneinander abweichen. Dennoch kommt hier im ganzen ein durchgängiger Semibrevis-Takt zustande, da die Mensurhälften, außer bei der auf leichter Zeit einsetzenden Anfangsgruppe „*Pater [de caelis]*" (Mensur 10) sowie der Synkope auf „*[Spiritus] sancte*" (Mensur 14/15), von den bestimmenden Bewegungsimpulsen her relativ deutlich abgegrenzt erscheinen. Die Zeiteinheiten werden also durch die verschiedenen Rhythmuselemente gewissermaßen je individuell fixiert. (Dabei ist mit vorausgesetzt, daß alle Klauselschlüsse auf reguläre Semibreviszeiten fallen.) Die kleine Imitation im Halbe-Abstand, die innerhalb der „*miserere nobis*"-Gruppen jeweils von einer der Mittelstimmen realisiert wird, verknüpft die immer gleich kombinierten Taktzellen durchaus eng, wie ein eingeschlossener Zapfen gleichsam, wirkt aber deren vordergründiger Gestaltdivergenz nicht wesentlich entgegen.

Letztlich kommt die auskomponierte Sprachrezitation in ihrer rhythmisch-metrischen Ausprägung an dieser Stelle einem für die mehrchörige Kanzone typischen Satzbild nahe, obwohl sie ihrer Herkunft nach überhaupt nichts mit instrumentaler Faktur zu tun hat. Zum einen ist es die räumliche Aufteilung der vokalen Einheiten mit dem dazugehörigen klanglichen Gerüstbau[108], zum andern die rhythmische Verschärfung der syllabischen Deklamation, die bewirkt, daß sich das Falsobordone-Prinzip hier mit den in Gabrielis Instrumentalmusik möglichen Taktbildungen berührt. Die Schablonisierung des Satzes wird ausgelöst durch den formelhaften Charakter, den die Litanei bereits als Sprache mitbringt. Dennoch ist diese Tendenz nicht für das Ganze von Gabrielis Vertonung maßgebend; in der Hauptsache bleibt sie sogar auf die kompositorische Darstellung jener ersten Wechselrufe beschränkt. Man kann aber den Taktbezug innerhalb der Mensuren 10-19 gerade als gattungstypischen Ausgangspunkt begreifen, durch den das Einförmige der Litanei zunächst hervorgehoben wird, bevor sich das Gebet musikalisch bewußt auch noch freier entfalten und gliedern kann.

Das *Jubilate Deo* (Nr. 15) hat uns vorhin schon kurz wegen seines instrumentalen Vorspiels interessiert. Greifen wir nun aus dieser Komposition noch den folgenden Vertonungsabschnitt heraus:

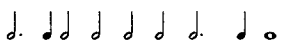
Benedicat vobis Dominus ex Syon, qui fecit coelum et terram.[109]

Schon die breite, blockhafte Deklamation der Anfangsworte, bei deren doppeltem Vortrag zwei vierstimmige Ensemblegruppen (zumindest mit voka-

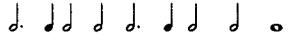
[108] Vgl. zu dieser Bezeichnung unten Fußn. 145.

[109] CMM 12/III, 178-181 (halbierte Notenwerte!); Text: Psalm 133,3.

lem Diskant bzw. Tenor)[110] einander ablösen, ruft hier einen deutlichen Semibrevis-Takt hervor, da die gemessenen rhythmischen Schritte auf einem regelmäßigen Wechsel von schweren und leichten Silben beruhen.



Be-nedi-cat vo-bis Do-minus



Be-nedi-cat vo-bis Do-mi-nus

Die hinzukommende Beifügung *„ex Syon"* ist mit einer melismatischen Figuration verbunden, die zweimal im Halbe-Abstand imitiert wird (Viertelauftakt + punktiertes Viertel + 1 + 4 Achtel). Das so verräumlichte Kolorierungselement läßt die halben Mensuren wiederum als einheitliche Zellen erscheinen. Der gleiche Effekt entsteht im Anschluß durch die imitatorische Verarbeitung des *„qui fecit coelum, qui/et [...]"*: Seine ‚instrumentalisierte' Deklamationsbewegung – drei auftaktige Viertel plus *figura-corta*-Gruppe, mit einer einfachen Tonrepetition am Anfang und einer doppelten am Ende – bewirkt in der wechselseitigen Verknüpfung der Stimmen einen zehnmaligen, d. h. über fünf Mensuren sich erstreckenden Rhythmus-Ostinato (lang-kurz-kurz-lang-lang), dessen konstante Impulsfolge den Satz bis zu der den Abschnitt beschließenden Kadenz weiterhin nach Semibreven gliedert. Damit können wir festhalten, daß dieser ganze zwischen dem dritten und vierten *„Jubilate"*-Refrain der Komposition liegende Vertonungsblock dem Taktprinzip entspricht.

Fassen wir als letztes noch eine eine vokal-instrumentale Passage aus dem *Surrexit Christus* (Nr. 16) ins Auge, von dem wir ebenfalls das Einleitungsstück betrachtet hatten. Jetzt geht es um eine Sequenzformation, die mit Wiederholungen eines Sprachglieds in Zusammenhang steht:

[In die solemnitatis vestrae]
inducam vos, inducam vos, inducam vos
[in terram fluentem lac et mel].[111]

Der solistische Baß als alleinige Gesangsstimme wird hier jeweils durch drei höhere Instrumente verklanglicht. Die Sequenz umfaßt vier gleichgeordnete Akkordwendungen, die sich im doppelchörigen Wechsel auf zwei (unterschiedlich besetzte) Ensemblegruppen verteilen. Ihr harmonisches Gerüst ist durch das Quartengefälle F/C/G/D/A bestimmt. An zweiter Stelle, beim Übergang von C nach G, pausiert der Vokalbaß, so daß die konstitutive Wendung dort rein instrumental im Posaunenquartett erklingt. Die regelmäßige harmonische Fortschreitung zusammen mit der steten Wiederholung

[110] Von den insgesamt zehn Stimmen müssen auf jeden Fall zwei vokal besetzt sein, die übrigen (bis auf den 1. Cornetto-Part) *„si placet"*.

[111] CMM 12/III, 204-205 (halbierte Notenwerte!) Text: *Offertorium in feria quinta post Pascha*, nach 2. Mose 13,5.

des markanten, aus dem Sprachvollzug von *„inducam vos"* gezeugten Auftaktrhythmus (Viertel + punktiertes Viertel + Achtel, vor dem jeweiligen Zielschwerpunkt) führt bei diesem Ablauf wiederum zu einer besonders starken Taktwirkung, einschließlich klarer Betonungsverhältnisse: Der Hauptakzent resultiert aus der ‚Anziehungskraft' des jeweiligen Basisklangs am Semibrevis-Anfang, der Nebenschwerpunkt aus der rhythmischen Dehnung nach der Semibrevis-Mitte. Verantwortlich für den Takt zeichnet hier also das dem Instrumentalen nahestehende Mittel der Sequenz: Es erzwingt eine Vereinheitlichung der Gestalten, eine Schematisierung der Bewegungen, gegen die sich die Deklamationsmelodik des vokalen Satzes normalerweise sperrt. In unserem Beispiel kann die Vokalstimme auch nur aufgrund sprachlicher Wiederholungen an diesem Vorgang teilhaben, wobei sie, um ein rein mechanisches Repetieren zu vermeiden, das zweite von vier Sequenzgliedern ja bewußt ausläßt.

Die zuletzt behandelten Stellen aus den *Litaniae*, dem *Jubilate Deo* sowie dem *Surrexit Christus* der *Symphonie sacrae II* von Giovanni Gabrieli haben gezeigt, daß im Zusammenwirken mit bestimmten Satztechniken gegebenenfalls auch die zu vertonende Sprache dem Taktprinzip Eingang in die Musik verschafft. Nicht anders als bei den Kanzonen richtet sich unter solchen Bedingungen die kompositorische Disposition am Maß der Semibrevis aus. Insoweit bei Gabrieli vom Takt die Rede sein kann, ist seine Bezugseinheit mithin immer die ‚ganze' Note. Im Schriftbild der Musik findet dieser mögliche Takt freilich keinen eindeutigen Ausdruck. Zwar sind bekanntlich die *basso-generale*-Stimmen bzw. die Klavierpartituren der betreffenden Kompositionen überwiegend schon durch Vertikalstriche gegliedert, doch wenn nicht unregelmäßig, dann meistens nach Breven.[112] Trotz der auch in der Dirigierpraxis jener Zeit bereits gegebenen Priorität des Semibrevismaßes[113] wirkt hier in der Notation die Vorstellung des mensuralen Tactus alla Breve weiter, der nach überkommener Theorie im Tempus imperfectum diminutum ja auf einer formellen Einheit von zwei Semibreven als Thesis und Arsis beruht. Dies bestätigt aber, daß der moderne Takt nicht zwangsläufig von diesem Tactusmaß abstammt, sondern daß er sich auch eigenständig-musikalisch etablieren kann.

---

[112] Vgl. beispielsweise KUNZEs Angaben zu den Instrumentalbaßstimmen der von ihm edierten Sätze (239-240); allgemein dazu außerdem U. WOLF (1992), 69-79, der aber aus solchen dimensionalen Abweichungen der Strichsetzung vom realen Takt offenbar keine tieferen Schlüsse zieht (vgl. auch oben Fußn. 60).

[113] Vgl. etwa DAHLHAUS, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert", *AfMw* 18 (1961), 227-228; außerdem U. WOLF (1992), 27-29, sowie R. EBERLEIN (1999), 33.

Will man etwas über das Instrumentale in der Komposition Monteverdis sagen, so kann man nicht umhin, die Toccata zu seiner Oper *L'Orfeo* (1607)[114] einzubeziehen. Dieses berühmte Stück[115] ist bekanntlich als ausnahmsweise kompositorisch fixierte Form einer Trompetenfanfare zu verstehen, wie sie an den Fürstenhöfen den Beginn festlicher Veranstaltungen signalisierte.[116] Am Mantuaner Hof erklang sie wahrscheinlich nicht nur vor Aufführungen Monteverdischer Werke, sondern auch zu sonstigen Anlässen. Man darf sogar annehmen, daß dem Stück die Funktion eines offiziellen Fanfarensignals der Herzöge von Mantua zukam.[117] Dabei könnte, einer Untersuchung von D. ALTENBURG (1974/75) zufolge, die Alto-e-basso-Stimme der Toccata bereits vorher als musikalisches Repräsentationszeichen des Prinzen Francesco Gonzaga, dem *L'Orfeo* gewidmet ist, existiert haben.[118] In diesem Beitrag wird ferner nachgewiesen, daß die Quinta vox ein seiner Zeit häufiger verwendetes Trompetenmotiv benutzt.[119] Mutmaßlich hat Monteverdi das Stück also auf zwei vorgegebenen Fanfarenstimmen aufgebaut, wobei die Bearbeitung mit gewissen Anpassungen derselben an den nunmehr bewußt konzipierten Gesamtablauf des sonst ex improviso realisierten fünfstimmigen Dreiklangsspiels verbunden gewesen sein dürfte.

Gehen wir wieder zu unserem eigentlichen Thema über. Die *Orfeo*-Toccata ist musikalisch auf einen elementaren Semibrevis-Takt bezogen.[120] Er kommt dadurch zustande, daß die feststehende Basisquint von den beiden unteren Stimmen unentwegt als ganze Note angeschlagen wird. Einschließlich seiner Untergliederung in zwei Grundzählzeiten bildet sich dieser Semibrevis-Takt zum Teil auch gestalthaft in der darüberliegenden, auf die Dreiklangstöne fixierten Fanfarenstruktur ab (Alto e basso mit Quinta vox) – die vermutlich eben aus präexistenten Trompetensignalen besteht –, insoweit jedenfalls, als pro Einheit zwei gleichartige Rhythmusglieder wie zwei repetierende Achtel plus Viertel (Mensur 4-6) oder vier repetierende Sechzehntel plus Viertel (Mensur 2-3, 8-9, 13-15) erscheinen. Aber bereits diese Schicht des in fortwährende Bewegungsimpulse umgesetzten Durklangs, der die ganze Toccata trägt, wird nicht starr in das Taktraster eingezwängt, sondern

---

[114] Erstdruck (Partitur): *L['']Orfeo favola in musica* ... (Venedig 1609); Faks. DM 1/XXXIX.

[115] Ebd. vor pag. 1.

[116] Ähnlich „dem Klingelzeichen im Theater des 20. Jahrhunderts", wie ALTENBURG angemerkt hat (272). Vgl. zu Art und Funktion der *Orfeo*-Toccata auch D. SMITHERS, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721* (London 1973), 78-81.

[117] Vgl. H. HUCKE (1981), 299.

[118] In der Gliederung und im Rhythmus steht diese Stimme besonders den Toccaten Cesare Bendinellis nahe (ALTENBURG, 273).

[119] Laut ALTENBURG kommt es jedenfalls auch bei Bendinelli und Fantini vor (273).

[120] Im Erstdruck erscheint sie mit C-Mensurzeichen; die Vertikalstriche sind allerdings im Brevis-Abstand gezogen.

durch wechselnde, differenzierte Disposition der Elemente letztlich in lokkerer Beziehung zu ihm belassen: so etwa durch den komplementären Anschluß innerhalb der siebten oder das unvermittelte Aussetzen zu Beginn der elften Semibreviszeit. Ziemlich frei sogar verhält sich die Clarinstimme zu dem untergründigen metrischen Gerüst: Sie gliedert ihre rhythmisch variierenden, von verschiedenartigen Sekundbewegungen bestimmten Spielzüge quasi spontan-improvisatorisch in den Taktmodus des Dreiklangskontinuums ein. So erfolgen die jeweiligen melodischen Neuansätze nie auf der ‚Eins', sondern immer zwischen den Schwerpunkten. Eine bündige formelhafte Ausfüllung ergibt sich vom Diskant her nur beim zweiten und fünften Semibrevis-Feld. Damit aber bleibt festzuhalten, daß Monteverdi hier gar nicht primär vom Prinzip eines instrumentalen Taktes ausgeht (was nicht zuletzt durch den improvisationsnahen Präludiumscharakter des Stückes bedingt sein mag.)

Wie stellt sich unter diesem Gesichtspunkt die Bearbeitung der Toccata für die *Marienvesper* von 1610 dar?[121] – Dort ist das Stück ja mit einer klanglich statischen Falsobordone-Rezitation verbunden, die textlich das Responsum des Eröffnungsversikels nebst anschließender Doxologie umfaßt.[122] In Varianten von 9, 10 und 15(½) Takten Länge alterniert es nun mit einem dreierrhythmischen, abschließend noch als *„Alleluia"*-Chor durchgeführten Ritornell. Die instrumentale Faktur wird dabei um einen zweiten – in der Generalbaßpartitur dann einzig als Oberstimme notierten – Diskant erweitert, der im Wechselspiel mit dem anderen agiert bzw. dessen motivische Einsätze imitiert und ansonsten hauptsächlich in Terzen über oder unter ihm verläuft. Aufgrund dieser Ergänzung differenziert sich gegenüber der Vorlage sowohl bei den ersten zwei verkürzten als auch bei dem dritten vollständigen Toccata-Durchgang die Reihung der auftretenden melodischen Gestalten. Dort, während des *„Sicut erat ..."* der Doxologie, geht die ursprüngliche Bewegungsabfolge beispielsweise nach drei Takten von der vorgegebenen auf die hinzugefügte Stimme über (ab T. 31).[123] Zu weiteren Modifikationen kommt es in dem duplierten Superius durch die Aufnahme zusätzlicher ornamentaler Sechzehntelelemente und in der mittleren Fanfarenschicht durch bestimmte rhythmische Verschiebungen, die wiederum mit den Imitationsstrukturen im Diskant zusammenhängen.

An dem lockeren Verhältnis des instrumentalen Gefüges zum präformierten Takt, den die Generalbaßpartitur im übrigen (anders als bei *L'Orfeo*) durch analoge Strichsetzung hervorhebt[124], ändert die Bearbeitung freilich

---

[121] Den folgenden Untersuchungen lege ich neben dem Bassus generalis (*partitura del Monteverde*) sowie gegebenenfalls dem (bei der *Sonata sopra Sancta Maria* seinerseits durch einen Baß ergänzten) Cantus des Originaldrucks die Partiturausgabe der Marienvesper von J. Roche (London–Mainz, 1994) zugrunde, die stets die originalen Notenwerte wiedergibt – was bei diesem Werk editorisch auch das einzig Sinnvolle ist.

[122] *„Domine ad adiuvandum ..."*: Bassus generalis, pag. 9-10; Roche [Partitur], 1-11.

[123] Vgl. aber auch T. 5-8 (des ersten Durchlaufs).

[124] Die nun theoretisch auch dem C-Mensurzeichen Rechnung trägt.

nichts – im Gegenteil: Es bestätigt sich, daß die spielrhythmischen Bewegungen als solche metrisch unwirksam sind und nur kraft ihres Bezugs auf die entsprechenden Schläge der Unterstimmen mit dem Semibrevis-Zeitmaß korrespondieren. Die stets im Abstand einer halben Note geführten Imitationen der elementaren Melodiezüge (T. 2-5, 15-18, 29-31, 36-37) sowie die potentielle Verschiebbarkeit der begleitenden Fanfarenstöße (T. 2-3, 15-16, 20-21)[125] erweisen erst recht die eigentliche Takt-Indifferenz dieser instrumentalen Gestalten. Dagegen wird die Gliederung nach ganzen Noten (sofern man wie üblich die Rhythmisierung der mit Text versehenen Generalbaßstimme auf ihn anwendet) durch den vokalen Falsobordone unterstützt, der jene Schläge syllabisch mitvollzieht bzw. abseits der Schwerpunkte zumindest nur unbetonte Silben anbringt.[126] Viel stärker denn im instrumentalen Spielvorgang ist also der Takt hier in der künstlich zerdehnten Sprachdeklamation verankert. Sein musikalisches Erscheinungsbild steht damit, wenn man so will, auf dem Kopf. Vielleicht darf auch diese Seite des ungewohnten Konzepts, dem das Stück insgesamt folgt, als Zeichen der fortschrittlichen kompositorischen Haltung Monteverdis gelten. Die Wechselbeziehung zwischen einem festen Taktgerüst und positionell flexiblen Spielmotiven, wie sie in der Toccata und ihrer Bearbeitung unter einfachsten Bedingungen zum Tragen kommt, läßt immerhin an Phänomene denken, die erst auf einer späteren musikgeschichtlichen Stufe ihre tiefste Bedeutung gewinnen.

Dixit Dominus: Ritornelli.

Allerdings ist nun diese spezifische ‚Ouvertüre'[127], allein schon wegen der gänzlich fehlenden harmonischen Bewegung, doch als Sonderfall zu betrachten. Monteverdis Musik wird in der Regel auch von keinem hintergründigen, für sich genommen hohlen (um nicht zu sagen: ‚leeren') Takt bestimmt, der einen rhythmisch selbständigen musikalischen Vordergrund metrisch abstützt. Und sein vollstimmiger Instrumentalsatz geht, ebenso wie der Giovanni Gabrielis, primär vom gefüllten, als Zeitgröße sinnfällig gestalteten Takt aus. In der Marienvesper wird dies unmittelbar deutlich z. B. an der im Stil einer Gabrielischen Kanzone beginnenden und dabei einem festen Metrum unterworfenen *Sonata sopra Sancta Maria*. Freiere Bewegungsformen ergeben sich dort bezeichnenderweise erst nach einer bewußten Änderung der Faktur. Bevor wir aber die Verhältnisse in der Sonata näher beleuchten, wollen wir uns mit den typischen Instrumentalritornellen des Er-

---

[125] Wie sich herausstellt, können die durch Sechzehntelrepetitionen gekennzeichneten Glieder ihre Position sogar auf Viertelebene wechseln.

[126] Die einzige Ausnahme bildet der auf eine Taktmitte fallende Wortbeginn *„Spi[ritui]"* (T. 19).

[127] Um ein signalhaftes Einleitungsstück handelt es sich trotz des hinzukommenden Textvortrags noch: Durch die Verbindung des *„Domine ad adiuvandum"* mit der Toccata „wird das liturgische Formular der Vespereröffnung als Eröffnungsfanfare interpretiert, es wird zur Eröffnungsfanfare umfunktioniert", wie HUCKE es ausgedrückt hat (299).

öffnungspsalms 109, *Dixit Dominus*, befassen. Diese kurzen (ad libitum einzubeziehenden) Zwischenspiele übernehmen samt dem Prinzip der fallenden Sequenz die jeweiligen motivischen Gestalten der sechsstimmig auskomponierten Pänultima-Melismen, durch welche die Vertonungsschlüsse der Psalmverse gekennzeichnet sind[128], und führen so immer zu einer nochmaligen Kadenz. Genauer gesagt sind es die Schlüsse von Vers 1, 3 und 5, an die das Instrumentale hier anknüpft.

Das erste dieser Ritornelle[129], das auf einem schlichten, jedoch bis zur Quint ausgreifenden Malagueña-Baß aufbaut, gliedert sich gemäß seiner kontinuierlich wiederholten, rhythmisch aus punktiertem Viertel und fünf Achteln bestehenden Sequenzformel elementar nach Semibreven. Durch den regelmäßigen Klangwechsel und die gedehnten Noten erhalten die Hauptzählzeiten stets erhöhtes Gewicht, so daß dieses Gliederungsmaß unmittelbar als Schwerpunktordnung zur Geltung kommt. Wie wir es von Gabrieli her kennen, füllt auch die mit Eintritt von Baß-, Diskant- und Tenorklausel verbundene Kadenzöffnung ein solches Semibrevis-Feld aus. In dieser einheitlichen Formierung unterscheidet sich das Ritornell aber charakteristisch von dem vorausgehenden Chorschluß: Bei wechselseitiger Verzahnung des Sequenzmotivs im Minima-Abstand wird dort der Dezimensatz von Bassus mit Sextus von den übrigen Vokalstimmen dicht umrankt und mithin der durch die regelmäßige Stufenbewegung (Terz abwärts, Sekund aufwärts) vorgezeichnete Semibrevis-Takt zergliedert. Die komplementär gleichwertige rhythmisch-melodische Ausgestaltung der Halben verkappt sozusagen die paarige Zusammengehörigkeit der aneinandergereihten Klänge. In seinen kompositorischen Verarbeitungen wirkt also das eine figurale Muster im Chor dem Takt teilweise entgegen, während es sich im Ritornell vollkommen auf ihn festlegt. Gerade weil melismatisches Ornament und Spielbaustein hier als Formeln identisch sind, veranschaulicht dieses Beispiel recht eindrücklich die unterschiedlichen Ausgangsbedingungen von vokaler und instrumentaler Faktur.

Bei dem Ritornell ist nun folgendes noch zu beachten: Der prägende Baßrhythmus ‚Halbe plus zwei Viertel plus zwei Halbe'[130] und die räumliche, durch den Nacheinsatz zweier Stimmen bzw. durch die wechselnde Lage des

---

[128] Ergänzend sei hier die Erläuterung von J. KURTZMAN zitiert: „These melismas are based on the concept of variation, with each melisma a different rhythmic form of the same basic descending sequence" (Kap. „Parody and variation in Monteverdi's vespers", 93).

[129] Bassus generalis, pag. 10; Roche [Partitur], 15.

[130] Man denke zum Vergleich vor allem an den langsamen Satz aus Beethovens *7. Symphonie*: Dort lautet ja der charakteristische Rhythmus: Viertel + 2 Achtel + 2 Viertel. W. OSTHOFF bringt im übrigen die von Beethoven intendierte Funktion dieser Rhythmusgestalt mit der entsprechenden Formel *„Sancta Maria, ora pro nobis"* beim Litaneisingen und damit auch mit dem Cantus firmus der Sonata aus Monteverdis Vesper in Verbindung: „Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie", *AfMw* 34 (1977), 167-171.

Spielmotivs gegebene Gliederung sorgen zusammen dafür, daß sich auf der Gestaltebene je zwei der ausgefüllten Semibreven zu einer größeren Einheit verbinden. Der dritte dieser Doppelbausteine beinhaltet dann auch die Einfädelung der Kadenz über der V. Stufe. Wieder einmal überlagern sich demnach zwei Dimensionen des Taktes: die Semibrevis-Ordnung als Akzentmodus und die Brevis-Ordnung als tektonischer Grundriß. Dabei könnte jede von ihnen für die knappe Dauer des Ritornells den metrischen Vorrang beanspruchen; engere und weitere Sicht, kürzerer und längerer Atem werden hier miteinander wirksam. Gerade das aber verleiht diesem kleinen Stück Musik ein Moment feierlicher Größe. Anzumerken bleibt, daß das Maß der Doppelganzen, so wie eben beschrieben, nicht mit den abgeteilten Brevis-Spatien des Bassus generalis übereinstimmt: Weil das Ritornell in der Notation unmittelbar an die finale Semibrevis der Chorkadenz anknüpft, fallen die Vertikalstriche jeweils auf die Mitte der wirklichen Bauelemente. Ihre Funktion ist damit weiterhin nicht konsequent metrisch begründet.

Bei der zweiten, aufgrund eines auf die Quart reduzierten Gerüstrahmens noch kürzeren instrumentalen Einlage[131] zeichnen sich keine Brevis-Einheiten mehr ab; als Takt hat jetzt allein das Maß der ganzen Note zu gelten. In diesem Zwischenspiel lautet der Rhythmus der sequenzierten Motivzelle: Viertel plus zwei Achtel plus Viertel plus zwei Achtel – bei komplementärem Wechsel der Achtelfügungen zwischen Baß und Melodieschicht.[132] Es ist aber vor allem das scherenförmige Auseinander-und-wieder-Zusammengehen als konstitutives Bewegungsmuster, das zunächst eine geschlossene Taktgestalt entstehen läßt. Gegen die Semibrevis-Gliederung stoßen allenfalls zwei selbständige Ansätze des absteigenden Motivteils in den tieferen Mittelstimmen vor, bei denen die Sekundschritte dann jeweils in Sexten unter dem (zweiten) Diskant verlaufen. Daß dazwischen, mit Beginn des dritten Taktes und parallel zum Baß, noch ein solcher Ansatz durch den neu eintretenden Superius erfolgt, verstärkt unterdessen die metrische Wirkung, wenngleich das betreffende Melodieglied in dieser zeitlich-räumlichen Stellung ‚aus der Reihe tanzt'. So vollzieht sich aber eine zwingende Umlenkung der Musik zur Kadenz. Jenes verdichtete Imitationsspiel ist letztlich als Nachwirkung der melismatischen Pänultima-Struktur des dritten Chorverses zu verstehen, deren motivische Substanz das Ritornell aufgreift: Dort nämlich setzen alle sechs Stimmen im Abstand einer halben Note, lediglich von verschiedenen Tonstufen ausgehend, mit der gleichen melodischen Bewegung ein. Dennoch steht in diesem Fall die Divergenz zwischen vokaler Schlußpartie und Ritornell – Neigung zur Taktfreiheit auf der einen, zur Taktbindung auf der anderen Seite – weiterhin im Vordergrund.

---

[131] Bassus generalis, pag. 10; Roche [Partitur], 20.

[132] Im weiteren Sinne liegt hier eine Art Stimmtausch im Halbtaktmodus vor (was man freilich beim Hören kaum unmittelbar nachvollziehen kann).

Erst das dritte Zwischenspiel[133], das eine Variation des zweiten darstellt, paßt sich in der Faktur auffällig an den vorgeordneten Chorschluß an, indem es dessen imitatorische Engführung im Viertelabstand übernimmt und eine gleichermaßen dichte polyphone Struktur ausbildet. Die vom Baß bestimmte metrische Form der Sequenz dringt damit musikalisch nicht mehr durch; ja nicht einmal die Minimalgestalt aus punktiertem Viertel und Achtel kann angesichts solch enger Stimmenverzahnung prägende Kraft entfalten. Dagegen macht sich innerhalb des komplementär hergestellten Kontinuums der Achtelimpulse vornehmlich ein gleichsam irisierender Zweierrhythmus bemerkbar. Der Sequenzvorgang erscheint nun auch im Instrumentalen wie vielfach gespiegelt und gebrochen. Man muß unterstreichen, daß die Abkehr von der taktgemäßen Zeitausfüllung hier auf Ebene der Variation stattfindet: Die artifizielle Polyphonie des dritten Ritornells setzt den stabileren Bau des zweiten voraus. Am einheitlichsten ist, wie wir sahen, freilich das erste Zwischenspiel gestaltet, bei dem der Baß nur einfache Stufenschritte ausführt und die melodischen Gruppen ganz gleichmäßig geordnet sind. Das instrumentale Element geht innerhalb dieser Psalmkomposition also bewußt von der ihm angestammten Taktgliederung aus, und erst in zweiter Konsequenz löst es sich unter dem unmittelbaren Einfluß des Vokalen von ihr.

Sonata sopra Sancta Maria.

Kommen wir nun zu dem außergewöhnlichen, komplexen Instrumentalsatz der Marienvesper: der Sonata.[134] In deren abwechslungsreichem Verlauf tritt, als vokaler Cantus firmus allerdings, elfmal je individuell rhythmisiert, die Litaneiformel *„Sancta Maria, ora pro nobis"* auf (d-d-d-e-c / c-h-c-d-d).[135] Zum besseren Überblick sei der folgenden Untersuchung eine stichwortartige Beschreibung des formalen Ablaufs vorangestellt.[136]

Rahmenteil (ohne Cantus firmus):

real siebenstimmiger Kanzonensatz	T. 1-8	(¢)
mit Tripeltakt-Variation	T. 9-16	(*Proportio sesquialtera*)
und kontrapunktischer Schlußgruppe;	T. 17-19	(¢)

Mittelteile (mit neunmaligem Cantus firmus):

einleitendes Bicinium (Violinen), zunächst in gewöhnlicher melodischer Bewegung,	T. 20-23	(¢ ...)
dann rhythmisch intensiviert durch Tonrepetitionen bzw. Verzierungsfiguren;	T. 24-33	

[133] Bassus generalis, pag. 11; Roche [Partitur], 24.

[134] Bassus generalis, pag. 37-39; Roche [Partitur], 135-162.

[135] Vgl. die anschauliche Zusammenstellung dieser Rhythmisierungen bei R. BOWERS (383 Bsp. 24).

[136] Vgl. zur kompositorischen Entwicklung des Stückes auch KURTZMAN, 87-91, der hier einerseits das Variationsprinzip, andererseits eine generelle Verwandtschaft der bestimmenden Motive für maßgeblich erachtet (88).

vier- bzw. dreistimmiger kontrapunktischer Satz (Violinen/Posaunen) + *c. f.* (1)[137],	T. 34-40	
rhythmisch aktiviert (Zinken), mit zuerst zwei, dann drei realen Stimmen, bei sukzessive hinzukommenden vielfältigen Verdopplungen (Posaunen/Violinen/Bässe) + *c. f.* (2);	T. 40-50	
real siebenstimmiger Kanzonensatz, mit konsequentem wechselchörigen Alternieren von Zinken- und Violinenpaar über fortgesetzt aufsteigendem Baß + *c. f.* (3)[138];	T. 51-57	
Triosatz (Posaunen/Zinken + Bässe), mit mehrfachem Wechsel zwischen einem geraden Takt und vier Dreiertakten als Kadenzgruppe + *c. f.* (4);	T. 58-69	(C / *Sesquialtera*)
achtstimmig-doppelchöriger Concerto-Satz mit konsequentem Alternieren von (ergänzter) Violinen- und Zinkengruppe in durchgehend triolischer Bewegung + *c. f.* (5);	T. 70-81	(C)
kanonischer, sukzessive bis zur Siebenstimmigkeit ausgebauter Satz in weitergeführter Dreierbewegung + *c. f.* (6),	T. 82-97	(*Sesquialtera* ...)
dann tanzrhythmisch intensiviert durch Punktierungen und Semiminimaformeln, mit konsequentem wechselchörigen Alternieren von (ergänzter) Violinen- und Zinkengruppe + *c. f.* (7);	T. 97-104	
Wiederaufnahme der imitativen Minimabewegung in vierstimmigem Satz (Violinen/Zinken mit Posaunen + Bässen) + *c. f.* (8),	T. 104-115	
nochmals durch Semiminimaformeln bzw. Punktierungen tanzrhythmisch intensiviert, mit erneutem wechselchörigen Alternieren + *c. f.* (9),	T. 116-129	
ergänzt durch eine am Ende zum geraden Takt zurückkehrende Schlußgruppe;	T. 130-134	(*Sesquialtera* / C)

Rahmenteil (mit zweimaligem Cantus firmus):

real siebenstimmiger Kanzonensatz	T. 135-142	(C)
mit Tripeltakt-Variation + *c. f.* (10)	T. 143-149	(*Sesquialtera*)
und kontrapunktischer Schlußgruppe + *c. f.* (11).	T. 150-154	(C)

Wie hier zu sehen, sind die durch Fakturwechsel entstehenden Teilabschnitte in der Regel mit einem individuellen Cantus-firmus-Durchgang verknüpft.

---

[137] Die auslaufende Bewegung der 2. Violine und der Beginn des Cantus firmus überschneiden sich, so daß für kurze Zeit insgesamt fünf Stimmen erklingen (T. 36-37).

[138] Die letzten drei Silben dieser Cantus-firmus-Durchführung gehören bereits zum nächsten Teil.

Eine dominierende Rolle bei den harmonischen Abläufen der auf G zentrierten Komposition spielt, in verschiedensten Formen freilich, das Sequenzprinzip. Wie die Proportionsverhältnisse von der Originalnotation her zu deuten sind, nämlich schlechterdings in streng mensuralem Sinne, hat R. BOWERS (1992) in einem umfangreichen Aufsatz überzeugend dargelegt, der sich in dieser Hinsicht insgesamt mit Monteverdis Messe und Vesper des Drucks von 1610 befaßt; unabhängig davon ist die gleiche Auffassung zudem von R. EBERLEIN (1992) begründet worden.[139] Ich schließe mich beider Ergebnis ohne Bedenken an, um allenfalls zusätzliche Argumente dafür aus der Musik selbst beizubringen.[140] Im weiteren sollen nun die in der Sonata zutage tretenden Prinzipien der Zeitgliederung, als Arten und Funktionen des Taktes in dieser Musik, näher gekennzeichnet werden. (Die obige Darstellung mag dazu helfen, den formalen Zusammenhang im Auge zu behalten, in dem die genauer behandelten Abschnitte jeweils stehen.)

Beginnen wir von vorne, also beim Rahmenteil. Er umfaßt als kompositorische Faktur einen Gerüstsatz, den Posaunen und Bässe hauptsächlich auf der rhythmischen Ebene von halben Noten realisieren, sowie zwei konzertierende, melodisch aktive Stimmpaare aus Cornetti und Violinen. Seine Verlaufsstruktur ist einfach und klar geordnet: Ein Grundmuster in der Ausdehnung von vier Semibreven, das von einer I-V-I-Wendung ausgeht und nach kurzem harmonischen Innehalten mit einer festgefügten V-I-Kadenz schließt, wiederholt sich auf wechselnden Stufen, und zwar – nach der anfänglichen G-Stellung – auf a, dann auf F, mit Umschlag nach C, und am Ende nochmals auf G. Die tänzerische Tripelvariation beruht auf genau dem gleichen Schema, wobei sie das ostinate Modell je in vier Dreiereinheiten durchführt. Wenn am Ende des Stückes gleichzeitig mit ihr (zum vorletzten Mal) noch der Litaneiruf erklingt, wird im übrigen erkennbar, daß Monteverdi jenes Verlaufsschema in Abhängigkeit vom Cantus firmus konzipiert hat.

---

[139] In *MuK* 62. Einen anderen (in unserem Fall wenig erhellenden) Standpunkt vertritt demgegenüber U. WOLF – „Monteverdi und die Proportionen. Eine Entgegenung auf Roland Eberleins Aufsatz ‚Die Taktwechsel in Monteverdis Marienvesper'", *MuK* 63 (1993), 91-95 –, indem er auf die mögliche „Befreiung des Tempos von den Proportionen" zu jener Zeit abhebt (92) und schließlich konstatiert, es bestünde „eben doch ein erheblicher Interpretationsspielraum" (94). Den mag es partiell durchaus gegeben haben; die Frage bleibt aber, wie die Verhältnisse in dem jeweils e i n e n konkreten Werk tatsächlich zu sehen sind. Vgl. zu dieser Debatte auch WOLF (1992) I, 22-139 (T. 1: „Takt, Tempo, Mensur", besonders 82-112); außerdem EBERLEIN, „Nochmals zu den Taktwechseln in Monteverdis ‚Marienvesper'. Eine Erwiderung auf Uwe Wolfs These", *MuK* 63 (1993), 277-279, sowie EBERLEIN (1999).

[140] Es könnte sein, daß unser Hören sich hier zunächst an ‚neue' Proportionen gewöhnen muß, denn in der landläufigen Praxis wurde die Sonata bislang meist anders ‚interpretiert' – EBERLEIN (1992) nennt dazu konkrete Beispiele von Schallplattenaufnahmen (184), und er zeigt auch die in dieser Beziehung unglückliche Wirkungsgeschichte der häufig benutzten, sich instruktiv gebenden Partitur-Edition der Marienvesper von Gottfried Wolters (Wolfenbüttel–Zürich 1966) auf (187-188).

Der bestimmende Melodierhythmus der mit C als Taktvorzeichen notierten Eingangspartie ist unsere altbekannte, für die Kanzone typische Formel ‚Viertel plus zwei Achtel plus zwei Viertel'. Allerdings wird der letzte Wert gewöhnlich bei jedem zweiten Mal noch binär untergliedert; außerdem mischen sich mehrfach Vier-Achtel-Figuren ins Spiel. Der ‚Dreier' als Proportio sesquialtera (3/2) wandelt das rhythmische Grundelement hernach in die Kombination ‚Halbe plus vier Viertel' um. Ganz einheitlich verläuft hier die Impulsfolge des Basses, der seine Töne durchgängig im Lang-kurz-Modus anschlägt. Vom melodischen Rhythmus her liegt der Fall eindeutig so, daß sich zuerst wieder die ausgefüllte Semibrevis und in der Variation das einzelne Dreierglied als (zeitlich identische) Taktkonstante ausprägen. Dabei kommt bereits im eröffnenden Teil durch den Nachdruck, den der stete Neuansatz der bündigen fünf- oder sechstönigen Spielformeln in Verbindung mit dem jeweiligen Klangwechsel auf die ‚Einsen' legt, auch eine analoge Betonungsordnung zur Geltung. Wie korrespondieren diese Einheiten, von denen im Rahmen des herrschenden Verlaufsschemas immer vier zusammengehören, präzise formuliert, mit dem harmonischen Gerüst? – Abgesehen von der Stufenverschiebung innerhalb der auf F beginnenden Gruppe, stellt sich die funktionelle Beziehung immer so dar:

|I–V| I | V | I |.

Bis auf den ersten von vieren trägt also jeder Semibrevis-Takt nur einen Primärklang.[141]

Nun wird aber vor allem aufgrund der räumlichen Disposition, wegen der übereinandergeschichteten Melodieführungen in der einerseits durch die Zinken, andererseits durch die Violinen repräsentierten Diskantfaktur, als weiterer Gliederungsmodus noch die Einteilung nach Breven greifbar – die also genau zwischen den rhythmischen Betonungseinheiten und den größeren harmonischen Perioden liegt. Der auffällige Wechsel des Soggettos von der einen in die andere Gruppe, damit auch von der einen zur anderen Klangfarbe, geht beispielsweise im Abstand von zwei, vier und nochmals zwei kleinen Takten vonstatten. Besonders aufhorchen läßt bereits der erste Violineinsatz, weil er, die Klauselbildung der Cornetti überlagernd, über der dominantischen d-Stufe eine direkte Imitation des zuvor ja auf G bezogenen Anfangsmotivs d-h-c-d-c- bringt. Zwar wird in diesem zweiten Brevis-Feld durch den nicht weniger einschneidenden Vorstoß der anderen Geige, die mit dem Kadenzschluß den Soggetto in exponierter Lage mit g-e-f-g-f- ausführt (und ihn so neu zu ‚setzen' scheint), die Mitte ihrerseits überdeutlich artikuliert, doch relativiert sich die Schlagkraft des Impulses angesichts der Fixierung eines neuen Basisklangs (a) eine Semibrevis später. Dort erst kommt auch das Thema – jetzt in Moll – wieder regulär zum Zuge. Man beachte, daß der 2. Zink an dieser Stelle eine individuelle rhythmisch-melo-

[141] Die Klauselbildung über der V. Stufe bedeutet in dieser instrumentalen Faktur nur eine schillernde Flexion des dominantischen Grundakkords.

dische Wendung hinzuzufügen hat, wobei er durch ein punktiertes Viertel die betreffende Breviszeit zusätzlich beschwert.[142]

Im weiteren Verlauf wird der Zusammenschluß je zweier Grundtakte zu einer Doppeleinheit, für den außer dem räumlichen Moment noch der gestaffelte Abstieg des Soggettos den Ausschlag gibt, in verschiedener Hinsicht bestätigt – z. B. durch die Brevispause der 2. Violine zu Beginn der von F ausgehenden Gruppe nebst dem einschlägigen Neueinsatz mit dem G-Klang als kadenzierender Dominante. Daneben fällt ins Gewicht, daß der Anfangsrhythmus ‚Viertel plus zwei Achtel plus zwei Viertel' in dem melodisch jeweils führenden Stimmpaar, wie schon erwähnt, im wesentlichen für die erste Hälfte dieser Doppelglieder reserviert bleibt, während die zweite am Ende meist nochmals einen Achteldurchgang enthält. Und die letzte Brevis-Gestalt vor dem ‚Dreier' schließlich hebt sich durch den Wegfall eines erneuten Themeneinsatzes vom vorausgehenden Element ab. In der gemächlichen ‚Tanzvariation' werden die Großtakte ebenso spürbar, auch wenn dort die Melodiebewegungen von Zinken und Violinen allgemein stärker ineinander verwoben sind.

So begegnet uns hier das gleiche Phänomen wie im ersten Ritornell des Psalms *Dixit Dominus*: Die Betonungsfolge der Ganzen wird auf der Gestaltebene von den nächst höheren Einheiten überlagert. Wegen der differenzierteren Polyphonie der Diskantstimmen erscheint die Brevis-Gliederung nur vergleichsweise weniger durchsichtig. Als metrische Ordnung steht sie indes wieder eigenwertig neben dem engeren Zeitmaß der rhythmisch bestimmten Semibrevis-Takte. Andererseits besitzt sie Priorität gegenüber den noch größeren harmonischen Gruppen: Das ungeachtet der Kadenzen innerhalb jeder Brevis-Mensur von neuem durchgeführte instrumentale Thema ist immerhin so dominierend, daß der größere ostinate Gesamtablauf nicht mehr ohne weiteres bewußt wird. Übrigens schlägt sich der Brevis-Takt nun formell auch in der Stricheinteilung der Generalbaßstimme nieder. Und bei der Rückkehr des Rahmenteils, dessen Beginn dort zunächst auf die zweite Hälfte einer Notationseinheit trifft, wird im Anschluß zur Wiederaufnahme der regulären Mensurgliederung eigens ein drei Ganze umfassendes Spatium gebildet.[143] So beabsichtigte die Taktschreibung in diesem Fall wohl tatsächlich etwas von dem musikalisch Geltenden zu erfassen.

Hier bietet es sich nun an, zum Vergleich das *Sicut locutus est* des Magnificat (à 7) in die Betrachtung einzubeziehen[144], das als doppelchöriges instrumentales Concerto mit vokalem Cantus firmus dem Rahmenteil der Sonata musikalisch verwandt ist. Auch dieses Stück beruht vom Spielrhythmus her auf einem Semibrevis-Takt: ‚Vier Achtel plus punktiertes Viertel (+ Achtel)' oder ähnliche Fügungen und nachher vor allem ‚drei Viertel plus zwei

[142] Dieses Kontrapunktelement taucht insgesamt dreimal auf, und zwar jedesmal am Beginn eines neuen Ostinato-Cursus.

[143] Bassus generalis, pag. 19.

[144] Ebd. 46; Roche [Partitur], 201-203.

Achtel' legen als formelhafte Impulse jeweils eine Grundeinheit fest. Aber gemäß der räumlichen Aufteilung, gemäß dem regelmäßigen Alternieren der beiden dreistimmigen Ensemblegruppen wird der instrumentale Ablauf etwa bis zur Satzmitte wiederum von dem höheren Gliederungsmaß der immer durchgehend ausgefüllten Brevis-Felder geprägt. Zusammengehalten von einander im Duktus entsprechenden stringenten Baßbewegungen, könnten sich die gerüstbauartig[145] verbundenen Spielblöcke als Gestaltgrößen nicht plastischer darstellen. So behalten die Brevis-Takte bis zu der kontrapunktischen Vorbereitung des harmonischen Halbschlusses g/D, mit dem der erste Halbvers des Textes zu Ende kommt, gegenüber den kleineren Betonungseinheiten (ungeachtet der von diesen mit abhängigen Rhythmusfolge des Cantus firmus) in metrischer Hinsicht sogar die Oberhand. Daß übrigens die Generalbaßstimme hier ebenfalls adäquat nach Breven gegliedert ist, könnte immerhin ein gezieltes Abbild jener kompositorischen Ausgangssituation sein.

Der zweite Teil des Satzes geht dann von einem verkürzten Wechselspiel der beiden Ensemblegruppen aus (T. 11-13). Damit aber verschwinden die Großtakte, und es treten statt dessen die Semibrevis-Einheiten ganz in den Mittelpunkt. Diese behalten auch Gültigkeit, nachdem die abtaktige in eine auftaktige (gleichsam sprachrhythmisch zugespitzte), zum Teil gegenseitige Überlagerungen der verräumlichten Akkordgruppen mit sich bringende Setzweise umgeschlagen hat (T. 14-16). Und zum Schluß sorgen die Bässe zusammen mit dem nunmehr gleichmäßig in ganzen Noten fortschreitenden Cantus firmus dafür, daß das Semibrevis-Metrum trotz der dichten komplementärrhythmischen Imitationsbewegung der Oberstimmen, die den Viertonabstieg a-g-f-e der drittletzten Textsilbe (*„sae[cula]"*) überspannt, vollends erkennbar bleibt. Das *Sicut locutus est* ist also in der Marienvesper ein Musterbeispiel für den instrumentalen Takt. Anknüpfend an unsere vorhergehenden Beobachtungen, kommt es dabei besonders auf die so anschaulichen großen Gestalteinheiten des ersten Teils an: Sie bestätigen, daß die Brevis-Gliederung, die sich im Rahmenteil der Sonata bemerkbar macht, für Monteverdi keine beiläufige, sondern eine durchaus bewußte Möglichkeit der Taktformation darstellt.

Kehren wir wieder zu dem herausragenden Instrumentalsatz des Werkes zurück. In meiner zusammenfassenden Beschreibung ist mehrmals von einer rhythmischen Intensivierung bestimmter kompositorischer Strukturen die Rede: Die erste betrifft das im Anschluß an den Eröffnungsteil erscheinende, ab T. 24 als Kanon in der Unterquint verlaufende Bicinium der Violi-

[145] Ich übernehme den Begriff des Gerüstbaus von GEORGIADES – vgl. etwa *Schubert: Musik und Lyrik* (Göttingen 1967), 69-83 – und verweise damit auf das abtaktige Setzen bestimmender Grundklänge, von denen die harmonische Bewegung nach vorheriger dominantischer Öffnung je neu ihren Ausgang nimmt.

nen[146]; die zweite bezieht sich auf eine klanglich und besetzungsmäßig ausgedehnte Weiterentwicklung desselben, die in T. 40 am Ende des ersten Cantus-firmus-Durchgangs beginnt und danach den zweiten Cursus mit einschließt. Als melodische Bewegung ist die Stimmführung dieser Abschnitte durch weit ausgreifende, überwiegend in Dezimenkopplung verlaufende Tonleiterzüge gekennzeichnet. Die erweiterte ‚Variation' beruht ab T. 44' sogar wiederholt auf stufenweise verschobenen Dreiklängen, wobei nur aufgrund der Verzierungstöne keine offenen Quint- oder Oktavparallelen entstehen.

Die beiden vorherrschenden ornamentalen Impulse – Achtelpunktierungen mit meist repetierend nachschlagenden Sechzehnteln sowie schleiferartige *figure corte* (Achtel + 2 Sechzehntel) – sind in ihren fortwährenden Verkettungen zweifellos ein Inbegriff des Instrumentalen, ein spezifisches Produkt des Spielens.[147] Dennoch kommt es innerhalb dieser Partien nicht zur Bildung realer Takte: Sieht man von der gleichmäßigen Sequenzbewegung von T. 26-28' ab, die für kurze Zeit feste Semibrevis-Einheiten erzeugt, hängen die einzelnen rhythmischen Glieder weitgehend indifferent aneinander; Bewegungsbrechungen durch Lagensprünge, Richtungswechsel oder individuelle Stimmeinsätze erfolgen beliebig auf allen möglichen Halbe-Positionen und haben daher keine höhere metrische Relevanz. Daß die Zeitgliederung trotz des formelhaft-mechanischen Spielcharakters so bewußt in der Schwebe bleibt, ist schlichtweg durch den kontrapunktischen Ausgangspunkt der vorliegenden Satzart, d. h. durch die kanonische bzw. imitierende Gerüstform, bedingt. Im Grunde handelt es sich hier um keine originär instrumentale Faktur, sondern um instrumentalisierten Kontrapunkt.

Eine ganz andere Situation entsteht dann bei T. 51, wo die Musik unter Beibehaltung der federnden Punktierungsfiguren kurzerhand einem streng geordneten Verlaufsschema unterworfen wird: Über einem dreistimmigen Sequenzband der Posaunen mit der Baßgrundlage eines steten Sekundaufstiegs im Semibrevis-Modus[148] vollführen Cornetti und Violinen, jeweils in parallelen Terzen oder Sexten um eine Quint nach unten gleitend, ein regelmäßiges Wechselspiel. Abgesehen von der Aktivität der 1. Posaune, die den gleichbleibenden Repetitionsimpuls der Basisstimmen (punktierte Halbe + Viertel) immer komplementär zu einem rhythmischen Kontinuum ergänzt,

---

[146] Der Abstand zwischen den Stimmen beträgt zunächst eine Halbe; in T. 28 wird er dann auf ein Viertel reduziert.

[147] Vgl. BESSELERs Bemerkungen zu diesen Passagen in der Sonata – „Spielfiguren in der Instrumentalmusik", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1 (1957) –: „Wo die Melodik weniger ausgeprägt erscheint, besteht an der instrumentalen Ausrichtung kein Zweifel. Denn überall werden solche Glieder zu Sequenzketten aneinandergereiht, was man bis dahin nicht zu tun wagte. Die Spielfigur Monteverdis unterscheidet sich also grundsätzlich vom wortgezeugten Motiv des 16. Jahrhunderts. Auf ihr beruht die neuzeitliche Wirkung der Sonata." (15.)

[148] Nur einmal ergibt sich dabei aus Gründen der Lage ein Septsprung abwärts (bei T. 52/53).

bilden sich gemäß dem doppelchörigen Gliederungsansatz lauter geschlossene, bündige instrumentale Zellen – insgesamt zwölf in Folge. Mithin ist sofort wieder ein fester Takt gegenwärtig, schlägt das Zeitmaß der ganzen Note als Gestalt- wie als Betonungsordnung konsequent durch.

Auch der nächste Spielabschnitt T. 57-69, der, wie aus unserer Überblicksdarstellung hervorgeht, einen mehrmaligen Wechsel zwischen einer integren Semibrevis-Einheit (deren Ausfüllung noch mit den vorherigen Sequenzbausteinen korrespondiert) und vier markant eingeführten, mit Kadenzen zu unterschiedlichen Stufen (nach d, a, C und G) verbundenen Dreiergliedern bringt, bleibt entschieden auf jenes Metrum bezogen:[149] Der Tripeltakt bremst zwar durch seine gedehnten Schwerpunktklänge die rhythmische Bewegung jeweils scharf ab, stellt aber die Hauptschläge so erst recht massiv heraus. Das vollständig in diese Partie fallende vierte Cantus-firmus-Zitat füllt mit der Anrufung *„Sancta Maria"* genau eine der kadenzierend abschließenden Gruppen aus (die zweite), während es mit dem separierten Bittruf *„ora pro nobis"* das Ende des vorletzten und den Beginn des letzten derartigen Spielzuges frei überspannt.

Mit der V-I-Wendung nach G bei T. 69/70 hebt ein fortgesetztes Konzertieren in einem kontinuierlichen Triolenrhythmus an, dessen dreizeitige Einzelglieder im Maß den vorausgehenden Tripeln gleichkommen. Man darf sich dabei nicht von der scheinbaren Notation dieser Triolen in Semiminimen täuschen lassen, die auf den ersten Blick auf eine doppelt so schnelle Gangart hindeuten könnte: Wie Bowers mit klaren Argumenten gezeigt hat, handelt es sich hier realiter um geschwärzte Minimen, die nach älterer Schreibkonvention (zusätzlich zu der immer mit eingefügten Zahl *3*) die ternäre Teilung der Semibrevis anzeigen.[150] Ein Blick auf den betreffenden Abschnitt im Cantus-Stimmbuch, das bei der Sonata auch den Generalbaß mitlaufend wiedergibt, bestätigt, daß das Verhältnis so gemeint sein muß: Die Brevis-Werte, die dort den Cantus-firmus-Silben (ausgenommen die zweite und dritte) rhythmisch zugeordnet sind, beziehen sich definitiv auf je sechs Unterstimmentöne und nicht etwa auf je zwölf.[151] In bezug auf die Triolen wäre also für diese Passage weiterhin der Semibrevis-Takt maßgebend.

Nun ist die Spielbewegung jedoch harmonisch und melodisch wie von der räumlichen Disposition her konsequent nach umfänglicheren Einheiten gegliedert: Abgesetzt durch das Alternieren zweier vierstimmiger Instrumentalgruppen – die Aufteilung erstreckt sich erstmals auf die gesamte Faktur –, werden immer sechs triolische Zeitwerte als musikalische Gestalt zusammengefaßt, so daß in diesem Fall wiederum das große Brevis-Metrum zur Geltung gelangt. Die Takte erscheinen dabei im Vergleich zu anderen Stellen

---

[149] Vgl. hierzu BOWERS, 380-383.

[150] Ebd. 355-358. Die Mehrzahl der heutigen Ausgaben unterliegt dieser Täuschung (vgl. 357 Fußn. 19).

[151] Cantus, pag. 31. Vgl. auch BOWERS, 356 Bsp. 12.

nur lockerer gefügt, weil der Wechsel zwischen den Chören jeweils ohne Gerüstverbindung erst nach dem Schwerpunkt auf dem zweiten Viertel des ‚Doppeldreiers' stattfindet. Wie oben schon erwähnt, treten bei der in diese Partie eingeschlossenen Cantus-firmus-Durchführung (T. 70-78) fast alle Silben als blanke Breven hervor. Die metrische Wirkung der instrumentalen Takte wird dadurch noch bekräftigt.[152]

Mit T. 79 wechselt die Faktur wieder, wobei allerdings der bestimmende Bewegungsduktus gleichbleibt: Die Doppelchörigkeit tritt außer Kraft; statt dessen wird, ausgehend von den beiden Zinkenstimmen, ein rhythmisch homogener imitativer Satz entfaltet. Die weiterlaufenden Dreierfiguren sind jetzt nur im Schriftbild anders dargestellt, nämlich durch Minimen unter der Proportio sesquialtera, was ja das Gewohnte ist. Natürlich stellt sich an diesem Punkt die Frage, warum Monteverdi den vorherigen Abschnitt nicht auch so notiert hat. Musikalisch gibt es keinen erkennbaren Grund dafür. Die einleuchtende Antwort von Bowers beruht auf der Tatsache, daß nach den gegebenen Mensurvorschriften in der Sonata für 147 Semibrevis-Einheiten das gewöhnliche Tempus imperfectum und für genau gleich viele die Proportio sesquialtera gilt.[153] Man mag über den konnotativen Symbolgehalt dieser Zahl als mathematisches Produkt $3\times7\times7$[154] denken, wie man will (ich gebe selbst wenig auf Zahlensymbolik in der Musik): Allein, die paritätische Verteilung der beiden ‚Taktarten' ist als Erklärung für jene eigentümliche mensurale Schreibweise nicht von der Hand zu weisen.

Wenden wir uns mit der Frage, wie der bei T. 82 beginnende imitative Satz metrisch formiert ist, wieder unmittelbar der Musik zu. Bei der insgesamt in einer gleichmäßigen Wellenlinie langsam absinkenden Sequenzmelodie des hier eingeführten Soggettos könnte man sehr wohl noch das Nachwirken der weiten Brevis-Mensur spüren. Da aber die Einsätze der verschiedenen Stimmen von vornherein nicht auf dieses Maß festgelegt sind, sondern zu beliebigen Semibreviszeiten erfolgen (zur 2., 4., 5., 8., 9. nach dem Fakturwechsel usw.), bilden sich jetzt keine großen Einheiten mehr. Im wesentlichen bleibt es dann bis zur Wiederkehr des Rahmenteils dabei, daß der Takt durch die Dreierglieder als solche verkörpert wird.[155] Dementsprechend überwiegen in der rhythmischen Disposition der bis dahin noch mit einbezogenen Cantus-firmus-Durchgänge, mit Ausnahme nur des teilweise eigenwillig zerstückelten neunten Cursus, auch die integralen Semibreviswerte (punktierte Ganze). Der Dreiertakt läuft zunächst mit einer durch die melodischen Eckpunkte des Soggettos nur leicht pointierten Artikulation der

[152] Das Brevis-Zeitmaß kommt hier weitgehend auch in der Strichgliederung des Bassus generalis zum Ausdruck. Im Cantus-Stimmbuch begegnen uns die Taktspatien jedoch überwiegend sinnwidrig um eine Semibrevis versetzt.

[153] BOWERS, 392.

[154] Vgl. ebd. (Die ‚Sieben' steht beispielsweise für die Schmerzen und für die Freuden Mariae.)

[155] Der Bassus generalis ist unabhängig davon weiterhin primär in Brevis-Felder eingeteilt.

Schwerzeiten ab. Ein wirklicher Akzentmodus stellt sich erst ab T. 90 ein, wo der Generalbaß zusammen mit den Posaunen auf einen beständigen Lang-kurz-Rhythmus (jeweils Semibrevis + Minima) umschaltet.

Bei T. 97' wird der Satz durch Punktierungsfiguren und Semiminima-Spielformeln ‚tanzrhythmisch intensiviert', wie ich mich bei der Kurzbeschreibung ausdrückte. Das gleiche geschieht im weiteren Verlauf noch ein zweites Mal, nachdem zwischenzeitlich (T. 104'-115) wieder gleichmäßige imitative Minimabewegungen vorgeherrscht haben. Mit Einführung des Tanzrhythmus kommt es erneut zu einem doppelchörigen Wechselspiel von Violinen (mit Baß und Posaune 1) und Zinken (mit Posaune 2). Da aber das Alternieren nun kontinuierlich im Abstand von je drei Grundeinheiten vonstatten geht, ergibt sich hier eine Art *ritmo di tre battute.* Auch die zweite figural aktivierte Stelle läßt diese Taktgruppierung erkennen (bis vor T. 125), obwohl die Stimmbewegungen dort bewußt aufgefächert werden und der Spielvorgang daher im ganzen differenzierter gegliedert erscheint. Auf den Zuschnitt des Cantus firmus haben die großen Dreierstrukturen indes so gut wie keinen Einfluß: Während sein siebenter Durchgang wenigstens noch mit Beginn einer solchen Gruppe einsetzt (T. 100'), stehen die abgehackten Tonsilben des neunten dem übergeordneten Gehäuse vollkommen unabhängig gegenüber.

Für zwölf Semibrevis-Mensuren verdichtet sich das konzertierende Geschehen am Ende zu einem elementaren Hin-und-her-Wechseln der führenden Stimmpaare über einem durchgehend absteigenden Baß. Dabei bringen diese in ihrer räumlichen Gegenüberstellung ständig die gleiche Spielformel aus vier Semiminimen plus Minima an: ein Musterbild wiederum des instrumentalen Taktes. Danach bleibt als Rhythmus nur mehr der elementare Lang-kurz-Modus übrig, durch welchen bisher schon das Spiel der Bässe und Posaunen gekennzeichnet war. Die Musik geht hiermit auf die einfachst mögliche Form einer noch aktiven Taktbewegung zurück. In diesem schlichten und doch erhabenen rhythmischen Duktus, gestützt von einem klar gefaßten Stufenbaß, leitet ein absteigender Terzen- bzw. Sextensatz als wohlgeordnete, wohlgestaltete Melodiesequenz zwingend zu dem retardierenden Kadenzblock über, der den gesamten Mittelkomplex vor Wiederbeginn des Rahmenteils mit einem archaischen IV-V-I-Schluß nach C beendet.

Die hier angestellten Untersuchungen zur Sonata der Marienvesper laufen auf ein eindeutiges Ergebnis hinaus. An Bowers und Eberlein anknüpfend, ist zunächst festzuhalten, daß dieser außergewöhnliche, vor schöpferischer Frische geradezu sprühende Instrumentalsatz auf einer strikt durchgehaltenen Semibrevis-Mensur beruht, die sich rhythmisch, als ausgefüllte Prolatio, in mehrfachem Wechsel binär oder ternär untergliedert. Bei bestimmten Partien, die von einer kontrapunktischen Stimmführung ausgehen, bleibt das konstante Zeitmaß nach Art des hintergründigen Tactusschlags der Vokalpolyphonie wohl ein abstrakter, ein verkappter Ordnungsfaktor, auch dann, wenn die melodischen Bewegungen formelhaft mit Verzierungs-

figuren angereichert werden. Wo aber der eigentliche Instrumentalsatz regiert, wie es größerenteils der Fall ist, verfestigt sich dieses Raster stets zu einer konkreten Taktstruktur.

Als wesentliche Besonderheit kommt hinzu, daß im Rahmenteil sowie in dem doppelchörigen Abschnitt, dessen Dreierrhythmus Monteverdi mittels geschwärzter Minimen notiert hat, immer je zwei der entsprechenden Glieder zusammen eine Gestalteinheit bilden. So wird das Grundmetrum dreimal für längere Dauer von einem Brevis-Takt überlagert – zu unterstreichen ist: innerhalb abgegrenzter, formal eigenständiger Partien (von 31, 24 und wieder 31 Semibreven Umfang), die, wie sich außerdem herausstellt, zeitlich genau gleich weit voneinander entfernt liegen (je 122 Semibreven Zwischendistanz).[156] Bei dem in der Mitte des Satzes stehenden Abschnitt tragen die Doppeleinheiten überdies nur jeweils einen wirklichen Schwerpunkt. Die Rahmenteile weisen zwar eine durchweg an die kleineren Mensurkörper gebundene Betonungsfolge auf, doch erfüllen ihre Großtakte ebenfalls eine reelle, konstante metrische Funktion. Diese zweigliedrigen Segmente wirken allgemein auch bestimmender als die noch kurzfristig vorkommenden Zusammenfassungen von je drei ausgefüllten Semibreven zu festeren Gestaltgruppen. Die Setzung der Taktstriche in der Generalbaßstimme ist ihrerseits vorwiegend am Maß der Doppelganzen orientiert, wobei aber die tatsächliche metrische Disposition der Musik oft bloß zufällig erfaßt wird. Mithin bleibt auf dieser Ebene vor allem der ansonsten primäre Einheitswert der Semibrevis weitgehend unbeachtet.

Laetatus sum.

Als Beispiel insbesondere für die Verknüpfung einer instrumentalen Schicht mit motettischer Struktur in Monteverdis Vesper sei als nächstes die Komposition des 121. Psalms, *Laetatus sum*, beleuchtet.[157] Bei der instrumentalen Komponente handelt es sich um den 16 Semibrevis-Mensuren rhythmisch gleichmäßig durchlaufenden Viertelbaß, der den auf g stehenden Satz eröffnet und dann im Wechsel mit anderen Trägerelementen den vokalen Vortrag jedes zweiten Psalmverses stützt (Vers 1, 3, 5, 7 und 9 – die Doxologie ist ausgenommen).[158] Die Zahl der beteiligten Singstimmen wächst in diesen Abschnitten erst von Mal zu Mal an.

---

156 Vgl. das Verlaufsschema von BOWERS (393).

157 Bassus generalis, pag. 20-25; Roche [Partitur], 56-72.

158 Im Sinne kompositorischer Muster, die Monteverdi schon im *Orfeo* erprobt hat, beschreibt KURTZMAN den maßgeblich durch die Baßgerüste bestimmten Aufbau dieser Psalmvertonung als „a complex series of strophic variations" (Kap. „Parody and variation in Monteverdi's vespers", 98). Wie SILKE LEOPOLD (1982) ausführt, beruht die Baßlinie des *Laetatus sum* tatsächlich „auf dem *Ruggiero*-Modell, das in der Monodie ähnliche Bliebtheit genoß wie die *Romanesca*. Die Reduktion auf die Tonstufen in gleichförmigem rhythmischen Gewand wandelte die vokale Textur dieser Melodie in eine instrumentale und verfestigte das harmonische Gerüst zu taktmäßig fixierten Kadenzabständen." (139.) Vgl. zu diesem Satz außerdem D. ARNOLD, „Formal Design in Monte-

Vers 1: + Tenor (*c. f.*)
„ 3: + Tenor, Quintus
„ 5: + Sextus, Bassus, Cantus
„ 7: + Sextus (*c. f.*), Tenor, Quintus, Bassus
„ 9: + Tenor, Quintus, Cantus, Bassus, Sextus, Altus[159]

Bei den dazwischenliegenden Vertonungseinheiten tritt dagegen immer auch der ganze Chor in Funktion.

Der instrumentale Baß ruft zunächst eine klare metrische Ordnung hervor: Durch die zwingende Ansteuerung der Hauptstufen in der Anfangsphase seines kontinuierlichen ‚Marsches' – exemplarische Kadenz zur I. (g), Malagueña-Abstieg zur V. (D), erneute Kadenz zur I. Stufe, im Abstand von je vier Vierteln – konkretisiert sich ein unmißverständlicher Semibrevis-Takt (siehe unten Abb. 37). Aus instrumentaler Sicht ist damit zugleich die quaternäre Elementarformel als Grundeinheit des Spielvorgangs (als Tactus quatuor notarum, wenn man so will) festgelegt. Im folgenden verschiebt sich unter Einfluß des nach vier Takten einsetzenden Cantus firmus (Initium f-g-b, Repercussa b, Mediatio b-c'-b) der harmonische Rahmen von g in Richtung B, wobei vorab die charakteristische Schrittbewegung der zweiten und dritten Vier-Viertel-Figur einfach eine Terz höher wiederholt wird.

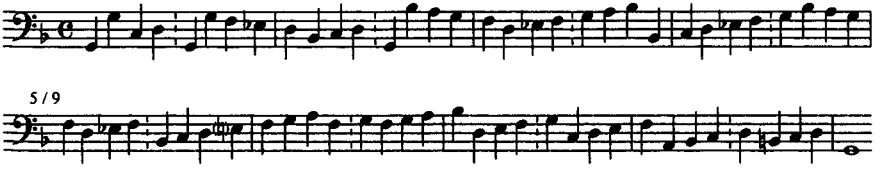


Abb. 37 Cl. Monteverdi: *Marienvesper*, Nr. 6 *Laetatus sum*, Bassus generalis T. 1-9'

Teils sind es dann neu gebildete, teils Abkömmlinge der schon eingeführten Formeln, die den beharrlichen Gang des Basses weiter vorantreiben. Wenn man zwischen den inbegriffenen Sprungintervallen (Terz, Quint, Sext, Oktav, Dezim) nicht differenziert, zählt man im ganzen sechs Grundgestalten, auf denen die 16 Baßtakte kompositorisch beruhen:

a = Kadenzansatz I-I-IV-V-;
b = Sprung aufwärts + zwei Schritte abwärts;
c = Sprung abwärts + zwei Schritte aufwärts;

---

verdi's Church Music", *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Kongreßbericht Venedig, Mantua, Cremona 1968 (Verona 1969), 206-208. Arnold weist im übrigen darauf hin, daß jene Form des Basses um 1620 schon weit verbreitet war, wie z. B. die Solokantaten Alessandro Grandis zeigten (207).

[159] Die Stimmen sind hier gegebenenfalls in der Reihenfolge ihrer Einsätze angegeben. Der Vokalbaß verdoppelt, zum Teil diminuierend, jeweils den instrumentalen *‚ground'*.

d = zwei Schritte aufwärts + Sprung abwärts;
e = drei Schritte aufwärts;
f = ein Schritt abwärts + zwei Schritte aufwärts.[160]

Damit ließe sich unter Angabe des Formeltyps und der Ausgangsstufe jedes Glieds der gesamte Bewegungsverlauf in seiner formativen Zusammensetzung so schematisieren:

I. →I. V. →I. VII. I. IV. I. VII.→III. VII. I. III. I. VI. V. →I.

Zu betonen ist, daß diese Analyse die melodisch-rhythmische ‚Primärschicht' (wie ich eine solche strukturelle Komponente oben S. 195 genannt hatte) der vorliegenden Generalbaßstimme zeigt, d. h. sie berücksichtigt nicht ihre individuelle artikulatorische Behandlung. Es geht also um das figurale Substrat der musikalischen Linie, das freilich trotz einer davon abzuhebenden lebendigen Phrasierung auch auf der Ausführungsebene als ‚spielmechanischer Grund' präsent bleibt.

Die Verbindung der zweiten und dritten Figur (*b–c*), deren terzversetzte Wiederholung wir schon zur Kenntnis genommen haben, wird etwas später – zur Einfädelung der auf die Mediatio des Psalmtons bezogenen Mittelkadenz nach B – noch ein weiteres Mal angewandt und erscheint insofern als feste Kombination. Dies könnte auf ein latentes Brevis-Metrum hindeuten. Angesichts der sonstigen Formelabfolge ist jedoch evident, daß tatsächlich jede Viertongruppe für sich eine Einheit repräsentiert: Beispielsweise füllt die auffällige reine Aufstiegsfigur *e* einmal eine ‚ungeradzahlige' und einmal eine ‚geradzahlige' Semibrevis-Mensur aus (7. bzw. 10.); auch trifft der letzte Kadenzschluß nicht mehr wie die vorigen auf die Mitte, sondern auf den Beginn eines Brevis-Feldes. Die Grundschläge sind zwar im Zuge der variierenden Fortentwicklung des Spielvorgangs nicht immer so deutlich zu spüren wie am Anfang, doch wirkt von der sicheren funktionellen Verankerung der ersten Takte her das Metrum merkbar genug weiter. Und am Ende sorgen die Initialtöne der dort vierfach aneinandergefügten *c*-Formeln als exponierte melodische Zielpunkte nochmals für eine bewußtere Fixierung der ‚Einsen'.

Werfen wir an dieser Stelle (bevor wir uns mit dem Verhältnis der jeweiligen vokalen Schichten zu der sie tragenden Spielbewegung befassen) zum Vergleich noch einen Blick auf die Einleitung des Magnificat (à 7)[161]:

---

[160] Formel *f* kommt auch unmittelbar der Variante von Formel *c* mit Terzabsprung nahe. Freilich kann man aufgrund der vorherrschenden Verknüpfung je eines größeren Intervalls mit gleichförmigen Sekundfortschreitungen überhaupt eine elementare Verwandtschaft der Gestalten untereinander konstatieren.

[161] Bassus generalis, pag. 41; Roche [Partitur], 174-176.

und zwar auf die durchsichtige, stofflich ganz zurückgenommene Bearbeitung der zweiten Vershälfte mit dem zehntönigen psalmodischen Cantus-firmus-Ausschnitt *„anima mea Dominum"*, der die in drei Stufen vollstimmig entfaltete Intonation des zentralen Vespergesangs kontrastierend ergänzt. Dieser dem Sopran anvertraute Versteil ist ebenfalls mit einem in gleichmäßigen Vierteln verlaufenden Instrumentalbaß gekoppelt. Hier benutzt die aktive Grundstimme anfangs viermal hintereinander den oben mit *c* bezeichneten Formeltyp; daran kann man ihre Affinität zum Baßgang der *Laetatus-sum*-Vertonung, der eine solche Kombination am Ende aufzuweisen hat, am konkretesten festmachen. Einmal verwendet sie zudem die durchgehend aufsteigende Figur *e*. Ansonsten kommen noch zwei eigene Bewegungsvarianten hinzu.

Besonders aufschlußreich ist nun die triviale Tatsache, daß der Cantus firmus *„anima mea Dominum"* konsequent in blanken Semibreven fortschreitet – weil er damit den ‚Vier-Viertel'-Takt des Basses gleichsam elementar besiegelt oder, umgekehrt, ihn als solchen gerade erst auslöst. In der festen, rhythmisch einförmigen Verknüpfung der beiden Stimmen offenbart sich zugleich eine Nähe dieser Faktur zum alten Tactus des Orgelspiels. Dabei muß man nicht allein bis auf die frühen Quellen zurückblicken, denn, wie an anderer Stelle schon gezeigt, kennt z. B. das 16. Jahrhundert die Choralbearbeitung auch in der hier zutage tretenden Form: mit oben liegendem Cantus firmus und kolorierender Unterstimme.[162] (Ein divergierendes Moment wäre nur, daß es auf dieser Stufe gewöhnlich mehr als viertönige Gruppen sind, die einen Tactus bilden.) Indirekt steht insofern aber selbst der laufende Baß des *Laetatus sum* mit dem Spielprinzip der genuinen Tastenmusik in Verbindung.

Wie verhält sich nun im Einleitungsteil dieser Psalmvertonung der Cantus firmus? – Er ist im Gegensatz zu dem unseres Magnificat-Ausschnitts rhythmisch differenziert gestaltet. Dabei atmet der erste Halbvers gegenüber dem festen Baßtakt eine wundersame Freiheit. *„Laetatus"* setzt zwar auf einem Schwerpunkt ein, doch dies mit einer leichten Silbe; die Betonung fällt auf die folgende Halbe. Danach springt das subtile Wechselspiel zwischen Sprach- und Taktartikulation sogar auf die Semiminima-Ebene über: Das Prädikatwort *„sum"* wird rhythmisch vorgezogen und beschwert mit seiner halben Note das zweite von vier Vierteln. So erfaßt Monteverdi das vordere Satzglied für sich als Sinneinheit. Die zweifache Verbindung ‚Halbe plus Viertel' hat indes auch einen dreierrhythmischen Effekt und könnte mithin durch den Bedeutungsgehalt von *laetatus* angeregt sein.

Danach erst beginnt die Sprachrezitation sich auf das instrumentale Metrum einzustellen: Beim siebten Takt wird zumindest die ‚Eins' von der starken Viertel-Silbe *„his"* besetzt – die nächste Wortbetonung *„dic[ta]"* trifft nochmals auf eine schwächere Minimazeit –, und beim neunten Takt kongruiert die gedehnte Pänultima *„mi[hi]"* schließlich unmittelbar als Noten-

[162] Vgl. oben S. 144.

wert mit dem regulären Semibrevismaß. Durchgehend an dieses angepaßt ist der zweite Teil des Psalmverses, unbeschadet des weiterhin differenzierten Rezitationsrhythmus. Hier erscheinen der erste und der sechste Ton wiederum in Gestalt ganzer Noten, während es ansonsten zu einem taktkonformen Wechsel von schwereren und leichteren Silben kommt.

Daß die Cantus-firmus-Stimme als rhythmisch durchgebildeter Sprachvortrag[163] nicht fest an das untergründige Semibrevis-Metrum gebunden ist (ihre Töne begegnen diesem ja zunächst gleichsam wie frei fallende Tropfen), daß sie aber andererseits sich auch von ihm leiten lassen kann, darf als symptomatisch für das Verhältnis der vokalen Faktur zu dem charakteristischen Baß insgesamt gelten. Beim 3. Psalmvers (T. 21-28), den Tenor und Quintus im Terzensatz ausführen, stimmt bis zur Mitte äußerlich jedes der Vertonungsglieder mit den instrumentalen Einheiten zusammen, dagegen rastet der Melodierhythmus des zweiten Halbteils erst nach fünf Silben in das vorgegebene Ordnungsschema ein. Dazwischen wirkt gewissermaßen die verschoben im Takt stehende Minima, die zu Beginn die Artikulation des wiederholten Anrufungswortes *„Jerusalem"* prägt, als eigenständiger Impuls weiter, denn *„cuius par[ticipatio]"* wird, ausgehend von der Semiminimaposition nach dem metrischen Schwerpunkt, quasi synkopisch deklamiert (- Halbe + Halbe + Viertel ...).

Davor, zum Ende des ersten Halbteils, beziehen die beiden Singstimmen noch melismatische Diminutionen ein (*„ut– civitas–"*) und gestalten so zwei Takte figurativ aus. Das Vokale überhöht hier gleichsam die instrumentale Grundbewegung, begibt sich demonstrativer als der schreitende Baß auf die Ebene des formelhaften Spiels. Allerdings ist diese Einlage nur ein kleiner Vorgeschmack auf den Vertonungsbeginn des nachher folgenden 4. Verses, *„Illuc enim ..."*, dessen Anfangssilbe über einem (halbschlüssig unterbrochenen bzw. beendeten) g-Orgelpunkt zuerst in den zwei Diskantstimmen und bei der Wiederholung zusätzlich in den Tenores anhaltend mit erregten Figuren ausgeziert wird. Dabei tritt aber eine Egalisierung des Semibrevis-Taktes ein, weil durch die ornamentalen Glieder jede Minimazeit einen gleich starken rhythmischen Impuls erhält. An dieser Stelle bleibt die vokale Melismatik also metrisch indifferent.

Eingangs der dritten Generalbaßvariation (T. 50'-52) fügt sich die zwischen den Oberstimmen imitativ verknüpfte Melodiegestalt mit dem Text *„Quia illic sederunt sedes"* locker in das Taktgehäuse ein, wobei die Sprache durch das jeweilige Ansetzen auf der zweiten Viertelzeit noch auf ihre Weise zur Geltung kommt. Die weiterführende Deklamation der Worte bis zum

[163] Was wir dort hören, bleibt freilich immer noch eine distanzierte, eine primär gelesene sakrale Sprache, die mit lebendiger Prosa wenig gemein hat – bewirken doch die rhythmischen Varianten eine eher künstliche Artikulation. (Heinrich Schütz z. B. hätte diese Worte, selbst in der lateinischen Form, wohl kaum auf solche Art aussprechen lassen.)

Ende des Halbverses (T. 53-55') steht dann dem Metrum wirklich frei gegenüber, da der Cantus nunmehr einen reellen Dreiermodus aufnimmt.

	se-de-runt-			*se*	-	*des in-*			*iudi-*			*ci-o*
Rhythmus:	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Viertelzeiten:	*4*	*1*	*2*	*3*	*4*	*1*	*2*	*3*	*4*	*1*	*2*	*3*	*4*	*1*

Der Sextus behält währenddessen zwar die geradzeitige Formierung bei, doch treffen bei ihm die betonteren Silben zweimal auch nur auf die Mitte einer Semibrevis-Einheit; durch Dehnung auf *„in"* läßt er außerdem einen Schwerpunkt rhythmisch unberührt. Sogar der Vokalbaß, der sprachlich mit analoger Wiederholung von *„sederunt sedes"* zunächst den Parallelismus der beiden gleichartigen Formelkombinationen innerhalb der Viertelbewegung unterstreicht, sorgt hier für ein kleines Diskontinuitätsmoment: Nämlich bringt er seine auffällige Achtel-Drehfigur das eine Mal auf der ersten, das andere Mal auf der zweiten Hälfte eines Semibrevis-Taktes an. Nach der Mittelkadenz läuft der Textvortrag im Cantus kongruent zur instrumentalen Zeitgliederung weiter: Die gleichmäßige, nur an sechster Position rhythmisch differenzierte Viertelfortschreitung des neuen Soggettos entspricht mitsamt der Silbenverteilung unmittelbar der metrischen Gestalt des Basses. Mit der einsetzenden Imitation geht allerdings die führende Stimme abermals zu freierem Deklamieren über, so daß diese Variation in einer sprachlich ‚durchbrochenen' Taktbewegung zu Ende kommt.

Am Anfang des 7. Verses von Psalm 121 steht, an Jerusalem gerichtet, der Friedenszuspruch *„Fiat pax"*. In Monteverdis Komposition dieses Verses (T. 69'-77) ist das prägende Wort den tieferen Stimmen des Chores anvertraut, die es musikalisch ein erstes und zweites Mal als schlichte, aber gemäß der Baßgrundlage (wie im übertragenen Sinn gemäß der Bedeutung des Ausrufes) verbindliche Cadenza nach g, ein drittes Mal zusammen mit dem darüber eintretenden Cantus firmus als einfache harmonische Rückwendung zur selben Stufe (von f-d'-f' aus) realisieren. Die drei durch Pausen voneinander getrennten vokalen Glieder sind aufgrund der positionell stabilen Klauseln zwangsläufig konstant auf den Semibrevis-Takt bezogen. Für die folgenden melodischen Bewegungen gilt dies wiederum mit Einschränkung: Während die gleichmäßige melismatische Achtel-Diminution des Vokalbasses auf *„[tu]a"* samt Fortführung durch den Quintus (zu einem insgesamt drei Ganze ausfüllenden Kontinuum) sowie die zweite Cantus-firmus-Rezitationseinheit *„et abundantia in turribus"* die instrumentale Gerüstform noch hervorheben, verhalten sich die übrigen Gestalten freier dazu, vor allem im Zustreben auf die abschließende Kadenz.

Hingegen wird nun das Melisma auf *„Prop[ter]"* zu Beginn des 8. Verses fest an das Grundmetrum gebunden: Die einheitliche ‚lombardische' Rhythmusbewegung, die über dem hier wiederkehrenden g-Orgelpunkt zuerst als Tenorsolo und nach dem dazwischenliegenden 'Halbschluß vierfach in imi-

tatorischer Entfaltung abläuft, ist durch ihre melodische Struktur mit den bestimmenden Ecktönen g', b', d^2 und analog durch die Distanz zwischen den jeweiligen Einsätzen klar nach Semibreven gegliedert.[164] In dieser geordneten Form des Ornamentierens nähert sich das Vokale sozusagen aus eigener Initiative dem Prinzip des instrumentalen Taktes an.

Mit dem letzten Durchgang des Viertelbasses geht dann auch innerhalb seines Wirkungsfeldes der Aufbau eines vollen, nach und nach alle Chorstimmen beteiligenden motettischen Satzes einher (T. 92-100). So wird der Schlußvers des Psalmes, ungeachtet des großen finalen Doxologie-Blocks, musikalisch repräsentabel herausgestellt. Da sich jede einzelne Wortgruppe dieses Verses in den gleichzeitig aktiven Stimmen immer mit mindestens zwei unterschiedlichen Melodiegestalten verbindet, entsteht im ganzen ein dichtes polyphones Geflecht. Am Ende verlaufen die rhythmischen Bewegungen vollkommen disparat, zerfällt die gesangliche Deklamation in lauter individuelle Varianten – bis die geschlossene Setzung des G-Zielklangs das musikalische Potential zu einer ruhenden Säule vereinigt. Mit dieser Beschreibung ist im Grunde schon gesagt, daß die vokale Faktur hier nicht vom Takt determiniert wird. Lediglich zu Beginn des Abschnitts, bevor nach Tenor und Quintus die weiteren Stimmen sukzessive eintreten, hat sich die Sprachvertonung noch bewußt an die rhythmisch-metrische Disposition des Instrumentalbasses angepaßt. Ansonsten aber behauptet der vokale Oberbau seine deklamationsmelodische Eigenständigkeit.

Rekapitulieren wir, was das Beispiel von Monteverdis *Laetatus sum* gezeigt hat. Ein besonderes Merkmal dieser Psalmkomposition aus der Marienvesper ist die ambivalente Beziehung zwischen einem konkreten Takt, der durch den wiederholt erscheinenden kontinuierlichen Viertelbaß primär als instrumentales Gestaltungsprinzip eingeführt wird, und dem von Hause aus variablen gesanglichen Textvortrag. Wie es ihnen auf kompositorischer Ebene gebührt, prägen die vokalen Melodiezüge häufig eine freie Gliederung aus und stellen dem elementaren Spielmechanismus jenes Basses selbständige Deklamationsstrukturen gegenüber. Durch die untergründige Taktpräsenz wird dann die musikalische Eigenwertigkeit, die melodisch-rhythmische Individualität der vertonten Sprache erst recht spürbar.

Es sei daran erinnert, daß Ähnliches schon bei Dufays *Gloria ad modum tubae* zu bemerken war, wo ein Tenor-Ostinato das metrische Korrelat zu dem flexiblen Ablauf zweier kanonisch verknüpfter Oberstimmen bildete (vgl. oben S. 157). Monteverdis laufender Baß steht von seiner zeitgliedernden Wirkung her mit solchen älteren instrumentalen Gerüstmodellen durchaus in Zusammenhang. Nur spielt er musikalisch eine viel bedeutendere Rolle, da seine strenge rhythmische Bewegung bei aller Formelhaftigkeit melodisch als ein großes Ganzes entfaltet wird. Wenn man ferner bedenkt, daß die metrische Gangart des Basses die von ihr gelösten vokalen Deklama-

[164] Vgl. zu dieser Stelle auch D. STEVENS, „Monteverdiana 1993", *EM* 21 (1993), 566-567.

tionsvarianten auch als Ausdruck des Menschlichen kennzeichnet, leuchtet aber zugleich eine in die Zukunft weisende Verbindung auf, und zwar zum reifen Satz der Wiener Klassiker: Denn dort können gesangliche, sprachlich gliedernde Melodiegestalten bewußt in eine vordergründige Distanz zu dem sie stützenden instrumentalen Gerüst treten, um scheinbar unabhängig vom Takt – eben im Sinne eines freien menschlichen Sich-Mitteilens – expressiv wirksam zu werden[165] (nur scheinbar, weil die Taktordnung diesen Gestalten doch erst den notwendigen Halt im Zeitablauf gibt, ohne den sie ihre ‚wirklichkeitsbezogene' Aussagekraft verlieren würden[166]). Die Baßvariationen aus Monteverdis Psalmvertonung lassen immerhin die elementare Grundbedingung dieser kompositorischen Möglichkeit schon unmittelbar erkennen.

Auf der anderen Seite ist am *Laetatus sum* anschaulich geworden, wie die Singstimmen sich auch dem Regulativ des instrumentalen Taktes fügen können, indem sie zumindest metrisch konform deklamieren. Vereinzelt geschieht es sogar, daß sie durch melismatische Diminutionen die gestalthafte Profilierung der vorgegebenen Mensur aktiv verstärken. Insgesamt trägt die zwischen Divergenz und Konvergenz wechselnde Einstellung des Vokalen gegenüber dem festen Zeitmaß wesentlich zu der einfallsreichen Frische und Lebendigkeit des beeindruckenden Satzes bei.

Überhaupt kann man in der Marienvesper auf der gesanglichen Ebene eine solche Gegensätzlichkeit immer wieder beobachten, ganz unabhängig auch von formelhaften Baßfortschreitungen. Teilweise tendieren ganze Stükke entweder zu dem einen oder zu dem anderen. Als Beispiel für eine weitgehend metrisch geordnete Faktur wäre jedenfalls das (im Zentrum des Werkes stehende) Concerto *Duo Seraphim*[167] zu nennen: Dort führen die zwei bis drei Vokalstimmen großenteils virtuose Kolorierungsbewegungen aus, die, bezogen auf hauptsächlich in Ganzen oder Halben aufeinanderfolgende Fundamenttöne, regelrechte instrumentale Takte bilden. Dabei muß man beachten, daß das absolute Maß der Semibrevis, bedingt durch den sich bis zu Zweiunddreißigstelwerten verdichtenden ornamentalen Rhythmus, hier (und noch bei anderen stark diminuierten Stücken[168]) doppelt so lang ist wie ge-

---

[165] Vgl. etwa TH. GÖLLNER, „‚Wiesengrund': Schönbergs Kritik an Thomas Manns Arietta-Textierungen in Beethovens op. 111", *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hg. St. Hörner u. B. Schmid, MVM 51 (Tutzing 1993), 161-178. Meine Feststellung betrifft in erster Linie gerade die Instrumentalkomposition der Wiener Klassiker; auf vokaler Ebene kommt jenes Prinzip bezeichnenderweise erst im Spätwerk Beethovens, d. h. konkret in der *Missa solemnis*, entscheidend zum Durchbruch.

[166] Vgl. hierzu GEORGIADES, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950), *Kleine Schriften*, MVM 26 (Tutzing 1977), 18-19.

[167] Bassus generalis, pag. 26-32; Roche [Partitur], 73-81. Vgl. dazu auch LEOPOLD, 190-194.

[168] Siehe *Quia fecit mihi magna* und *Deposuit potentes* aus dem Magnificat (à 7), wo die obligaten Instrumente (Violinen bzw. Zinken) ihre raschen Spielbewegungen ebenfalls innerhalb fest abgesteckter Zeitfelder unterbringen müssen.

wöhnlich, d. h. es entspricht dem sonstigen Brevis-Tempo – man denke zum Vergleich nur an die charakteristische Gangart der Sonata. Wenn nun die Gestalteinheiten in dieser Komposition, etwa als Verbindung zweier viertöniger Sechzehntelformeln, im wesentlichen auf der Minima beruhen, liegt demnach eine unserem bekannten Ganze-Takt analoge Zeitgliederung vor. Bei solchen Sätzen ist also damit zu rechnen, daß das gewohnte Metrum auf der Notationsebene durch die nächst kleineren Werte repräsentiert wird (2/4 statt 2/2).

In seiner kompositorischen Faktur berührt sich das vokale Concerto *Duo Seraphim* eng mit der aufblühenden Violinmusik dieser frühen Generalbaßzeit: Die formelhaften Bewegungen seiner Oberstimmen sind eben wirkliches musikalisches Spiel; die Sprache tritt fast vollständig zurück. So verweist das Stück auf die Ausprägung eines neuen, aber doch wiederum vom Takt gekennzeichneten instrumentalen Satzes. Die übrigen Concerti der Marienvesper sind dagegen primär dem monodischen Prinzip verpflichtet; deswegen zeigt sich bei ihnen eine solche Tendenz höchstens an einzelnen Stellen. In dem Maße, wie der individuelle ‚Tonfall' der Sprache dominiert, werden die Taktkonturen blasser oder entsteht erst gar kein integres Metrum. Überwiegend frei vom Diktat einer festen Zeitordnung bleibt auch die motettische Polyphonie der Psalmvertonungen. Selbst dort, wo die Chorstimmen melismatisch in formalisierten Figurenketten verlaufen, bilden sich selten faßbare Takte, weil die ornamentalen Elemente meistens kontrapunktisch ineinander verflochten werden (wie an den Versschlüssen beim Psalm *Dixit Dominus*). Allgemein gilt: Je dichter der imitative Satz gefügt ist, desto undurchdringlicher erscheint auch die Zeitgliederung.

Letzten Endes wird an Monteverdis Marienvesper deutlich, daß der körperhafte Takt als kompositorisches Phänomen in einer instrumentalen Faktur verankert ist. Auf der Ebene des Ensemblesatzes hat die Grundlage für eine solche vom vokalen Kontrapunkt unabhängige musikalische Tektonik schon Giovanni Gabrieli geschaffen. Der maßgeblich durch das Zusammenwirken eines harmonisch-funktionellen und eines spielrhythmischen Gliederungsmechanismus determinierte Semibrevis-Takt, der sich bereits in Gabrielis Kanzonen abzeichnet, ist nun bei Monteverdi erst recht ein Dreh- und Angelpunkt instrumentaler Kompositionsweise. Seine prägende Kraft bezieht er aus der unmittelbaren Verbindung von Betonungs- und Gestaltordnung: Die ihn zeitlich strukturierenden vier Viertel (bzw. drei Halbe unter der Proportio sesquialtera) sind durch die relative Schwere der ‚Eins' gewichtsmäßig abgestuft und tragen miteinander je einen zusammenhängenden Bewegungsimpuls. Eine besondere Variante dieses Monteverdischen Instrumentaltaktes, die bei Gabrieli so kaum zum Tragen kommt, besteht jedoch darin, daß sich die Gestaltordnung parallel auch auf der höheren Ebene der Brevis manifestieren kann – nicht nur sporadisch an bestimmten Stellen,

sondern durchgängig innerhalb formal geschlossener Abschnitte. Wo das geschieht, nimmt die Musik gleichsam eine weitblickende, schöpferisch souveräne Haltung an, die ihr bei aller spielerischen Lebendigkeit (ganz im Sinne des Wortes) wirkliche Größe verleiht.

V. Zur Frage der Takteinheit in der Musiktheorie

Hauptsächlich herangezogene Quellen – mit Editionen

Martin Agricola, *Musica figuralis deudsch* (Wittenberg: Rhaw, 1532) – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1969).

– Ders., *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg: Rhaw, 1529) – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1969).

Hans Gerle, *Musica teusch auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen auch Lautten* ... (Nürnberg: Formschneyder, 1532).

Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition* ... (Dresden: Selbstverl., 1728) – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1969).

Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* ... (Leipzig: Junius, 1774).

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ... II (Berlin–Königsberg: Decker & Hartung, 1776) – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1988).

Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* ... II (Leipzig: Böhme, 1787) – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1969).

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* ... I (Berlin: Haude & Spener, 1755).

– Ders., *Kritische Briefe über die Tonkunst* ... I (Berlin: Birnstiel, 1760).

Johann Mattheson, *Critica musica* ... I (Hamburg: Selbstverl., 1722).

– Ders., *Das neu-eröffnete Orchestre* ... (Hamburg: Selbstverl., 1713). – Faks. Verl. Olms (Hildesheim 1993).

– Ders., *Der vollkommene Capellmeister* ... (Hamburg: Herold, 1739) – Faks. hg. M. Reimann, DM 1/V (Kassel 1954).

Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis chelicae* ... (Augsburg: Wagner, 1695).

Franz Xaver Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita* ... (Nürnberg: Endters, 1721).

Hans Newsidler, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch* ... (Nürnberg: Petreius, 1536).

Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst ... Erstes Kapitel De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung* (Regensburg–Wien: Bader, Augsburg: Lotter, 1752).

Cristopher Simpson, *A Compendium of Practicall Musick in five parts* (London: Godbid f. Brome, 1667).

Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* (Ulm: Kühn, 1687).

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* ... II (Leipzig: Weidmann, 1774).

Rudolf Wyssenbach, *Tabulaturbuch uff die Lutten* ... (Zürich: Selbstverl., 1550) – Faks. Verl. Bärenreiter (Leipzig 1980).

Verschiedene Lautensätze – hg. A. Koczirz, *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, DTÖ XVIII/2 [= 37] (Wien 1911).

Mehrfach angeführte Literatur

WERNER BRAUN, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* II: *Von Calvisius bis Mattheson*, Geschichte der Musiktheorie 8/II (Darmstadt 1994). – CARL DAHLHAUS, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert", *AfMw* 18 (1961), 223-240. – KURT DORFMÜLLER, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahr-*

hunderts, MVM 11 (Tutzing 1967). – ARNOLD FEIL, „Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von Fr. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch" (Diss. Univ. Heidelberg 1955). – THRASYBULOS G. GEORGIADES, *Nennen und Erklingen: Die Zeit als Logos*, aus d. Nachlaß hg. I. Bengen (Göttingen 1985). – HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora - L. Vinci - G. B. Pergolesi - L. Leo - N. Jommelli*, MVM 19 (Tutzing 1971). – WOLFGANG HORN, „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit: Die ‚quantitas intrinseca' und der Begriff des Akzenttakts", *Mth* 7 (1992), 195-218. – SIEGFRIED MAIER, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 16 (Tutzing 1984). – NICOLE SCHWINDT-GROSS, „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte", *Mth* 4 (1989), 203-222. – WILHELM SEIDEL, „Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert", *Il saggiatore musicale* 2 (1995), 47-65. – Ders. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7 (Bern 1975). – MARKUS WALDURA, „Marpurg, Koch und die Neubegründung des Taktbegriffs", *Mf* 53 (2000), 237-253.

1. Der ‚Schlag' im instrumentalen Verständnis des 16. Jahrhunderts

Die Tabulaturlehre Martin Agricolas

Die Lehre vom Tactus, die für das frühe Orgelspiel im deutschen Raum eine wesentliche Grundlage darstellte, fand auf der schriftlichen Ebene der methodischen Unterweisung freilich nur für eine begrenzte Zeit ihren Niederschlag. Bislang zumindest sind aus dem 16. Jahrhundert keine Traktate bekannt, die jenes elementare Verfahren zur Cantus-firmus-Bearbeitung auf dem Tasteninstrument weiter explizieren, wenngleich man vermuten kann, daß es abseits der fortschrittlichen Praxis aufgrund mündlicher Tradition immer noch in seiner ursprünglichen Art angewandt wurde. Die Tendenz in der didaktischen Vermittlung der *ars organica* geht unterdessen schon ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dahin, keine abgefaßten Regeln mehr niederzuschreiben, sondern nur noch praktische Übungsbeispiele und -stükke. Dabei wird die Tactuslehre von den aktuellen schöpferischen Möglichkeiten regelrecht überholt: Wie wir sahen, macht sich das Tastenspiel unter dem Einfluß der Vokalkomposition einen wirklichen musikalischen Satz zu eigen, der das klanglich statische Mixturverhältnis der Stimmen, von dem das ältere Konzept ausgegangen war, überwindet.

Was aber bleibt, ist der vorrangige Bezug der formelhaften Bewegungsabläufe auf die Einheit der Mensura, die in der Regel auch weiterhin gleichmäßig durch Striche abgeteilt wird. Zumindest an der Priorität einer konstanten musikalischen Zeitgliederung ändert sich damit noch nichts. Selbst bei der Intavolierung von Vokalstücken, wo der zu realisierende Satz schon fest vorgegeben ist, denken die Organisten in gestalteten Takten: Die Vorlage muß zuerst unter dem Gesichtspunkt erfaßt werden, welche Noten jeweils auf eine Maßeinheit, auf einen ‚Schlag' kommen. In den Knittelversen der von dem Magdeburger Kantor Martin Agricola verfaßten *Musica instru-*

mentalis deudsch, die 1529 zu Wittenberg im Druck erschien[1], hört sich diese Grundregel folgendermaßen an:

Eym ydern der etwas wil absetzen
Und sich damit auff Orgeln ergetzen.
Odder andern Instrumenten der gleich
Dem ists von nöten sag ich mildigleich.
Auffs wenigst/ das er wisse als ich sag
Wie viel der noten gehen auff ein schlag.[2]

Das Bewußtsein der bestimmenden Zeitgröße, die es stetig musikalisch auszufüllen gilt, wird in der – nunmehr wesentlich auf das Lautenspiel verlagerten – deutschen Instrumentallehre des 16. Jahrhunderts also an dem Begriff des Schlages anschaulich. Lesen wir dazu noch einen anderen Abschnitt aus Agricolas *Musica instrumentalis*:

Wiltu nu auff Lauten recht abmessen
So thu des unterscheyds nicht vergessen.
Der Buchstaben/ welcher ist dreierley
Wie oben gemelt/ auch lerne darbey.
Wie vil Noten gehn auff ein gantzen Tact
Und machs wie von der Orgel ist gesagt.
Also das ein yglicher schlag behelt
Vom andern gescheyden/ sein eigen felt.[3]

Mit anderen Worten: Die Schlageinheit, die mit dem Takt gleichzusetzen ist, soll soweit auch als Notationseinheit zur Geltung gelangen.[4]

Terminologisch lehnt sich Agricola hier allerdings an die Theorie der vokalen Kunstmusik an. Die begriffliche Verbindung von Takt und Schlag entspricht der Definition des mensuralen Tactus[5], wie sie etwa am Beginn des sechsten Kapitels seiner *Musica figuralis deudsch* von 1532 erscheint:

Der Tact odder Schlag/ wie er allhie genommen wird ist eine stete und messige bewegung der hand des sengers/ durch welche gleichsam ein richtscheit nach ausweisung der zeichen/ die gleicheit der stymmen und Noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird/ [...].[6]

---

1 Weitere Auflagen 1532 und 1542 sowie als Neubearbeitung 1545 (alle bei Rhaw).

2 Martin Agricola (1529), fol. 19.

3 Ebd. fol. 36; vgl. auch fol. 25^{v}.

4 In der Praxis verzichtete man allerdings oft auf Tabulaturstriche und setzte die zusammengehörigen Mensurinhalte nur durch etwas größere Zwischenräume voneinander ab.

5 Was z. B. an der Überschrift des auf dem Faltblatt nach fol. 37^{v} dargestellten Schemas nochmals deutlich wird: *„Wie die Noten und Pausen im gesange gemacht/ und wie viel schlege sie bedeuten/ auch wie sie im absetzen gemacht und geteilet werden."*

6 Martin Agricola (1532), fol. G 3^{v}. Diese Standard-Definition geht unmittelbar auf Adam von Fulda zurück, und zwar auf Kapitel VII von Teil 3 seiner *Musica*: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, hg. M. Gerbert (St. Blasien 1784) III, 362. Vgl. auch

Insofern als bei der Intavolierung die Noten reihum taktweise abgezählt und analog graphisch zusammengefaßt werden müssen, berührt sich aber jene Grundregel für das ‚Absetzen' der Sache nach wiederum mit der elementaren Zeit- und Gestaltordnung des älteren Orgelspiels. Mithin finden im instrumentalen Taktbegriff des 16. Jahrhunderts die beiden unterschiedlichen musikgeschichtlichen Tactus-Phänomene in gewisser Weise zueinander.

Welches Zeitintervall repräsentiert nun der Schlag? – Die Tabelle mit den *„Namen und Formen der Noten ym Figuralgesang"*, die Agricolas *Musica instrumentalis* enthält[7], geht vom Tempus imperfectum diminutum aus. Demnach wäre hier der Schlag noch auf das Maß der Brevis bezogen, was auch die mitgelieferten Tabulaturbeispiele mit ihrer Takteinteilung bestätigen.[8] Allerdings zeigt jenes Schema, daß als zentraler Notenwert gleichwohl die Semibrevis angesehen wird, denn alle übrigen Quantitäten sind nach ihr, d. h. nach dem *„halben tact"*, berechnet.

Ziehen wir, um die Frage etwas breiter zu klären, die *Musica figuralis* mit heran.[9] Die Tactus-Regel setzt dort (wie üblich) beim Tempus nondiminutum an, in welchem Nieder- und Aufschlag zusammen eine Semibrevis umfassen, und kennzeichnet das Verhältnis bei der *„geringerung des gesangs"* an zweiter Stelle[10] – wie überhaupt die Diminution hernach in einem gesonderten Kapitel abgehandelt wird. Wichtig ist aber vor allem, daß Agricola bereits die Möglichkeit beschreibt, jeweils halbe statt ganzer Takte zu schlagen.[11] Demnach kann im Tempus diminutum die Thesis-Arsis-Einheit ebenfalls auf der Semibrevis beruhen. Somit steht zu vermuten, daß in der *Musica instrumentalis* beim Schlag trotz der großen Notationsfelder alternativ auch an diesen Zeitwert gedacht war. Wenn man die Semibrevis als Grundmaß auffaßt, spielt im übrigen die Dualität der mensuralen Tactus-Bewegung für das Verständnis der Tabulatur keine besondere Rolle mehr[12], denn die weitere

---

C. DAHLHAUS, „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts", *Hören, Messen und Rechnen in der Neuzeit*, hg. Fr. Zaminer, Geschichte der Musiktheorie 6 (Darmstadt 1987), 346.

7 Agricola (1529), fol. 22.

8 Ebd. fol. 38^{v} (*„Auff die Lauten Ein Tabelthur"*) u. 52^{v} (*„Tabelthur auff alle eynstimmige Instrument"*) – sowie schon die Darstellungen auf den Faltblättern nach fol. 25^{v} u. 37^{v} (die in der Faksimile-Ausgabe bedauerlicherweise fehlen).

9 Die inhaltlich veränderte und auch auf die Versform verzichtende 4. Auflage der *Musica instrumentalis* von 1545 bringt zum Taktschlag keine weiteren Erläuterungen mehr.

10 Agricola (1532), fol. G 5^{v}.

11 Im Originaltext heißt es: *„Der halbe Tact. Ist das halbe teil vom gantzen/ wird auch darümb also genant/ das er halb soviel/ als der gantze Tact/ das ist/ eine Semibrevem jnn der helfft geringert/ odder eine ungeringerte Minimam mit seiner bewegung/ das ist/ mit dem nidderschlagen und auffheben begreifft."* (Ebd. fol. G 3^{v}-4.) Vgl. auch DAHLHAUS, „Tactus", *Riemann Musiklexikon*, Sachteil (Mainz ^{12}1967), 932.

12 Abgesehen vom Ab- und Aufstreichen bzw. vom Hinunter- und Hinaufschlagen (bei der Laute), das man generell mit der Tactus-Bewegung in Verbindung bringen kann (vgl. K. DORFMÜLLER, 47).

Untergliederung wird auf der instrumentalen Ebene unmittelbar durch die jeweilige rhythmische Ausfüllung bewußt.

Musikalische Zeitgliederung bei den Lautenisten

Ein bevorzugtes Anschauungsbeispiel für die Ordnung der musikalischen Zeit ist in den Spiellehren des 16. Jahrhunderts der streng gleichmäßige Schlag der Stundenglocke. Entsprechend soll der Instrumentalist den Takt etwa dadurch mitvollziehen, daß er bei jeder ‚Eins' mit dem Fuß auf den Boden tritt. Als zeitgenössische Beschreibung sei hier zunächst eine Passage aus der Mensurlehre des Nürnberger Lautenisten Hans Gerle, nach dessen *Musica teusch* von 1532, wiedergegeben:

> *Also lerns von einer schlag glocken/ die die stundt anzaygt/ Wann sie anhebt zu schlahen/ so schlecht sie ein steten schlag/ ein als lang als den andern/ hast aber dennoch ein mal mehr sylben zu zelen dann das ander mal/ unnd bleybt doch die Glock in jerm steten schlag/ du zelst wieviel sylben du wöllest/ Also thu ym auch wann du geygest so tridt die mensur mit dem fuß/ ein drit als lang als den andern/ es kummen drey oder vier buchstaben in der Tabulatur die auff ein schlag gehören die mustu geygen unnd doch nur ein drit darzuthun.*[13]

Auch die reale Dauer des Taktes konnte vom Schlag der Turmuhr abgeleitet werden – worauf z. B. Hans Newsidler in seinem *Newgeordnet künstlich Lautenbuch* (Nürnberg 1536) abhebt. Er vergleicht die Einteilung der Zeit außerdem mit dem langsamen Abzählen von Geldmünzen.

> *Einen solichen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt/ als wie die ur oder glocken auff dem Turn schlecht/ gerad dieselbe leng/ oder als wan man gelt sein gemach zelt/ und spricht eins/zwey/drey/vier/ ist eins als vil als das ander/ der glocken straich oder mit dem gelt zelen/ das bedeutt der lang strich/ wie da | und wirdt ein schlag genant.*[14]

Bedenken wir, was diesen Erläuterungen gemäß mit dem mensuralen Tactus in der Vorstellung des Instrumentalisten geschieht: Aus der neutral auf- und absteigenden Handbewegung werden für ihn separate Stoßimpulse, die den Anfang jeder Einheit stereotyp markieren. Die Glockenschläge, die er dabei assoziieren kann, erinnern musikalisch an ein elementares Cantus-firmus-Gerüst, an eine Struktur also, auf die sich z. B. im 15. Jahrhundert gerade der Tactus der Organisten bezog. Der Wechsel einer Tenorstufe auf dem Tasteninstrument, das neue Anschlagen eines Basistons, kommt jener Vorstellung sogar besonders nahe – näher auch als das Fortschreiten eines Cantus firmus im figuralen Vokalsatz. Das mag bestätigen, daß in die Auffassung von tabulaturgebundener Musik Voraussetzungen des alten Tactus-

---

[13] Hans Gerle (1532), fol. B 3^{v}. (Vgl. auch oben S. 39.)

[14] Hans Newsidler (1536), fol. B 3^{v}-4. *„Eins/zwey/drei/vier"* bezieht sich also in diesem Fall auf die Folge der Grundschläge, nicht auf die Untergliederung des Taktes.

Begriffs indirekt mit einfließen. Der wie beschrieben unterwiesene Instrumentalist wird nun die Taktanfänge unwillkürlich hervorheben und sein Spiel somit einer metrischen Form unterordnen. Im Falle der Laute hängt dies eng mit der Schlagtechnik zusammen, insbesondere mit dem Einsatz des Daumens. Hierzu sei auf die näheren Erläuterungen bei K. DORFMÜLLER (1967) verwiesen.[15] Grundsätzlich bemühen sich die Lautenisten, „die für unser Empfinden ‚schweren' Taktzeiten nach unten und die leichten nach oben zu schlagen".[16] Als bevorzugte Akkordpositionen sind die metrischen Schwerpunkte überdies oft schon von der musikalischen Faktur her gefestigt. „Spielweise und Satzanlage verraten also", wie Dorfmüller darlegt, „gleichermaßen eine Tendenz zu deutlichen Taktakzenten".[17]

Wir wollen dabei nicht übersehen, daß die Tabulatur in der Hauptsache ein Hilfsmittel für die noch ungeübten Schüler darstellte. Was die Virtuosen auf der Laute vollbrachten und wie sie dabei mit dem Takt umgingen, können wir an den Quellen (zumindest der ersten Jahrhunderthälfte) kaum ablesen.[18] Im Hinblick auf die Intavolierung vokaler Sätze muß man jedoch sagen: Nachdem mit dem sprachlichen Gliedern eine wesentliche kompositorische Sinngebung entfällt und überhaupt die Struktur der Einzelstimmen gegenüber dem Klanggerüst und dem rhythmischen Kontinuum an Bedeutung verliert[19], handelt es sich bei jener metrischen Formierung nicht bloß um eine schulmäßige Ausführungsmanier, sondern um ein Erfordernis der Musik selbst – denn soweit sie auf instrumentaler Ebene als zeitlicher Gestaltablauf neu verständlich werden muß, ist sie auf diese stabilisierende Ordnung ‚von außen' tatsächlich angewiesen.

Gehen wir nochmals auf den oben zitierten Lehrtext von Newsidler ein. Der einfache Senkrechtstrich der Tabulaturnotation, der dort erklärt wird, steht als rhythmischer Wert gemeinhin für die Semibrevis. Das hat genauso bei Agricola gegolten.[20] Nach Newsidler aber identifiziert man diesen Zeitwert eindeutig mit dem Schlag. Hier spricht er für die meisten Lautenisten der Zeit[21], und so bleibt es auch die Regel. Ein lapidares Beispiel für die Darstellung von Mensur und rhythmischer Notation, wie sie uns in den Lautenspiellehren des 16. Jahrhunderts begegnet, bietet etwa das 1550 von Rudolf Wyssenbach aus Zürich edierte Tabulaturbuch:

---

[15] Kap. II/1: „Die Schlagtechnik der rechten Hand" (45-68).

[16] DORFMÜLLER, 47.

[17] Ebd.

[18] Vgl. ebd. 71 u. 99.

[19] Von dieser Konsequenz ist auch angesichts polyphoner Notationsweisen wie der Newsidlers nicht abzusehen (vgl. ebd. 79). Und selbst der extreme Versuch Sebastian Ochsenkuns, den Charakter des vokalen Satzes in der Lautentabulatur so weit wie möglich zu erhalten (vgl. ebd. 86-87), führt an einer instrumentalen Umdeutung der Musik letztlich nicht vorbei.

[20] *Musica instrumentalis*, fol. 21.

[21] Vgl. etwa Gerle, fol. B 3^{v} u. E 2.

| *Das bedüt ein gantzen schlag.*
⌜ *Deren thund zwey ein schlag.*
⌜⌝ *Deren thund vier ein schlags.*
⌜⌝⌝ *Deren gond acht in ein schlag.*
⌜⌝⌝⌝ *Deren gond sächzähen in ein schlag.*
[...].[22]

Analog dieser Klassierung faßt Wyssenbachs Notation (unter der geraden Mensur) immer nur die ausgefüllten Semibreviszeiten zu Taktspatien zusammen.[23] Überwiegend finden wir jedoch in den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts – wie in den Beispielen Agricolas – die Tabulaturstriche im Brevis-Abstand gezogen vor, so auch bei Gerle und Newsidler.[24] Hier kommt es folglich zur definitiven Trennung von Schlag- und Notationseinheit. Bei Agricola wurde deutlich, daß diese weitmaschigere Art der graphischen Einteilung vom mensuralen Brevis-Tactus des Tempus imperfectum diminutum herrührt. Demnach konfrontiert uns ein solches Tabulaturbild zugleich mit der eingetretenen Divergenz zwischen vokaler und instrumentaler Schlagzeit. Hans Gerle weist übrigens die Benutzer seines Lehrbuchs auf diesen Unterschied ausdrücklich hin:

> *Du must aber auch wissen/ was ein schlag in der Tabulatur ist das ist im gesang nur ein halber schlag/ dann die brevis gilt in dem gesang ein schlag unnd in der Tabulatur gilt sie zwen schleg/ die singer nennen die schleg ein tempus.*[25]

Daran zeigt sich wiederum, daß die taktmäßige Semibrevis-Gliederung der durch die Tabulatur vermittelten Musik nicht einfach geradlinig aus dem mensuralen Tactus hervorgeht.

Bezeichnenderweise kann man von jenen Lehraussagen der Lautenisten auch eine Brücke zur instrumentalen Ensemblekomposition Gabrielischer Prägung schlagen: Dort ist es ja ebenfalls die ganze Note, die den wirklichen Taktumfang repräsentiert, während die Basso-pro-organo-Stimmen vorwiegend in Brevis-Spatien eingeteilt sind.[26] Die Priorität des Semibrevis-Metrums stellt also ein allgemeineres Merkmal der über das 16. Jahrhundert bis in die neu anbrechende Epoche hinein zur Entfaltung kommenden Instrumentalmusik dar. Im Verhältnis zu den älteren Orgelquellen hat sich die maßgebende Zeitkonstante damit äußerlich halbiert, was aber mit der seit

---

22 Rudolf Wyssenbach (1550), fol. A 2ᵛ.

23 Faks. (fol. O 4ᵛ) *MGG* 9 (Kassel 1961), Sp. 1409-1410 (Art. „Neusidler").

24 Weitere Vertreter dieser Schreibweise sind Hans Judenkünig und Simon Gintzler. Dagegen gliedert z. B. Valentin Greff Bakfark in seinem *Premier livre de tabelature de luth* ... (Paris 1564) die Aufzeichnung wie Wyssenbach nach Semibreven. (Vgl. die entsprechenden Übertragungen in DTÖ XVIII/2, wo die Taktstriche jeweils der Originalnotation entsprechen.)

25 Gerle, fol. E 2.

26 Vgl. oben S. 202.

Entstehung des Mensuralsystems sukzessive vonstatten gegangenen Expansion der Notenwerte zusammenhängt und daher keine durchschnittliche Verdoppelung der Taktgeschwindigkeit bedeutet. (Die herkömmliche Semibrevis-Einheit der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts oder der Kanzonen Giovanni Gabrielis dürfte in der reellen Ausdehnung höchstens um ein Drittel kürzer sein als etwa ein aus zwei Kolorierungsformeln gebildeter Tactus des frühen Tastenspiels.)

Daß die Lautenisten den entsprechenden Schlag als das bestimmende Zeitgerüst ihrer Musik aufgefaßt haben, schließt indes das Hervortreten größerer Gestalttakte bei einzelnen Stücken keineswegs aus. Namentlich unter den Tänzen – denen potentiell auch ein schnelleres Tempo zuzumessen ist als den Intavolierungen – finden sich in den Tabulaturbüchern allenthalben Beispiele für diese Möglichkeit. Von der Notation her gesehen, scheint für die Lautentänze ein durchgängiger Brevis-Takt als zeitliche Klang- und Gestaltordnung (nicht, was die rhythmische Betonungsfolge betrifft!) sogar das Primäre zu sein.[27]

Bliebe noch zu ergänzen, wie der Schlag in den Instrumentallehren unter der Dreier-Proportion definiert wird. Bei Gerle lesen wir:

> *Allein das merck zuvor/ anderthalb der vorigen schleg die ich dir hab angezaygt/ ist in der Proportz nur ein schlag/ und werden alsdann all schleg in der Tabulatur unter strichen/ nemlich alweg zwischen zwayen strichen stet ein schlag/* [...].[28]

Diese Erklärung bezieht sich konkret auf die Notierung des Tripeltakts, bei der man das andersartige Verhältnis der rhythmischen Zeichen zum Zeitmaß beachten muß. So gilt hier der einfache Strich generell nur zwei Drittel eines Schlages; für die Darstellung des integralen Wertes muß man ihn infolgedessen mit einem Additionspunkt versehen. Dadurch bleibt die Relation des Grundzeichens zu seinen geradzahligen Divisoren (2, 4, 8, 16) konstant[29], d. h. der Strich unterteilt sich weiterhin in zwei ‚Haken'[30] usw., und drei Haken zusammen ergeben wiederum eine Einheit. Beim Intavolieren kommt es auch nicht darauf an, ob originär eine Proportio tripla oder sesquialtera vorliegt; der ‚Dreier' wird immer gleich notiert.[31] Dies zeigt aber, daß die instrumentalen Notenwerte von vornherein eine gewisse Stabilität besitzen. Rein formal nimmt die Rhythmusschrift der Tabulatur mit ihrer elementaren Logik bereits ein wesentliches Merkmal des modernen Taktsystems vorweg,

---

[27] Vgl. etwa die in DTÖ XVIII/2 edierten Tanzstücke von Judenkünig, Newsidler und Stephan Craus (11-14, 34-43, 53-59, 99-103).

[28] Gerle, fol. B 4^{v}. „*Unter strichen*" meint hier: abgeteilt.

[29] Die Tabulaturschrift kennt auch sonst keine anderen Verhältnisse der rhythmischen Werte untereinander (da z. B. das Tempus perfectum jenseits der Semibrevis-Ebene keine Auswirkung mehr hat).

[30] Zur zeitgenössischen Benennung der einzelnen Notenwerte: vgl. etwa Newsidler, fol. B 4.

[31] Vgl. Gerle, fol. F 1^{v}-2.

nämlich die additive Bestimmung des festzusetzenden Zeitganzen.[32] Die ‚Proportz' ist nach solcher Auffassung ein wirklicher Drei-Halbe-Takt.

Dennoch darf man Gerles Gleichung (1½ gewöhnliche Schläge = 1 Dreierschlag) nicht als Definition eines realen Zeitwertverhältnisses deuten: Wie die betreffenden Einheiten gegebenenfalls zueinander stehen, lassen seine Ausführungen an dieser Stelle offen. Angesichts der vokalen Mensurallehre, auf die Gerle dann im zweiten Teil seiner *Musica teusch* umfassender Bezug nimmt, ist jedoch der Ausgangspunkt, wenn man von der möglichen Variabilität des Tempos absieht, noch die proportionale Übereinstimmung der Taktgrößen.[33] Die Bemerkung, daß der Schlag unter der Dreiermensur *„alweg zwischen zwayen strichen stet"*, findet man übrigens in den Quellen allgemein bestätigt: Anders als bei der Notation des geraden Taktes hat sich hier, offenbar weil man den rhythmischen Ablauf so leichter nachvollziehen kann, keine alternative Form der Tabulaturgliederung behauptet.

Innerhalb der zeitlichen Grundordnung muß sich der Instrumentalist also über das Ausfüllungsmuster der jeweiligen Mensurzelle klar werden. Die Schüler sollen, um die vorkommenden Varianten unterscheiden zu lernen, am Anfang z. B. bestimmte Wörter mit entsprechender Silbenzahl in den einfachen Taktrhythmen skandieren. Nehmen wir kurz mit auf, wie dieser didaktische Ansatz bei Hans Gerle formuliert ist:

> *Merck wann du der schlag ur nach wilt viere zellen/ so hastu zwu sylben am vie re zusprechen/ die selbigen zwo müssen gleych so bald gesprochen werden als das eins/* [...].[34]

Die Exemplifikation geht wiederum von der geradzeitigen Mensur aus. Als ‚Skandierformeln' werden nur Zahlwörter verwendet, wobei naheliegenderweise das Wort *„eins"* den ganzen Schlag kennzeichnet. Der Lang-kurz-kurz-Rhythmus ist etwa mit *„dreyzehene"* und die gleichmäßige Vier-Viertel-Reihe mit *„siebenzene"* zu erfassen.[35]

Achten wir nochmals darauf, wie Gerle sich in bezug auf dieses Procedere konkret ausdrückt: Nicht zufällig spricht er bei jedem Beispiel auch vom Zählen der Silben. Tatsächlich wird die einzelne Mensur ja nach den rhythmischen Werten, die sie vergegenständlichen, ausgezählt. Dieses für die Tabulaturlehre typische Verfahren weist wiederum auf das Grundphänomen hin, daß der Takt im Instrumentalen nicht nur als materieloses Zeitmaß, sondern ebenso als eine Summe von zusammenhängenden Noten, als eine integrale Folge auf isometrischer Basis miteinander verbundener Töne und Klänge zu begreifen ist.

---

[32] Vgl. dazu DAHLHAUS (1961), 223; außerdem GÖLLNER, „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts", *AfMw* 22 (1967), 174.

[33] Vgl. dazu auch DAHLHAUS, 235.

[34] Gerle, fol. B 4.

[35] Ebd. fol. B 3v-4.

2. Der ausgezählte Takt nach Anleitungen des 17. Jahrhunderts

Die musiktheoretische Zeitmaß-Definition fußt im 17. Jahrhundert und zum Teil noch weit darüber hinaus, trotz der sich entscheidend verändernden Prämissen des von ihr abhängigen Systems – wie ja des Komponierens überhaupt –, auf dem altvertrauten Modell des mensuralen Tactus. Um dies kurz durch ein Beispiel zu veranschaulichen, sei hier Daniel Speers 1687 in Ulm erschienener *Grund-richtiger ... Unterricht der musicalischen Kunst* zitiert:

> *Was ist der Tact. Es ist nach Arithmetischer Abtheilung eine gewisse Gleichheit/ mit der Hand nieder/ und wieder also in die Höhe oder aufzuschlagen.*[36]

Auch beschreibt man in der allgemeinen Musiklehre das Schlaggerüst weiterhin als Rückgrat der Aufführung und nicht als Voraussetzung der Komposition. Bei Speer heißt es dann etwa:

> *Ist der Tact nöthig bey der Music? Ja freylich/ dann mit solchem wird das gantze Corpus Musicum regieret/* [...] *und alles in guter Ordnung und wol klingenden Harmony erhalten.*[37]

Takt und Schlag sind soweit gleichbedeutend und unter der geraden Mensur – außer beim ‚Allabreve' der alten Vokalpolyphonie – bereits endgültig an die Dimension der Semibrevis gebunden.[38]

Wenn es aber darum geht, den Takt näher zu bestimmen, tritt neben der Thesis-Arsis-Aufteilung das Abzählen der ihn von Fall zu Fall konkretisierenden Notenwerte, das auf instrumentaler bzw. instrumentaldidaktischer Ebene schon seit jeher relevant war, in den Vordergrund. Dies ist mit ein Ausdruck der methodischen Verwandlung des Mensursystems, die sich während der Generalbaßepoche schrittweise vollzieht: Die Entwicklung führt ja dahin, daß das Taktmaß erst durch die jeweilige Summe der eine Einheit bildenden Zählzeiten festgelegt wird, womit es dann den Status einer (wie auch immer) prädeterminierten Bezugsgröße verliert (vgl. dazu unten S. 255).

Der Traktat, den wir hierzu besonders ins Auge fassen wollen, hängt wiederum eng mit der Instrumentalpraxis zusammen: das *Compendium musicae instrumentalis chelicae* von Daniel Merck (Augsburg 1695). Bei der darin enthaltenen Taktlehre (Kapitel II) handelt es sich jedoch um einen allgemeinen Grundriß, der im wesentlichen wohl für den Stand der vorherrschenden Theorie zeugt. Die maßgebliche Funktion der Viertelwerte als Zählzeiten kommt dort sogleich nach dem obligatorischen Rekurs auf den mensuralen Tactusschlag in den Blick:

> *Ein Zeit-Schlag oder Tact aber ist eine gewisse Auftheilung/ die ich durch das Zehlen außmesse/ entweder durch den Hand- oder Fußschlag. Und in dem ich niderschlage/*

[36] Daniel Speer (1687), pag. 33.
[37] Ebd. 34.
[38] Vgl. ebd. 21.

sage ich 1/2. in dem ich aufziehe/ sage ich 3/4. so lang währt demnach ein Tact. Hab ich eine Note vor mir/ die einen halben Tact gilt/ zehle ich 1/2. hab ich ein Viertel so spreche ich 1.[39]

Daß für den Schüler bei seinen ersten Bemühungen im Instrumentalspiel das Auszählen des Taktes besonders wichtig ist, unterstreicht der Verfasser in seinen Additamenta zu jenem Thema an oberster Stelle. Freilich könnte dieser einfache didaktische Hinweis ebensogut einer Lehrschrift bereits des 16. Jahrhunderts entstammen:

1. Solle ein Incipient sich bald befleissen den Tact zu schlagen/ und die Noten unter dem Geigen fleissig zehlen/ [...].[40]

Als ein musiktheoretischer Markstein ist indes Mercks Beschreibung der Proportio tripla anzusehen, weil nach ihr der ‚Dreier' auf einer Verkürzung des vorgeordneten Vier-Viertel-Maßes um eine Zählzeit beruht.[41] Für das Verhältnis der geraden zur ungeraden Grundtaktart schreibt die betreffende Aussage damit schon die Umwandlung der ursprünglichen Proportionsgleichungen in Bruchwerte fest:

Die Proportio Tripla ist/ wann die Zeichen deß gewöhnlichen vier Viertel Tactes nicht gefunden werden/ und an statt deren vornen/ oder anderstwo/ Ziffern darfür gesetzt sind/ so verliehret der Tact-Schlag ein Theil/ also/ daß nur 3. Theil geschlagen werden/ [...].[42]

Was die weiteren vorkommenden Tripel-Zeitmaße (wie 3/1 und 3/2) anbelangt, erscheint es allerdings unsicher, ob Merck tatsächlich mit den entsprechend unterschiedlichen Taktgrößen gerechnet hat; aus musikalisch-praktischer Sicht wären die sich theoretisch ergebenden Differenzen jedenfalls ziemlich absurd.[43] Man muß sogar in Betracht ziehen, daß er bei den ‚Dreiern' insgemein noch von einer konstanten Einheit ausgegangen ist.

Bei Merck sollte jedoch vor allem der zukunftweisende Ansatz deutlich geworden sein, den Takt bereits im definitorischen Sinne durch das Auszählen der seinen inneren Grundrhythmus tragenden Notenwerte zu erfassen. Die Erläuterungen des Augsburger Kantors von 1695 sind aber durchaus nicht der früheste Beleg für diese Tendenz in der Musiklehre. Genau die gleiche Darstellung des Taktprinzips finden wir z. B. schon bei dem auch als Theoretiker einflußreichen englischen Gambisten Christopher Simpson, in dessen bekanntem *Compendium of Practicall Musick*, das aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammt.[44] Die an den mensuralen Tactus gekop-

---

[39] Daniel Merck (1695), fol. A 3v.

[40] Ebd. fol. C 4.

[41] Worauf ja schon DAHLHAUS (1961), 235, hingewiesen hatte; vgl. oben S. 44.

[42] Merck, fol. B 2v.

[43] Vgl. DAHLHAUS, 235.

[44] Der erste Teil des 1667 in London erschienen fünfteiligen Lehrbuchs, der die Mensurlehre einschließt, wurde unter dem Titel *The Principles of Practicle Musick* bereits zwei Jahre früher zum erstenmal veröffentlicht.

pelte nähere Bestimmung der Zeiteinheit wird hier sogar recht umfänglich erklärt. Nachdem Simpson den Thesis-Arsis-Schlag explizit als das Maß der Semibrevis gekennzeichnet hat, führt er weiter aus:

> *I would have you pronounce these words (One, Two, Three, Four) in an equal length, as you would (leisurely) read them: Than fancy those four words to be four Crotchets, which make up the quantity or length of a Semibreve, and consequently of a* Time *or* Measure*: In which, let these two words (One, Two) be pronounced with the Hand Down; and (Three, Four) whith it Up. In the continuation of this motion you will be able to Measure and compute all your other Notes.*[45]

Das innere Gerüst des regulären geraden Taktes wird also nach dieser Auffassung nicht mehr allein am periodischen Ab und Auf der Dirigierbewegung, sondern ebenso an der gleichmäßigen Folge der *crotchets*, der schwarzen Noten mit dem hakenlosen Hals, anschaulich. Als Viertelzeiten der zentralen Maßeinheit repräsentieren sie einen klar vorstellbaren Zählwert. Wenn man aber die vorrangige Mensurgattung erst einmal mit dem sie ausfüllenden Vielfachen dieses Zählwertes identifiziert, ist der Weg zur analogen Determination auch der anderen Taktarten nicht mehr weit.

Im Blick auf die Wandlung der musikalischen Zeitstruktur, wie sie äußerlich an der einsetzenden Verdrängung der ‚weißen' durch die ‚schwarzen' Noten erkennbar wird, kennzeichnet WERNER BRAUN in der *Geschichte der Musiktheorie* Madrigal und Instrumentalmusik als „die Vermittlungsinstanzen zu den Verhältnissen im 17. Jahrhundert".[46] Beide haben nicht nur am Vormarsch der kleineren Notenwerte, sondern überhaupt an der Ausprägung des modernen Taktsystems je auf ihre Weise Anteil. Daß die Zählung der eine bestimmte Zeitmaßkonstante ausfüllenden rhythmischen Grundeinheiten, die schließlich entscheidend zum Tragen kommt, im Instrumentalen schon lange vorher ihre Rolle spielt, ist – neben Silbenzahlen und -betonungen bei der Versvertonung – eines der ausschlaggebenden Momente: Von Einheiten *quatuor* oder *trium notarum* (mit der Möglichkeit, auch schnellere Tonfiguren einzubeziehen) sprechen eben schon die Organisten des 15. Jahrhunderts; und der gleiche Ansatz macht sich in der späteren Tabulaturlehre der Lautenisten bemerkbar, wenn der musikalische Bewegungsumfang des ‚Schlages' als Summe der in ihm hervortretenden Notenwerte bewußt werden soll. Das gemeinsame Prinzip besteht mithin im Abzählen konstitutiver rhythmischer Segmente von Mensurgrenze zu Mensurgrenze. Die genuine Vokalmusik, insoweit sie als Prosavertonung in ihrer Gliederung von Sprache abhängig ist bzw. sich auf kontrapunktischer Ebene als frei fließender Strom gegeneinander versetzter Stimmen darstellt, hätte schwerlich zu

---

[45] Christopher Simpson (1667), pag. 18-19. Vgl. z. B. auch die musiktheoretische Einführung zu Henry Purcells *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* (London ^{3}1699): *The Works of Henry Purcell* VI, hg. W. B. Squire (London 1895), V („*Example of Time or Length of Notes*").

[46] BRAUN (1994), 351.

einem solchen streng regulativen Zeitordnungsbegriff führen können. Daß man im 18. Jahrhundert schließlich zum Zwei-, Drei- und Viervierteltakt gelangt, zu einem System metrischer Gattungen, deren zahlwörtliche Benennung offenkundig auch von einer kompositorischen Tendenz zur Bildung entsprechender Gestalteinheiten zeugt, wäre jedenfalls ohne die Wirkungskraft instrumentaler Vorstellungen nicht möglich gewesen.

Im Zählprinzip, wie es sich unter dem Gesichtspunkt musikalischer Zeitgliederung also vom frühen Orgelspiel bis hin zum modernen Taktsystem verfolgen läßt, leuchtet im übrigen der grundlegende Bezug zwischen Musik und Zahl überhaupt auf. Diesen Bezug hat THR. G. GEORGIADES in seiner (posthum 1985 veröffentlichten) Schrift *Nennen und Erklingen* wesentlich herausgestellt.[47] Dazu hier noch einige Andeutungen, um zumindest auf die Relevanz des dort Entfalteten für unser Thema aufmerksam zu machen. (Eine eingehende Behandlung dieser komplexen Überlegungen würde jetzt zu weit führen.)

Wie Georgiades umfassend darlegt, sind es exklusiv Zahlenverhältnisse, die das Tonphänomen als solches, in den es konstituierenden Intervallrelationen, wie den musikalischen Rhythmus als solchen, in der Verbindung verschiedener voneinander abhängiger Zeitwerte, bestimmen.[48] Dabei erscheint dieser in einer zwangsläufigen Konsequenz von jenem:

> Ein musikalischer, d. h. ein auf Zahlenrelationen beruhender Rhythmus erhält seine Erfüllung, seine Integrierung, erst in Verknüpfung mit dem Tonphänomen.[49]

Das Substrat aber des musikalischen Rhythmus ist die Zeit selbst, und zwar als stetige Wiederkehr des ‚Jetzt'. Eben sie macht er auf der Basis des gleichmäßigen Zählens offenbar:

> 1. Jetzt, 2. Jetzt, 3. Jetzt, ..., 1-2-3- ...[50]

Umgekehrt bedeutet das:

> Reales Zählen in gleichen Abständen ist [...] das Konstituieren des Rhythmus. Ich meine ein Zählen ‚in gleichen Abständen' eines *gleichen Maßes*, wie es in der griechischen Musiké der Chronos protos (erste Zeit, kleinste Zeit) war. Die Wiederholung also eines sich selbst gleichbleibenden Maßes, seine gleichförmige Wiederkehr, ist als die erste Stufe der Verwirklichung des musikalischen Rhythmus anzusehen, und sie ist so elementar, daß sie in sich genügen kann.[51]

---

[47] Besonders in Kap. I u. IIa: „Zeit" bzw. „Ton" (28-116). Georgiades' Ausgangspunkt ist die bekannte Erörterung über die Zeit in der *Physik* des Aristoteles, die er in einer überraschenden Deutung auf seine eigenen Beobachtungen zum Zeitphänomen beziehen kann (vgl. 28).

[48] GEORGIADES (1985), 58-82 u. 88-93.

[49] Ebd. 89.

[50] Ebd. 90.

[51] Ebd. 92. Als Beispiel dafür erwähnt Georgiades J. S. Bachs letzte Komposition, den Orgelchoral *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (BWV 668): „Gleichmäßig pochende Achtel durchziehen das ganze Stück vom Anfang bis zum Schluß – als wollte es nicht enden. Dieses gleichmäßige Pochen ist wie ein Habhaftwerden der Zeit. Die unaufhörliche Wiederkehr, dieses Merkmal der Zeit, wird hier ‚veranschaulicht' [...]." (92.)

Ebendem entsprach ja gerade der einfache Tactus des frühen Orgelspiels mit seiner Übereinstimmung von Formelton und Zählzeit. Durch Formelerweiterungen wurde dann eine ansatzweise differenziertere Form der „Verwirklichung des musikalischen Rhythmus" gewonnen. Weiterhin konnte in der Tastenmusik der Zählzeitmodus somit die Funktion einer Grundlage, einer tragenden Gerüststruktur des Rhythmus übernehmen (erinnert sei nur an Adam Ileborgh und natürlich an das *Buxheimer Orgelbuch*).[52] Vermittelt durch ein Fortwirken des numerisch-summativen Verfahrens in der Instrumentallehre, wird dieses Konzept schließlich in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts aufgegriffen, indem man die Mensur nach bestimmenden Hauptnotenwerten auszählt und damit den Takt als „Rangordnung" (Georgiades) unmittelbar des musikalischen Rhythmus[53] begrifflich neu zu profilieren beginnt.

3. Über das Maß des geraden Takts im 18. Jahrhundert

Joseph Riepel und die Frage der ‚Doppeltaktnotierung'

Bei Joseph Riepel, dem vielleicht wichtigsten Theoretiker des 18. Jahrhunderts zwischen Mattheson und Koch[54], geht die Lehre der Komposition von der Frage aus, wie die Takte in ihrer Eigenschaft als metrische Gestaltgrößen, als festgefügte Bausteine eines durch die Melodiestimme vorzuzeichnenden musikalischen Ablaufs, auf rechte Weise sinnvoll miteinander zu verknüpfen und zu gruppieren sind.[55] Der ganze erste Teil seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, der unter dem Titel *De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung* 1752 veröffentlicht wurde, ist an dieser Problemstellung aufgehängt. Im Mittelpunkt des als Dialog zwischen *praeceptor* und *discipulus* angelegten Diskurses steht (standardgemäß) die kompositorische Ausführung eines Menuetts; zusätzlich werden dann Abschnitte von Sinfonie- oder Konzertsätzen in die Betrachtung einbezogen. Notentextlich gibt Riepels Lehrbuch bei den einzelnen Beispielen meist nur die Oberstimme wieder. Daß dies zu einer Skizzierung des jeweiligen Satzzusammenhangs auch im Hinblick auf die harmonischen Verhältnisse genügt, ist ein deutliches Indiz für die musikgeschichtlich erfolgte Wandlung von der Generalbaßfaktur zu dem

---

[52] In dem von Georgiades angeführten Choralvorspiel Bachs tragen z. B. die Achtel ihrerseits des öfteren kompaktere rhythmische Elemente, so vor allem zusammenhängende *figure corte* der Mittelstimmen. Die frühe Fassung dieses Satzes im *Orgelbüchlein*, BWV 641, bringt davon abgesehen bereits die Choralmelodie in kolorierter Gestalt (primär mit Zweiunddreißigstelfiguren).

[53] Vgl. ebd. 88.

[54] Bekanntlich fußt aber H. Chr. Kochs dreibändiger *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt 1782, Leipzig 1787/1793) in wesentlichen Teilen auf Riepel: vgl. etwa A. FEIL (1955), 47-48; außerdem im Haupttext weiter unten.

[55] Vgl. FEIL, 38.

klanglich flächigen, auf die Dominanz der Melodie ausgerichteten Kompositionsbild der sogenannten Vorklassik.

Was nun die metrische Ordnung des gewöhnlichen geraden Taktes betrifft, rechnet Riepel klar mit einem 2/4-Maß als Grundraster.[56] Die gemeinhin von den Komponisten unter dem C-Sigel notierten 4/4-Spatien wären demnach in der Regel aus zwei realen Einheiten zusammengesetzt:

> *Du mußt aber* [...] *in dem gemeinen Tacte allezeit zählen, als wenn es 2/4 Tempo wäre, sonst würdest du dadurch mehr verwirrt als klug werden. Welches du dir so gut merken mußt, als wenn dirs der Herr selbst gesagt hätte.*[57]

Hiermit wird also die ‚Doppeltaktnotierung' beschrieben, wie man diese dimensional ‚täuschende' Taktgliederung des Notentextes auch nennt. Mit ihren Ursprüngen hatten wir schon mehrfach Berührung: Auf instrumentaler Ebene kristallisiert sich ja bereits im 16. Jahrhundert eine Zeitkonstante heraus, die nur die Hälfte des gewöhnlichen (großen) mensuralen Tactus des Tempus diminutum umfaßt, d. h. die den Wert einer Semibrevis statt den einer Brevis besitzt. In den Tabulaturbüchern beispielsweise sind jedoch, wie wir feststellten, die Taktstriche häufig in diesem breiten Abstand der theoretischen Thesis-Arsis-Einheit gezogen. Das gleiche gilt für die Generalbaßstimmen und Klavierpartituren der instrumentalen Ensemblemusik um 1600. Später, im Zuge der weiteren faktischen Zeitausdehnung der Notenwerte, überträgt sich dann diese Divergenz auf die nächst niedrigere Verhältnisstufe 2/4 zu 4/4.

Grundlegendes zur Doppeltaktnotierung hat z. B. HELMUT HELL in seiner Studie über *Die neapolitanische Opernsinfonie* (Tutzing 1971) ausgeführt[58], die schon im Einleitungsteil dieser Studie zitiert wurde. Dabei bezieht er den Begriff ‚Takt' eben bewußt auf die „Einheit von zwei oder drei Zählzeiten, die in der ersten Zählzeit, die den Akzent der Einheit trägt, zentriert ist".[59] Mithin wird wie üblich das Betonungsschema als die eigentliche, allgemein konstitutive Gliederungsordnung der Musik des 18. Jahrhunderts gedeutet. So gesehen gäbe es in Wirklichkeit zunächst nur ‚kleine' Taktmaße. Ein eigenwertiges 4/4-Metrum etwa tritt laut Hell erst nach 1730 in Italien auf; dabei handelt es sich um „eine Variante des 2/2-Taktes, die von ihrer Herkunft aus dem 2/4-Takt die Sigle C beibehält".[60] Demzufolge hätte man aber

---

[56] Vgl. dazu SCHWINDT-GROSS (1989), 209, die darauf hinweist, daß diese Auffassung bereits in der bekannten Klavierschule von Philipp Hartong (ein schwäbischer Prediger mit Pseudonym Humanus), *Musicus theoretico-practicus* ... (Nürnberg 1749), eindeutig zum Ausdruck kommt.

[57] Joseph Riepel (1752), 25. ‚Tempo' ist (laut Anmerkung) mit dem deutschen Begriff ‚Zeit' gleichzusetzen.

[58] Kap. III/6 (75-93).

[59] HELL, 78-79.

[60] Ebd. 84; vgl. auch 136-142, wo Hell die Entstehung dieses 4/4-Taktes (im Blick auf die Sinfonien der neapolitanischen Oper) konkret auf Fanfarenstruktur zurückführt.

(ohne die echten ‚Sechser') doch drei Arten von geraden Zeitmaßen auseinanderzuhalten: 2/2, 2/4 und 4/4.

An Riemann anknüpfend, spricht Hell außerdem gleich zu Anfang seines Exkurses von der Möglichkeit, daß sich bei den Zweiermetren wiederum je zwei Einheiten periodisch zusammenschließen, die als solche ihrerseits einer regelmäßigen Gewichtsabstufung (leichterer/schwererer Takt) unterliegen.[61] Was dann allerdings diesen „periodischen Zweitakter" anstatt eines tatsächlichen (die Folge ‚schwer/leicht' umfassenden) Großtaktes bestehen läßt, wird nicht genau erklärt.[62] (Wenn der Grad des Schwerpunktes kontinuierlich wechselt, wäre eine metrische Priorität der kleinen Glieder nur von der Gestalt her zu begründen.) Auf der Ebene des musikalischen Repertoires sind die Gegebenheiten deshalb nicht leicht überschaubar, weil praktisch die Bezeichnungen der verschiedenen Takte vielfach durcheinandergehen. So kann **C** außer 2/4 in Doppelnotierung oder 4/4 eventuell („im nördlicheren Deutschland") auch 2/2 bedeuten; umgekehrt steht ¢ nicht ausschließlich für den 2/2-, sondern manchmal ebenfalls für den doppelt notierten 2/4-Takt.[63] Mit letzterem hat man vor allem bei Bach zu rechnen: Hell nennt als Beispiele hierfür die *Brandenburgischen Konzerte* (die Eröffnungssätze von Nr. 2, 3, 5, und 6)[64] – worauf im nächsten Kapitel zurückzukommen ist.[65]

Wenden wir uns nun wieder Joseph Riepel zu. Daß man die Frage nach der Takteinheit eines zusammenhängenden Musikstückes unter Umständen nicht pauschal beantworten kann, wird im unterrichtlichen Zwiegespräch der *Rhythmopoeia* deutlich, nachdem der Schüler beim Aufsetzen eines Sinfonie-Anfangs, ohne sich darüber im klaren gewesen zu sein, in die Art eines Allabreve verfallen ist. Der Praeceptor reagiert ärgerlich auf die dadurch entstandene metrische Ungereimtheit, erklärt aber dann:

> *Wir haben hier einen sehr festen Knoten aufzulösen, von welchem vielleicht zwanzig Discantisten nichts wissen. Denn Allegro, Allegro assai, presto oder prestissimo können oft fast durchgehends, oder in der Mitte eines ganzen Stückes, die Art eines Allabreve-Tempo annehmen; und wer kein gutes Einsehen hat, der kann den gemeinen Tact gar leicht damit verwirren.*[66]

Das Entscheidende ist der mögliche Umstand, daß die Bewegung eines Satzes *„in der Mitte"*, ohne äußerlich gekennzeichnete Änderung, vom 2/4- zu einem 2/2-Metrum übergeht. Besonders klar scheint diese Art des ‚Mensurwechsels' an dem Oberstimmenverlauf eines längeren musterhaften Sin-

---

61 Ebd. 77; vgl. auch 89.

62 Wie HELL nachweist (77), hat H. GRABNER – *Allgemeine Musiklehre* (Kassel ⁹1966), 36-37 – in diesem Punkt Riemann gründlich mißverstanden. Doch zeigt Grabners Fehlschluß, daß jene Unterscheidung aus musikalisch-praktischer Sicht wirklich schwer nachzuvollziehen ist.

63 HELL, 83-84.

64 Ebd. 83 Fußn. 246.

65 Vgl. unten S. 285 u. 289.

66 Riepel, 47.

fonie-Abschnitts zur Geltung zu kommen, den Riepel an späterer Stelle von seinem Discipulus konzipieren läßt (siehe unten Abb. 38): Die Takte sind in dem betreffenden Notenbeispiel durchweg nach ihren musikalischen Gruppierungen abgezählt, so daß die angenommenen metrischen Umsprünge sogleich ins Auge fallen. Nebenbei bemerkt enthält dieser Entwurf auch eine ‚Takterstickung', d. h. es erfolgt einmal statt des gewöhnlichen periodischen Abschließens einer Gruppe ein neues Setzen (am Ende der ersten ‚Allabreve'-Einlage).[67] Im übrigen sei darauf verwiesen, daß später gerade H. Chr. Koch die gleiche Möglichkeit metrischer Alternation, hervorgerufen durch Einfügung längergliedriger Absätze, explizit beschreibt (als eine Form musikalischer ‚Parenthese'). Das betreffende Beispiel aus dem *Versuch einer Anleitung zur Komposition*[68] wird neuerdings von MARKUS WALDURA (2000) ausführlich diskutiert, und nicht zufällig berühren sich meine folgenden Überlegungen mit seinen Aussagen zu Koch.[69]

Was gibt hier bei Riepel den Ausschlag für den jeweils unterstellten Wechsel zwischen 2/4- und 2/2-Metrum? – Ist es primär eine Veränderung des Akzentmodus? Von der Bewegungsstruktur der Stimme her gesehen, böten dafür lediglich die dreimal einen ganzen Takt ausfüllenden Sechzehntelrepetitionen der zweiten ‚Allabreve'-Passage einen festen Anhaltspunkt (T. 28, 30, 32); ansonsten werden die Halbe-Zeiten durch die rhythmisch-melodischen Impulse unter dem großen Zeitmaß sicher ebenso äquivalent betont wie unter dem kleinen. Für T. 13-18 ein Akzentgefälle zwischen den beiden Hälften einer Einheit anzunehmen, weil dort jeder Takt auf der Wiederholung eines Spielelementes beruht, wäre auch eine äußerst künstliche Interpretation: Mit einem Echoeffekt hat dieses Verlaufsmuster jedenfalls nichts zu tun; da der Stimmverlauf an jener Stelle als weitgespannter Sequenzgang vielmehr eine durchgehend dichte Klangunterlage und damit auch eine homogene Dynamik verlangt, spricht es im Gegenteil gerade für eine artikulatorisch gleichrangige Betonung der beiden Grundzählzeiten.

---

[67] Vgl. die ausführliche Erläuterung des betreffenden Phänomens bei Fr. W. Marpurg: „*Wenn man die Anzahl der Tacte einer gewissen Section oder Clausel in einem Stücke durchzählet: So findet es sich öfters, daß, in Ansehung der verlangten rhythmischen Ordnung, ein Tact zu wenig oder zu viel darinnen zu seyn scheinet; und dennoch hat es im Grunde seine Richtigkeit damit, und findet sich zwischen den Sectionen alle nur mögliche rhythmische Aehnlichkeit. Dieser vermeinte Defect oder Exceß aber kömmt daher, weil in dem Stücke auf der Cäsur einer gewissen Section ein neuer Rhythmus wieder angehoben worden, wodurch es alsdenn geschicht, daß derjenige Tact, wobey dieser Umstand Statt findet, zweymal gezählet werden muß, nemlich einmahl als der lezte Tact der vorhergehenden Section, und einnmahl als der erste der folgenden. Es wird dieses Verfahren eine* Takterstickung *(suppressio mensurae) genennet, und ist solches in Concerten, Trios, besonders aber in ordentlichen Fugen und Kirchenchören sehr gebräuchlich und nothwendig.*" (*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* III, 221.) Vgl. auch Riepel, 42-43. Die Takterstickung hat übrigens nur punktuell mit dem von Georgiades geprägten (umfassenderen) Begriff des Gerüstbaus zu tun; vgl. dazu oben S. 213, Fußn. 145.

[68] III (1993), 223-225.

[69] WALDURA, 250-252 (mit Faksimile-Abbildung).

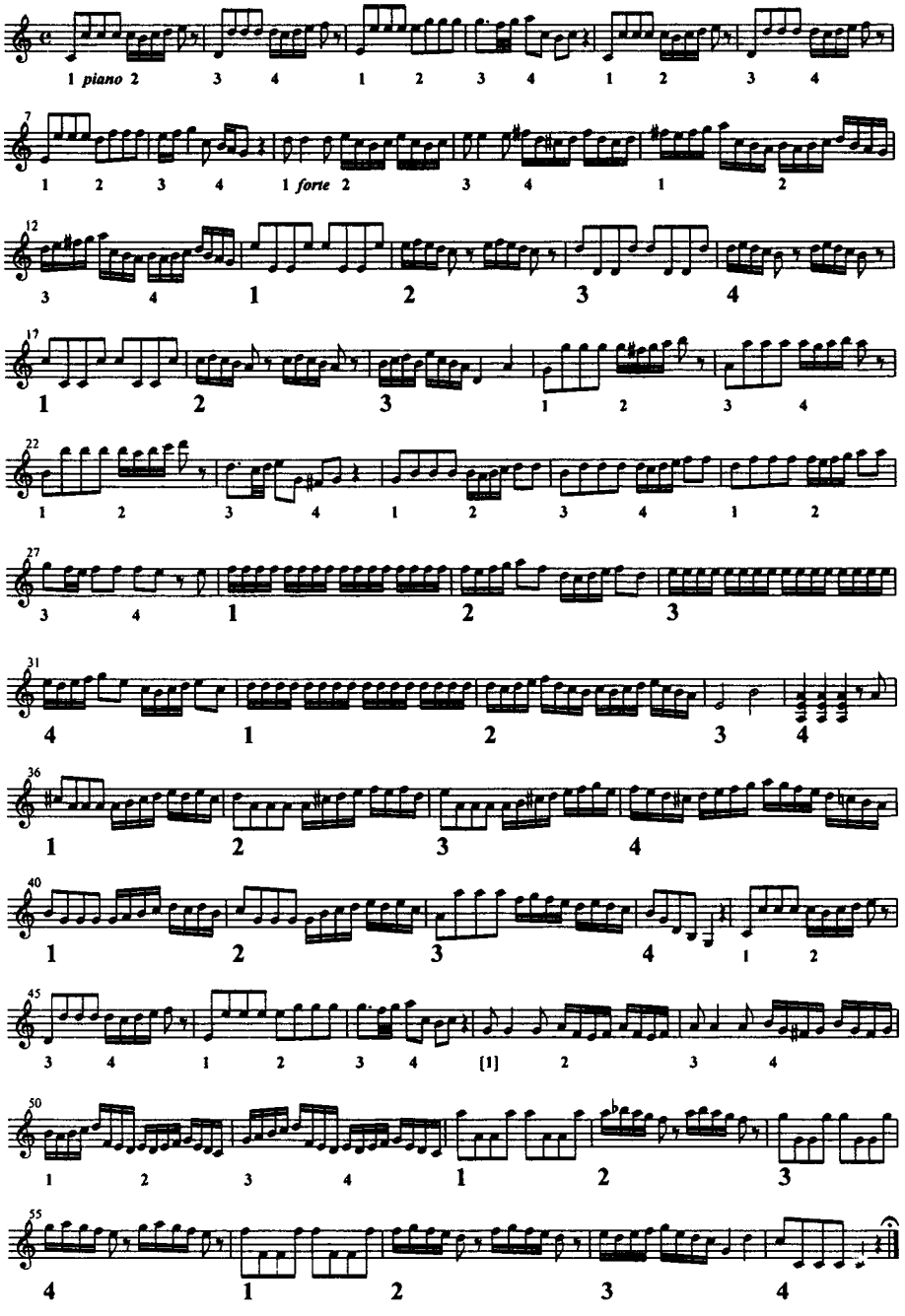
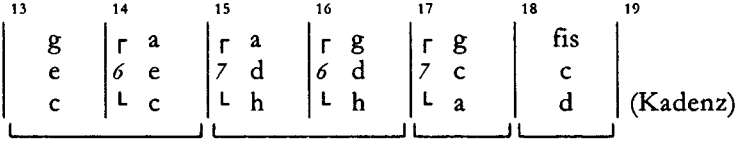
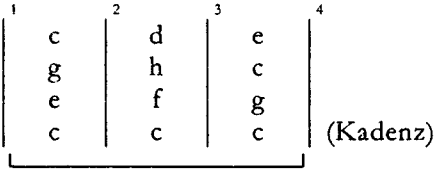


Abb. 38 J. Riepel: *De Rhythmopoeia*, Notenbeispiel pag. 53-54

Doch wie steht es mit dem immanenten harmonischen Rhythmus? Löst dieser die Umbrüche in der Schwerpunktgliederung aus? – Innerhalb der kleintaktigen Partien wechseln die tragenden Harmonien üblicherweise entweder im Vier- oder im Zwei-Viertel-Abstand. Eine offenkundige Ausnahme bildet jedoch die Gruppe T. 24-26, wo sich in drei Stufen ein G-Dominantseptnonakkord aufbaut, dessen Basisdreiklang mithin über die gesamte Strecke jener sechs kurzen Takte stehenzubleiben hat – bis bei T. 27 die Tonika C eintritt. In den ‚Allabreve'-Abschnitten korrespondiert die harmonische Fortschreitung meistens mit dem Maß der ganzen Note. Bei der vorher schon angesprochenen Passage T. 13-18 ist indes davon auszugehen, daß der Baß anfangs die großen Takte durch einen liegenden Ton paarweise zusammenbindet, während dazwischen wohl nur eine der Mittelstimmen ihre Position verändert, um den ersten von zwei im Zuge der Sequenz realisierbaren Septvorhalten einzuführen bzw. wieder aufzulösen.



In T. 19 ergibt sich dann mit dem obligatorischen Kadenzansatz I-IV-V-V-(I) aber eine überraschend verdichtete Klangbewegung. Einen Harmoniewechsel in der Mitte einer Zwei-Halbe-Einheit macht außerdem T. 33 erforderlich (E-Dominantseptakkord vor a-Moll-Grundstellung oder -Quartsextakkord). Im ganzen kann man zwar zu der Einschätzung gelangen, daß Riepels großtaktige Partien stärker mit retardierenden Klangabläufen verbunden sind als die kleintaktigen, doch besteht dieser tendenzielle Unterschied eben keineswegs konsequent. Wie wir bei T. 24-26 schon sahen, bleibt z. B. auch die mögliche Verklammerung mehrerer Gestaltglieder durch länger festgehaltene Baßtöne durchaus nicht auf die ‚Allabreve'-Einlagen beschränkt. Ein Orgelpunkt als Fundament bietet sich zudem bereits für den Beginn des Modellstückes an.



Die klangliche Gerüststruktur, die man aus der gegebenen Oberstimme ableiten kann, liefert also für die von Riepel vorausgesetzten Wechsel zwischen kleinem und großem Taktmaß ihrerseits keine ausreichende Erklärung.

Halten wir uns nochmals die erste ‚Allabreve'-Gruppe (T. 13-19) vor Augen. Diese ist ja hauptsächlich dadurch gekennzeichnet, daß sich jede

halbe Taktgestalt unmittelbar wiederholt; deswegen stehen hier alternierend nur acht oktavweise repetierende Achtel oder zwei voneinander abgesetzte Sechzehntelgruppen zwischen den Strichen, wobei eine Sequenzierung im Maß der Doppelganzen stattfindet. Ähnliches gilt zunächst für das zweite ‚Allabreve' (ab T. 28) – mit dem geringfügigen Unterschied eines Lagenwechsels innerhalb der Zellen bei den melodischen Figuren. In den vom 2/4-Takt bestimmten Partien folgen dagegen als Sequenzeinheit gewöhnlich zwei disparate Bewegungselemente direkt aufeinander. Wenn sich auch jene ungleichen Zusammenfassungen kaum auf den Betonungscharakter auswirken, so vermitteln sie strukturell doch den Eindruck eines gewissen Kontrastes zwischen eng- und weitmaschiger Gliederung. Ähnlich kommt übrigens Waldura bei dem schon erwähnten Beispiel von Koch zu dem Ergebnis, daß „das gesamte Gliederungsprofil der Melodie" den Ausschlag für die Art des jeweils herrschenden Taktes gibt.[70] Damit muß in solchen Fällen vor allem die Disposition der musikalischen Gestalten als auslösender Faktor für das potentielle Umschlagen des Metrums gelten. Dieser Einschätzung entspricht bei Riepel die grundlegende Tatsache, daß er den Takt generell auch als etwas Körperhaftes, als formative Größe begreift. Hierauf verweisen nebenbei schon seine einschlägigen Benennungen, werden doch die Takte bzw. Taktgruppen in *De Rhythmopoeia* je nach Art ihrer rhythmisch-melodischen Ausfüllung sinnfällig als *„Laufer"*, *„Rauscher"*, *„Singer"* oder *„Springer"* bezeichnet.[71]

Ob aber der skizzierte Sinfoniesatz in seiner metrischen Beschaffenheit wirklich konsequent auf die von Riepel dargestellten Wechsel zwischen 2/4- und 2/2-Modus festzulegen ist, bleibt selbst angesichts der Gestaltbildungen fraglich, nimmt man etwa die rhythmische Zweigliedrigkeit der ‚Allabreve'-Takte 36-38 und 41-42 mit zum Maßstab. Letztlich besteht der Dualismus von einfachem und doppeltem Zeitmaß doch das ganze Stück hindurch: In jeder Phase sind beide Zeitordnungen präsent; man kann im Grunde alle Abschnitte zugleich klein- und großtaktig auffassen.[72] Nur schlägt die Waage dabei teils mehr nach der einen, teils mehr nach der anderen Seite aus. Das bedeutet auch, daß es letztlich keine Stelle gibt, an der die Riepelschen Zweivierteltakte (als musikalische Bauelemente, als Motivkerne) sich nicht in irgendeiner Weise zu einer größeren Strukturform – analog der Notationseinheit – zusammenschließen.[73] Am anschaulichsten wird diese Neigung be-

---

[70] Ebd. 249 u. 251.

[71] Riepel, 39 u. *passim*.

[72] Vgl. dazu auch bei BRAUN das Notenbeispiel aus einem Generalbaßlied des späteren 17. Jahrhunderts, wo die Gesangsmelodie gemäß dem *stylus melismaticus* kleine, die instrumentale Stützstimme dagegen große Takteinheiten bildet (357). Diese mögliche Bedingung eines ambivalenten metrischen Verhältnisses sollte man generell im Auge behalten.

[73] Das gleiche trifft auf Kochs Beispiel zu. (Wohlgemerkt bezieht sich diese Auffassung nicht unmittelbar auf die melodischen Phrasen, die ja Taktgrenzen überspannen können, sondern auf deren stoffliche Grundschicht; vgl. dazu auch oben S. 194.)

reits an dem insgesamt mehrfach wiederkehrenden sequenzierten Eröffnungsmotiv.

Daraus folgt jedenfalls, daß man den Begriff der Doppeltaktnotierung auf das Beispiel nur sehr begrenzt anwenden kann. Er träfe hier zwar zu, wenn man mit ‚Takt' lediglich das vornehmlich durch den Rhythmus bestimmte Betonungsschema meinte; dieser Ansatz allein genügt aber nicht, um die metrische Grundordnung des Stückes zu erfassen. Auch Riepel selbst versteht wie gesagt unter dem Takt mehr als das. In diesem Fall liegt das Problem bloß darin, daß er trotz seines eigentlichen Bewußtseins für den gliedernden Charakter der musikalischen Gestalten die durchgängige Präsenz der Zwei-Halbe- bzw. Vier-Viertel-Einheiten übersieht oder zumindest unterschätzt. Gewiß muß man im 18. Jahrhundert, bis in die Komposition der Wiener Klassiker hinein, stets mit dem Phänomen der Doppeltaktnotierung rechnen. Wie Riepels Sinfonie-Beispiel zeigt, sollte man sich andererseits genauso davor hüten, bei einem mit **C** oder 6/8 gesigelten Satz vorschnell ein reines 2/4- bzw. 3/8-Metrum zu konstatieren.

Greifen wir ergänzend noch folgendes auf: Laut Riepel galt es früher (in der fortgeschrittenen Generalbaßzeit) als strenges Prinzip, auch bei zusammengesetzten Takten die Kadenzen jeweils mit der ‚Eins' nach dem Mensurstrich, d. h. mit dem Niederschlag der einen Doppeltakt ausmessenden Thesis-Arsis-Bewegung, abzuschließen.[74] Ungeachtet des kurzgliedrigen Metrums hätte man demnach in einem wesentlichen Punkt die Notationseinheit doch kompositorisch berücksichtigt. Später ist es anscheinend üblich geworden, gerade umgekehrt zu verfahren: Zur Zeit Riepels sollte im **C**- oder 12/8-Takt eine *„Endnote"* gewöhnlich mit dem *„Auffstreich"* zusammenfallen.[75]

Die Diskussion über diese besondere positionelle Abhängigkeit der V-I-Schlüsse kommt im Dialog unserer Lehrschrift in Gang, nachdem der Schüler dem Praeceptor vorhält, bei einer seiner Exemplifikationen gegen besagte Regel verstoßen und eine Kadenz zur Thesis hin angebracht zu haben. Dessen Erwiderung beinhaltet dann auch jenen Hinweis auf die ursprüngliche Notationsform:

> *Und geschiehet es gleich millionenmal, so geschiehet es doch niemals anders als zufälliger Weise. Ich habe ja zuvor gesagt,* NB. *von rechtswegen müsse sie (die Endnote) auf den Auffstreich kommen. Weil du so stark zu grübeln anfängst, so will ich dir bey dieser Gelegenheit noch ein mehrers erzählen. Die Alten hätten es für ein unverantwortliches Verbrechen gehalten, wenn diese mehrgedachte Endnote, gleich wie auch ein*

---

[74] Riepel, 49. Kategorisch kann dies freilich nicht behauptet werden: Wenn jene Aussage z. B. auf die Musik von François Couperin weitgehend zutrifft, findet sie etwa bei Vivaldi keine Bestätigung.

[75] *„Viele sprechen auch so: Die Cadenz kommt auf das dritte Viertel des Tacts"* (Riepel, 48).

jeder Absatz + im gemeinen und 12/8 Tacte nicht auf den Niederstreich gekommen wären. Sie ließen daher das Fundament oft lieber voraus ganz allein anfangen.[76]

Der Theorie nach hätte also die einer angenommenen Gliederung in kleine Takte übergeordnete Zeiteinteilung, wie sie der im 18. Jahrhundert immer noch gegenwärtige mensurale Tactus repräsentiert, für die Disposition eines Satzes zumindest diese eine Konsequenz der festgelegten Kadenzstellung – je nach Schreibart so oder anders – haben müssen.[77] Dabei handelt es sich wohlgemerkt um eine Bedingung, die nicht unmittelbar auf die frühere Vokalpolyphonie zurückzuführen ist, denn unter dem regulär geschlagenen Tempus imperfectum diminutum beispielsweise konnte eine Cadenza (von den wirklichen Finalsituationen abgesehen) ebenso mit der Thesis wie mit der Arsis schließen.

Wenn man Riepels Erklärungen zu jener Frage auch nicht generalisieren darf, so ist aus ihnen doch wenigstens abzuleiten, daß eine völlig freie, von der formalen Mensurzeit gänzlich unabhängige Doppeltaktnotierung die Ausnahme darstellt. Sei es nach der ‚alten' oder nach der ‚neuen' Regel: Im Hinblick auf die Kadenzenposition müssen sich die Einzeltakte zwischen den betreffenden Zielpunkten zwangsläufig zu geradzahligen Gruppen verbinden. Dann aber heißt es wiederum zu prüfen, ob die Musik nicht durchgehend von einer Ordnung nach größeren Einheiten mit bestimmt wird. Was die V-I-Wendungen anbelangt, spielt diesbezüglich die Art der Anschlüsse eine entscheidende Rolle: Kommt auf der jeweils angestrebten Tonika eine Phrase periodisch zu Ende und findet erst mit dem nächsten Glied eine neue Setzung statt, oder erfolgt diese (als Gerüstbau[78]) bereits mit dem Kadenzziel? – so muß man von Fall zu Fall fragen. Daß die Taktspatien als solche tatsächlich von ganzen Taktkörpern ausgefüllt sind, wäre bei dem ‚älteren' Notationsverhältnis immerhin in Betracht zu ziehen, wenn die tektonische Satzanlage durch ein harmonisches Prinzip des regelmäßigen Setzens (nach je offen endenden Teilgliedern) gekennzeichnet ist, bei dem ‚neueren' hingegen, wenn sie auf einem vorgeordneten Periodenbau (mit geschlossenen klanglich-metrischen Gruppen) beruht.

Priorität der Schlagzeit und Taktuntergliederung bei Johann Mattheson

Wie der menschliche Pulsschlag aus der Zusammenziehung und Erschlaffung des Herzens, aus Systole und Diastole resultiert, so entsteht die Einheit eines jeglichen Zeitmaßes in der Musik aus der unauflöslichen Verbindung von Thesis und Arsis: Kein Theoretiker des 18. Jahrhunderts vertritt diese

---

[76] Ebd. 49.

[77] Riepel selbst hält im übrigen die eine Form der Notierung für nicht weniger berechtigt als die andere – dies wird im Dialog zwischen Lehrer und Schüler deutlich, nachdem jener auf die mögliche Unterschiedlichkeit der Taktstrichstellung beim polnischen Mazur hingewisen hat (50).

[78] Vgl. wie oben Fußn. 67.

konservative Auffassung, von der sich dann die neueren Erklärungsmodelle wie das Riepels zumeist grundlegend unterscheiden, mit mehr Nachdruck als Johann Mattheson.[79] Dabei hebt er stets darauf ab, daß ein Takt – äqual oder inäqual – ausschließlich jene zwei Teile umfaßt. Werfen wir hierzu einen Blick auf die Mensurlehre seiner zentralen Schrift, *Der vollkommene Capellmeister*, von 1739. Der einschlägige Paragraph lautet dort:

> *Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine jede Mensur, ein jeder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen Systole und Diastole genennet werden.*[80]

Nach einigen weiteren Erläuterungen wird nochmals unterstrichen, wie wichtig die genaue Beachtung jener elementaren Voraussetzungen ist:

> *Aus Unwissenheit dieser so natürlichen, als leichten und einfältigen Anfangs-Lehren entspringen in der Ton-Kunst mehr Fehler, als man meinen sollte. Wieder das erste principium stossen nehmlich diejenigen an, welche vier Theile in einem geraden, und drey in einem ungeraden Tact suchen: wodurch sie zu lauter Verwirrung Anlaß geben.*[81]

Mattheson hatte wegen dieses vermeintlichen Irrtums bereits 1722 in seiner *Critica musica* I vehement Stellung bezogen, und zwar konkret gegen den Münchner Domkapellmeister Franz Xaver Murschhauser, dessen ein Jahr zuvor erschienene Kompositionslehre solche strittigen Aussagen enthielt.[82] Allerdings war hier die ablehnende Reaktion, wie SIEGFRIED MAIER zeigt, insofern nicht gerechtfertigt, als dem Dissens im wesentlichen ein terminologisches Problem zugrunde lag: Der Vorwurf „trifft nur den Sprachgebrauch, nämlich die Verwendung des Ausdrucks ‚Teile', nicht jedoch die Sache selbst".[83] Auf der dem Thesis-Arsis-Gerüst untergeordneten, von einer rhythmischen Grundstruktur abhängigen Ebene der *membra*, der Glieder, konstatiert auch Mattheson explizit eine drei- oder vierfache Subdivision des Taktes. In der Hierarchie seines temporalen Systems ist das diejenige Stufe, die maximal den jeweils bestimmenden Bewegungsduktus der Musik kenn-

---

79 Vgl. hierzu SEIDEL (1975), 53-55; außerdem WALDURA, 238-239.

80 Mattheson (1739), 171 (Kap. II/7, § 9).

81 Ebd. (§ 12).

82 *Academia musico-poetica bipartita* (Nürnberg 1721), 36; Mattheson (1722), 32 u. 38.

83 S. MAIER, 18. Er erklärt noch genauer: „Wenn Murschhauser von der Teilung in vier bzw. drei gleiche Teile spricht, vermeidet er die Ausdrücke ‚Niederstreich' und ‚Aufstreich'. Er unterscheidet die Teilung in diese beiden Hauptteile also durchaus von der nachgeordneten Teilung [...]." (Ebd.; vgl. auch 52.) Gleichwohl ist Matthesons Auffassung, wie SCHWINDT-GROSS darlegt, deutlich gegen eine „von Frankreich und Italien ausgehende Theorie" abzugrenzen, die im Sinne einer „mehr oder weniger willkürlichen Dirigierpragmatik" von Anfang an mit vier oder drei Taktteilen rechnet (206-207).

zeichnet, die sich also auf das charakteristische Profil des ausgefüllten Zeitgehäuses bezieht.[84]

Dabei unterscheidet Mattheson nun zwischen dem *tempus simplex* als Urtypus und einem *tempus compositum* als weiterführender Möglichkeit. Im Hinblick auf das gerade Zeitmaß wollen wir seine vielzitierte Erklärung in der *Critica musica* zu den sich soweit ergebenden Differenzierungen der Takt-Innenform ungekürzt aufnehmen:

> *In* tempore binario simplici, *wo der Tact zwo gleiche* partes, *und auch nur eben so viel* membra *hat/ ist auf dem ersten derselben die* thesis *und der* accent *zugleich. Denn/ wo* thesis *ist/ da findet sich allemahl auch* accentus*; aber bei jedem* accent *ist keine* thesis. *Auf dem zweyten* membro temporis binarii simplicis *findet sich die* arsis *und der Durchgang/ welche beyde in dieser Mensur allemahl; in den übrigen hergegen nicht stets beysammen sind: Denn es kann eine* arsis, *ohne Durchgang/ mit dem* accent*; und wiederum ein Durchgang/* sine arsi, *seyn. In mehr besagtem* tempore binario simplici, *so lange dasselbe währet/ und der* rhythmus *nicht verändert wird/ kann ich in einem jeden Tacte mehr nicht/ als eine Ligatur/ nemlich in* thesi, *machen. Wird aber aus sothanem* tempore simplici *ein* compositum *(massen sie gemeiniglich stark gemischet werden) so daß ein andrer* rhythmus *zum Vorschein kommt/ und der Tact vier* membra *aufzuweisen hat/ da bleibt es alsdann mit der* thesi *und* arsi *zwar/ wie vorhin; allein der* Accent *oder Anschlag fällt so wohl auf das dritte* membrum, *als auf das erste/ dabey die andere und vierte Noten durchgehen. Bey solcher* disposition *nun kann ich in einem Tacte zwo Ligaturen anbringen/ nemlich/ auf beyde anschlagende/ oder* accentuirte *Noten: weil sie von den andern beyden durchgehenden abgelöset werden/ und* (quod bene notandum) *weil auf die letzte derselben gleich eine* thesis *wieder folget. Auf eben diese Art wird auch in* temporis binariis dactylici generis *als 6/4, 6/8, 12/8 &c. verfahren.*[85]

Seine innere Prägung erhält der Takt demnach individuell durch die Dissonanzbehandlung und, damit verbunden, durch den jeweiligen Akzentmodus. Während sich dieser – nach dem Prinzip eines steten Schwer-leicht-Wechsels – auf noch kleinere Notenpaare eines Wertes als die dem Tempus binarium compositum zugehörigen zweimal zwei Viertel verlagern kann[86], waltet die konstante Einheit aus Thesis und Arsis autonom über ihm.[87] Das Betonungsgefälle kommt zwar in dem elementaren Tempus simplex mit dem binären Schlag zur Deckung, ansonsten aber trägt jeder Halbteil (zumindest) einen Akzent.

Man muß nun hinzufügen, daß die beiden bezeichneten Formen der äqualen Zeitgliederung nach den Lehrtexten der *Critica musica* nicht eindeutig auf den 2/2- bzw. C-Takt festgelegt sind. Wie Mattheson ja anmerkt, werden

---

[84] Vgl. SEIDEL (1975), 58.

[85] Mattheson (1722), 32-33. Vgl. dazu MAIER, 52-53; SCHWINDT-GROSS, 207; W. HORN (1992), 212 Anm. 2; WALDURA, 244.

[86] An anderer Stelle in der *Critica musica* I heißt es nämlich: „... *massen/ wo egale Noten sind/ der* Accent *immer auf den* numerum imparem *fällt*" (43).

[87] Vgl. SEIDEL (1975), 55 u. 66; außerdem SCHWINDT-GROSS, 208.

sie üblicherweise auch *„stark gemischet"*.[88] Das läßt immerhin wieder an Riepel denken: Die eventuell innerhalb eines Satzes auftretende Alternation zwischen ‚gemeinem Tempo' und ‚Allabreve-Natur', von der dieser dreißig Jahre später spricht, wird hier jedoch eher als generelle, unter Umständen von Takt zu Takt gegebene Variabilität des Betonungscharakters dargestellt. Außerdem ist eben das Grundverständnis von der musikalischen Zeitordnung ein anderes: Der auf die Ganzheit der Mensur eingeschworene Mattheson wäre niemals auf den Gedanken gekommen, den C-Takt als doppelt notierten 2/4-Takt zu beschreiben, wie Riepel es tut. So darf bei ihm das Beiwort *compositum* auch keineswegs im Sinne einer formellen Zusammensetzung zweier selbständiger metrischer Einheiten aufgefaßt werden; NICOLE SCHWINDT äußert mit Recht, diese Bezeichnung sei vom begrifflichen Kontext her eigentlich unlogisch und erkläre sich aus der traditionellen sprachlichen Analogiebildung.[89]

In seiner ersten musiktheoretischen Publikation, dem *Neu-eröffneten Orchestre* von 1713, hat Mattheson die Termini *tempus simplex* und *tempus compositum* noch nicht verwendet, und ebensowenig ist dort von Akzenten die Rede. Hingegen enthält diese Lehrschrift eine grundlegende Bestimmung der verschiedenen Taktarten nach der jeweiligen Gliederzahl und deren Relation zu Thesis und Arsis:

> *Dieses Zeichen nun 2 (um sie alle nach der Ordnung zu expliciren) bedeutet/ daß die Mensur, welche dadurch angewiesen wird/ nicht mehr Glieder als Theile/ und deren nur 2. überall habe* [...].[90]

Der ‚gemeine Takt' wird dann so erklärt:

> C. *Bedeutet/ daß die Mensur 4. Subdivisiones und vier viertel habe/ deren zwey im Nieder- und 2. im Aufschlage gehen. Ihr Gebrauch ist groß in* Arien, Allemanden Bouréen *&c. und fast durchgehends die gewöhnliche/ deswegen sie auch der schlechte* Tact *genennet wird.*[91]

Es gibt auch gerade Mensuren, die mehr als vier Glieder haben; im Extremfall können es 16 oder sogar 24 sein.[92] Wenn Mattheson die Taktarten hier gemäß diesen Subdivisionen klassifiziert[93], nimmt er also den jeweils zur Vorherrschaft gelangenden rhythmischen Duktus selbstverständlich zum Maßstab für das Ganze – daß ein Stück immer in der gleichen Bewegung verläuft, kann ja schlechterdings nicht vorausgesetzt werden. Wenn er jedoch in der *Critica musica* auf die Stellung der Akzente eingeht, hat er immer eine konkrete musikalische Situation vor Augen: nämlich die Realisierung von Durchgängen und Synkopen. Da solche Bildungen im Rahmen eines

---

88 Vgl. auch SCHWINDT-GROSS, 207.
89 Ebd.
90 Mattheson (1713), 78-79 (Kap. III, § 5).
91 Ebd. 79 (§ 7).
92 Ebd. 77 (§ 3).
93 Vgl. dazu auch SEIDEL (1975), 58-59.

Satzes ihrerseits auf verschiedenen Notenwertstufen möglich sind, muß er in diesem Zusammenhang einräumen, daß der Rhythmus (bzw. die Zahl der Glieder) wechseln kann. Das mag erklären, warum die zwei definierten Varianten des Tempus binarium dort nicht einfach unter die Mensurgattungen 2/2 und C rubriziert werden.

Insgesamt bleibt somit festzuhalten, daß bei Mattheson die einzelne Taktart noch nicht zwingend durch eine prägende Akzentstruktur determiniert ist. Seine Theorie schreibt dem Verhältnis zwischen Zeitmaß und Betonung zwar signifikante Tendenzen zu – wie das Auftreten von zwei Schwerpunkten im C-Takt, jeweils am Anfang und in der Mitte des Mensurganzen –, leitet daraus aber kein konstitutives System ab.[94]

Die Frage, die sich von Mattheson her speziell zur 4/4-Notierung in bezug auf unser eigentliches Thema der Takteinheit stellt, ist freilich die nach der Bedeutung des Thesis-Arsis-Intervalls für die Komposition als solche: Besteht die mensurale Ganzheit als rein abstrakte Größe, oder beeinflußt sie, unabhängig von der Betonungsgliederung, zumindest unter gewissen Umständen die musikalische Syntax? Inwieweit wird die „zentrale Eigenschaft des Taktes: seine Kraft, das, was sich während seiner Geltung ereignet, zu einen", wie es W. SEIDEL einmal im Blick auf Mattheson formuliert hat[95], auf kompositorischer Ebene tatsächlich berücksichtigt? – Seidel selbst stellt dazu folgendes heraus:

> Der alte Takt war ein temporales Ordnungssystem. Ob die Musik einen ruhigen Divisionsvorgang sinnfällig macht oder eine progressive Bewegung, ob sie tanzt, schreitet, hüpft, eilt, fließt oder verweilt, ob und wie sie Akzente setzt, aus welchen Impulsen sie lebt, dies alles entschied nicht der Takt, sondern bestimmten andere Faktoren, die Notengattungen, die Rhythmen, die Melodie und nicht zuletzt die Taktart in ihrem modernen, landläufigen Verstande.[96]

Daß die Funktion des Zeitmaßes nicht auf die Erzeugung des individuellen Bewegungscharakters einer jeweiligen Taktart festzulegen ist, leuchtet unmittelbar ein. Was aber hat es dann zu ordnen? Etwa nur den musikalischen Aufführungsablauf? – Nein. Wenn wir hier, die Komposition betreffend, zwar nicht nach dem wesensmäßigen Ausdruck eines Satzbildes fragen müssen, so doch nach dem seiner äußeren Gliederungsstruktur. Auch nach Seidel kann sich in der Musik jener Zeit, etwa bei J. S. Bach, zeigen: „Die Takt-

---

[94] Wenn W. HORN (1992) zu unserem Quellentext aus der *Critica musica* bemerkt, deutlicher könne man die Akzentordnung im 4/4-Takt nicht beschreiben (212 Anm. 2), beachtet er zu wenig den Kontext, in dem Mattheson jeweils von Betonung spricht (vgl. oben Fußn. 86). Demgegenüber hat z. B. SEIDEL (1975) seine Erwägung, daß dieser wie beim 6/4-, so auch beim 4/4-Takt von einer zweiwertigen „Stufung der Akzente" ausgegangen sein könnte (68), mit der gebührenden Vorsicht formuliert.

[95] Ebd. 60-61.

[96] SEIDEL (1995), 51.

zeit wird sinnfällig" (so beim h-Moll-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier*[97]). Er bezeichnet dies als „mensurales Denken".[98]

Kurzum: Die Musik liefert potentiell Anhaltspunkte für eine Wirkung des vorgegebenen Zeitmaßes auf ihre kompositorische Formierung, und der 4/4-Takt, bei dem ja im Schriftbild die Thesis-Arsis-Einheit ihrerseits den abgeteilten Mensurspatien entspricht, ist davon nicht grundsätzlich ausgenommen. Mithin müßte sich dann ein Satz als gestalthaftes Gefüge bzw. als stetig auf metrische Zielpunkte ausgerichteter Vorgang in irgendeiner Weise an der durch die Taktstriche markierten Grundgliederung orientieren. Soweit man solche Strukturmerkmale an einzelnen Beispielen konkret belegen kann, wird die Meinung mancher Theoretiker nach Mattheson wie Heinichen, Marpurg oder eben Riepel, daß der C-Takt keine Eigenrecht besitze, sondern nur als doppelt notierter 2/4-Takt zu verstehen sei, zumindest relativiert. Erfahrungsgemäß besteht eine Bindung zwischen 4/4-Zeitmaß und Satzgefüge (in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts) zwar nicht auf breiter Basis – an der Existenz purer Doppeltaktnotierungen ist keineswegs zu rütteln –, aber es gibt genügend Fälle, in denen sie erkennbar zum Tragen kommt. Einen kleinen Beweis dafür hat bereits Riepels Sinfonie-Beispiel erbracht. Davon abgesehen ist in unserem Betrachtungsrahmen bereits aus den Untersuchungen zu Monteverdi hervorgegangen, daß gerade der instrumentale Takt als Gestalteinheit auch das doppelte Zeitmaß seiner Betonungsglieder verkörpern kann (dort noch die Brevis- anstatt der Semibrevis-Dimension). So wäre schließlich zu erwägen, ob sich Matthesons theoretisches Postulat des Thesis-Arsis-Regiments nicht mit genau dieser Möglichkeit berührt. Dem werden wir schließlich anhand von Kompositionen J. S. Bachs weiter nachgehen.

Der neue Bestimmungsansatz

Wie unterschiedlich der Takt im 18. Jahrhundert verstanden wird, läßt sich bereits an der Divergenz zwischen den zwei hier ausführlicher behandelten Lehrkonzepten ermessen. Dabei dürfte nicht zuletzt die gewachsene Komplexität des phänomenalen Zusammenhangs in der Musik selbst verhindert haben, sein Wesen und seine Funktion begrifflich noch auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Zum Abschluß dieses Kapitels sei nun in groben Zügen dargelegt, zu welchen Auffassungen über den geraden Takt die Musiktheorie zwischen bzw. neben Mattheson und Riepel gekommen ist. Skizzieren wir zunächst die sich abzeichnende Haupttendenz: Sie besteht darin, daß dem alten Prinzip der ‚Division' – der mehrstufigen Untergliederung

[97] „Die skalenförmige Baßbewegung markiert ihren Anfang und ihr Ende. Ihre egale Teilung wird durch die Quinte akzentuiert." (Ebd. – die Beschreibung bezieht sich konkret auf den Anfagstakt mit seinem Baßaufstieg in zwei Vier-Achtel-Formeln schrittweise von h bis cis'.)

[98] Ebd. 50.

eines genuin vorausgesetzten integralen Mensurwertes – das neue Verfahren der ‚Progression' – die Konkretion eines Metrums durch sukzessive Ordnung und Gewichtung von isochron aufeinanderfolgenden rhythmischen Impulsen, d. h. von einzelnen Zählzeiten – gegenübertritt. Die bewußten Begriffe stammen wiederum von WILHELM SEIDEL, der ihre Polarität (aus kompositionsgeschichtlicher Gesamtsicht) als Ausdruck zweier spezifischer „Grundformen musikalischer Temporalverfassung" beschreibt.[99] Die traditionelle Takttheorie gerät im Lauf des 18. Jahrhunderts also in Konflikt mit einem genau umgekehrt aufgebauten Erklärungsmodell; und faktisch wird sie von diesem zuletzt auch ins Abseits gedrängt.[100]

Wenn die alte Denkweise exemplarisch in der Lehre Matthesons entfaltet ist, so bricht sich die neue vor allem durch den vielbeachteten Artikel zum Stichwort *„Rhythmus; Rhythmisch"* der universalen Kunst-Enzyklopädie Johann Georg Sulzers aus den siebziger Jahren Bahn.[101] Die musiktheoretischen Essays dieses Werkes sind – nach Sulzers Vorschlägen – bekanntlich von Johann Philipp Kirnberger ausgearbeitet worden, der ihre Abfassung gegen Ende wiederum seinem Schüler Johann Abraham Peter Schulz überlassen hat (vollständig ab dem Buchstaben ‚S').[102] Allerdings stammen die vom Takt handelnden Passagen des besagten Beitrags mit ziemlicher Sicherheit aus Kirnbergers Geist und Feder.[103] Etwas paradox erscheint dabei die freilich verständliche Tatsache, daß er, der als junger Mann (zumindest kurzzeitig) noch bei J. S. Bach Unterricht genommen und dessen Musik neben der eines Graun oder Hasse stets für vorbildlich erachtet hat, sich in seiner eigenen Kompositionslehre gar nicht ganz von dem deduktiven Prinzip der traditionellen Theorie befreien kann und will[104], sondern Sulzers Ansatz mit diesem zu verbinden sucht.

Zeichnen wir jetzt aber die ‚moderne' Begründung des Taktes anhand einiger Ausschnitte aus dem Rhythmus-Artikel nach:

---

[99] Vgl. auch oben S. 49; SEIDEL (1975), 15-23 (Kap. I/3), sowie der schon zitierte neuere Aufsatz desselben Verfassers (1995). Vgl. daneben SCHWINDT-GROSS, 204-206; außerdem WALDURA, 237-238.

[100] Allerdings stößt man da und dort immer noch auf wirksame Reste der deduktiven Vorstellung, u. a. gerade bei Kirnberger (vgl. im Haupttext weiter unten; außerdem SCHWINDT-GROSS, 214-218). Marpurg und vor allem Koch gewinnen den neuen Taktbegriff, wie WALDURA klarstellt, durch „Umdeutung und Neubegründung" der früheren Auffassungsstützen (247-251).

[101] *Allgemeine Theorie der schönen Künste* II (1774), 975-985. Eine ausführliche Behandlung dieses Artikels bei SEIDEL (1975), 85-110 (Kap. III/1); vgl. außerdem SCHWINDT-GROSS, 205-206.

[102] Vgl. P. SCHNAUS, „Sulzer, Johann Georg", *MMG* 12 (Kassel 1965), Sp. 1735.

[103] Vgl. SCHWINDT-GROSS, 215.

[104] *„Ein regelmäßiger Gang geschiehet durch gleich lange Schritte, deren jeder einen Tackt des Gesanges vorstellt. Die Schritte aber können aus mehr oder weniger kleinen Rückungen, oder Zeiten bestehen, und in diesen Rückungen oder Zeiten die alle von gleicher Dauer sind, können wieder kleinere Abtheilungen oder Glieder statt haben."* (Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* II, 114).

Man stelle sich also einzele Schläge einer Trummel, oder einzele Töne einer Sayte vor, und mache sich die Frage, wodurch kann eine Folge solcher Schläge angenehm werden, und einen sittlichen, oder leidenschaftlichen Charakter bekommen? so stehet man gerade auf dem Punkt, von dem die Untersuchung über den Rhythmus anfängt [...].[105]

Die Schläge sind alle einander gleich, und folgen in gleichen Zeiten. Die Würkung dieses ganz einfachen Rhythmus ist nichts, als ein sehr geringer Grad der Aufmerksamkeit [...].

Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, so müßte es dadurch geschehen, daß die Schläge nicht gleich stark wären, die stärkeren und schwächeren aber nach einer festen Regel abwechselten. Die einfacheste und leichteste Regel dieser Abwechslung aber wäre diese: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erste stark, der andere schwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweise, ein starker und ein schwacher folgten, wie diese Punkte • · | • · | • · | Hier fängt nun schon das an, was wir in der Musik den Takt nennen [...].

Nun ist es leicht sich vorzustellen, was für Veränderungen mit dem Takte können vorgenommen werden, wodurch die Ordnung der Schläge nicht nur mannigfaltiger wird, sondern auch einen Charakter bekömmt [...].[106]

Wenn nun mehr Takte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes, aus zwey, drey oder mehr Takten besteht, so entsteht wieder eine andre Art des Rhythmus, den wir den zusammengesetzten nennen wollen. Endlich kann man auch aus solchen schon zusammengesetzten Gliedern, wieder größere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch diese in gleichen Zeiten wieder folgen, so entstehet eine noch mehr zusammengesetzte Art des Rhythmus daraus.[107]

Hier wird der Takt also explizit von der Betonung abhängig gemacht: Als seine Urform gilt die Verbindung einer schweren Zählzeit mit einer oder (im Falle des ‚Dreiers') zwei anschließenden leichten Zählzeiten. Und weil es auf dieser Basis andererseits gut möglich ist, daß sich jeweils gleichmäßige Reihungen solcher Betonungseinheiten ergeben, kommt im nächsten Moment schon die Periodenbildung ins Blickfeld.[108]

Sulzer und Kirnberger sind freilich nicht die ersten, die den Takt primär als Akzentordnung begreifen. Zum Teil wird bereits im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts so gedacht. Wie W. HORN ausführlich dargestellt hat, geht z. B. Johann David Heinichen (terminologisch an den von Descartes beeinflußten Wolfgang Caspar Printz anknüpfend[109]) eindeutig von jener Faktizität aus.[110] Nach Heinichens Auffassung existieren wiederum nur kurze Tak-

---

105 Sulzer (1774), 976.

106 Ebd. 977.

107 Ebd. 978.

108 Vgl. auch SCHWINDT-GROSS, 205.

109 Vgl. dazu oben S. 39.

110 So vor allem in Kapitel IV seines bekannten Lehrbuchs *Der General-Baß in der Composition* (Dresden 1728), 257-378; HORN (1992), 195-201. Vgl. vom selben Autor auch

te, d. h. zwei- und dreiwertige Betonungseinheiten.[111] Obwohl er am Thesis-Arsis-Schlag, der sich als Ganzes definitiv mit dem Umfang der Notationsspatien deckt, formal festhält, versteht er demnach die C-Mensur ausschließlich als zusammengesetzte 2/4-Taktart.[112] Als bewußte theoretische Bestimmung kommt diese Sichtweise dann ab den fünfziger Jahren vor allem bei Friedrich Wilhelm Marpurg zum Ausdruck[113] – wenn auch mit Inkonsequenzen in der begrifflichen Konkretion[114] und abgesehen von Unterschieden zu Heinichen, die zunächst in bezug auf die Klassifizierung der Triplae noch bestehen.[115] Marpurg betreffend ist im übrigen eine eigentümliche Divergenz zwischen seinen ausformulierten Taktlehren festzustellen, nimmt doch diejenige aus den *Kritischen Briefen über die Tonkunst* I (1760) allzu deutlich wieder auf Mattheson Bezug, indem sie den Grundsatz von der Zweiteiligkeit des Taktes neu aufgreift.[116] Dies bringt aber einen gewissen „Konzeptionsbruch" (Waldura) mit sich[117], den Marpurgs sonstige Abhandlungen, wie die frühere in der *Anleitung zum Clavierspielen* I (1755), vermeiden. Übernommen wird seine Taktlehre dann u. a. von Johann Adam Hiller, der nunmehr den letzten Rest des alten Denkmodells aufgibt, indem er (beim 4/4-Takt) die Thesis-Arsis-Verbindung von der Notationseinheit trennt und statt dessen jedem der gleichrangigen Zählzeitpaare einen vollen Ab-und-Aufschlag zuordnet.[118]

Heinrich Christoph Koch ist am Ende derjenige, der die nur kleine Zweier- oder Dreier-Akzenttakte anerkennende Theorie zu einem geschlossenen System, nämlich zur Gesamtordnung einer periodischen Metrik, ausbaut.[119] Insofern führt er folgerichtig den schon in Sulzers Artikel über das Rhythmische zutage getretenen Ansatz weiter.[120] Was dagegen die Festlegung der Taktarten anbelangt, unterscheidet sich Koch von Sulzer bzw. von Kirn-

---

„Notation als Repräsentation der Akzentstruktur: Die Erscheinungsform des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens", *Mth* 9 (1994), 3-25.

111 HORN (1992), 201.

112 Vgl. ebd. 200.

113 So in dessen *Anleitung zum Clavierspielen* I (1755), 19-20.

114 Vgl. SCHWINDT-GROSS, 210-211.

115 Vgl. MAIER, 97-98. Ergänzend sei hier Johann Adolph Scheibe erwähnt, der einerseits Nieder- und Aufschlag der ursprünglichen Vorstellung gemäß als die zwei Teile eines Taktes ansieht (vergleichbar den Hälften einer Verszeile), andererseits auf aber deren Eigenständigkeit bzw. akzentuelle Gleichrangigkeit in der 4/4-Mensur hinweist – so in *Der Critische Musicus* I (Hamburg 1738), 85-87. Er nimmt damit eine theoretische Position zwischen Mattheson und Marpurg ein (vgl. dazu SCHWINDT-GROSS, 208-209 u. 212).

116 Marpurg (1760), 101-102; ausführlich dazu: WALDURA, 238-247.

117 WALDURA, 240-241.

118 *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774), 99 (§ 14); vgl. SCHWINDT-GROSS, 212.

119 *Versuch einer Anleitung* ... II (1787), 342-464 (*„Von der Beschaffenheit der melodischen Theile"*); vgl. SCHWINDT-GROSS, 212-213. Möglich scheint sogar, daß in der Vorstellung Kochs „weder der Takt, noch der einzelne Schlag, sondern der viertaktige Satz die primäre Einheit darstellt" (WALDURA, 252).

120 Zur Abhängigkeit Kochs von Marpurg: vgl. WALDURA, 247-252.

berger und Schulz, denn diese rechnen z. B. mit der vollgültigen Existenz realer Viervierteltakte.[121] So gilt nach der *Kunst des reinen Satzes in der Musik* II (1776) von Kirnberger:

> *Der Viervierteltackt, der durch* **C** *bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des ebenangeführten 4/2 Tackts, mit dem Beywort grave gebraucht, und wird alsdenn der grosse Viervierteltackt genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der kleine Viervierteltackt genennet wird.*[122]

Nach einer näheren Charakterisierung dieser beiden Gattungen (mit denen durchaus inkomparable Bewegungsvorstellungen verbunden sind) sowie des 12/8-, 4/8- und 12/16-Taktes heißt es dann:

> *In den Tacktarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte* [...].[123]

Mit diesen Worten wird nichts anderes als jene in sich differenzierte Betonungsordnung erläutert, die Heinrich Besseler den ‚Akzentstufentakt' nannte.[124] Daneben verweist Kirnberger noch auf ein 4/4-Metrum mit nur einem Schwerpunkt am Mensuranfang und drei leichten Nebenzählzeiten. Aber auch die Möglichkeit der Doppelnotierung des 2/4-Taktes gibt er (selbstverständlich) mit an.[125]

Hier werden also die Erscheinungsbilder des geraden Taktes nicht wie bei Koch auf eine durch kurze Akzenteinheiten bestimmte Standardform reduziert, sondern sorgfältig gegeneinander abgehoben – „und nichts berechtigt dazu", so DAHLHAUS' Urteil, „am Realitätsgehalt der Beschreibung zu zweifeln".[126] Damit fordert diese Beschreibung ihrerseits dazu auf, bei Erörterung einzelner Kompositionen eine metrische Priorität der jeweils vorgezeichneten Mensurdimension in Betracht zu ziehen und auch das Betonungsprofil individuell zu entschlüsseln. Wie manifestiert sich die potentielle Ganzheit etwa eines 4/4-Takts im Satz, müßte man weiterhin wieder fragen, und an welche stofflich-musikalischen Bedingungen ist denn sein Akzentmodus letztlich gebunden?

Bei den Wiener Klassikern, wo sich z. B. Kirnbergers theoretische Differenzierung der Zeitmaße nach verschiedenen möglichen Betonungsfolgen auf der Werkebene in bestimmter Hinsicht bestätigt, kommt dem Takt in tieferem Sinne die Funktion einer hintergründigen Schlagordnung, eines

---

[121] Vgl. hierzu auch GUDRUN HENNEBERG, *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 6 (Tutzing 1974), 23-26.

[122] Kirnberger (1776), 122.

[123] Ebd. 124.

[124] Vgl. oben S. 40.

[125] Kirnberger (1776), 126 u. 132.

[126] *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* II: *Deutschland*, Geschichte der Musiktheorie 11 (Darmstadt 1989), 170.

‚leeren' metrischen Gehäuses zu, wie GEORGIADES erkannte.[127] Er erscheint dort gewissermaßen als eine letzte temporale Instanz, deren Autorität, deren tragende, integrierende Kraft innerhalb des jeweiligen Satzzusammenhangs de facto nicht gebrochen werden kann (es sei denn durch ausdrücklichen Taktwechsel). Gerade das erlaubt aber den Gestalten des musikalischen Vordergrunds, selbständig zu gliedern oder zwischendurch sogar energisch Unabhängigkeit vom herrschenden Metrum zu demonstrieren, ohne daß die Einheit des musikalischen Gesamtvorgangs verlorengeht. Deswegen können uns die Kompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens im Aufführungsablauf ‚hautnah' reale Spannungen und überraschende, ja unter Umständen erschreckende Ereignisse miterleben lassen.[128] Wir nehmen Anteil etwa an einer durch die feststehende Zeitbasis erst gewährleisteten ‚Handlungsfreiheit'[129], an sublimen komödienhaften Täuschungen oder an dramatischen Konfliktsituationen und deren zielsicherer Lösung.

Die Voraussetzung für diese außergewöhnlichen Wirkungen der Musik ist jedoch, daß wir das geltende Metrum kennen bzw. daß es uns immer wieder klar zu Bewußtsein kommt: Wenn die formativen Inkongruenzen zum Takt spürbar sein sollen, muß er – mitsamt seiner Betonungsordnung –auch substantiell vergegenwärtigt werden, muß er sich körperlich offenbaren. Insofern bedingt das Prinzip des leeren Taktes nicht minder den vollen Takt; hier hängt das Abstraktum zwangsläufig vom Konkretum ab. Dies gilt indes nicht nur für die jeweilige Komposition, sondern ebenso musikhistorisch. Man kann zwar den Wiener klassischen Taktbegriff im Sinne der leeren Zeit durchaus mit dem mensuralen Tactus bereits der früheren Vokalpolyphonie in Verbindung bringen, zu seiner geschichtlichen Begründung reicht das allein aber nicht hin. Die generell im Instrumentalen verhaftete Musik des 18. Jahrhunderts zeichnet sich zunächst durch gefestigte metrische Strukturen aus: Den von den Theoretikern beschriebenen Akzentschemata, wie immer man sie im einzelnen auffaßt, entspricht im Grundsatz eine korrelativ geordnete kompositorische Faktur; die Einheit des Taktes bedingt zugleich eine primäre Einheit seiner Gestalt, d. h. gerade seiner instrumentalen Gestalt. Zumindest besteht zwischen dem jeweiligen Betonungsgerüst und der musikalischen Spielgliederung vorderhand eine stabile Beziehung. Erst nachdem der Takt sich auf diese Weise zu einem festen gegenständlichen Kompositionsfaktor entwickelt hat, kann er bei den Wiener Klassikern auch wesenhaft in den Hintergrund treten, um den Ablauf eines Satzes sozusagen vom Verborgenen aus zu dirigieren.

---

[127] Vgl. hierzu und zum folgenden unten S. 298.

[128] Vgl. etwa CL. BOCKMAIER, *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, MVM 50 (Tutzing 1992), 323-331 (zu Haydns *Terremoto*, dem Schlußsatz seiner *Sieben Worte* Hob. XX:1).

[129] Zur „Vorstellung des ‚handelnden Satzes'": vgl. GEORGIADES, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950), *Kleine Schriften*, MVM 26 (Tutzing 1977), 14-15.

VI. Taktdispositionen bei Johann Sebastian Bach

Hauptsächlich herangezogene Werke mit Quellen – und Editionen

Sechs Brandenburgische Konzerte BWV 1046-1051; Widmungspartitur: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Deutsche Staatsbibliothek, *Am. B. 78.* – Faks. hg. P. Wackernagel (Leipzig 1947); hg. H. Besseler, NBA VII/2 (Kassel 1956).

Englische Suite Nr. 3 BWV 808; zeitgenössische Abschrift: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 1072* – hg. A. Dürr, NBA V/7 (Kassel 1979), 38-53.

Toccata in C BWV 564; zeitgenössische Abschrift: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 268* – hg. D. Kilian, NBA IV/6 (Kassel 1964), 3-15.

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd BWV 208; Partiturautograph: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 42* – hg. A. Dürr, NBA I/35 (Kassel 1963), 3-46.

Die Zeit, die Tag und Jahre macht BWV 234a; Partiturautograph: Paris, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, *Ms. 2* [Fragment] – hg. A. Dürr, NBA I/35 (Kassel 1963), 51-94.

Mehrfach angeführte Literatur

IDO ABRAVAYA, „Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J. S. Bach" (Diss. Univ. of Tel-Aviv 2000). – WERNER BREIG, „Periodenbau in Bachs Konzerten", *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hg. P. Ansehl, K. Heller, H.-J. Schulze, Bach-Studien 6 (Leipzig 1981), 27-42. – ALFRED DÜRR, NBA I/35: *Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weissenfels und Köthen*, Kritischer Bericht (Kassel 1964). – Ders. NBA V/7: *Die sechs Englischen Suiten*, Kritischer Bericht (Kassel 1981). – Ders. „Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten", *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, Bach-Studien 6 (Leipzig 1981), 101-108. – HELMUT HELL, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora - L. Vinci - G. B. Pergolesi - L. Leo - N. Jommelli*, MVM 19 (Tutzing 1971). – ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER, *Musik und musikalischer Satz: Ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik*, 2 Bde. (Regensburg 1991). – WILHELM SEIDEL, „Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert", *Il saggiatore musicale* 2 (1995), 47-65. – CHRISTOPH WOLFF, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Beihefte zum AfMw 6 (Wiesbaden 1968).

1. Großtakte in der paarigen Notation von Drei-Achtel-Gliedern

Cembalosuite g-Moll BWV 808, Satz 1

Die sogenannten *Englischen Suiten* für Cembalo von Johann Sebastian Bach sind bekanntlich nicht autograph überliefert, doch liegen sie in einer ganzen Reihe zeitgenössischer Abschriften vor. Den verlorenen Originalen am nächsten kommt das Manuskript: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 1072* – eine Quelle, die aus dem engsten Umkreis des Komponisten stammt und die früher sogar für das Autograph gehalten

wurde.[1] Sein in der Forschung als *Anonymus 5* bekannter Schreiber[2], mutmaßlich ein Schüler oder Familienmitglied, hat vor allem während der zwanziger Jahre eine beträchtliche Anzahl Bachscher Kompositionen, darunter zwei Kirchenkantaten, hauptsächlich aber Klaviermusik, aus erstrangigen Vorlagen kopiert.[3] Die Abschrift der *Englischen Suiten* – ausgenommen die Sätze 1 bis 5 der *première suite* in A, deren (unzusammenhängende) Fixierung bereits zwischen 1719 und 1722, also noch in Köthen, erfolgt sein muß – datiert von 1724/25, und sie ist offensichtlich mit höchster Sorgfalt angefertigt worden.[4] Das Manuskript enthält übrigens auch den einzigen Eintrag von Bachs Hand zu einem Stück aus dieser Sammlung: Dabei handelt es sich um sieben Takte im Präludium der g-Moll-Suite Nr. 3 (BWV 808), die am Ende des durchkomponierten Ablaufs für den passenden Anschluß des Da-capo-Ritornells sorgen (fol. 11). Mit A. DÜRR können wir hierzu feststellen:

> Die Rückleitung in die Dal-segno-Wiederholung scheint im Autograph X 2 unklar gewesen (Tabulatur?) oder nachträglich geändert worden zu sein.[5]

Wie Bach den fraglichen Übergang notiert hat, ist mit von Interesse, wenn wir ebendiesen Satz[6] nun aus der Sicht unseres Themas genauer betrachten. (Als Tastenspieler gestehe ich, daß mir das Stück in seiner überlegenen Konstruktion tiefen Respekt abnötigt und mich über das Vermögen abendländischer Komposition, wie es Bach hier auf seine unnachahmliche Art auszuschöpfen weiß, nur wieder staunen läßt. Möge die folgende Untersuchung wenigstens etwas davon andeuten.)

Die gegebene Musik verläuft vordergründig in einem raschen, rhythmisch von Achtel- und Sechzehntelketten bestimmten 3/8-Takt. Letztere verbinden sich als Sekundwechselfiguren, Tonleiterpassagen oder Schüttelbewegungen – oft im komplementären Wechsel zwischen Ober- und Unterstimme – wie üblich zu einem fast uneingeschränkten, treibenden Spielkontinuum. An der Notation des Satzes bei *Anonymus 5* ist nun das Besondere, daß die Taktlinien bloß nach jeder zweiten Dreiereinheit durchgezogen und dazwischen immer nur kürzere Einzelstriche in der Mitte der Systeme angebracht sind, was aber laut Dürr „höchstwahrscheinlich der originalen Schreibung des Autographs X 2 entspricht".[7] Diese paarige Darstellung von Dreiachteltakten war für Bach stets eine greifbare Möglichkeit, wie nicht

---

1 Vgl. DÜRR (1981, Kritischer Bericht), 16-21, 55, 92. (Er führt die Handschrift unter dem Sigel *B 1*.)

2 Ursprünglich – bei P. KAST, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Tübinger Bach-Studien 2-3 (Trossingen 1958), 138 – noch mit der Unterscheidung zwischen *An5a* und *An5b*.

3 Vgl. DÜRR (1981, Kritischer Bericht) Anh. 1, 183-185 (Marianne Helms, „Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5").

4 DÜRR (1981, Kritischer Bericht), 20 u. 55.

5 Ebd. 138. (*X 2* ist die Bezeichnung für die verschollene Originalhandschrift mit allen sechs *Englischen Suiten*.)

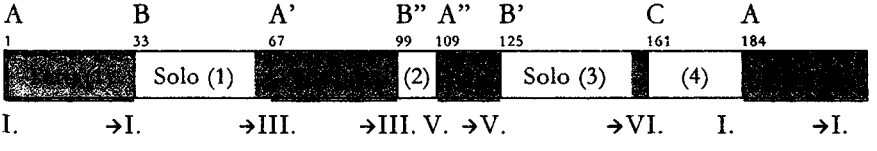
6 NBA V/7, 38-43.

7 DÜRR (1981), 134.

wenige Beispiele belegen: so auch die Urschriften der in Weimar bzw. Köthen entstandenen Kantatensätze BWV 208, Nr. 15 (*Jagdkantate*, Schlußchor) und BWV 134a, Nr. 2 und Nr. 8 (Neujahrskantate für das Haus Anhalt-Köthen, Arie und Schlußchor)[8], die ich am Ende zum Vergleich mit heranziehe. Die kleinen Zwischenstriche verwendet Bach außerdem später noch, wenn er Stücke in der alten Brevis-Mensur notiert.[9]

Bei der eigenhändig ausgeschriebenen Überleitung im Präludium der Cembalosuite ist Bach jedoch von der ursprünglichen Graphie abgegangen und hat die fehlenden Takte einheitlich als (je System in sich geschlossene) Drei-Achtel-Zellen eingetragen.[10] Es sei gleich angemerkt, daß z. B. die Parodienachschrift der Kantate 134a (*Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* BWV 134) die gleiche spezifische Veränderung aufweist, d. h. die betreffenden Sätze begegnen uns dort vollständig in gewöhnlicher Kurztaktnotierung. Dürr hält die großräumige Schreibweise zwar primär für einen „Akt der Arbeitsökonomie", fügt aber hinzu, sie könnte eventuell doch „eine Hilfe bei der Komposition (zur Erzielung einer paarigen Periodik)" gewesen sein und übernimmt sie jeweils in die *Neue Bach-Ausgabe*.[11] Immerhin zeichnet sich das g-Moll-Präludium nach seiner ergänzenden Feststellung tatsächlich durch einen „konsequent in Taktpaaren verlaufenden Aufbau" aus. Im weiteren wollen wir gerade dieser Gegebenheit tiefer auf den Grund gehen.

Seiner Gesamtanlage nach ist das Präludium nichts anderes als ein italienischer Konzertsatz in Ritornellform.[12] Wenn auch ‚Tutti' und ‚Solo' in der auf das Tasteninstrument zugeschnittenen Faktur nicht immer ganz eindeutig zu trennen sind, kann man doch den Grundriß durch ein entsprechendes Diagramm zureichend erfassen:



Wie üblich werden die motivisch-thematischen Elemente, aus denen sich das Stück zusammensetzt, in den vorderen Abschnitten (A und B) schon fast vollständig exponiert. Erst das dem Da-capo-Ritornell vorausgehende vierte Solo (C) stellt, um eine gewisse Distanz zwischen dem erreichten tonalen

---

8 Vgl. ebd. sowie DÜRR (1964), 96-97 u. 111.

9 Wie beim *Kyrie II* und *Gratias* der *h-Moll-Messe* oder bei den Choralbearbeitungen BWV 669-671 und 686 aus dem *Dritten Teil der Klavierübung*. Grundsätzlich handelt es sich hier um „eine im 17. und 18. Jahrhundert durchaus häufiger verwandte Schreibweise", wie CHR. WOLFF bemerkt (42), der im übrigen weitere Beispiele dafür aus Bachs Werk angibt. Außerdem weist er auf die mutmaßliche Abstammung des kleinen Striches vom mensuralen Divisionspunkt hin (ebd. Fußn. 16). Vgl. dazu auch oben S. 37.

10 Fasksimile: NBA V/7, IX.

11 DÜRR (1981, Kritischer Bericht), 134.

12 Vgl. auch DÜRR (1981, „Zur Form der Präludien ..."), 106-107.

Fernpunkt der Satzstrecke (VI. Stufe Es-Dur) und dem Wiedereintritt des Anfangsthemas zu schaffen, nochmals eine neue Spielidee mit längeren Diskanttrillern vor. Je analog geformt sind die Tutti 1, 2 und natürlich 4 (ab T. 184) sowie die Soli 1 und 3, wenn man von einer kleinen modulatorisch bedingten Erweiterung des letzteren absieht. Das kürzere dritte Tutti wächst zäsurlos aus dem im Umfang seinerseits knapp bemessenen zweiten Solo heraus, wobei es aber gleichfalls das Anfangsthema durchführt.

Wie steht es nun mit dem Taktaufbau? – Betrachtet man den sich dynamisch entfaltenden Ritornellbeginn (T. 1-7) mit seiner scherenförmigen Öffnung samt zielstrebiger musikalischer Okkupation des Tonraums durch fortgesetzte Stimmvermehrung, so mag man zunächst den Eindruck einer metrischen Alleinherrschaft der rhythmisch festgefügten 3/8-Einheiten gewinnen. Und zumal dann bei T. 15/16 die innere Fakturdisposition nach einem kleinen Mensurstrich wechselt, könnte man meinen, die notierten Großtakte hätten für die Musik selbst keine besondere Bedeutung. Die elementare Akzentfolge, der mit dem markanten Dreierrhythmus einhergeht, behält auch zweifellos das ganze Stück hindurch seine Gültigkeit. So weit, so gut.

Solo 1.

Werfen wir jetzt einen Blick auf den ersten Solo-Abschnitt (T. 33-66)[13]. Hier ist nicht zu übersehen, daß sich vom Gestaltablauf her die Gliederung der Spielzüge im ganzen tatsächlich nach den großen Taktspatien richtet. Plastisch herausgehoben durch die entsprechende Aufteilung der rhythmischen Satzschichten, bilden regulär jeweils zwei Sechzehntel-Sechstonformeln der einen mit zwei Drei-Achtel-Gruppen der anderen Stimme eine zusammenhängende Bewegungseinheit: einen *tactus compositus sex notarum*, wie man in Anlehnung an die frühe Orgelspiellehre sagen könnte. Besonders zu beachten ist die bündige Verknüpfung solcher Spielformelpaare mit dem an drei Stellen von der rechten Hand eingeworfenen Tutti-Themenkopf (T. 35-36, 43-44, 53-54). Aufgelockert wird das feste Gliederungsschema zunächst nur bei T. 39, weil sich dort die vorausgehende Vorhaltswendung der Unterstimme eine Stufe tiefer wiederholt und der erneute Figurentausch damit erst in der Mitte des Großtaktes stattfindet. An der Schwelle zur Kadenz am Ende des Solo-Teils kommt es zwar noch zu einer ähnlichen Überschreitung des Sechs-Achtel-Formats durch einen weiter ausgreifenden Sextensatz (T. 63-65), doch bewirkt andererseits ein Quartaufsprung der Melodiestimme dort innerhalb des kontinuierlichen Abstiegs eine klare Markierung des fraglichen Mensuranfangs. Die letzte Doppeleinheit bis zum V-I-Schluß (T. 65-66) wird im übrigen von der obligatorischen Hemiole zusammengehalten, die sich nach jenem Lagenwechsel in der Diskantschicht ausprägt.

Was die großen Takte des Solos weitgehend als eigenwertige musikalische Körper erscheinen läßt, ist in diesem Fall auch die harmonische Ge-

[13] Vgl. zum Aufbau dieses Formteils ebd. 106.

rüststruktur, denn mit Ausnahme eben nur von T. 37-40 und 63-66 liegt jedem von ihnen eine bestimmende Klangfunktion zugrunde.[14]

33	35	37	39	41	43	45	47
g	d	a g	⟨d⟩ C	⟨D^7⟩	g	d	G^7
49	51	53	55	57	59	61	63
C	F^{b7}	B	F	B^{b7}	Es	a^{b5-7}	(Kadenz)

Bei den tonisch determinierten Zellen T. 33-34, 35-36, 43-44 und 53-54 wird in der Sechzehntelbewegung – als Gegenstimme treten wie gesagt Varianten des aus Achteln gebildeten Tutti-Kopfmotivs auf – mit der letzten Zählzeit immer leittönig die neue Zielstufe vorbereitet: Nachdem das erste Formelelement jeweils den Ausgangsklang befestigt hat, führt das zweite bewußt zum nächsten harmonischen Pfeiler hin. Dieses Verfahren erinnert wieder an den alten Tactus der Organisten, der sich in bezug auf die von einem Cantus firmus abhängige Konkordanzfolge genauso verhielt.[15] Bachs vorliegende Komposition liefert damit einen weiteren Beleg für die in Kapitel III verfolgte Primärtechnik des Tastenspiels, die im Kern trotz des grundlegend verwandelten musikalischen Rahmens, trotz des weiten Fortschritts von der frühen organalen Mixtur-Mehrstimmigkeit zum reifen dur-moll-tonalen Klaviersatz, durch die Jahrhunderte hindurch wirksam geblieben ist.

Während T. 45-52 und 55-62 wechseln sich dann regelmäßig zwei klangvollere, der rechten Hand Schüttelbewegungen zuteilende Arten von ‚Tactus' ab: ein motivisch verdichteter Block mit leittönigem Anschluß auch zur Mitte hin, dessen zweiter ‚Dreier' eine insistente (fast gleichlautende) Wiederholung des ersten darstellt, und eine ausgewogene flächige Gestalteinheit, bei der innerhalb eines konstanten Septakkords das melodische Moment gegenläufig durch die Basisterz gleitender Achtel (Dezim/Oktav/Sext und zurück, beginnend auf Zählzeit *2*) zum Tragen kommt. In dieser Form erweist sich der notierte Großtakt am deutlichsten als unzerlegbarer musikalischer Baustein.

Tutti 1.

Bevor wir auf das Ritornell zurückkommen, bedarf es aus besonderem Grund einer Vergewisserung über das Phänomen der Quintschrittsequenz in der Generalbaßzeit. Ich verweise dazu auf die schlüssige Beschreibung in einem neueren Satzlehrebuch von ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER und zitiere in Ausschnitten:

> Die Klänge werden innerhalb der Tonart stufenweise abwärts versetzt, so daß – beginnt man mit der I. Stufe – der Klangablauf I–IV VII–III VI–II V–I entsteht. Wie in einem Raster verschiebt er sich, für den Hörer immer an genau definierbarer Stelle, solange stufenweise nach unten, bis er mit dem V–I-Schritt schließlich seinen

[14] Die Klammern bedeuten, daß die angegebene Harmonie nicht in der Grundstellung vorkommt. Der dominantische D-Klang des fünften Großtakts (mit Leitton im Baß) entsteht aus dem verminderten Septakkord fis-a-c-es.

[15] Vgl. nochmals oben S. 75.

natürlichen Endpunkt findet, eben „einrastet" [...]. Eine typische Eigenheit der Generalbaßmusik ist, daß diese Verklammerung der Klänge [...] sehr oft noch durch eine weitere Verklammerung verstärkt wird. Beiden Klängen des Modells, oder mindestens einem davon, wird nämlich sehr häufig eine Septe beigefügt, so daß eine zusätzliche Verstrebung entsteht; zu der klanglichen Verklammerung kommt noch eine melodische. Denn jede Dissonanz braucht in dieser Zeit sowohl eine Vorbereitung als auch eine Auflösung, bildet also einen horizontalen Zusammenhang von drei Notenwerten. Greifen diese festen horizontalen Partikel dann noch verhakt ineinander [...], so entsteht ein untrennbares Stimmen- und Klanggeflecht, das erst mit der I. Stufe zum Abschluß kommt.[16]

Wie sind nun solche Sequenzen metrisch bestimmt? – Wenn die schematischen Notenbeispiele von Schlötterer-Traimer immer einen Quintfall, also zwei Klänge, in einem Takt zusammenfassen (Halbe + Halbe), um mit dem abschließenden Kadenzschritt jeweils auf ‚Schlag eins' zu treffen[17], so zeigen sie die dem naheliegenden Primat der Zieltonika entsprechende Standardsituation. Als Ausgangsstufe der vollständigen Sequenz besetzt aber die Tonika unter dieser Voraussetzung zwangsläufig die Auftaktposition; d. h. der Sequenzmechanismus verlangt mithin einen metrischen Stellungswechsel des Basisklangs.

I | IV–VII | III–VI | II–V | I ‖
→ → ⊦

Unterdessen kann dieser Ablauf genausogut von der Tonika auf schwerer Zeit ausgehen, denn die einzelnen Quintprogressionen innerhalb des Modells sind in ihrem Gewichtsverhältnis nicht einseitig festgelegt, sondern bleiben ambivalent – solange z. B. jede Stufe gleichartig mit einer Vorhaltsdissonanz belegt ist und es damit zu dem bewußten Verhaken der „festen horizontalen Partikel" kommt. Davon abgesehen läßt sich mit nur einer Vorhaltsstimme die gegebene metrische Disposition nach Bedarf gezielt bekräftigen. Wenn also die Sequenz mit der I. Stufe auf der Takt-Eins beginnt[18], rückt am Ende unweigerlich die V. Stufe auf die Schwerzeit.

| I–IV | VII–III | VI–II | V–I | ...
⊦ → ⊣

Dies könnte dann entweder auf eine Halbschlußbildung oder einen Kadenzansatz mit der IV. Stufe (die als weiterer Quintfallpunkt hinzukäme) hinauslaufen. Soviel zur Funktionsweise der Quintschrittsequenz.

Die Anfangsritornelle von Arien und Konzertsätzen sind bei Bach häufig nach folgendem Grundmuster aufgebaut:

Eröffnungsgruppe / Sequenzpartie / Schlußgruppe mit Kadenz.

---

16 SCHLÖTTERER-TRAIMER (1991) II, 89-90.

17 Ebd. 90-91.

18 Der erste Septvorhalt wäre in dem Fall beim Übergang zum zweiten Takt anzubringen.

Gerade im Instrumentalkonzert umfaßt die Sequenzpartie bei so angelegten Ritornellen oft verschiedene Teile, gegebenenfalls mit gliedernden Einfügungen.[19] Auch unser g-Moll-Präludium orientiert sich mit seinem eröffnenden ‚Tutti' an diesem (soweit noch nicht näher bestimmten) Konzept.

Eröffnungsgruppe:	T. 1-7/8
Sequenzpartie:	T. 8-28/29
Schlußgruppe:	T. 29-32/33

Der stufenweise zu vollem Akkordvolumen anwachsende Eröffnungszug beruht klanglich auf einem elementaren Pendeln zwischen Tonika und Dominante.

	3	5	7
- | g	D | g	D | g	D | g
I	V – I	V – I	V – I

Schon dieser markante Satzbeginn macht deutlich, daß Bach hier auf eine ungehemmte Entfaltung musikalischer Triebkraft ausgeht. Erst recht aber demonstriert der anschließende Sequenzablauf den nicht aufzuhaltenden ‚Vormarsch-Gang' der Musik, wird doch gleich zweimal, ohne unterbrechenden harmonischen Einschnitt, das gesamte diatonische Quintengefälle der Molltonart durchmessen. Dabei bildet klanglich bereits der letzte V-I-Pendelschwung T. 7-8 den Ausgangspunkt der Bewegung, und am Schluß der Kette steht auch wieder ein solches V-I-Glied.

7	9	11	13	15	17	19	21
D | g	c^7 | F	B^7 | Es	a^7 | D	g | c^7	F | B^7	Es | a^7	D | g
V – I	IV–VII	III–VI	II – V	I – IV	VII–III	VI – II	V – I

Also: acht Quintfälle in unmittelbarer Folge – ihres inneren Kraftpotentials sicher, läßt die Musik auf harmonischer Ebene nicht ab von ihrer eingeschlagenen Gangart und erobert in doppeltem Durchmarsch souverän den Raum ihrer Tonart. Nach dem weiten Abwärts-Streben bringt ein stringenter Sequenzaufstieg den Satz wieder nach oben, und zwar über die klanglichen Bezugspunkte:

$$D \mid G^7 \mid C \mid A^7 \mid D^7 \mid - \text{ (T. 23-28).}$$

Danach knüpft auf der Tonikastufe g (T. 29) endlich die Ritornell-Schlußgruppe an.

Noch ohne daß wir die konkrete Gestalt der Ritornellmusik betrachtet haben, führt uns diese Beschreibung des harmonischen Zusammenhangs wieder zentral zur Frage des Taktes: Wie ist der Klangablauf metrisch disponiert? Welche Schwerpunktordnung ergibt sich? Was hat die Großtakt-

[19] Vgl. etwa die Kopfsätze des E-Dur-Violinkonzerts BWV 1042 und des *1. Brandenburgischen Konzerts* BWV 1046, um nur zwei Beispiele zu nennen.

notierung hier zu bedeuten oder was nicht? – In der Sequenzpartie können je zwei der im Quintverhältnis aufeinanderfolgenden Klänge eine Einheit bilden; andererseits muß die Tonikastufe in dem doppelt dimensionierten Quintschrittdurchlauf, meiner vorherigen Erläuterung gemäß, ihre Position innerhalb des Sechs-Achtel-Rasters zweimal wechseln: Am Anfang (T. 8) steht sie nach dem kleinen, in der Mitte aber, als harmonischer Zielpunkt, nach dem großen Taktstrich (T. 15), während sie am Ende wieder den anderen Platz einnimmt (T. 22).

Vergegenwärtigen wir uns jetzt den musikalischen Ablauf von vorne. Das Achtel-Kopfmotiv von T. 1-2 (d^2-d^2-b^1-b^1-b^1-) exponiert zusammen mit Einsatz der zweiten Stimme (auf g^1) den Tonikadreiklang; der erste Klangwechsel zur Dominante (a^1-fis^1 + d^1) findet erst mit Beginn des zweiten ‚Sechsertakts' statt. Dies erlaubt, die anfänglichen fünf Achtel als zusammenhängenden Auftakt und die daraufhin eintretende Dominante als Schwerpunkt aufzufassen. Bei dem anschließenden klanglichen Rückwechsel gerät demnach die I. Stufe in die metrisch sekundäre Stellung. Insofern sträubt sich die Satzentwicklung gegen die Regel, daß man die Tonika (als Ruheklang) mit der schweren und die Dominante (als Leitklang) mit der leichteren Taktzeit identifizieren soll.[20] Jedenfalls kommt diese Regel hier nicht bestimmend zur Geltung, sondern sie wird einer grundlegenden Spannung, einem ‚Bürsten gegen den Strich', ausgesetzt.

Daß in der Tat die Dominantfunktion zunächst als metrisch vorgeordnet zu begreifen ist, bestätigt sich schließlich an dem markanten Kulminationspunkt des kraftvollen Eröffnungsvorgangs: Auf den vierten Großtaktanfang trifft als vorderhand stärkster musikalischer Impuls ein durch die Außenstimmen in seiner Lage nun maximal gespreizter D-Grundakkord, mit dem auch die Achtelmotivik der linken Hand abbricht (T. 7); hingegen repräsentiert nur ein einziger Ton b^1, aus dem Kontinuum des oben eingeleiteten Sechzehntelabstiegs kaum hervorstechend, drei Zählzeiten später die ordnungsgemäße Auflösung zur Tonika (T. 8). In akkordischer Fülle erklingt erst wieder der folgende Doppelauftakt im Diskant, der dem nächsten Hauptschlag desto mehr Schwere verleiht. Übrigens wird die metrische Bindung des Kopfmotivs von T. 1-2 und 3-4 (als Dux) später im Solo-Teil weiter verdeutlicht, denn dort erscheint es jeweils, in der Kombination mit zwei Spielformeln der Unterstimme, auf einen Primärklang bezogen (vgl. oben S. 264) – was man im voraus nur beim ersten Hören noch nicht wissen kann.

Die Entwicklung von T. 1-8 hat unterdessen zur Folge, daß die Gewichte sich auch in der anschließenden ersten Sequenzphase – bis T. 15 – gemäß den notierten Großtakten auf die zeitlichen Glieder verteilen. Entsprechend werden Septvorhalte über den Quintschritten (Achteltöne in der ‚Mittelstimme') hier nur an den Übergängen der Sechs-Achtel-Einheiten an-

[20] Vgl. dazu auch oben S. 53.

gebracht.[21] Außerdem trägt die zielbewußte, verblüffende Verlaufsform der Sechzehntelketten zur Profilierung der großen Einheiten bei: Nach jeder Hauptzählzeit verbindet sich nämlich die Spielbewegung der rechten mit der anschließenden (zweiten) Spielbewegung der linken Hand zu einem kontinuierlichen Skalenabstieg, der bruchlos vom oberen zum unteren Bereich des Tonraums führt und so die technisch erforderlichen Nonensprünge der Unterstimme im Inneren der Ganztakte enthärtet. Mithin wird der jeweilige Sekundwechsel in Dezimparallelen auf der ersten von sechs Zählzeiten als vorrangiges Gliederungsmoment gekennzeichnet. (Die unter jener raffinierten Verschränkung der Satzschichten stetig abwärts laufenden, nur durch die Lagenumbrüche gegeneinander abgestuften Sechzehntelketten sind ein figurales Pendant zu dem ‚nicht enden wollenden' Abwärtsgang der Quintschrittsequenz im ganzen.) In dem dargestellten Bewegungsmodus wird mit T. 15 die Tonikastufe g als Zwischenziel auf ‚Schlag eins' der 6/8-Mensur erreicht.[22] Der Spannungsbogen, der durch die metrische Aufwertung der Dominante am Satzanfang entstanden ist, reicht somit bis zu diesem Punkt, wo nun der Ruheklang endlich auf die Hauptschlagzeit fällt.

Obwohl der Sequenzmechanismus harmonisch unbeirrt weiterläuft und sich das metrische Raster angesichts der eingetretenen – es noch bekräftigenden – V-I-Konstellation keineswegs ändern müßte (vgl. oben S. 266), erfolgt doch gerade hier ein Eingriff in die bisherige Gliederungsstruktur: Nach der Wendung zur Tonika setzt in der rechten Hand sogleich ein weiterer Achtel-Repetitionsimpuls ein, der als Auftakt zu T. 16, d. h. zur zweiten Hälfte des betreffenden Großtaktes, zur Wirkung kommt. Auch wird ebendann erstmals im Diskant ein breiter Septvorhalt eingeführt (Dreiachtelnote) und die zuletzt vom Baß realisierte Sechzehntelbewegung der Mittelstimme übergeben. So verwandelt die Sequenz für T. 15-21 ihren Modus innerhalb des Zeitgehäuses, mit offenen Septvorhalten jetzt in den geradzahligen und Auflösung zu den ungeradzahligen Kurztakten (vgl. das Schema oben S. 267). Komplementär einhakende Vorhaltsbildungen deuten sich währenddessen nur versteckt an: Als Anfangs- und Endtöne der Sechzehntelformeln in der Mittelstimme (T. 16, 18, 20) werden die gedachten Septimen zum Baß zwar ansatzweise vorbereitet, doch auf den Schwerzeiten weichen sie immer dem jeweiligen Quintton, um sich letztlich in den anschließenden Sekundgängen zu verbergen.

Insgesamt bedeutet dies: Nachdem im ersten Abschnitt der Sequenzpartie (T. 8-15) das metrische Grundschema im Sinne der notierten Großtaktform klar zur Geltung kam, wird es im zweiten Abschnitt von einer gegenphasigen kompositorischen Gestaltung überlagert. Die primäre Sechs-Achtel-Ordnung tritt in den Hintergrund, vordergründig schlägt das Metrum

---

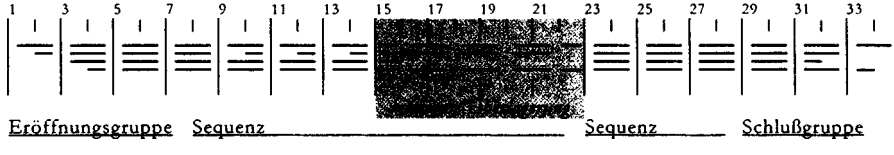
[21] Auflösung theoretisch jeweils mit dem fünften Achtel des Großtakts (während freilich die Oberstimme den betreffenden Dezimton zum Baß immer schon auf dem vierten Achtel erreicht).

[22] Zur richtigen Lesart dieses Taktes: vgl. DÜRR (1981, Kritischer Bericht), 136.

in die um eine halbe Mensur verschobene Disposition um. Bezüglich der Klangfolge selbst bleibt indes die ursprüngliche Formierung erhalten: Die (dominierenden) Vorhalte – die sich in dem neuen Kontext wie ein Synkopenband ausbreiten – liegen abermals auf der IV./III./II. Stufe. Wenn die Quintschrittsequenz ihrer Zieltonika als gegebenem Fixpunkt jetzt erwartungsgemäß die zweite Großtakthälfte zuweist (T. 22), wird dieses Element im musikalischen Vollzug freilich so behandelt, daß die Spielmetrik danach wieder in die angestammte Zeitgliederung überwechseln kann: Der Satz geht eben hier auf Zweistimmigkeit zurück und vermeidet den Grundton im Baß; auch schiebt ein obligater Triller auf dem Diskant-g′, melodisch dezidiert zur Obersekund a′ führend, das metrische Gewicht quasi auftaktig weiter. Der mit dem Dominantterzton fis des Unterstimmenlaufs also halbschlüssig eintretende Großtakt (T. 23-24) verbindet sich infolgedessen schon wieder mit der regulären zeitlichen Ordnung – die von dort an auf der restlichen Strecke des Tuttis, inklusive seiner hemiolischen Schlußkadenz, nunmehr überdeutlich Profil gewinnt.

Im Zusammenhang des verbleibenden Sequenzgangs aufwärts vollzieht der Baß, die großen Takteinheiten kontinuierlich durchquerend, dreimal einen geradlinigen Sechzehntelabstieg: von fis-g-fis- aus nach C, von g nach D und von c′ nach G; in den entsprechenden harmonischen Schüben realisiert dazu die rechte Hand mittels repetierender Achtelakkorde einen blockhaften Oberstimmenzug, und dies unter Beschwerung der Zielstufen auf den Hauptschlägen durch schneidende Quartsept(non)vorhalte. Dabei setzt am ersten und zweiten dieser Wendepunkte (wo auch die linke Hand weit nach oben springen muß) sogar das Kontinuum der schnellen Lauftöne je kurz aus. Die Leitklänge werden bei T. 23/24 und 25/26, also in der Mitte der ‚Sechsertakte', querständig bzw. chromatisch eingeführt. Der D-Dominantseptakkord, der das Tor zu der zwingenden Schlußgruppe T. 29-32/33 aufzustoßen hat, ist dagegen schon ab Zählzeit *2* präsent (mit der Vorhaltsauflösung); dafür verändert er nach dem dritten Achtel noch seine eigene Stellung. Aufgrund eines gleichmäßigen melodischen Abstiegs in Sext- und Terzparallelen und dank der markanten Kadenzhemiole treten schließlich auch T. 29-30 und 31-32 als gefestigte Taktgestalten hervor.

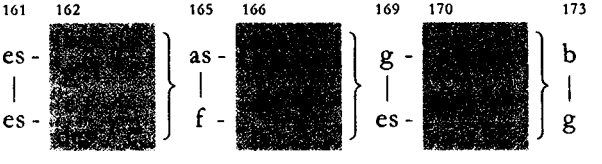
Die metrische Gesamtdisposition des Tutti-Ritornells sei, entsprechend seiner musikalisch-formativen Gliederung und unter Andeutung der jeweils gegebenen Stimmigkeit, noch durch folgendes Schema illustriert.



Es bleibt festzuhalten, daß die im Schriftbild abgesteckten Doppelmensuren hier ebenfalls eine reale Seite des eigentlichen Taktaufbaus widerspiegeln. Mit Ausnahme ihrer metrischen Überlagerung während des zweiten Quintschrittdurchlaufs im Sequenzweg, die den Spielablauf zusätzlich mit Spannung erfüllt, werden die Sechs-Achtel-Spatien wie beim Solo vorrangig von fest gekoppelten musikalischen Gestalten ausgefüllt. So weist sich der notierte Großtakt als primäre Takteinheit aus, wenn auch die rhythmische Motorik zugleich den Puls des ‚Dreiers' mit seiner engmaschigen Betonungsstruktur zur Geltung bringt.

Solo 4.

Nachdem unser Präludium sich ab dem zweiten Tutti in der Durparallele bis zum Ausgang des dritten Solos mit Kadenz nach Es auf die Durchführung von Varianten der ersten beiden Formteile (A und B) beschränkt und daher die Ergebnisse der bisherigen Analyse auf diese weiteren Abschnitte übertragen werden können[23], bleibt noch die eigenständigere Partie T. 161-179 (C) zu untersuchen, die jene letzte Binnenkadenz von der Reprise des Anfangsritornells trennt. Das spielmotivisch Neue besteht hier zunächst darin, daß die linke Hand in wechselnder Lage, von der rechten immer durch einen längeren Triller begleitet, dreimal eine größere Sechzehntelbewegung wellenförmig von der Mittellage bis tief in die Baßregion abrollen läßt. Harmonisch basieren die einzelnen Passagen auf gebrochenen (verminderten) Septakkorden, die sich zu verschiedenen Stufen hin auflösen.



Nach dieser besonders virtuosen Spielphase gelangt der Satz über einen ebenfalls durch lebendiges Sechzehntelspiel figurierten Malagueña-Abstieg zur V. Stufe (T. 173-176), die als gewichtiger Dominantorgelpunkt über vier Kurztakte festgehalten wird. Von hier aus erfolgt dann die – in der Hauptquelle erwähntermaßen von Bach selbst notierte – Rückleitung in das abschließende Ritornell.

Was die metrische Disposition betrifft, könnte man bei dieser letzten Solo-Partie zunächst wieder an eine Priorität der kleinen ‚Dreier' denken, da z. B. die rechte Hand durch die Initialwendungen ihrer ausgedehnten Triller die Schwerzeiten von geradzahligen Kurztakten besonders pointiert (T. 162, 166, 170). Weil auf der davorliegenden ‚Eins' immer ein musikalischer Ziel-

[23] Im dritten Tutti (A") erscheint der hervorstechende Dominantzielklang des Eröffnungszuges von ursprünglich T. 7 in der äußersten Extremlage A_1-Cis-E-a-a^2 (T. 115). Dieses Zwischenritornell führt die Quintschrittsequenz nur einmal durch (T. 116-122) und geht daraufhin ohne metrischen Umsprung sogleich in die Kadenzgruppe über.

punkt erreicht wird, benötigt sie den jeweiligen Zwischenraum gleichsam zur Vorbereitung des umfänglichen Ornaments. Motivisch dient ihr dazu einmal mehr der auf den Tutti-Soggetto zurückgreifende Repetitionsimpuls, mit dem sie stets schon den Hauptton des einzufädelnden Trillers fixiert. Die auffällige Markierung jener an sich metrisch nachgeordneten Positionen resultiert also daraus, daß ihnen melodisch-harmonische Schlüsse vorausgehen. Wenn nun in den einen Doppeltakten tatsächlich das erste und das vierte Achtel artikulatorisch hervorgehoben sind, so erscheint in den anderen, die im Wechsel dazukommen, keine der beiden Schlagzeiten eigens verstärkt: Über die Mensurgrenzen T. 162/163/164, 166/167/168 und 170/171/172 läuft das virtuose Spiel – von den vorkommenden Intervallsprüngen der unteren Stimme abgesehen – flüssig hinweg. In der rechten Hand verhindert dabei die jeweilige Überbindung einen Einschnitt zwischen dem Triller und der die nachfolgende Schlußwendung vorbereitenden Sechzehntelformel.

Angesichts auch der harmonischen Verknüpfungen aber stellen sich die Gruppen T. 161-164, T. 165-168 und T. 169-172 so je im ganzen als musikalische Gestalteinheiten dar: Die bestimmende Gliederungsdimension, das Sechs-Achtel-Format, wird hier nicht primär verkleinert, sondern wächst im Gegenteil auf den zweifachen Umfang an. Latent bleibt die zeitliche Grundordnung gegenwärtig, doch macht sie auf der Gestaltebene sozusagen vorübergehend Platz für den nächst ‚höheren' Takt. Diese Ausnahmesituation hängt offenkundig mit der besonderen formalen Stellung und Funktion dieses letzten Solo-Abschnitts zusammen. Sie hat ferner zur Konsequenz, daß sogar die auf der Malagueña-Quart g-f-es-d beruhende Gruppe T. 173-176 noch als ein solch exorbitanter Takt aufzufassen ist: Man kann den ‚übergroßen Vierer' weiterhören – der dann voraussichtlich eine Rückwendung zur Tonika mit T. 177 nach sich ziehen müßte. Die Spielstimme der rechten Hand erreicht auch an diesem Punkt, vom Leitton aus, ganz korrekt das g. Aber: Der Baß wiederholt unversehens seinen zuletzt angebrachten d-Oktavsprung und nagelt damit die Dominante fest! Er setzt seinen Orgelpunkt durch. So entsteht nochmals eine metrische Komplikation: War nun T. 176 das letzte Glied jenes groß dimensionierten Vierertaktes, oder fängt hier bereits eine neue Gruppe an, wie der Baß glauben machen will? – Im Moment des Erklingens von T. 176 kann man den Orgelpunkt nicht konkret ‚voraushören' (höchstens konnte man ihn schon länger vage ‚vorausahnen'). Damit aber gerät der Eintritt von T. 177 erst recht zu einem Akzentpunkt[24], und

[24] Mit T. 177-178 kommt es auch zu zwingender harmonischer Spannung: Und zwar läßt die rechte Hand über der d-Stütze durch ihre figurale Bewegung den verminderten Septakkord cis-e-g-b bzw. einen A-Dur-Klang aufleuchten. Dabei rückt der innere Spitzenton der Sechzehntelformeln weiter nach unten (b^1/a^1 – im Anschluß an $es^2/d^2/c^2/c^2$). Die dissonanzreiche Akkordfiguration mündet dann mit T. 179 in eine enge Umspielung der D-Dur-Terz aus, woraufhin ‚zeitordnungsgemäß' wieder die Tonika eintrifft (vgl. im Haupttext weiter unten).

dies bedeutet, daß der Spielablauf metrisch auch am Regelmaß der notierten ‚Sechsertakte' orientiert bleibt. Entsprechend wird dann bei der Rückleitung zum Ritornell als Schwerpunktordnung wieder der charakteristische V-I-Modus mit Priorität der Dominante vor der Tonika faßbar (ab T. 178-180).

Vielleicht möchte mancher diese Stelle anders hören. Wenn man das Stück kennt, kann man bereits den gegebenen Einsatz des Dominantorgelpunkts mit T. 176 als Schwerpunkt auffassen. Diese Möglichkeit macht die Passage nur noch spannungsvoller, und wer weiß, ob es Bach nicht absichtlich darauf ankommen ließ.

Ich will indes eine andere Überlegung dazustellen, um den Zusammenhang weiter zu erläutern. Vom melodisch-harmonischen Anschluß her hätte auf T. 176 unmittelbar T. 180 folgen und somit, unter Verzicht auf einen Orgelpunkt, hier gleich die vorliegende Da-capo-Rückleitung beginnen können. Doch damit wäre die Position dieses tonisch bestimmten ‚Dreiers' im Gehäuse der großen Takte verkehrt worden: Er hätte die erste statt der zweiten Takthälfte besetzt, welche ihrerseits den nächsten – dominantischen – ‚Dreier' in sich aufgenommen hätte. Das kommt nicht in Frage. So gesehen wird durch den Ausbau der V. Stufe von T. 176 zum Orgelpunkt der Rückleitungsanschluß ‚zur rechten Zeit' in musikalisch herausragender Weise sichergestellt. Das dominantische Glied T. 179 gehört zwar noch dem Orgelpunkt an, doch verwandelt sich sein Baßimpuls just in das Repetitionssignal mit Terzfall des Tutti-Themenkopfes (d-d-B): Die Musik hat den Moment erkannt, an dem sie wieder in die spezifische Gerüststruktur des Ritornellanfangs einklinken kann, und wechselt demgemäß zur g-Tonika.

Mit dem harmonischen Umsprung geht nun ein Figurentausch zwischen den beiden Stimmen einher: Die rechte Hand übernimmt das vom Baß wieder neu aufgestellte Repetitionsmotiv, während die Sechzehntel nach unten wandern. Bevor der Spielablauf zur ursprünglichen Form des Tuttis zurückkehren kann, muß das Bicinium unter diesen Umständen noch in eine höhere Lage geführt werden; darin liegt der Grund für die individuelle Konzeption von T. 179-184 als Da-capo-Eingang. Danach läuft der Satz analog T. 5-32/33 des Eröffnungsritornells fort bis zum Ende.

Nach diesem näheren Hinsehen sollte immerhin begreiflich sein, daß Bachs Notation jener Rückleitung in gewöhnlichen Dreiachteltakten die tragende metrische Ordnung des Stückes verkappt. Wie auch die formelle 3/8-Vorschrift für diesen Satz verweist sie einseitig auf den kurzatmigen äußeren Akzentmodus des konzertanten Ablaufs. Sie kennzeichnet die rhythmischen Takte, nicht aber das in der Hauptsache geltende musikalische Gestaltungsformat. Wahrscheinlich hat man daher den „Akt der Arbeitsökonomie", auf den DÜRR abhebt (vgl. oben S. 263), gerade in dieser simpleren Schreibweise und nicht, wie er meint, in der differenzierenden graphischen Einteilung zu erblicken. Diese steht dem kompositorischen Konzept, der schöpferischen Absicht grundsätzlich näher. Nachdem allerdings der Satz einmal fertig ausgearbeitet und im wesentlichen verbindlich notiert war,

konnte Bach bei seinem Nachtrag (der Einfachheit halber) auf die großtaktige Darstellung verzichten.

Dem ausführenden Cembalisten wäre indes anzuraten, sich bei seiner Interpretation geflissentlich an der ursprünglichen Taktschreibung zu orientieren, soweit wie diese reale Bedeutung hat. Es führt zu einem erheblichen Unterschied, ob man beim Spielen die weitgehende Zusammengehörigkeit von je zwei Dreiergliedern im Auge behält oder nicht: Die großräumige Gestaltordnung verleiht dem Stück eine den Impetus des Spielrhythmus souverän auffangende Gefaßtheit; dies sollte bei der Wiedergabe allenthalben zum Ausdruck kommen. Wenn man die metrische Grundlage des Satzes adäquat beschreiben will, genügt es auch nicht, mit Dürr nur von einer ‚paarigen Periodik' zu sprechen (vgl. oben S. 263). Die großen Einheiten stehen ja von Anfang an als vorrangig bestimmendes Zeitmaß fest; andernfalls bräuchte sich der instrumentale Ablauf nicht folgerichtig an dieses Format zu halten. Gerade deswegen verfehlen andererseits die bewußt herbeigeführten Ausnahmesituationen nicht ihre Wirkung: Im wesentlichen auf die Sequenzpartie des Ritornells konzentriert, deren wiederholte Quintschrittfolge in der Tat eine kurzzeitige Umpolung des Metrums auslöst, verleihen sie diesem Tutti-Teil eine Prägung, die ihn charakteristisch vom Solo abhebt. Daß Bach dem Satz solche brisanten Spannungsmomente einverleiben kann, setzt voraus, daß im mensuralen Sinne wie von der gestalthaften Disposition des Spielgefüges her als primäre Bezugsbasis ein wirklicher 6/8-Takt vorliegt.

Ergänzende Bemerkungen: zu Kantatensätzen

Die Großtaktnotierung von doppelten 3/8-Einheiten ist auch für die metrische Verfassung der eingangs erwähnten Vokalsätze aus Bachs Kantaten *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208)[25] und *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* (BWV 134a)[26] von Bedeutung, allerdings nicht auf die gleiche Weise wie bei dem behandelten Tastenstück. Abgesehen davon, daß ihre komplexere musikalische Faktur das großtaktige Profil zum Teil weniger deutlich hervortreten läßt, beruhen diese Sätze auf einem anderen tektonischen Prinzip als das eröffnende ‚Concerto' der *3. Englischen Suite* – was wiederum unmittelbar mit den in ihnen vertonten Versen zusammenhängt.[27]

---

[25] NBA I/35, 32-46. Zur Datierung der *Jagdkantate* auf das Jahr 1713: vgl. DÜRR (1964), 39-43, sowie neuerdings vor allem H.-J. SCHULZE, „Wann entstand Johann Sebastian Bachs ‚Jagdkantate'?", *BJ* 86 (2000), 301-306.

[26] NBA I/35, 51-58 u. 78-94. Diese Glückwunschkantate für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen wurde erstmals am Neujahrstag 1719 aufgeführt; vgl. DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel 1971) I, 245.

[27] Vgl. zum Einfluß solcher Textstrukturen auf die musikalische Gliederung in Bachschen Chören auch M. DANCKWARDT, *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*, MVM 39 (Tutzing 1985), 111-112.

Die Versform ist bei allen drei Textvorlagen die gleiche: Es handelt sich durchweg um daktylische Vierheber.[28]

BWV 208, Nr. 15 Chorus:

Ihr lieblichsten Blicke, Ihr freudige Stunden,
Euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!
...

BWV 134a, Nr. 2 Aria:

Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen;
Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht!
...

BWV 134a, Nr. 8 Chorus:

(Tenor) *Ergetzet auf Erden,*
(Alt) *erfreuet von oben,*
(tutti) *Glückselige Zeiten, vergnüget dies Haus!*
...

Von mehr oder weniger besonderen Ausnahmesituationen abgesehen[29], stehen diese Verse – bzw. die jeweiligen Vershälften[30] – bei Bach so im Takt:

3	*1*	*2*	*3*	*1*	*2*	*3*	*1*	*2*	*3*	*1*	*2*

Ihr lieblichsten Blicke! Ihr freudi - ge Stunden ...
Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen er - tönen ...
Er - getzet auf Erden, er - freu-et von oben ...

Die erste Hebung fällt auf den Beginn, die letzte auf die Mitte einer Sechs-Achtel-Einheit. Damit ist bereits gesagt, daß die regulären Kadenzschlüsse, anders als bei dem Cembalo-Präludium, generell an die zweite und nicht an die erste Schlagzeit des Großtaktes gebunden sind.[31] Jedoch bilden die betreffenden Zielklänge hier in der Regel auch keine vorgeordneten Stützen des harmonischen Gerüsts: Sie ‚setzen' nicht, sondern sie schließen – weswegen ihnen auf dem nächsten Schwerpunkt meist in irgendeiner Form ein Neuansatz, bezogen auf die gleiche oder auf eine andere Stufe, folgt. Anders ausgedrückt: Wir haben es auf dieser Ebene mit Periodenstrukturen zu tun.

---

[28] Zitierung der angegebenen Verszeilen nach: *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte*, hg. W. Neumann (Leipzig 1974), 192-193.

[29] Wie in der Arie aus der Neujahrskantate die Passage T. 63-68 (eine Stelle, an der die Musik bewußt ‚wackelt'!).

[30] Die Mittelzäsur ist des öfteren auch durch Reim gekennzeichnet.

[31] Wenn davor Hemiolen auftreten, ergibt sich deshalb zum Hauptschlag hin jeweils eine synkopische Wirkung (so vor allem bei dem Chor aus der Köthener Kantate).

Die so gearteten ‚Scharnierstellen' (Periodenschluß / neuer Ansatz) seien hier für jedes der drei Stücke kurz angeführt:

BWV 208, Nr. 15,
T. 20/-, 38/-, 50/-, 58/-, 78/-, 84/-, 112/-, 134/-;

BWV 134a, Nr. 2,
T. 24/-, 62/-, 100/-, 124/-, 140/-, 156/-, 184/-, 204/-;

BWV 134a, Nr. 8,
T. 32/-, 66/-, 86/-, 104/-, 120/-, 136/-, 172/-, 230/-, 280/-.

Allgemein ist es primär das Größenmaß der Vershälften, das die kompositorischen Formierungen bestimmt; demgemäß richtet sich die Musik immer wieder am Einheitsfaktor der sechs Achtel aus. Dabei kommt die auftaktige Motivik, die das Instrumentale jeweils von der Sprache übernimmt, teils öfter, teils nur punktuell zum Tragen.[32] Im Zuge der musikalischen Fortspinnung aber werden die Doppelmensuren weithin konform durch Achtel- oder Sechzehntelfiguren bzw. durch Kombinationen dieser einheitlichen Elemente ausgefüllt.

Insgesamt erscheinen die großen instrumentalen Takte mit ihren je zwei Gestaltgliedern bei den Kantatensätzen lockerer gefügt als im eröffnenden ‚Concerto' der *3. Englischen Suite*. Auch enthält z. B. der genannte Chor des Köthener Werkes mehrere fugierte Abschnitte, innerhalb derer das 6/8-Zeitmaß aufgrund der imitativen Stimmführungen von den kleinen Dreiereinheiten überdeckt wird (T. 149-172, 209-228, 255-274). Und dennoch repräsentieren die notierten Großtakte jeweils eine in sich feststehende, nie gänzlich ignorierte Ordnung. Wenn Bach 1724 für die Parodiefassung BWV 134 jener Köthener Kantate die Partitur bei den beiden Stücken nur mehr in kurze Dreiermensuren einteilt, so überdeckt er damit – wohl rein aus schreibtechnischen Gründen (um die einzelnen Stimmen im Notenbild leichter koordinieren zu können?) – die metrischen Ausgangsbedingungen seiner Komposition. Im Sinne der Betonungsfolge hat diese Art der Notierung ihre Berechtigung. Doch ähnlich, wie es für manche Instrumentalteile aus Monteverdis *Marienvesper* nachzuweisen war, ist hier das Erstaunliche gerade, daß über dem pulsierenden Akzentmodus immer noch ein höherer Takt waltet.[33] Von daher berührt sich die Metrik der besprochenen Bach-Sätze aber auch mit dem Thesis-Arsis-Denken der konservativen Musiktheorie Johann Matthesons: Ohne weiteres könnte man die paarig aufeinanderfolgenden dreizeitigen Schläge bei diesen Kompositionen als *depressio*

[32] In dem Chorsatz aus BWV 208, wie stellenweise auch in dem aus BWV 134a, erscheinen allerdings die Auftakte in der instrumentalen Faktur als Synkopen. Im Falle der *Jagdkantate* sind hier taktbündige, vom Auftakt zu abstrahierende ‚Motivkerne' z. B. in den betreffenden Unterstimmen (Hörner bzw. Violoncello mit Fagott) der je eigenständigen Instrumentalchöre von Holzbläsern und Streichern zu erkennen.

[33] Vgl. oben S. 226.

und *elevatio* eines gültigen 6/8-Taktes auffassen[34]; ihre Baustruktur hätte der von Mattheson vorausgesetzten Einheit jedes musikalischen Zeitmaßes als zweiteiliger mensuraler Ordnungsinstanz schlüssig Ausdruck verliehen.[35]

2. Der Viervierteltakt als mögliches Grundgerüst der kompositorischen Zeitgliederung

Orgeltoccata C-Dur BWV 564, Satz 1

Die Orgeltoccata BWV 564, die man auch unter dem ihrer Dreiteiligkeit entsprechenden Titel *Toccata, Adagio und Fuge* kennt, stammt wahrscheinlich aus Bachs Weimarer Zeit.[36] Wir wollen uns mit dem ersten Satz dieser Komposition befassen.[37] Seine Einleitung (T. 1-31) zeigt den skizzenhaften Charakter eines improvisatorischen Praeambulums, einer virtuosen freien Fantasie: Sich weitgehend auf eine einzelne passeggierende Stimme beschränkend, läuft die Musik nach zwei signalhaften Motivimpulsen der rechten Hand nebst blitzartiger Abstiegsbewegung bis einschließlich T. 12 manualiter in fortgesetzten Zweiunddreißigstelketten weiter; dann wird das Feld ganz dem Pedal überlassen, das nun seinerseits eine ausgedehnte Figuralpartie – hauptsächlich in Sechzehnteln – realisiert. Im Anfangsteil stützt erst ab Mitte des achten Taktes dreimal ein Baß-C bestimmte Wendungen des exzessiven Spielvorgangs ab. Hierbei handelt es sich um ‚überhängende' Arpeggien, die, gefolgt jeweils von einer Pausenzäsur, klanglich definierte Zwischenziele und besonders die vorläufige Schlußtonika von T. 12 konkretisieren. Mit den als Orgelpunkt aufzufassenden Pedalanschlägen geht somit im Kontext eine harmonische Fortschreitung einher: nämlich von C^{b7} über F und einen Leitklang mit h (in T. 11) nach C. Ebenfalls funktionell festgelegt ist die h-d^1-f^1-h-/c^1-c-Verbindung von T. 2, die das eröffnende Motivspiel

---

[34] Vgl. bei Mattheson etwa: *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), 79-80 (Kap. III, § 8 u. 9).

[35] Wenn SEIDEL (1995) betont, daß die Funktion des alten Taktes nicht darin bestand, seinen „numeralen Pendelschlag" in der Musik „sinnfällig zu machen" (62 u. *passim*), so exemplifiziert er andererseits doch, wie – bei Bach – die Konkretion einer „Ganzheit des Taktes" im Satzgefüge gegebenenfalls aussieht (47-48 u. 50; vgl. oben S. 254 mit Fußn. 97 sowie unten Fußn. 51). Der „geheime Orientierungspakt" zwischen Schlageinheit und musikalischem Geschehen, von dem Seidel spricht (62), kann sich auch belangvoll zu erkennen geben (wie im folgenden weiter zu zeigen ist).

[36] „Zur Entstehung und Überlieferung des Werkes": vgl. D. KILIAN, NBA IV/5-6: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*, Kritischer Bericht II (Kassel 1979), 488-489.

[37] NBA IV/6, 3-7. Zur Untersuchung wurde die zeitgenössische (vermutlich von Johann Peter Kellner angefertigte) Abschrift in dem Konvolut Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Ms. mus. Bach P 268*, pag. 35 – eine der Primärquellen – mit herangezogen.

abschließt. Ansonsten aber verbleibt das einstimmige Passagenwerk jenseits einer bewußten klanglich-harmonischen Vorstellung. Was soweit geschieht, hat mit ‚musikalischem Satz' demnach noch wenig zu tun.

Während der Einleitung wird auch kein reguläres Taktmetrum wirksam. Das Grundmaß der Ganzen, das die Notationsspatien gemäß dem vorgezeichneten C fixieren, ist für den Spielablauf irrelevant, und selbst die Halbe-Einheiten machen sich diesbezüglich nicht bemerkbar. Im Rahmen der Manualpartie sind als Zeitkonstante allenfalls die je durch achttönige Zweiunddreißigstelformeln ausgefüllten Viertel wahrzunehmen. Ebensowenig stellt sich mit dem Pedalsolo ein wirklicher Takt ein. Die durch Pausen getrennten Sechzehntelfügungen von T. 13-19 beruhen zwar auf analogen Spielformeln, changieren aber im Umfang, so daß auch der maßgebende Abstand zwischen den jeweils angestrebten Zielpunkten wechselt: Er beträgt vier, drei, vier, drei, sieben und wieder drei Viertel. Insofern erscheinen die einzelnen Gestalten hier als autonome rhythmische Körper.

Im Zuge des danach einsetzenden, zunächst weiterhin nur aus Sechzehnteln bestehenden Bewegungskontinuums aber beginnt die Haltung des Solos sich plötzlich zu verändern: Ab T. 23 folgen nunmehr je zwei gleiche oder gleichartige Doppelfiguren aufeinander, so daß mit einem Mal die Konturen des durch die Notation vorgegebenen 4/4-Takts erkennbar werden. Die Einbeziehung neuer rhythmischer Elemente – vor allem von Sechzehnteltriolen und *figure corte* – trägt dazu entscheidend bei, denn durch sie erhält der Spielvorgang (während T. 24-26) erst recht ein markantes Gliederungsprofil, das den Großtakt wie auch seine hälftige Unterteilung klar zur Geltung bringt. Das Vier-Viertel-Format wird außerdem durch die auffällige Sequenzrückung von T. 25-26 verdeutlicht. Wie Eisenspäne, die ins Kraftfeld eines Magneten geraten, so richten sich in dieser Situation die musikalischen Gestalten nach der bis dahin gegenstandslos gebliebenen Taktordnung aus.

Und wo liegt der ‚Magnet'? Was nötigt das Pedalsolo zu jener Formierung? – Es ist der bevorstehende Kadenzschluß samt Eintritt des vollen Satzes bei T. 31/32! Dazwischen findet, dem Gestaltzusammenhang nach, noch eine regelrechte Extension der Ganztakte auf das Maß von sechs Zählzeiten statt: Der gleichmäßige Triolenabstieg von T. 29 erstreckt sich (einschließlich der ihn abbremsenden *figura-corta*-Wendung) bis zur Mitte des nächsten Vier-Viertel-Spatiums, und von dort aus wird durch die anhaltende Fixierung des Dominantgrundtons g mittels Mordent- und Drehfiguren ein weiterer übergroßer Bogen bis zu der lange erwarteten, die Musik nun endlich ihrer eigentlichen Bestimmung zuführenden Kadenz gespannt.[38] Am Ziel-

[38] Der Notentext des Stückes in der Sammlung *Mus. ms. Bach P 268* ist an dieser markanten Stelle fehlerhaft (pag. 36, Beginn der ersten Akkolade): Die Drehfiguren wurden als Sechzehntel- statt als Zweiunddreißigstelformeln notiert, wodurch sich auch der folgende Taktstrich irrtümlich um ein Viertel nach vorne verschoben und T. 32 wiederum eine Zählzeit zuviel erhalten hat.

punkt, zur Realisation des auftaktigen Dominante/Tonika-Stoßes, setzt dann mit einem Schlag das vollgriffige Spiel der Hände ein (siehe unten Abb. 39).

Welch ein Ereignis! Nachdem sich über eine beträchtliche Strecke wie vegetativ mehr oder weniger eigenwüchsige Figurenlinien ausgebreitet haben, kommt jetzt in zwingender Konsequenz das handwerklich Gemeisterte, das musikalisch Gültige zu seinem Recht. Hier erst beginnt gewissermaßen die Res facta, und wenn wir zuvor über virtuose Finger- und Fußfertigkeit staunen konnten, so wird uns an dieser Stelle überraschend bewußt, wie respektabel auch die gewöhnliche Befähigung des Organisten und seines Instrumentes doch ist – das Vermögen nämlich, eigenständig ‚sinfonische' Musik hervorzubringen. Die zwei entscheidenden Komponenten solchen Konzertierens heißen: Satz und Takt. Beide zusammen treten am betreffenden Punkt unwiderruflich in Funktion.

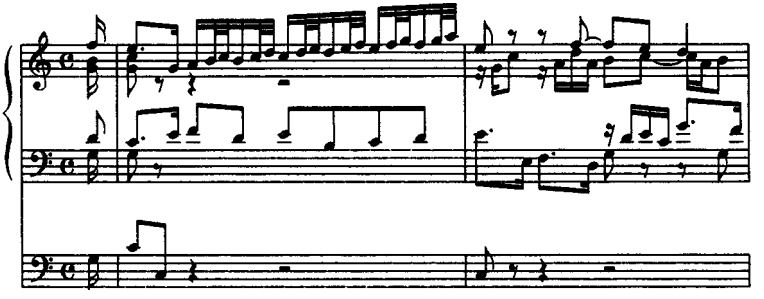


Abb. 39 J. S. Bach: *Toccata in C* BWV 564, T. 32-33

Der vollstimmige Ablauf wird von einem eingängigen Spielthema eröffnet, das sich dann als Ritornell wie ein roter Faden durch die Toccata zieht: Nach seiner C-Dur-Exposition (T. 32-37) kehrt es unmittelbar auf der V. Stufe wieder (T. 38-43), des weiteren kommt es in a (VI.), in e (III.) und zuletzt selbstverständlich noch einmal in C (I. Stufe) zur Durchführung. Die Ritornellgruppe erreicht, zusammen mit ihrer je nach Art der Fortsetzung variablen Ausgangspassage (T. 36-37 bzw. 42-43) – deren treppenförmig absteigende Sechzehntelbewegungen ein Element des Pedalsolos aufgreifen –, einen Grundumfang von sechs Takten, zuzüglich Kadenzschluß. In zwei Fällen wird allerdings dieses Maß überschritten: Im Rahmen des a-Moll-Teils erweitert sich diese Passage um einen frei eingeschalteten Spielzug von zwei Mensurlängen (T. 55'-57'), und ganz am Ende beansprucht sie zur plagalen Vorbereitung des Satzschlusses nochmals eine Mensur mehr als sonst. Die Zwischenspiele sind sechs, drei und zehn Takte lang.

Das Ritornell erweist sich tektonisch fest mit den 4/4-Einheiten verknüpft: Durch die regelmäßige Repetition des Basistons auf der ‚Eins' im Pedal und durch die wechselweise zusammenhängenden spielmotivischen

Ausfüllungen im Manualpart werden die Ganztakte sinnfällig musikalisch herausgestellt. In der variativen Reihung

| *a* | *b* | *a'* | *b'* | *c* | *c'* (Kadenz)

erscheinen sie bausteinartig aneinandergefügt. Betrachten wir diese großen Bausteine noch genauer (vgl. Abb. 39). Element *a* ist gekennzeichnet durch die markante Setzung des Grundklangs auf ‚Schlag eins' und eine sich verzögert anschließende *figura-corta*-Spielbewegung in Aufwärtsrichtung[39], welche die Verbindung zur nächsten Klangsetzung am Beginn des Folgetaktes herzustellen hat. Auch wenn diese ‚Zielkonkordanz' abermals im C-Dur der I. Stufe besteht und davor nur implizit ein harmonisches Changieren zwischen tonischen und dominantischen Klangpunkten (auf Viertel- bzw. Achtelebene) stattfindet, haben wir hier einen musterhaften instrumentalen Takt vor uns[40]: einen Spielvorgang, der von einer befestigten Klangsäule ausgeht und als formelhafte Bewegung in metrisch klar bestimmtem Abstand von vier Zählzeiten auf die nächste Klangsäule zustrebt. Daß die melodische Phrasierung sich dabei gegenüber dem Taktrahmen verschiebt (indem sie den figurativen Aufstieg mit seinem Zielton nach der ‚Eins' zusammenbindet), ändert nichts an diesem Befund: Die Taktgestalt als solche bildet die spielmechanische Grundschicht des motivischen Gefüges. Bei dem mehr klanglich geprägten und ausgangs kadenzierende Element *b* kommt diese Grundschicht in Form von vier komplementärrhythmisch erzeugten Vier-Sechzehntel-Kombinationen zum Vorschein (etwa e-g-c-e-/f-a-d-a-/g-d-e-c-/g-a-h-f-, mit je noch hinzutretenden Tönen). Für die durch Vertauschung der melodischen Ebenen gewonnenen Taktkörper *a'* und *b'* gilt Entsprechendes. Die Schwerpunktimpulse sind innerhalb des polyphon aufgefächerten Spielkontinuums immer als neue, schwunggebende rhythmische Anstöße zu begreifen (vor allem natürlich kraft des Basses).

Unbeschadet einer möglichen artikulatorischen Betonungsäquivalenz der Halbe-Zeiten, gründet sich die Musik auf der Ebene des Ritornells also vorderhand auf eine reale 4/4-Ordnung. Eine Doppeltaktnotierung läßt sich soweit faktisch nicht konstatieren.[41] Die am Ende der Ritornellgruppe stehende Verbindung *c–c'*, die gewöhnlich wieder in eine Kadenz (beim ersten Mal zur Dominantstufe) ausmündet, durchquert dann als kontinuierlicher Spielzug zwei Mensureinheiten und schließt diese damit musikalisch stärker zusammen. Wenn der in quasi ostinaten achttönigen Treppenwendungen abwärts führende Sechzehntelgang hierbei die Mensurhälften einander strukturell gleichsetzt, so bewirkt das von der rechten Hand eingeworfene auftaktige Punktierungsmotiv gleichwohl eine spezifische Markierung der ‚Eins'.[42]

---

[39] Ohne Zweiunddreißigstel-Verdichtung liegt eine solche Tontreppe bereits in dem Sechzehntelgang des Pedalsolos von T. 13-14 vor.

[40] Vgl. dazu oben S. 148.

[41] Ich denke dabei wiederum an HELL (vgl. oben S. 243).

[42] Zum Ende des Satzes, bei T. 82, wird diese Schwerzeit ihrerseits durch einen Pedalanschlag verstärkt.

Daß der punktierte Rhythmus mit der fortschreitenden Superius-Melodie gleich ein weiteres Mal ertönt, nun aber auf Zählzeit *2* bis *3*, deutet allerdings schon konkreter auf eine mögliche Verkürzung des großen Viererметrums hin – ein Fall, der bei T. 55 der Toccata auch definitiv eintritt: Während nach dem G-Ritornell das erste Zwischenspiel (T. 44-49) noch bei der groß- bzw. sogar doppeltaktigen Disposition bleibt[43], indem es das beschriebene *c–c'*-Modell auf der Grundlage harmonischer Quintsprünge (G / d / a / E) in variierter Gestalt zu einer dreifachen Sequenz ausbaut, wird bei der das a-Ritornell erweiternden Einlage die Faktur deutlich kleingliedriger; und ebenso gestaltet sich daraufhin das zweite Zwischenspiel in kürzeren Takten. Die Ritornell-Erweiterung beginnt in T. 55 bereits nach der dritten Zählzeit, wobei der vorausgehende Treppenabstieg dort unter Verzicht auf den erwarteten Kadenzansatz überraschend abbricht (auf der Subdominantstufe d von a-Moll). Von der harmonischen Gangart wie vom komplementärrhythmischen Wechselspiel zwischen Superius und Mittelstimmen her reduziert sich das metrische Einheitsmaß an dieser Stelle auf die halben Mensuren: Jetzt hört man tatsächlich nur mehr einen 2/4-Takt, und dies über die a-Moll-Kadenz hinaus bis zur Wiederkehr des Ritornells auf der III. Stufe bei T. 61.

Ähnlich verhält es sich danach beim dritten Zwischenspiel, das mit T. 67 einsetzt. Doch nun tendieren die in den Vordergrund rückenden Kurztakte dazu, ihrerseits faßliche Gruppen zu bilden: Bestimmt durch den harmonischen Bau, kommt eingangs der Partie eine Verbindung von drei solchen Takten zustande (wie man an der Repetitionsreihe des e-E-Impulses im Pedalbaß leicht ablesen kann). Zwischen dem in der Mitte von T. 68 stattfindenden Stufenwechsel nach a und dem Zäsurpunkt des G-Dominantseptakkords, der bei T. 75 das Bewegungskontinuum unterbricht, folgen dann auf dieser kurztaktigen Basis fünf Zweiergruppen sowie eine weitere Dreiergruppe – zum Ausgleich der ersten – aufeinander. Mit der Einfädelung des finalen Ritornelldurchgangs erhält die Musik indes wieder Anschluß an die originäre Mensurordnung. In T. 72-73 ist vor allem die Stellung der elementaren Akkordsignale bezeichnend, die mit ihrem charakteristischen Punktierungsrhythmus (der dem Ritornellsegment *c* entstammt, wo er aber zuerst immer die ‚Eins' anzielt) als markante Auftakte zur Mensurmitte hervortreten. Insofern kann man sogar sagen, daß sich hier, im Zeitgehäuse um den Wert einer halben Note verschoben, zwei wirkliche Vier-Viertel-Einheiten ausprägen.

Liegt demnach bei diesem Satz nicht doch eine Doppeltaktnotierung vor? – Ja und nein. Man muß zwischen den formalen Ebenen unterscheiden, auf denen er jeweils abläuft. Die eigentliche Ritornellgruppe ist und bleibt in ihrem Gestaltaufbau ganz von den Großtakten abhängig, und ähnlich das

[43] Man beachte, daß das Punktierungsmotiv dort stets zum Hauptschlag hinführt – wobei vor den tonischen Zielpunkten (auf den zwischendominantischen Quintsextakkorden) jeweils das besondere Moment eines Pedal-Tremolos hinzukommt.

erste Zwischenspiel, zumal es ein ihr zugehöriges Element weiter verarbeitet. Die auf freierer Fortspinnung beruhenden Zwischenspiele 2 und 3 sowie der Einschub in das a-Moll-Ritornell dagegen sind als thematisch sekundäre Teile nicht an das vorgegebene zeitliche Grundmaß gebunden und können sich metrisch auf die einfachere Zwei-Viertel-Ordnung stützen. Daß im einen Fall der große und im anderen Fall der kleine Takt ‚den Ton angibt', entspricht also dem ungleichen musikalischen Rang der formbildenden Komponenten. Allerdings ist das weitmaschige Mensurnetz auch für die loser strukturierten Spielabschnitte nicht völlig ohne Belang, denn hinsichtlich des Ritornellanschlusses muß sich der Satz jedesmal wieder auf die reguläre Periodizität der stetig durchgemessenen Ganze-Einheiten ausrichten. Im Sinne einer genuinen Zusammengehörigkeit von Thesis und Arsis weist der notierte Takt der Musik an den betreffenden Stellen von neuem den Weg und behauptet daher letztlich seine Funktion als übergeordnete zeitliche Instanz.

Am Ende unseres Präludiums wird dies in gewisser Weise nochmals pointiert. An den ersten Durchgang des hier als plagale Seitenbewegung über den punktuellen C-Anschlägen des Pedalbasses aufzufassenden Sechzehntelabstiegs in Dur (T. 81) knüpft ein zweiter in Moll an (mit Wechsel zwischen C- und f-Klang), der dann durch sein Ausgreifen bis zur Mitte von T. 83 die großtaktige Gliederung seinerseits zu zerdehnen scheint. Über dem dort erreichten Schluß-C des Basses bringen jedoch die oberen Stimmen nur mehr eine prägnante Kadenzwendung an, so daß der schwere Finalklang zielsicher auf die nächste ‚Eins' fällt und damit die metrische Priorität der Thesis lapidar bestätigt.

Zu den Eröffnungssätzen der *Brandenburgischen Konzerte*[44]

Den im 3/8-Takt stehenden des 4. Konzerts ausgenommen, hat Bach den Anfangssätzen seiner *Brandenburgischen Konzerte* in der Widmungspartitur[45] sämtlich ein Allabreve vorgezeichnet. Damit ist aber als Taktart nicht etwa ein wirklicher Zweihalbetakt gemeint: In jedem der Sätze wird die Bewegung ja von einem weitgehenden Sechzehntelkontinuum getragen, durchbrochen höchstens von Achtelpunkten; als Zählzeiten kommen daher nur die Viertel in Frage, so daß wir es de facto mit 4/4-Takten zu tun haben (von der Möglichkeit reiner 2/4-Metren noch abgesehen). Die Allabreve-Vorschrift will offenbar einen gegenüber dem – wie auch immer zu bemessenden – Tempo

[44] Diese Darstellung deckt sich im wesentlichen mit meinem Aufsatz: „Zum geraden Takt bei J. S. Bach: Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte", *BJ* 86 (2000), 333-346.

[45] Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, *Am. B. 78* (für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg).

ordinario etwas beschleunigten Grundschlag nahelegen.[46] Bei den anderen uns bekannten Fassungen des F-Dur-Konzerts Nr. 1 (Frühfassung BWV 1046a) wie von Satz 1 des G-Dur-Konzerts (Sinfonia der Kantate BWV 174) hat im übrigen Bach selbst die Mensur ohne Diminution angegeben. Abgesehen davon begegnen uns einmal im *Weihnachtsoratorium*, bei dem Chor „Ehre sei Gott in der Höhe" der 2. Kantate, sogar beide Vorzeichnungen gleichzeitig (C im Singstimmen- und ¢ im Orchesterpart).[47] Die Form der Taktvorschrift trägt bei Bach demnach keinen dogmatischen Anspruch.[48] Wie aber stellt sich bei diesen herausragenden Ensemblestücken nun der 4/4-Takt in der Musik dar? Welche Rolle spielt er dort in Bachs kompositorischem Konzept? Und inwieweit wird er durch die instrumentalen Bewegungsabläufe real vergegenwärtigt?

Concerto VI.

Zunächst einige lapidare Feststellungen zum Konzert Nr. 6. Dort setzt das – mit dem Eröffnungsritornell identische – Schlußritornell des ersten Satzes[49] nicht auf der Takt-Eins ein, sondern auf der Takt-Drei (T. 114). Und auch sonst sind die bestimmenden Gliederungsmomente, insbesondere die Kadenzwendungen, nicht an die eine Taktposition gebunden, sondern sie wechseln zwischen Anfang und Mitte. Das metrische Gerüst kann hier folglich nur auf Kurztakten beruhen, d. h. es liegt in der Tat lediglich ein doppelt notierter 2/4-Takt vor. Der 4/4-‚Partiturtakt' hat selbst keine tiefere Auswirkung auf die Satzanlage. Dies hängt nicht zuletzt mit der engmaschigen Kanonstruktur der beiden Oberstimmen (Viole da braccio) zusammen, die hier in den Ritornellen einander jeweils im dichten Achtelabstand imitieren. So entsteht zwangsläufig eine kleingliedrige, mit größeren metrischen Einheiten nicht mehr kompatible Faktur. Konkretisiert wird der 2/4-Takt in den wechselnden Satzabschnitten durch zum Teil verschiedene Faktoren: in den Ritornellen etwa durch melodische Eckpunkte der führenden Kanonstimme (wie in T. 1, 6, 11), an anderen Stellen durch entsprechenden Einsatzabstand bei Imitationen zwischen Bratschen und Gamben (wie bei T. 17-19), in den *piano* begleiteten Passagen mit konzertierender 1. Bratsche durch Klang- bzw. Baßstufenwechsel (wie bei T. 40-45).

---

[46] Zur Frage des realen Taktpulses lösten besonders die Überlegungen von W. GERSTENBERG – etwa im Sinne seiner Schrift *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, Freunde der Bachwoche Ansbach: Jahresgabe 1952 (Einbeck 1952) – weiter gehende Versuche aus, die Tempi Bachscher Musik, auch unter Voraussetzung fester proportionaler Beziehungen, möglichst ‚richtig' zu bestimmen. Die betreffenden Ansätze werden neuerdings in einer Dissertation von I. ABRAVAYA (2000), 139-156 (Kap. VII), nochmals diskutiert und kritisiert. Dabei hebt Abravaya mit Recht immer wieder auf die relative Funktion des Tempos in der Musik ab.

[47] Vgl. CHR. WOLFF (1968), 41 Fußn. 14.

[48] Vgl. auch ABRAVAYA, 191-192.

[49] NBA VII/2, 197-207.

Auch beim ersten Satz des 5. Konzerts[50] (der 227 Mensuren umfaßt) stoßen wir auf eine primäre Doppeltaktnotierung. Im Partiturtakt treten gleichartige Motivgruppen und Spielvorgänge wiederum in den zwei möglichen Stellungen auf. Dazu nur ein kurzes Beispiel: Nach Anfang des Solos setzt in T. 10 das Kopfmotiv als Begleitstruktur auf Zählzeit *3* ein; Mitte des nächsten Taktes seinerseits wiederholt sich (eine Oktav tiefer) der Solo-Beginn, und entsprechend erfolgt der zweite Motiveinwurf des Ripienos mit T. 13 auf ‚Schlag eins'.

Einschränkend ist allerdings auf eine umfängliche Partie dieses *Allegros* hinzuweisen, deren Formierung sich tatsächlich am notierten Ganztakt ausrichtet: auf den Abschnitt nämlich mit dem Duett von Flöte und Solovioline über akkordisch-figurativem Begleitsatz von Streichern samt Cembalo (T. 71-100). Dort liegt jedem einzelnen Vierertakt e i n e bestimmende Harmonie zugrunde, so daß die Primärklänge stets nur ganztaktig wechseln. In den Melodiestimmen wiederholt sich dabei zunächst auf Zählzeit *3–4* stereotyp die Figur von Zählzeit *1–2*; dasselbe gilt für die wie mechanisch fortlaufenden Sechzehntelformeln des Cembalos, das seinen Repetitionsmodus sogar fast durchgehend beibehält. Spontan könnte man vielleicht einwenden, daß sich hier einfach je zwei Kurztakte zu einem stabilen Paar zusammenschließen. Kaum zufällig geschieht dies jedoch bei Bach im Rahmen der Notationseinheiten, und nicht etwa gegenphasig zu ihnen. Ja die klanglich gebundenen binären Verknüpfungen je gleichartiger Satzelemente verleihen den Großtakten – als zweiteiligen Einheiten – geradezu musterhaft Gestalt. Im Unterschied etwa zu Vivaldi sind bei Bach längere zusammenhängende Reihen einheitlicher Vier-Viertel-Glieder, die konträr zum Partiturtakt stehen, kaum zu erwarten. Beim Aufbau einer solchen Faktur macht sich für ihn offenkundig die formale Konstitution des notierten Taktes, die reguläre Thsis-Arsis-Schlagordnung, geltend. So kann der Großtakt vorübergehend auch metrisch wirksam werden, ohne daß der Satzablauf konstant von seiner Maßgabe abhängig ist.

Die Faktur dieser ‚Duettpartie' erinnert im übrigen wieder an ein Spezifikum der Tastenmusik: an den elementaren Typus des Präludiums nämlich, der ein einheitliches, paarig gebundenes Spielmuster in taktweise wechselnden Harmonien durchführt – wie es musterhaft die Präludien C-Dur und c-Moll des *Wohltemperierten Klaviers* demonstrieren.[51] Als figurales Element dienen dazu vornehmlich Akkordbrechungen. Diese Grundschicht wird in unserem Konzertsatz adäquat durch den Cembalopart repräsentiert; die Achtelschritte des Cembalobasses wirken nur zusätzlich belebend. Flöte und Violine erweitern das akkordgebundene Gewebe indes konzertierend durch

[50] NBA VII/2, 145-171.

[51] Vgl. zu dem c-Moll-Stück auch SEIDEL: „Die Ganzheit des Taktes manifestiert sich in der Zeit der Harmonie. Die innere Struktur des Taktes artikuliert sich in der Figuration. Bach teilt die Mensur symmetrisch." (47-48.)

ihr wechselseitiges Motivspiel. Mit dem urtümlichen Tactus hat diese Präludiumstechnik das gemessene Vorrücken von einer zur nächsten Klangvariante, die genuine Verbindung von je zwei figuralen Gliedern und das Selbsttätig-Gleichmäßige des rhythmischen Ablaufs gemein. Somit kann man in dem gegebenen Modell, obwohl es für die Spielbewegung innerhalb der Mensureinheiten keine melodisch zielgerichteten Gänge vorsieht, eine weitere exemplarische Form des instrumentalen Taktes erblicken, die nun bei Bach auf ihre Weise auch im Ensemblesatz zutage tritt.

Kommen wir zu den Konzerten Nr. 1 bis 3. Deren Einleitungssätze haben in der musikalischen Zeitgliederung zumindest eines gemeinsam: Die prägenden thematischen Gestalten, die ritornellartig wiederkehrenden Spielvorgänge erscheinen immer in jeweils gleicher Taktstellung. Auch enthält jeder dieser Sätze bestimmte Abschnitte, deren musikalische Disposition sich konkret am Ganztakt ausrichtet. Im Unterschied zu ihren Geschwistern von Nr. 5 und 6 berücksichtigen sie das durch die Takteinteilung gegebene temporale Grundgerüst also in einem prinzipiellen Sinn. Über die Betonungsverhältnisse ist damit noch nichts gesagt. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß sich der Akzentmodus – wenn wir einen solchen postulieren wollen – im allgemeinen je auf die Halbtakte fixiert: Der melodisch-rhythmische Impuls der einzelnen Motivglieder erneuert sich meist in dieser Folge, und auch die Knotenpunkte der Generalbaßharmonik können entsprechend verlaufen. Das ändert aber nichts an jener planerischen Verankerung der Kompositionsanlage im prädisponierten Großtaktraster. Nur sofern das Betonungsschema allein von Interesse wäre, hätte H. HELL zurecht festgestellt, daß die Kopfsätze des *2.* und *3. Brandenburgischen Konzerts*, nicht anders als diejenigen von Nr. 5 und Nr. 6, auf doppelt notierten Zwei-Viertel-Einheiten beruhen.[52] Um die metrischen Bedingungen dieser Kompositionen in ihrer gesamten Relevanz zu erfassen, muß man einen umfassenderen Taktbegriff ins Feld führen.

Concerto I.

Im Eröffnungssatz des 1. Konzerts[53] beziehen sich die motivischen Fügungen anfangs der verschiedenen Teilabschnitte immer auf das volle Taktmaß, während erst in der Fortspinnung z. B. ungeradzahlige Gruppen von Zwei-Viertel-Gliedern gebildet werden. Mit den Kadenzschlüssen aber kehrt der Spielablauf regelmäßig zu der durch den Thesis-Arsis-Schlag gegebenen Grundordnung zurück. Zweimal ist ein solcher Vorgang bereits im einleitenden Ritornell zu gewärtigen: Wenn das thematische Fanfarenmotiv mit seinem Auf-Abstieg zweimal den Ganztakt als Bezugseinheit ausweist, so zerfällt die folgende Verbindung bis zur Kadenz nach C in 3 + 3 Kurzglieder (Sequenzabstieg / Vorbereitung des V-I-Schlusses zur Dominante). Die Takte 6 und 7, mit quasi responsorialem Zusammenspiel von Bläser- und

[52] HELL, 83 Fußn. 246 (vgl. oben S. 244).
[53] NBA VII/2, 3-13.

Streichergruppe, verkörpern wiederum die ganztaktige Größe (teilchöriger Motivansatz, dann gemeinsamer Anlauf zur nächsten ‚Eins' hin). Weil dieser Verbindung noch ein weiteres Halbtaktelement angehängt wird, kommt es ab T. 8 Mitte zu erneuter Divergenz zwischen Grundzeitmaß und musikalischer Gliederung, mit entsprechender Verschiebung der Motivstruktur. Für den notwendigen Ausgleich sorgt schließlich eine zweite derartige Ergänzung vor T. 11. Jeweils ‚zeitordnungsgemäß' wird dann zu T. 12 hin eine Trugschlußwendung vollzogen und zu T. 13 hin regulär nach F kadenziert.

WERNER BREIG hat einmal diesen Ablauf als eine von der normativen Taktzahl 12 ausgehende, aber ebenso bewußt asymmetrisch in 5 und 7 Takte geteilte Periodenstruktur beschrieben und damit das Spannungsverhältnis zwischen dem dimensional Gesetzten und dem kombinatorisch Beweglichen transparent gemacht.[54] Ebenso wie die zwölftaktige ‚Periode' stellt hier allerdings der Takt selbst eine vorgeordnete Dimension dar: Als 4/4-Zeitmaß bietet er der Komposition ein Grundgerüst, auf das sich der musikalische Ablauf immer von neuem stützen kann, und zwar gerade angesichts der in bestimmtem Rahmen gegebenen Möglichkeit eines freieren, nur vom Einheitswert der Halben abhängigen Gliederns. Erfaßt man in dieser Weise das metrische Gesamtprofil des Satzes, so überwiegen rein zahlenmäßig auch die als wirkliche Vier-Viertel-Größen konkretisierten Takte, wie folgende Tabelle belegt.[55]

Ganztaktige Dispositionen:				Variable Fortspinnungen:			
[redacted]	= 2 Takte			T. 3-5	= 3 Takte		(→ V.)
T. 6-7	= 2	„		T. 8-11	= 4	„	(→ Trugschluß)
T. 12	= 1	„	(→ I.)				
[redacted]	= 3	„		T. 16-17	= 2	„	(→ V.)
T. 18-20	= 3	„		T. 21-23	= 3	„	(→ IV.)
T. 24-26	= 3	„					
[redacted]	= 4	„		T. 31-32	= 2	„	(→ VI.)
T. 33-35	= 3	„		T. 36-37	= 2	„	
T. 38-39	= 2	„		T. 40-42	= 3	„	(→ V.)
[redacted]	= 5	„	(→ III.)				
T. 48-51	= 4	„	(→ II.)				
T. 52	= 1	„		T. 53-56	= 4	„	(→ I.)
[redacted]	= 4	„		T. 61-62	= 2	„	(→ V.)
T. 63-64	= 2	„		T. 65-66	= 2	„	
T. 67-68	= 2	„		T. 69-71	= 3	„	(→ I.)
D. C. [redacted]	= 2	„		T. 74-76	= 3	„	
T. 77-78	= 2	„		T. 79-82	= 4	„	(→ Trugschluß)
T. 83	= 1	„	(→ I.)	T. 84	= 1	„	

[54] BREIG (1981), 27 u. 34.

[55] Schraffierung verweist auf die Eintritte des Ritornell-Soggettos.

Das zahlenmäßige Verhältnis zwischen den hier unterschiedenen Gliederungsformationen beträgt 46 zu 38 Mensuren. Besonders hingewiesen sei noch auf die verwandten Gruppen T. 24-26, 33-35 und 48-51: Dort läßt die jeweils nach Art der Mehrchörigkeit konzipierte Staffelung der sequenzierenden Spielzüge von Hörnern, Oboen und Violinen – mit der typischen motivischen Verschiebung aufgrund der melodisch-harmonischen Zielpunkte – die Ganztakte auch unmittelbar räumlich zur Wirkung kommen.

Concerto II.

Beim ersten Satz des 2. Konzerts[56] beruht der Ritornellaufbau im besonderen auf einem mehrschichtigen Wiederholungsprinzip, das sich potentiell auf Ebene der Viertel-, Halb- und Ganztakte ausprägt.[57] Die zentrale Größe in diesem Netz von Entsprechungen ist der 4/4-Takt selbst. So wiederholt sich zuerst dreimal je ein ganztaktiges Spielmuster. In T. 7 verkürzt sich der Wiederholungsmodus auf die Halbtakte, bevor schließlich in T. 8 zum dritten Viertel hin kadenziert wird. Damit leuchtet schon die Möglichkeit eines engmaschigeren 2/4-Metrums auf. Allerdings sind die zusammenhängenden acht Takte des Ritornells als vorausgesetzte Periodenstruktur zu begreifen, die zwangsläufig ein Schließen am Ende, hier innerhalb des letzten Taktes, vorsieht. Der durch Überleitungswendungen ausfigurierte Schlußklang als Kadenzziel gehört somit noch dieser Periode – und entsprechend auch deren letzter metrischer Grundeinheit, eben dem achten Takt – an. Die nächste Gruppe beginnt erst mit T. 9 (bei melodisch auftaktigem Ansatz und harmonischem Wechsel zur IV. Stufe).

Ebenfalls eine geschlossene Periode, aber bloß von zwei Taktlängen, bildet das hiermit eintretende kurze ‚Solothema'. In seiner agilen Bewegung bringt freilich dieser – zunächst mit wechselnden Soloinstrumenten regelmäßig wiederkehrende – Spielzug[58] die Ganztakte nicht eigens zur Geltung, d. h. die großen Einheiten treten soweit zugunsten einer lockeren Zwei-Viertel-Gliederung in den Hintergrund. Innerhalb sämtlicher Tutti-Ritornelle, wie generell bei allen Abschnitten mit Ripieno-Beteiligung, läßt die Formierung des instrumentalen Ablaufs jedoch die 4/4-Mensur als solche klar genug erkennen. Besonders zeichnen sich dabei die klanglich flächigen, von taktweisem Akkordwechsel bestimmten Partien gemäß T. 50-55 aus: eine der oben behandelten ‚Duettpartie' des 5. Konzerts ähnliche Art der Faktur. Außer in den zur Ritornellfaktur kontrastierenden Solopassagen richtet sich demnach die Komposition bewußt am notierten 4/4-Zeitmaß aus. Darüber hinaus bildet dieses hier die Basis für eine relativ stabile, im ganzen nur

56 NBA VII/2, 43-57.

57 Vgl. dazu BREIG, 28-29.

58 Mit ihm alterniert die ihrerseits zwei Takte beanspruchende Ritornellfanfare, so daß nacheinander alle vier Solisten Gelegenheit erhalten, sich einzeln vorzustellen. Später, während T. 60-67, kommt es auch zu einer ununterbrochenen Verkettung dieses Themas (bei sukzessive aufgestocktem Concertino), und dazwischen wird es einmal noch unverlängert in vollstimmigem Satz durchgeführt (T. 29-30).

viermal durchbrochene Zweitaktgruppengliederung.[59] Da die abweichenden Dreitakter (T. 33-35, 72-74, 77-79, 96-98) sich gewissermaßen gegenseitig ausgleichen, wird selbst der metrische ‚Überbau' jeweils wieder ins Lot gebracht.

Concerto III.

Wenn also in den Eröffnungssätzen der beiden F-Dur-Konzerte (ähnlich wie bei der Orgeltoccata BWV 564) die Musik in den thematischen Hauptteilen sich vorrangig auf das prädisponierte 4/4-Taktmaß gründet, während die nachgeordneten Spielvorgänge öfter mit dem kürzeren Halbtaktmodus korrespondieren, so liegen beim G-Dur-Konzert Nr. 3 die Verhältnisse umgekehrt: In seinem ersten Satz[60] zeigt gerade das Ritornell samt den von ihm abhängigen Partien eine genuin variable Gliederungsstruktur[61], und die Ganztakte kommen erst auf einer sekundären Stufe metrisch zum Zuge. Zum ersten Mal ist dies nach 46 Takten der Fall – aufgrund wieder jener typischen Faktur eines quasi ostinaten, nur harmonisch sich schrittweise verändernden Diskantgewebes mit Piano-Begleitsatz (T. 47-52): Auch hier folgen gleichartige Spielmotive aufeinander, die je einen Halbtakt ausfüllen, aber innerhalb jedes Ganztaktes notengetreu repetiert werden. Erneut läßt sich damit eine Übertragung der gegebenen Präludiumstechnik des Tastenspiels, gerade in ihrer metrischen Bestimmtheit, auf die Konzertkomposition feststellen. Im Satzverlauf tritt diese Faktur samt ihren variierten Formen noch weitere drei Male auf (T. 67-69, 91-96, 108-118). Zum Teil schließen sich breitangelegte Sequenzgruppen an (T. 97-100, 119-121), die nicht weniger klar den 4/4-Einheiten Gestalt verleihen. Der Baß vollzieht dort immer einen Quartabstieg im Moll-Tetrachord; dabei wandert auf jeder Klangstufe im Violinen- und Bratschenchor eine *figura corta* über drei ‚Stimmterassen' abwärts, um mit entschiedenem Auftakt-Impuls – unterstützt von den Violoncelli – zur Takt-Eins von neuem oben anzusetzen. Deutlicher könnte der 4/4-Takt metrisch kaum konkretisiert werden.[62]

Ziehen wir als nächstes die nach der Satzmitte eintretende Art Doppelfugenexposition in Betracht (T. 78-86). Wie Breig herausgestellt hat, gelangt dort überhaupt eine „zum Ritornellbau gegenläufige Tendenz zu paarigen Gruppierungen" zum Duchbruch, die sich zuvor nur sporadisch gezeigt hat.[63] Dies wird schon an der Themenexpostion der Violinen auf der I. und V. Stufe, in Verbindung mit Stimmtausch, deutlich. Besonders in der Fortspinnungsgruppe kommt aber auch das Taktmaß der vier Viertel durch die

---

59 Vgl. auch BREIG, 35-36.

60 NBA VII/2, 73-89.

61 Vgl. BREIG, 29-30; außerdem SEIDEL, 50-51.

62 Gerade an diesen Stellen kann man auch kaum mehr eine akzentuelle Gleichrangigkeit von erstem und dritten Taktviertel annehmen – die Achtelauftakte pointieren eben allein die ‚Eins'.

63 BREIG, 36.

je eine tragende Harmonie verkörpernden Dreiklangsbässe und durch die sequenzierende Spielformelreihe der Violinen klar zum Vorschein.[64]

Das eigenwillig gliedernde, in der Tat nur einem 2/4-Akzenttakt verpflichtete Ritornell soll hier nicht behandelt werden, doch sei wenigstens zu den Kadenzsituationen etwas bemerkt. Der V-I-Zielpunkt des Ritornells fällt auf die Mitte des achten Taktes, wobei die erreichte Tonikastufe wiederum schließende Funktion hat (ähnlich wie beim 2. Konzert). Mit einer einzigen, gesondert zu erklärenden Ausnahme stehen auch sämtliche Hauptkadenzen so in der Mensur. Die prägenden thematischen Elemente bleiben im Gehäuse des Partiturtaktes den ihnen originär zugewiesenen Stellungen ebenfalls treu. Latent wirkt damit die vorgeschriebene Zeitordnung doch beim gesamten Satzaufbau mit.

Erörtern wir noch jene abweichend positionierte Kadenz. Es ist wirklich ein Sonderfall, wenn zu deren Unisono-Einleitung (bei T. 125) die rhythmische Zäsur mit der punktierten Achtelnote am Taktbeginn eintritt und nicht wie an den zwei Parallelstellen (T. 57 und 73) in der Taktmitte. Als einmaliges Ereignis folgt aber daraus – in auffälligem Gerüstbau – die Verquickung der entsprechend auf den Taktübergang verlagerten V-I-Wendung mit dem thematischen Einsatz des Schlußritornells. Es ist also konkret der formale Zirkelschluß innerhalb der Ritornellanlage, der diese Abweichung, im Sinne eines musikalischen Ausrufezeichens, begründet.

Nach dem Ergebnis unserer Betrachtung trifft selbst im Falle des *3. Brandenburgischen Konzerts* der von Hell in Anspruch genommene Begriff der Doppeltaktnotierung (vgl. oben S. 285) nicht ganz den Kern der Sache. Den ganzen Satz überblickend, wäre zwar festzuhalten, daß die großräumige 4/4-Zeitordnung sich über weite Strecken zunächst im Hintergrund hält und dem frischen Impetus der Musik auf metrischer Basis der Halbtakte freien Lauf läßt; andererseits gilt jedoch, daß sie an bestimmten Punkten mit gebührender Entschlossenheit auf den Plan tritt, um – wie man vielleicht sagen könnte: nach guter väterlicher Autorität – Ruhe in das übermütige Spielgeschehen zu bringen. Daß durch dieses regulierende Eingreifen der großen Taktinstanz auch eine Spannung entsteht, beweist die plötzlich scheinbar unkontrolliert „von allen Seiten hereinbrechende Tonfluth" (PHILIPP SPITTA[65]) der Takte 87-90. Das aus dem Rahmen fallende Geschehen beendet unwirsch jene zentrale Doppelfugenexposition, just nachdem die Themen auf der Tonikaebene wiedereingetreten waren. Und nicht zufällig folgt gerade darauf wiederum die bisher umfangreichste ganztaktig gegliederte Partie (T. 91-100). Überhaupt kann man ergänzend feststellen, daß sich der 4/4-Takt desto mehr bemerkbar macht, je weiter die Musik in ihrem Ablauf voranschreitet. Was den Satz insgesamt prägt, ist nicht zuletzt das spannungsvolle Verhältnis zwischen variablen spielmotivischen Kombinationen auf

[64] Wie die thematisch bestimmte umfaßt diese weiterführende Gruppe vier Takte; hier liegt also ein symmetrisch unterteilter Achttakter vor.

[65] *Johann Sebastian Bach* I (Leipzig 1873), 741.

der einen und metrisch ruhenden Gruppen unzergliedert hervortretender Taktgestalten auf der anderen Seite.

Hiermit wäre nun eine wesentliche Möglichkeit des schöpferischen Umgangs mit dem Takt beschrieben, auf die man im Werk Johann Sebastian Bachs stoßen kann. Sie geht gleichsam von einer Hierarchie der jeweiligen Themen- und Motivbildungen aus. Die ‚Rangunterschiede' kommen dann in der divergenten Einstellung dieser Komponenten zur Schlagordnung mit ihrer genuinen Einheit von Thesis und Arsis zum Ausdruck. Im ersten Satz des *3. Brandenburgischen Konzerts* verbindet sich die vordergründige Kurztaktigkeit mit den von Hause aus dominierenden Motivgruppen des Ritornells, während ein veritables 4/4-Metrum erst durch ein Zwischenspiel eingeführt wird. Das Üblichere ist hingegen, daß die thematisch höherrangigen Gruppen ganztaktkonform gebaut sind und die metrisch beweglicheren Fügungen auf der Fortspinnungsebene erscheinen.

Von daher besitzt aber der 4/4-Takt bei Bach potentiell zwei ‚Naturen', d. h. er kann zugleich sowohl im regulierend wirkenden Zeitmaß der notierten Vier-Viertel-Einheiten als auch in einer – vor allem rhythmisch bestimmten – Impuls- oder Betonungsordnung von Zwei-Viertel-Einheiten bestehen. Mit dieser möglichen Dualität gibt der Bachsche Taktbegriff beiden musiktheoretischen Erklärungsmodellen recht, die im 18. Jahrhundert in Konkurrenz zueinander treten: der konservativen Vorstellung von der großen dividierbaren Zeiteinheit wie der zukunftsträchtigen Annahme einer additiven Verbindung betonter und unbetonter Zählzeiten zu kurzen Akzenttakten.

VII. Ergebnis

In Einzelausschnitten herangezogene Werke – mit Editionen

Ludwig van Beethoven, Sonate D-Dur op. 12/1 – *Werke für Klavier und Violine* I, hg. S. Brandenburg, Beethoven Werke V/1 (München 1974), 1-25.

Joseph Haydn, Sinfonie in g *„La poule"* Hob. I:83 – *Pariser Sinfonien* I, hg. H. Nakano, Joseph Haydn Werke I/12/1 (München 1971), 91-131.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492 – hg. L. Finscher, NMA II/5/16 (Kassel 1973).

Mehrfach angeführte Literatur

CHRISTIAN BERKTOLD, „Beobachtungen zum Akzenttakt in Kompositionen Mozarts", *Musik in Bayern* 48 (1994), 38-41. – CLAUS BOCKMAIER, *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, MVM 50 (Tutzing 1992), – THRASYBULOS G. GEORGIADES, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950), *Kleine Schriften*, MVM 26 (Tutzing 1977), 9-32.

1. Zusammenfassung

Woher stammt der Takt in der abendländischen Musik? – Zur Beantwortung dieser Frage ist die Forschung in der Regel vom Tactus-Begriff der Vokalpolyphonie ausgegangen und hat auf verschiedene Veränderungsebenen und -faktoren im Geschichtsverlauf hingewiesen wie: das Hervortreten der Semibrevis als primäre Tactus-Einheit, die Umdeutung der mensuralen Proportionsgleichungen in feste Zählzeitgruppen konstanter Notenwerte, den Einfluß des Tanzes auf die Komposition, die Entwicklung bestimmter versgebundener Vokalgattungen. Die Ausprägung des metrischen Taktprinzips, das uns schließlich in der Musik des 18. Jahrhunderts in allgemeiner Verbindlichkeit begegnet, wurde damit auf das sukzessive Zusammenwirken einzelner Umstände zurückgeführt, die teils schon im 16., teils erst während des 17. Jahrhunderts zum Tragen gekommen sind.

Dieser gewohnten Auffassung habe ich den Tatbestand gegenübergestellt, daß eine Taktvorstellung, die der uns vertrauten überraschend nahesteht, bereits in der Instrumentalmusik des späten Mittelalters Geltung gewann: nämlich in der elementaren Lehre vom *tactus* gemäß den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts, und hier auch unabhängig z. B. von Tanzgattungen. Es war vielmehr die vorrangig liturgische Cantus-firmus-Bearbeitung, ausgeführt als Spielvorgang linearer Formelbewegungen über gleichmäßig langen Tenortönen, die einen regulären Takt in instrumentaler Faktur konstituierte. Zwar bezeichnete der Tactus bei den Organisten vom Wortsinn her zunächst die jeweilige Spielformel selbst, d. h. die nacheinander von den Fingern angeschlagenen Töne, doch gehörte unmittelbar zu sei-

ner Funktion auch der Bezug zum Tenorgerüst und damit, neben den klanglichen Bedingungen, die grundlegend vorausgesetzte metrische Disposition. In dieser über die Zeitmaß-Eigenschaft hinausgehenden Bestimmung als musikalische Gestalt berührt sich das instrumentale Verständnis des Tactus mit unserem heutigen Sprachgebrauch vom Takt auf musikalisch-praktischer Ebene – als das, was kurz gesagt ‚zwischen zwei Strichen steht', zumal schon in den frühen Tabulaturen die figuralen Mensurkörper meist durch Vertikalstriche voneinander abgesetzt erschienen.

Unmittelbar gemein mit dem modernen Taktbegriff hat der Orgelspiel-Tactus das Abzählprinzip, definiert sich doch die metrische Konstante hier bereits als jeweils feste Summe entsprechender Grundnotenwerte, wie *quatuor* oder *sex notarum*. Und sogar eine Tendenz zu abgestuften Schweregraden innerhalb der gliedernden Gestalteinheit läßt sich nachweisen, da die Kolorierungsbewegungen dazu neigen, nicht nur den herausragenden Klangwechsel am jeweiligen Mensurbeginn durch rhythmische Verzögerung oder zumindest durch einen melodischen Eckpunkt zu unterstreichen, sondern daneben ähnlich auch die Mensurmitte zu kennzeichnen (in geradzeitigen Tactus). Letzteres gilt jedenfalls für die Stufe der Tastenspielpraxis, auf der von vornherein Modifikationen und Kombinationen der einfachen Viertonformeln einbezogen werden. Auf dem noch fortschrittlicheren Niveau von Adam Ileborgh bis hin zum *Buxheimer Orgelbuch*, wo das als vollgültige Spielanweisung engbegrenzte Tactus-Verfahren in umfassenderen Gestaltungsmöglichkeiten aufgeht, besteht seine metrische Wirksamkeit zumindest als Teilkomponente, gegebenenfalls intermittierend, weiter.

Im ganzen haben diese Beobachtungen an den deutschen Orgelquellen erlaubt, den Tactus konkret als Primärform eines ‚instrumentalen Taktes' in der Musikgeschichte zu bestimmen.[1] Zieht man auch die musikalische Phrasierung in Betracht, kommt zu den bisher rekapitulierten Kennzeichen noch das potentielle Merkmal sozusagen auftaktiger Spannungsbögen hinzu: Solche Bögen stellen sich im Kontext des Tactus dadurch ein, daß die Umspielung eines Ausgangsklangs innerhalb der jeweiligen Mensureinheit in die Vorbereitung der nächsten Zielkonkordanz umschlägt, die sich so gesehen wiederum fester mit deren Umspielung verbindet – entgegen der ‚mechanischen' Grundgliederung.

Um die näheren Untersuchungen nicht auf den Wirkungskreis der deutschen Tastenspiellehre einzuschränken, habe ich mich eingehend mit Versetten und Intavolierungen aus dem italienischen *Codex Faenza* befaßt. Der Spielvorgang in diesen Stücken zeigt einerseits offenkundige Bezüge zum deutschen Tactusprinzip, etwa was die Handhabung der Kolorierungsformeln betrifft, aber auch bemerkenswerte Ansätze einer weiterführenden Gestaltungsflexibilität mitsamt der möglichen Einbeziehung individueller gesanglicher Wendungen, die dem hier gegebenen Kontakt zur Vokalkomposition zuzuschreiben ist. Gleichwohl ließen beide im Faenza-Repertoire ver-

[1] Vgl. oben S. 75.

tretenen Formen – d. h. nicht allein die Cantus-firmus-Bearbeitungen, sondern auch die Intavolierungen – ihrerseits jenes stabile rhythmisch-metrische Konzept erkennen, das im wesentlichen von einem festgelegten Grundmaß und dessen Unterteilung in zwei oder drei durch abgezählte Kurznotenwerte definierte Glieder ausgeht. Im vorliegenden Fall hängt diese Disposition wiederum eng mit dem Divisiones-Modell der sprachgebundenen Trecento-Musik zusammen, welche von daher auch dem instrumentalen Takt nähersteht als andere Arten der Vokalkomposition des 14. Jahrhunderts.[2] Wie in den deutschen Tabulaturen werden die ausgefüllten Mensureinheiten im Codex Faenza generell von Vertikalstrichen begrenzt, die folglich den metrischen Ablauf klar veranschaulichen. Wenn unter einer geradteiligen Divisio ein besonders dichter Kolorierungsrhythmus vorherrscht und der Tenor nicht nur blanke Brevis-Töne setzt, kann es allerdings dazu kommen, daß sich das Metrum primär im Maß der halben statt in dem der ganzen Tactus manifestiert.

Die einfache und zugleich zukunftweisende Art der Zeitgestaltung, die uns jene Sätze exemplarisch vor Augen führten, bleibt in der spätmittelalterlichen Instrumentalmusik nicht einmal auf den Bereich des Tastenspiels beschränkt. Auch die einstimmig überlieferten Stücke neigen, wie bei einem vergleichenden Blick auf die Estampien aus der Londoner Trecento-Handschrift deutlich wurde (von den wirklichen Tänzen ganz zu schweigen), zu regulären Taktmetren. Die Bewegungsstruktur einer solchen solistischen Spielstimme vermag also auch ohne das für den Tactus wesentliche Moment des Klangwechsels eine gültige Zeitmaßordnung zu verkörpern.

Die eindeutigen Untersuchungsergebnisse zur frühen Tastenmusik stellten uns zwangsläufig vor die Frage nach direkten oder indirekten Nachwirkungen das Tactusprinzips als instrumentale Primärtechnik (wie ich es nannte) auf späteren kompositorischen Stufen. Daß in weiterentwickelten Formen dieses Verfahren im Rahmen der Cantus-firmus-Bearbeitung gegenwärtig blieb, ist evident. Die hierzu angeführten Beispiele aus dem englischen *Mulliner Book*, von Sweelinck und Scheidt sowie von J. S. Bach dokumentierten eine Tradierung des Tactus-Grundmusters auch angesichts der satztechnischen Fortschritte. Nach diesem geschichtlichen Ausblick konnten die Bestimmungsmerkmale des instrumentalen Taktes in einer allgemeineren Fassung nochmals herausgestellt werden.[3] Ich wiederhole die vier Kriterien in Kurzform:

1. durch harmonische Eckpunkte und festen Zählzeitmodus einer Spielbewegung determiniertes Regelmaß der Zeitgliederung;
2. relative Gleichförmigkeit der Spielformelgruppen;

---

[2] Die von der Forschung schon länger festgestellte Verwandtschaft des instrumentalen Tactusprinzips mit der Trecento-Notation wird durch die inzwischen bekanntgewordenen Prager Orgeltraktate nachhaltig bestätigt (vgl. oben S. 67).

[3] Vgl. oben S. 148.

3. abgestufte Pointierung der Zählzeiten durch die rhythmisch-melodische Formelstruktur, gestützt durch den harmonischen Gang;
4. musikalische Spannungsbögen jeweils mit der auftaktigen Vorbereitung des Zielklangs und seiner Umspielung.

Eine beispielhafte Passage aus Mozarts a-Moll-Klaviersonate schließlich lieferte den Beweis dafür, daß dieser Gestaltungsansatz auch über Bach hinaus in der Tastenmusik seinen Platz behalten hat.

Ziehen wir hier ein erstes Fazit. Wie die Klaviatur der Tasteninstrumente eine musikgeschichtliche Konstante darstellt, deren noch heute verbindliche Disposition ebenfalls seit der Zeit um 1400 belegt ist, so liegt auch in der Natur des Spielens auf dieser Klaviatur etwas potentiell Gleichbleibendes: die Anwendung von Formeln zur Verbindung von Klängen und die damit zusammenhängende Neigung zu metrischer Gliederung. Zumindest von der Tastenmusik her zeichnet sich damit realistisch ab, daß die auf den Tactus zurückgehende instrumentale Primärtechnik bei der Ausprägung des modernen Taktes konkret mitgewirkt hat.

Das Gebiet des Tastenspiels vorerst verlassend, beschäftigten wir uns am Beispiel zweier Ensemblekompositionen aus dem 15. Jahrhundert von Dufay und Isaac mit der Funktion von Ostinatostrukturen in dem durch die Niederländische Vokalpolyphonie geprägten Satztypus. Dabei stellte sich heraus, daß solche eher instrumentalen Elemente, die jedenfalls auch etwas Formelhaftes, schematisch Gliederndes mitbringen, auf dieser Ebene ebenso mit dem Taktphänomen verbunden sind. Wenn ostinate Bewegungen auf das Gesamtgefüge der von ihnen getragenen Partien ausstrahlen (was meist geschieht), so demonstrieren sie musterhaft, wie die Musik sich – unabhängig von Versvorlagen – eine de facto sprachfremde Metrik zu eigen macht. Im Rahmen gesanglicher Prosavertonung können Ostinatopartien so vor allem in einen spannungsvollen, lebendigen Kontrast zu bewußt deklamationsmelodischen Stimmführungen treten.

Eine weitere dieser gewissermaßen sekundären, d. h. im Verhältnis zum frühen Orgelspiel ‚offeneren' Varianten des instrumentalen Taktes wurde anhand von Clément Janequins Battaglia-Chanson *La guerre* beleuchtet: Dort sind es Nachahmungen militärischer Trompetensignale, die im Rahmen vokaler Polyphonie gegebenenfalls klare metrische Einstellungen hervorrufen. Eine kurz gefaßte textlose Bearbeitung der Chanson erwies sich als ergänzender Beleg dafür, daß solche elementaren Taktbildungen genuin zur Domäne des Instrumentalen gehören – denn nicht zufällig gewinnen in dieser für das Ensemblespiel gedachten Fassung, zumal von den gesangstypischen Partien des Originals kaum etwas übernommen ist, die sich mehr oder weniger mechanisch-formelhaft aneinanderreihenden Tongebilde eine erhebliche Dominanz.

Während Ostinati und Fanfareneinlagen in den Kompositionen der ‚Niederländischen' Epoche ein gleichförmiges Gliedern prinzipiell auf verschiedenen Zeitwertebenen bewirken können, erlangt gegen Ende des 16.

Jahrhunderts im mehrchörigen Kanzonensatz Giovanni Gabrielis als metrische Einheit das Maß der Semibrevis eine offenkundige Priorität. An den ausgewählten Beispielen war zu beobachten, daß die kompakten musikalischen Bausteine – in diesem Fall deklamationsrhythmischer Herkunft –, aus denen solche Stücke größerenteils bestehen, generell auf das Semibrevis-Format zugeschnitten sind. Mithin zeichnet sich hier gestalthaft wie rhythmisch-akzentuell bereits das Profil eines modernen 2/2-Taktes ab. Da Gabrieli auch in der vokal-instrumentalen Komposition oft mit solchen bausteinartigen Fügungen arbeitet, weisen unterdessen seine großen sprachgebundenen Concerti partiell den gleichen spezifischen Taktmodus auf.

Das sich verfestigende Metrum entspringt im Gabrielischen Satz, wohlgemerkt, nicht einfach dem mensuralen Zeitmaß der Musik. Unter der überkommenen Voraussetzung eines als Tactus maior geschlagenen Tempus imperfectum diminutum müßte die Thesis-Arsis-Einheit ja eine Brevis umfassen. Da diese musiktheoretisch etablierte Größe in der Regel zugleich die Gliederung der Basso-pro-organo-Notation durch Vertikalstriche bestimmt, findet die reale kompositorische Zeitformation zunächst auch keine notwendige Entsprechung im graphischen Taktbild. (Damit ist freilich nichts über die damalige Praxis des Taktschlagens gesagt, die um 1600 für solche Musik ihrerseits schon die kürzere Einheit bevorzugte.) Es sei noch daran erinnert, daß die Tendenz zum Semibrevis-Metrum auf einem anderen instrumentalen Feld bereits früher greifbar wird, nämlich bei den Lautentabulaturen: Anders als in der während des 16. Jahrhunderts vom Tempus diminutum beherrschten Vokalmusik war dort die Schlageinheit – sich im Spielvorgang selbst durchaus zu erkennen gebend – schon vor der Jahrhundertmitte generell durch die Semibrevis definiert.

Die Zeitgröße der ‚ganzen Note' stellt dann, wie mehrere Sätze der *Marienvesper* zeigten, auch in der Komposition von Claudio Monteverdi das Grundmaß des instrumentalen Taktes dar. In Monteverdis schöpferischer Absicht aber weitet sich dieses Maß bei bestimmten Partien von der Gestaltbildung her konsequent auf die doppelte Größe aus – was der Musik jeweils eine herrschaftlich-erhabene, eine abgeklärt-reife Haltung verleiht. Daß die einfache Betonungsstruktur in diesem Sinne von einer höheren Taktform überwölbt werden kann, verbindet schließlich den Instrumentalsatz Monteverdis auf besondere Weise mit demjenigen Johann Sebastian Bachs. Aus Bachs Werk behandelten wir zuerst Kompositionen, die vordergründig im 3/8-Metrum verlaufen. Schon die je zwei der kleinen Akzenttakte zu einer Doppeleinheit zusammenfassende Originalnotation der betreffenden Stücke ließ jedoch auf das gleichzeitige Walten einer übergeordneten Zeitinstanz schließen, und die genauere Untersuchung bestätigte, daß sich der Satzaufbau in diesen Fällen tatsächlich immer wieder auf das höhere 6/8-Maß bezieht.

Mit Bach kehrten wir auch zu unserem methodisch vorrangigen Gegenstand der Tastenmusik zurück, und nicht von ungefähr stießen wir dabei

abermals auf Gestaltungsformen, die noch ihre ursprüngliche Herkunft aus dem Tactus-Spiel der frühen Organisten verraten. Den erneuten Nachweis für unsere Primärtechnik erbrachten vor allem solche (nicht selten erscheinende) Partien, bei denen jeweils die instrumentale Bewegung in der ersten Großtakthälfte bewußt der Fixierung eines auf der ‚Eins' erreichten Ruheklangs dient, während sie in der zweiten Hälfte zwischendominantisch-leittönig wieder den mit dem nächsten Hauptschlag eintretenden Gerüstakkord vorbereitet.

Die Mehrzahl der durchgenommenen Bachschen Sätze verwiesen nun auf eine besondere Möglichkeit des kompositorischen Umgangs mit dem 4/4-Takt. Auch hier gilt bei Bach oft, daß Akzentmodus und Gestaltordnung nicht auf derselben temporalen Stufe stehen: Die Betonungseinheit entspricht in aller Regel den halben Mensuren, aber die musikalische Formierung der Spielvorgänge richtet sich eben vielfach am ganzen Takt aus. Keineswegs darf man daher die Dispositionen des Metrischen bei Bach durch den generellen Verweis auf Doppeltaktnotierung ‚über einen Kamm scheren'. Überwiegend sind sogar die prägenden motivisch-thematischen Gruppen eines Satzes an die volle Einheit gebunden, während sich variablere Gliederungen lediglich in Fortspinnungspassagen oder in Partien mit Zwischenspielcharakter ergeben. Unter bestimmten Bedingungen nimmt Bach demnach den hintergründigen Thesis-Arsis-Rahmen des 4/4-Taktes als primäre Zeitordnung kompositorisch sehr wohl ernst. Damit beglaubigt er im übrigen die konservative Lehrmeinung Johann Matthesons, der nicht müde wurde, in seinen musiktheoretischen Schriften die entscheidende Bedeutung dieses originären Einheitsmaßes herauszustellen. Andererseits werden aber durch Bachs Kompositionsweise auch diejenigen Zeitgenossen nicht einfach Lügen gestraft, die den Takt nur mehr als kurzgliedrige Betonungsfolge auffassen wollten. Hier kann sich beides zusammen geltend machen; und wie wir an den Kopfsätzen der *Brandenburgischen Konzerte* sahen, hat gerade der mögliche Dualismus beider metrischer Komponenten, haben gerade jene ‚zwei Naturen' des Bachschen Taktes wesentlichen Anteil an der fesselnden Lebendigkeit seiner Musik.

2. Ausblick auf die Wiener Klassiker

An den Beginn dieser ergänzenden Bemerkungen, mit denen wir unseren Blick zu guter Letzt auf ein erst recht zentrales Feld der Musikgeschichte richten wollen, sei wieder ein konkreter Werkausschnitt gestellt.[4] Das Beispiel ist mehr als bekannt: Es handelt sich um den Anfangsteil des ersten Satzes von Mozarts C-Dur-Klaviersonate KV 545 aus dem Jahr 1788 – ge-

[4] Die folgende Beschreibung ist auch in meinem Aufsatz „Tactus und Mensura: Überlegungen zu einer Primärtechnik der Tastenmusik", *AOI 27* (im Druck), enthalten.

nauer gesagt um die Takte 5 bis 10, in denen durchgängig Laufbewegungen der rechten Hand vorherrschen.[5] (Für wieviele Klavierschüler mußten diese berühmten Tonleitern nicht schon als Übematerial herhalten?) Ab dort wird also ‚gespielt' in dieser Sonate, nachdem zuvor das Thema ‚gesungen' wurde.

In einer von a' nach d' führenden Sequenz reiht die rechte Hand viermal die gleiche Sechzehntelbewegung aneinander, wobei sie am Taktanfang jeweils von einem Achtelton als rhythmischer Stütze ausgeht, um dann, mit Oktavhöhepunkt auf der Taktmitte, kontinuierlich auf- und wiederabzusteigen. Der Baß realisiert den Sekundgang – immer nur die auftaktige ‚Vier' und die betonte ‚Eins' anschlagend – in der Unterdezim zu jenen Achteltönen (sozusagen als *descensus simplex*!), während die rhythmisch an ihn gebundene Mittelstimme zunächst den Achston c' festhält, bevor sie den Basisschritt d-c mit h-c' zur Sext-Oktav-Klausel ergänzt. Wie selbstverständlich sind die gestaffelten Einheiten des ganzen Vorgangs[6] unmittelbar auf das Zeitmaß der vier Viertel bezogen: Jede der gleichartigen Laufgruppen füllt bei harmonischer Konstanz einen Takt aus; die Klänge verändern sich jeweils mit ‚Schlag eins', was durch die auftaktigen Viertelimpulse der Unterstimmen noch eigens pointiert wird.[7] Kurzum: ein Musterbild des instrumentalen Taktes! Das 4/4-Metrum erfährt so eine überdeutliche Konkretion. Und diese Festigung des zeitlichen Bezugsrahmens ist höchst belangvoll im Hinblick darauf, was sich anschließend ereignet.

Mit T. 9 schert die linke Hand aus dem Sequenzgang aus, indem sie von c-e nach f-a springt und somit plötzlich die Subdominante fixiert – bei bewußtem Durchklingen-Lassen der angeschlagenen Terz. Die Oberstimme setzt sich im ersten Moment noch gemäß ihrer bisherigen Bewegungstendenz fort, fügt aber nach der ‚Drei' als Reaktion auf die harmonisch veränderte Situation von der Unterquart des Spitzentons aus überraschend einen zweiten Aufstiegslauf an. So kommt es zum Verkürzungsprozeß. Das nächste Ereignis besteht demgegenüber in der erneuten Setzung des f-a-Klangs auf der folgenden ‚Eins' anstelle eines Akkordwechsels. In T. 10 aber ändert sich erst recht das Verhältnis des Taktes zu seiner Ausfüllung, da die Oberstimme ihre achttönige Formelverbindung in der zweiten Takthälfte eine Terz tiefer wiederholt, während der Baß in punktiertem Rhythmus entschlossen einen zielgerichteten Stufenweg durchschreitet. Über den wechseldominantischen Leitton fis wird die G-Dominante eingeführt, die daraufhin durch einen markanten Seitenbewegungsblock mit Akkordabschluß sogleich eine bündige Befestigung erhält. Dabei hat sich die instrumentale

---

[5] NMA IX/25/2, 122. Im Hinblick auf die Taktfrage ist auf diesen Satz auch CHR. BERKTOLD (1994) eingegangen. (Allerdings wurde mir sein Aufsatz erst bekannt, nachdem meine Überlegungen zur *Sonata facile*, die ich hiermit in dieses Buch übernehme, im wesentlichen schon ausformuliert waren.)

[6] Vgl. zum folgenden die analoge Erörterung dieser „instrumental geprägten" Partie bei Berktold (ebd. 38).

[7] Erst an der Parallelstelle erfolgt wegen des in T. 48 über der II. Stufe des Basses gebildeten Septvorhalts eine Fortschreitung auch innerhalb des Taktes.

Spielbewegung gegenüber der Zeiteinheit des Taktes gewissermaßen zweigeteilt: Aus einer instrumentalen Zelle ist vordergründig eine doppelte mit je gleicher Ausfüllung geworden.

Dieser bewußte Umgang Mozarts mit der Taktgestalt steht nun im Dienst eines gleichsam dramaturgischen Konzepts, das hier im ganzen darauf abzielt, die im Sonatensatz gestellten Aufgaben in höchstmöglicher zeitlicher Konzentration zu erfüllen. (Die letzte Konsequenz davon zeigt sich dann im Hineinziehen des Reprisenbeginns in die Durchführung, auf der IV. statt der I. Stufe.) Bei T. 9 markiert schon das ereignishafte Eintreten der Subdominante einen plötzlichen Wendepunkt in der formalen Entwicklung, an dem sich die Musik kurzerhand entschließt, nunmehr auf schnellstem Wege die Dominante aufzusuchen und damit dem ersten Expositionsteil ein rasches Ende zu setzen.

Ein solch gezieltes kompositorisches Eindringen in den Ablauf der Zeit wäre ausgeschlossen, wenn deren vorgegebenes Maß nicht a priori als eigenwertige Größe feststünde, und es wäre für den Zuhörer in seiner Bedeutung kaum nachzuvollziehen, wenn dieses Maß der Zeit nicht im voraus auch konkret hörbar gemacht würde. In T. 5-8 unserer Mozart-Sonate – und an beliebig vielen anderen Stellen in der Komposition der Wiener Klassiker – aber leistet solches auf elementare Weise der althergebrachte, taktförmig gliedernde instrumentale Spielvorgang:[8] Er ermöglicht hier, die Verdichtung im musikalischen Fortlauf als kompositorische Inszenierung des Dahineilens, des Sich-Verkürzens der Zeit klar genug, auch in der Relevanz für das Ganze des Satzes, zu erfassen. Solche Beispiele zeigen, daß die Konsequenzen aus der musikgeschichtlich weit zurückreichenden Möglichkeit einer Verkörperung der inhaltslosen Mensura durch den gegenständlichen Tactus noch zu den Voraussetzungen selbst des komplexen Wiener klassischen Taktbegriffs zu zählen sind.

Um dies insgesamt noch tiefer auszuloten, müssen wir in der Tat auf GEORGIADES' Erklärungsmodell des leeren Taktes rekurrieren[9], das zunächst weit in die Geschichte – nicht der Musik, sondern: – der Sprache zurückgreift. Ausgehend von Beobachtungen am Priestermarsch aus Mozarts *Zauberflöte*, hat Georgiades ein plastisches Bild gebraucht, um den fundamentalen Sachverhalt darzustellen. Sein Gedankengang geht vom Altertum aus:

> Die antike Quantitätsrhythmik bestand aus festen Körpern, gleichsam in sich festgefügten Steinen, Felsen, Bergen. Diese wurden aber mit der Zeit zerrieben, in Staub

[8] Gewiß ist auf seine Weise auch das ‚vokale' Thema des Satzes von dem regierenden 4/4-Takt geprägt, so in seiner klanglichen Bindung mit der ‚maßgebenden' (volltaktigen) Tonika-Basis am Anfang, aber auch in seinem rhythmisch-melodischen Duktus. Überdies geben die Alberti-Bässe den Takt, fast nach Art eines Uhrwerks, als Zählzeitmodus an. Gegenüber dem gänzlich gleichförmigen Spielvorgang der Sequenz erscheint jedoch das Thema in seinem metrischen Ausdruck noch wie elastisch wiegend, locker schwingend.

[9] GEORGIADES (1950/1977), sowie ders. „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker" (1951), *Kleine Schriften*, MVM 26 (Tutzing 1977), 33-43.

verwandelt. Zum Schluß kam eine Sintflut. Es wurde daraus Schlamm. Die entstandenen Ströme brachten zwar Wasser und aufgelöste Stoffe herunter, aber doch noch so, daß man diese zwei Elemente nicht säuberlich, endgültig voneinander trennen konnte. Einmal aber – dazu waren Jahrtausende nötig – sagen wir, im Jahre 1781, im Jahr der Russischen Quartette Haydns, des Idomeneo und der Entführung, ist es so weit gekommen: Die Flüssigkeit hat geformte feste Körper, Kristalle, von sich gegeben, und sie selbst ist klares, ungetrübtes Wasser geworden. Diese Körper können nun nicht, wie die antiken, für sich trocken bestehen, sondern nur im klaren, flüssigen Element. Dieses Wasser ist aber der neue, geläuterte, verselbständigte Taktbegriff der Wiener Klassiker.[10]

Satztechnisch bedeute dies, daß der leere Takt, unabhängig von der rhythmischen Ausfüllung, von den Klassikern für sich als eigene Wesenheit gehandhabt werde. Er sei ein selbständiger Kompositionsfaktor geworden. Dieser von jeglicher Materie befreite Takt vermöge nun die heterogenen Glieder zusammenzuhalten, eben weil in ihm sich nichts Materielles finde, das mit ihnen zusammenstoßen könnte. Er sei lediglich wie ein Bezugssystem, das die Einheit nur im Geiste herstelle.[11]

Diese zweifellos den Nerv der Wiener klassischen Musik berührende Deutung (deren Gewicht durch die von DAHLHAUS spät noch dagegen vorgebrachten Einwände[12] kaum gemindert wird) beschreibt nun einen zum substantiellen, geprägten Takt schlechterdings diametralen Pol. Aber gerade weil es sich hier um eine regelrechte Komplementarität handelt, besteht zwischen diesen beiden Ebenen auch eine besondere Korrelation: Der instrumentale Takt ist gewissermaßen eine spezielle Kehrseite des leeren Taktes. Oder anders ausgedrückt: Der leere Takt wird durch den instrumentalen Takt in elementarer Form repräsentiert. Die individuellen musikalischen Motive – die „Körper" oder „Kristalle", wie Georgiades sie in seinem Bild genannt hat – kongruieren weder mit dem einen, noch mit dem anderen. Sie stehen vielmehr in lebendiger Spannung zur konstanten Zeitmaßordnung[13] wie zu solchen Partien innerhalb eines Satzes, die diese Ordnung jenseits des Thematischen, d. h. jenseits des freiheitlich ‚Sprechenden' oder ‚Singenden', in formelhaftem Spiel verkörpern. (Man könnte daher auch den leeren Takt und seine instrumentale Repräsentanz mit Weiß und Schwarz, die

---

[10] GEORGIADES (1950/1977), 18.

[11] Ebd. 19.

[12] „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik", *AfMw* 45 (1988), 1-15. Vgl. hierzu auch BOCKMAIER (1992), 357-358.

[13] Daß der jeweils waltende Takt bei den Wiener Klassikern in sich gültig bleibt, ist nochmals zu unterstreichen (vgl. auch oben S. 259). Aus diesem Grund kann ich die Sichtweise von BERKTOLD nicht teilen, wie sie u. a. im Blick auf eine Mozart-Arie (aus *Idomeneo*) in der Feststellung zum Ausdruck kommt, daß „der bisher gültige Viervierteltakt unvermittelt verlassen und zu einem auskomponierten Dreivierteltakt wird" (26; vgl. auch 50 Anm. 9). Ich beharre darauf: Der Dreiertakt entsteht dort nur scheinbar – wie ich schon in meiner Arbeit über die *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts* (1992), 249, zu der betreffenden Stelle bemerkte. Takt und musikalische Gestalt gehören in diesem Fall wiederum verschiedenen Ebenen an; gerade daraus resultiert die bedrängende Spannung.

selbständigen Themen und Motive hingegen mit den bunten Farben vergleichen.)

Für die Kommunikation des Wiener klassischen Satzes mit dem Hörer bleibt wesentlich, daß jene ‚reine Form' des Zeitmaßes[14] – von welcher tatsächlich der Zusammenhalt seines gesamten Gefüges abhängt, da nur deren vorgegebene Integrität eine feste Verankerung der einzelnen musikalischen Körper im Zeitablauf garantieren kann – als metrische Basis wenigstens stellenweise vergegenständlicht wird. Wenn diese Musik uns nicht in ihrer menschlichen Tragweite[15] verständlich ansprechen wollte, wäre der leere Takt nicht auf substantielle Gegenstücke angewiesen. Da sie aber stets auf ein solches Sich-Mitteilen, Sich-Offenbaren abzielt, muß der Takt in bestimmtem Rahmen real Gestalt annehmen, so wie es durch die elementar gliedernden instrumentalen Spielvorgänge unmittelbar geschieht. (Ebendeshalb kommt es bei Mozarts C-Dur-Klaviersonate entscheidend darauf an, daß, bevor die dramaturgisch begründete innere Verdichtung einsetzt, das geltende 4/4-Metrum durch jene einheitliche Sequenz mit den Sechzehntelläufen der rechten Hand so deutlich profiliert wird.)

Um die Wirksamkeit des instrumentalen Taktes in der Wiener klassischen Komposition noch breiter zu exemplifizieren, ziehe ich nun zum Schluß verschiedenartige Partien je eines Werkes von Haydn, Mozart und Beethoven heran, in denen er musterhaft hervortritt:

Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 83 g-Moll („*La poule*"),
Satz 1, Durchführung T. 83-91 usw.;

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, Nr. 28 (Finale),
Scena ultima T. 402-419;

Ludwig van Beethoven, Sonate D-Dur für Klavier und Violine op. 12/1,
Satz 1, Exposition T. 5-20.

Die beiden ersten Werkausschnitte sollen auch – über die behandelten Konzertsätze von Bach hinaus – die Anwendung entsprechender Gestaltungsmuster auf den instrumentalen Ensemblesatz veranschaulichen.

Bei dem Beispiel von Haydn[16] liegt zunächst eine Art Sequenz vor, die sich insgesamt im Maß der Doppeltakte gliedert; doch wiegen die Einzeltakte hier musikalisch gleich schwer.[17] Das harmonische Gerüst der drei Sequenzelemente umfaßt jeweils den Wechsel von einem Moll-Ausgangsklang zum Mollklang in der Oberquint (|f-|→c|es-|→b|b-|→f|), wobei zugunsten einer massiven ‚Vorhaltswirkung' diese Zielstufe über den betreffenden zwi-

[14] Vgl. GEORGIADES' Verweisung auf Immanuel Kant (19).

[15] Vgl. ebd.

[16] Joseph Haydn Werke I/12/1, 98-100.

[17] Von der Möglichkeit realer Großtakte (wie sie bei Bach u. a. im Verhältnis 4/4 zu 2/4 auftraten), wäre hier schon wegen der Wucht der Schwerzeitbetonungen abzusehen. Die metrische Priorität der 4/4-Einheiten wird zudem durch die Dreitaktgruppe T. 89-91 bestätigt.

schendominantischen Sextakkord eingeführt wird. Der dafür verantwortliche Baßgang in halben Noten (*sforzati*) vollzieht im ersten von zwei Takten immer eine Wendung vom Grundton zur Terz des Ausgangsklangs und dann einen stechenden übermäßigen Sekundschritt in den Leitton des Zielklangs. Quasi kontrapunktisch ist mit diesem markanten Baß eine Martellato-Achtelbewegung der Violinen verknüpft, die den Vorgang melodisch-rhythmisch aktiviert. Zählzeit *1* des C-Takts wird im Zuge dieser formelhaften Bewegung abwechselnd durch *figura corta* und Quintsprung abwärts (nach dem ersten Achtel) gekennzeichnet, Zählzeit *3* mit weniger Nachdruck durch Quartsprung bzw. durch einen Eckton in der Sekundschrittfolge.

Harmonische Wechselpunkte auf ‚Schlag eins' (ausgenommen T. 86/87), gleichartige Spielformelgruppen, abgestufte Pointierung der Zählzeiten: Hiermit entspricht diese Passage wiederum unserem Begriff des instrumentalen Taktes, wobei auch gar keine davon unabhängigen Elemente hinzutreten. Dasselbe gilt im wesentlichen für die Fortsetzung der Musik, die unter dem weiterlaufenden Achtelspiel der Violinen (jetzt in Sextparallelen) den Baß einstweilen pausieren läßt, um dann mit vertauschten Schichten wieder an die zweispurige Faktur der Sequenz anzuknüpfen. Eine Strecke von mindestens 25 Takten – bis in diesem Durchführungsteil des g-Moll-Satzes die wechseldominantische A-Ebene erreicht wird (T. 109) – steht damit im Zeichen dieser Taktprägung (wenn man die Orgelpunktstelle T. 109-112, wo in der Violinenstimme das gegebene Spielmuster weiter beibehalten wird, nicht noch mit hinzurechnen will). Im Satzzusammenhang hebt sich das Mechanische des instrumentalen Gestaltungsprinzips vom je eigenen Duktus der tragenden Themen deutlich ab, wiewohl die sequenzierte Viertonreihe in Halben nichts anderes als den Beginn des Hauptthemas (g^1-b^1-cis^2-d^2) verkörpert, losgelöst von dem originär angeschlossenen Punktierungsmotiv. In der Durchführung wird dieses Thema also seines lebendigen Impulswechsels beraubt und auf sein ‚stählernes' Eröffnungssignal reduziert, das hier, variativ verkettet, die Züge eines Cantus firmus annimmt und damit auch die formelhafte Gegenstimme satztypisch zur Geltung kommen läßt.

Im Brennpunkt von Mozarts *Figaro*-Finale steht jene tief berührende Situation, in der sich die wirkliche Gräfin zu erkennen gibt – wodurch die letzte Verwechslung aufgelöst und der Conte zur Reue geführt wird, so daß anschließend er seine Gemahlin um Vergebung bittet.[18] Der Graf und die anderen Herren stehen wie gebannt, nachdem die Gräfin gesprochen hat: Nur stotternd, in abgehackten Einzelsilben, vermögen sie sich zu äußern. Die stockende Deklamation des vokalen Ensembles erfolgt aber vor dem Hintergrund eines Orchestersatzes, der die bedrückende Spannung, das Stillstehen der Zeit gleichsam, mit rein instrumentalen Mitteln erfaßt: Gerade die Abwesenheit gesanglicher Melodie, das Fehlen eigenständiger Motive ist es, was uns in jene unbequeme Wartestellung versetzt. Wir hören nur: formelhaftes Achtelspiel der Violinen, gestützt durch Viertelimpulse der Bässe

[18] NMA II/5/16, 575-578.

mit Bratschen auf den Takt-Einsen, und liegende Achstöne der Hörner. (Die Holzbläser imitieren das Stottern des Solistenchors.) Je zwei meist nur in Sekundschritten verlaufende Vier-Achtel-Formeln füllen dabei eine 4/4-Einheit aus, und diesem Grundmetrum gemäß wechseln auch die Klänge: instrumentaler Takt also bei Mozart – und hier sogar, bewußt reflektiert, in einer szenisch-dramaturgisch höchst bedeutsamen Funktion.

Beethovens erste Violinsonate aus op. 12 beginnt in einer Art dreiklangsmelodischer Fanfaren-Haltung, die nach dem blank gesetzten Anfangsakkord Streichinstrument und Klavier im Unisono vereinigt.[19] Ab T. 3 dann realisiert letzteres eine gleichmäßige Achtel-Spielbewegung mit Akkordstützen in ganzen Noten, dazu kommen freie motivische Einwürfe der Violine.(Bei T. 12 tauschen die Instrumente ihre Aufgaben.) So erweist sich der instrumentale Takt in diesem Beispiel einerseits als Accompagnemento-Struktur, andererseits jedoch, aufgrund des geschmeidigen wie zugkräftigen Duktus der Achtelstimme, auch als eigenständig expressives Satzmoment: Das Rhythmisch-Mechanische ist hier in besonderer Weise mit melodischer Kraft erfüllt. Beachten wir noch, daß in der instrumentalen Bewegung neben der obligatorischen Akkordumspielung auf ‚Schlag eins' immer wieder ein bewußtes Zustreben auf den jeweiligen Folgeklang deutlich wird, besonders wenn am Taktende ein (sekundärer) Leitton erscheint (cis^{1} vor T. 7, gis vor T. 8, abermals cis^{1} vor T. 10, cis^{2} vor T. 11). Dies bewirkt sozusagen auftaktige Schübe – wie sie ihrerseits ja schon im Tactus des frühen Orgelspiels angelegt sind.

Für alle drei Beispiele ist bezeichnend, daß Viervierteltakte durch instrumentale Formelbewegungen kontinuierlich ausgefüllt und unter Bezug auf das vom Baß bestimmte Klanggerüst als metrische Einheiten sinnfällig herausgestellt werden. Dabei korrespondiert diese Art der Gestaltung mit der im Zusammenhang geltenden Schlag- und Betonungsordnung, die grundsätzlich eine bestimmte Abstufung der Nebenzählzeiten gegenüber dem Hauptschwerpunkt auf der Takt-Eins vorsieht. Wenn in solchen Partien bei den Wiener Klassikern die metrische Form der Musik unmittelbar durch die einheitliche Gruppierung der Töne und Klänge repräsentiert wird, so trägt dies wiederum dazu bei, daß der Takt im weiteren Kontext eines Satzes auch als rein hintergründiger Koordinator die ihm zukommende zentrale Aufgabe vollmächtig erfüllen kann: nämlich die gestalterische Variabilität, die sich gerade in den unterschiedlichen, überraschend wechselnden Motivbildungen ausdrückt und so von der Freiheit des personalen Handelns zeugt[20], zu einer gültigen, aussagekräftigen musikalischen Wirklichkeit zu verbinden. In der Kompositionsgeschichte ist das immerhin der Weg, auf dem die Wiener Klassiker das Ideal von versöhnter Einheit in spannungsvoller Vielfalt erreichen.

---

[19] Beethoven Werke V/1/I, 1.

[20] Vgl. GEORGIADES (1950/1977), 17.

Nach Beethoven strebt die Komposition bald nach anderen, nach neuen Zielen. In der Musik des 19. Jahrhunderts verliert deswegen, aufs Ganze gesehen, auch der Takt faktisch an Bedeutung. Umgekehrt zeichnet sich vielfach eine Emanzipation des Rhythmus ab.[21] Wohin die Wege im einzelnen geführt und zu welchen ehedem ungeahnten Entdeckungen sie die inzwischen zu hohem Selbstbewußtsein aufgestiegene ‚Tonkunst' noch gebracht haben, ist bekannt. Das je gezielte Ausschöpfen der neuen Möglichkeiten hatte gleichwohl seinen Preis: Die geschichtliche Einheit der abendländischen Komposition, wie sie bisher in bestimmtem Sinne gegeben war, mußte unter dem Einfluß der zunehmend individualisierten ästhetischen Vorstellungen verlorengehen. Letzten Endes zersplitterte die Musikgeschichte (das 20. Jahrhundert hat es bewiesen) in zahlreiche divergente, oft unvereinbar oder gar feindschaftlich nebeneinanderstehende schöpferische Ansätze. Aus dieser Sicht bleibt am Ende die kritische Frage, ob nicht gerade die Entkräftung jenes integren Taktprinzips, das in der aufstrebenden Instrumentalmusik bis zu den Wiener Klassikern und erst recht in deren Komposition selbst zum Garant von Einheit im Werk geworden war, als Zeichen für einen umfassenderen „Verlust der Mitte" (um mit HANS SEDLMAYR zu sprechen[22]) gewertet werden muß.

[21] Vgl. dazu etwa R. BOCKHOLDT, *Berlioz-Studien*, MVM 29 (Tutzing 1979), 205-215.

[22] *Verlust der Mitte* (Salzburg 1948); Sedlmayr bezog sich dabei auf die Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Verzeichnisse

1. Quellen und Editionen[1]

Vokalmusik vor 1600

Chansons de maistre Clement Janequin nouvellement et correctement imprimeez ...
Paris: Attaingnant, ca. 1528.
Clément Janequin: Chansons. MMRF. [Bd. 7.] Hg. M. H. Expert.
Paris: Leduc, 1898.

FLORENZ, BIBLIOTECA NAZIONALE. *Ms. Panciatichi 26* (*FP*).
M. Kugler. *Die Tastenmusik im Codex Faenza.* MVM, Bd. 21.
Tutzing: Schneider, 1972. Notenteil [Vokalvorlagen].

LONDON, BRITISH LIBRARY. *Ms. Harley 978.* Fol. 11^{v}: *Sumer is icumen in.*
Faks. *Early English Harmony.* Bd. I. Hg. H. E. Wooldridge.
London: Quaritch, 1897. Taf. 22.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. *Ms. nouv. acq. fr. 6771* (*PR*, Codex Reina).
M. Kugler. *Die Tastenmusik im Codex Faenza.* Notenteil [Vokalvorlagen].

TRIENT, CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO. *Ms. 90* (*Tr 90*).
Faks. Rom: Vivarelli e Gullà, 1970.
DTÖ. Jg. VII [Bd. 14-15]. Hg. G. Adler u. O. Koller. Wien: Artaria, 1900.

WIEN, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, *Cod. 2777*
(*Wo A*, Oswald von Wolkenstein). Fol. 14^{v}: *Stand auff Maredel.*
Faks. mit Ed. I. Pelnar. *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein.*
Münchner Editionen zur Musikgeschichte, Bd. 2. Tutzing: Schneider 1981.
S. 106-108.

Instrumentalmusik und Instrumentallehren vor 1600[2]

Orte:

BASEL, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK. *Ms. F X 17–20.*
Nr. 49: Bearb. Clément Janequin, *La guerre.*
Musik aus dem alten Basel. Musica Instrumentalis, H. 31. Hg. R. Erig.
Zürich: Pelikan, o. J. S. 8-9.

---

[1] Angegeben sind nur solche Werke und Sammlungen, auf die sich konkrete Untersuchungen bezogen haben bzw. die allgemein für das Hauptthema von Interesse sind.

[2] Sonstige Quellen zur Musiktheorie, die ergänzend herangezogen wurden, sind hier mit aufgeführt (unter *Personen usw.*). Zur frühen Orgelmusik: vgl. die Zusammenstellung aller bekannten Tabulaturen S. 59-60.

BERLIN, STAATSBIBLIOTHEK PREUSSISCHER KULTURBESITZ. *Ms. theol. lat. 4° 290.*
Fol. 56v: Orgeltabulatur.

Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries. CEKM. Bd. 1. Hg. W. Apel. American Inst. of Musicology, 1963. S. 15-17.

BRESLAU, STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK. *I F 687.* Orgeltabulatur.

Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries. CEKM. Bd. 1. S. 18-22.

BRÜSSEL, BIBLIOTHÈQUE ROYALE. *Ms. II 4149.*
Fol. 48v: Tastenspiel-Anleitung.

Chr. Meyer. „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts". *Musik in Bayern.* H. 29, 1984. S. 56.

FAENZA, BIBLIOTECA COMUNALE. *Ms. 117 (Fa).*

Faks. MSD, Bd. 10. Hg. A. Carapetyan. American Inst. of Musicology, 1961.

M. Kugler. *Die Tastenmusik im Codex Faenza.* MVM, Bd. 21. Tutzing: Schneider, 1972. Notenteil [Teiledition].

CMM. Abt. 57. Hg. Dr. Plamenac. American Inst. of Musicology, 1972.

FLORENZ, BIBLIOTECA NAZIONALE. *Ms. Panciatichi 27.*
Fol. 9v: Heinrich Isaac, *A la bataglia.*

DTÖ. Jg. XVI, T. 1 [Bd. 32]. Nachtr. zu Jg. XIV, T. 1. Hg. J. Wolf. Wien: Artaria, 1909. S. 221-224.

HAMBURG, STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK CARL VON OSSIETZKY.
ND VI 3225. Orgeltabulatur (Wolfgang Neuhaus).

Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries. CEKM. Bd. 1. S. 22-27.

LONDON, BRITISH LIBRARY. *Ms. add. 28550* (Robertsbridge-Codex).

Faks. *Early English Harmony.* Bd. I. Hg. H. E. Wooldridge. London: Quaritch, 1897. Taf. 42-45.

LONDON, BRITISH LIBRARY. *Ms. add. 29987 (Lo).* Instrumentalstücke.

Faks. MSD. Bd. 13. Hg. G. Reaney. American Inst. of Musicology, 1965.

J. Wolf. „Die Tänze des Mittelalters: Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik". *AfMw.* Bd. 1, 1918/19. S. 24-42.

Medieval Instrumental Dances. Music: Scholarship and Performance. Hg. T. J. McGee. Bloomington: Indiana Univ., 1989. S. 71-118.

Instrumental Music of the Trecento: A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987. Hg. M. van Schaik u. Chr. Schima. Utrecht: STIMU (Foundation of Historical Performance Praxis), 1997.

LONDON, BRITISH LIBRARY. *Ms. add. 30513* (Mulliner Book).

MB. Bd. I. Hg. D. Stevens. London: Stainer & Bell, 1954.

MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. *Cim. 352b* (Buxheimer Orgelbuch).

Faks. DM. R. 2, Bd. I. Hg. B. A. Wallner. Kassel: Bärenreiter, 1955.

EdM. Bd. 37-39. Hg. B. A. Wallner. Kassel: Bärenreiter, 1958/59.

MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. *Cod. germ. 811.*
Fol. 22v: Tastenspiel-Anleitung.
Faks. mit Ed. Th. Göllner. „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert". *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel.* Hg. H. Tischler. Bloomington: Indiana Univ., 1968. S. 70-71.

MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. *Cod. lat. 7755.*
Fol. 276: Orgeltraktat (*M Tr*).
Faks. mit Ed. Th. Göllner. *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters.* MVM 6. Tutzing: Schneider, 1961. S. 153-194.

OLDENBURG, NIEDERSÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK. *Cim I 39.*
Fol. 91v: Orgeltabulatur (Ludolf Bödeker).
Faks. mit Ed. M. Staehelin. *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker: Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts.* Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. Philologisch-Historische Klasse. Jg. 1996, Nr. 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. S. 40-67.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. *Ms. nouv. acq. fr. 6771* (PR, Codex Reina).
Fol. 85v: Orgeltabulatur.
M. Kugler. *Die Tastenmusik im Codex Faenza.* MVM, Bd. 21. Tutzing: Schneider, 1972. Notenteil, S. 136-140.

Olim PHILADELPHIA, CURTIS INSTITUTE OF MUSIC. Tabulatur des Adam Ileborgh.
Faks. mit Ed. L. Richter. „Praeambeln und Mensurae: Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh". *BzMw.* Bd. 23, 1981. S. 265-308.

PRAG, ARCHIV PRAZSKÉHO HRADU, Knihovna Metropolitní kapituly, *M. CIII (1463).*
Fol. 93 bzw. 96: Orgeltraktate.

REGENSBURG, BISCHÖFLICHE ORDINARIATSBIBLIOTHEK. *Ms. th. 98.*
Pag. 411: Orgeltraktat.
Chr. Meyer, „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts". S. 44-48.

Personen usw.:

AGRICOLA, MARTIN. *Musica figuralis deudsch.* Wittenberg: Rhaw, 1532.
Faks. Hildesheim: Olms, 1969.

– Ders. *Musica instrumentalis deudsch.* Wittenberg: Rhaw, 1529.
Faks. Hildesheim: Olms, 1969.

GERLE, HANS. *Musica teusch auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen auch Lautten* ... Nürnberg: Formschneyder, 1532.

ILEBORGH, ADAM. Siehe *olim* PHILADELPHIA, CURTIS INSTITUTE OF MUSIC.

Musica de diversi autori ... partite in caselle per sonar d'instrumento perfetto.
Venedig: Gardano, 1577.

NEWSIDLER, HANS. *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch* ...
Nürnberg: Petreius, 1536.
DTÖ. Jg. XVIII, T. 2 [Bd. 37]. Hg. A. Koczirz. Wien: Artaria, 1911. S. 15-37.

PAUMANN, CONRAD. *Fundamentum organisandi.*
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. *Ms. 40613.*
Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries. CEKM. Bd. 1. S. 32-51.

WYSSENBACH, RUDOLF. *Tabulaturbuch uff die Lutten* ... Zürich: Selbstverl., 1550.
Faks. Leipzig: Zentralantiquariat f. Bärenreiter, 1980.

Lehrtraktate und musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts

DESCARTES, RENÉ. *Musicae compendium.* Amsterdam: Janssonius d. J., 1656.
Faks. mit deutscher Übers. J. Brockt. Bibliothek klassischer Texte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ²1992.

[EBERLIN, JOHANN ERNST.] *Fundamentum seu cantus firmus praeambulandi explicatio, instructio et exercitatio ... 1760* [handschriftlich].
München, Bayerische Staatsbibliothek. *Mus. ms. 261.*

HEINICHEN, JOHANN DAVID. *Der General-Baß in der Composition* ...
Dresden: Selbstverl., 1728.
Faks. Hildesheim: Olms, 1969.

HEYDEN, SEBALD. *De arte canendi* ... [2. Aufl.] Nürnberg: Petreius, 1540.

HILLER, JOHANN ADAM. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* ...
Leipzig: Junius, 1774.

KIRNBERGER, JOHANN PHILIPP. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ..., T. 2.
Berlin–Königsberg: Decker & Hartung, 1776.
Faks. Hildesheim: Olms, 1988.

KOCH, HEINRICH CHRISTOPH. *Versuch einer Anleitung zur Composition* ..., T. 2.
Leipzig: Böhme, 1787.
Faks. Hildesheim: Olms, 1969.

MARPURG, FRIEDRICH WILHELM. *Anleitung zum Clavierspielen* ..., T. 1.
Berlin: Haude & Spener, 1755.

– Ders. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* ..., T. 3. Berlin: Lange, 1758.
Faks. Hildesheim: Olms, 1974.

– Ders. *Kritische Briefe über die Tonkunst* ..., T. 1. Berlin: Birnstiel, 1760.

MATTHESON, JOHANN. *Critica musica* ..., T. 1. Hamburg: Selbstverl., 1722.

MATTHESON, JOHANN. *Das neu-eröffnete Orchestre* ... Hamburg: Selbstverl., 1713.
Faks. Hildesheim: Olms, 1993.

– Ders. *Der vollkommene Capellmeister* ... Hamburg: Herold, 1739.
Faks. DM. R. 1, Bd. V. Hg. M. Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954.

MERCK, DANIEL. *Compendium musicae instrumentalis chelicae* ... Augsburg: Wagner, 1695.

MERSENNE, MARIN. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique.*
Paris: Cramoisy, 1636.

MURSCHHAUSER, FRANZ XAVER. *Academia musico-poetica bipartita* ...
Nürnberg: Endters, 1721.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE. *Traité de l'harmonie* ... 4 Tle. Paris: Ballard, 1722.
Faks. Miscellanea. Abt. 3, Bd. 1. Hg. E. R. Jacobi.
American Inst. of Musicology, 1967.

RIEPEL, JOSEPH. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* ... *Erstes Kapitel De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung.*
Regensburg–Wien: Bader, Augsburg: Lotter, 1752.

SIMPSON, CRISTOPHER. *A Compendium of Practicall Musick in five parts.*
London: Godbid f. Brome, 1667.

SPEER, DANIEL. *Grund-richtiger, kurz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst.*
Ulm: Kühn, 1687.

SULZER, JOHANN GEORG. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* ..., T. 2.
Leipzig: Weidmann, 1774.

Werke oder Werkgruppen nach Komponisten

BACH, JOHANN SEBASTIAN. *Sechs Brandenburgische Konzerte* BWV 1046-1051.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Deutsche Staatsbibliothek. *Am. B. 78.*
Faks. Hg. P. Wackernagel. Leipzig: Peters, 1947.
NBA. Ser. VII, Bd. 2. Hg. H. Besseler. Kassel: Bärenreiter, 1956.

– Ders. *Die sechs Englischen Suiten* BWV 806-811.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. *Mus. ms. Bach P 1072.*
NBA. Ser. V, Bd. 7. Hg. A. Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1979.

– Ders. *Dritter Teil der Klavierübung.*
NBA. Ser. IV, Bd. 4. Hg. M. Tessmer. Kassel: Bärenreiter, 1969.

– Ders. *Orgelbüchlein.*
NBA. Ser. IV, Bd. 1. Hg. H.-H. Löhlein. Kassel: Bärenreiter, 1984. S. 3-83.

BACH, JOHANN SEBASTIAN. *Toccata in C* BWV 564.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. *Mus. ms. Bach P 268*, pag. 33.
NBA. Ser. IV, Bd. 6. Hg. D. Kilian. Kassel: Bärenreiter, 1964. S. 3-15.

– Ders. *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd.* Glückwunschkantate ... BWV 208.
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. *Mus. ms. Bach P 42.*
NBA. Ser. I, Bd. 35. Hg. A. Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1963. S. 1-48.

– Ders. *Die Zeit, die Tag und Jahre macht.* Glückwunschkantate ... BWV 134a.
Paris, Bibliothèque du Conservatoire de Musique. *Ms. 2* [Fragment].
NBA. Ser. I, Bd. 35. Hg. A. Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1963. S. 51-94.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN. *Werke für Klavier und Violine* I.
Beethoven Werke. Beethoven Archiv Bonn. Abt. V, Bd. 1.
Hg. S. Brandenburg. München: Henle, 1974.

GABRIELI, GIOVANNI. *Cantus symphoniae sacrae ... liber secundus.* Venedig: Magni, 1615.
CMM. Abt. 12, Bd. III. Hg. D. Arnold.
Rom: American Inst. of Musicology, 1962.

– Ders. *Canzon à 12 in echo.*
Kassel, Landesbibliothek. *Mus. mss. 4° 147 d* [handschriftlich].
St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis.* MVM, Bd. 8.
Tutzing: Schneider, 1963. Notenteil, S. 17-25.

– Ders. *Canzon sol sol la sol fa mi.*
Canzoni per sonare con ogni sorti di stromenti ... Venedig: Raveri, 1608.
St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis.* Notenteil, S. 44-47.

HAYDN, JOSEPH. *Pariser Symphonien* I.
Joseph Haydn Werke. Joseph Haydn-Inst. Köln. R. I, Bd. 12, F. 1.
Hg. H. Nakano. München: Henle, 1971.

MONTEVERDI, CLAUDIO. *L['']Orfeo favola in musica* ... Venedig: Amadino, 1609.
Faks. DM. R. 1, Bd. XXXIX. Hg. W. Osthoff. Kassel: Bärenreiter, 1998.

– Ders. *Sanctissima Virgini Missa ... ac Vesperae pluribus decantandae ...*
Venedig: Amadino, 1610.
Faks. Hg. M. Sanders. Peer: Alamire, 1992.
Vespro della Beata Vergine. Hg. J. Roche. London–Mainz: Eulenburg, 1994.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS. *Klaviersonaten.*
NMA. Ser. IX, Werkgr. 25. 2 Bde. Hg. W. Plath u. W. Rehm.
Kassel: Bärenreiter, 1986.

– Ders. *Le nozze di Figaro.*
NMA. Ser. II, Werkgr. 5, Bd. 16. Hg. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1973.

SCHEIDT, SAMUEL. *Tabulatura nova* ... 3 Tle. Hamburg: Hering, 1624.
DDT. F. 1, Bd. 1. Hg. M. Seiffert. Neuaufl. Hg. H. J. Moser.
Wiesbaden–Graz: Breitkopf & Härtel, 1958.

SWEELINCK, JAN PIETERSZOON. *Keyboard Works: Settings of Sacred Melodies.*
Opera omnia. Bd. I, Fasz. II. Hg. A. Annegarn.
Amsterdam: Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, ²1974.

ABRAVAYA, IDO. „Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J. S. Bach". Diss. Univ. of Tel-Aviv, 2000.

ALTENBURG, DETLEF. „Die Toccata zu Monteverdis ‚Orfeo'". *GfM: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*. Kassel: Bärenreiter, 1975. S. 271-274.

ANGERER, JOACHIM. „Die Begriffe ‚Discantus, Organa' und ‚Scholares' in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Pflege der Mehrstimmigkeit des österreichisch-süddeutschen Raumes". *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-Historische Klasse*. Jg. 109, 1972. Nr. 16. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, Nr. 22. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1973. S. 146-170.

APEL, WILLI. *Die Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel: Bärenreiter, 1967.

– Ders. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. The Mediaeval Academy of America, Publ. Nr. 38. 4. Aufl. Cambridge Massachusetts, 1949.

– Ders. „Die Tabulatur des Adam Ileborgh". *ZfMw*. Jg. 16, 1934. S. 193-212.

APFEL, ERNST u. DAHLHAUS, CARL. *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*. 2 Bde. Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 1. München: Katzbichler, 1974.

ARINGER, KLAUS. *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach: Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes*. MVM, Bd. 52. Tutzing: Schneider, 1999.

ARLT, WULF. „Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis". *BJbHM*. Bd. 7, 1983. S. 32-64.

ARNOLD, DENIS. „Formal Design in Monteverdi's Church Music". *Claudio Monteverdi e il suo tempo*. Congresso internazionale Venezia, Mantova, Cremona 1968. Hg. R. Monterosso. Verona: Valdonega, 1969. S. 187-216.

AUDA, ANTOINE. „Le ‚tactus' dans la messe ‚L'homme armé' de Palestrina". *AMI*. Bd. 14, 1942. S. 27-73.

BECHERINI, BIANCA. „La canzone ‚Alla battaglia' di Henricus Isac". *RB*. Jg. 7, 1953. S. 5-25.

BERKTOLD, CHRISTIAN. „Beobachtungen zum Akzenttakt in Kompositionen Mozarts". *Musik in Bayern*. H. 48, 1994. S. 23-53.

BESSELER, HEINRICH. „Die Entstehung der Posaune". *AMI*. Bd. 22, 1950. S. 8-35.

BESSELER, HEINRICH. *Das musikalische Hören der Neuzeit.* Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: Philologisch-Historische Klasse. Bd. 104, H. 6. Berlin: Akademie-Verl., 1959.

– Ders. „Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik". *GfM: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953.* Kassel: Bärenreiter, 1954. S. 223-240.

– Ders. „Spielfiguren in der Instrumentalmusik". *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956.* Jg. 1, 1957. S. 12-38.

– Ders. „Tanz". Riemann Musiklexikon. 12. Aufl. Sachteil. Hg. H. H. Eggebrecht. Mainz: Schott's Söhne, 1967. S. 935-940.

BIRTNER, HERBERT. „Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung". *ZfMw.* Jg. 11, 1928/29. S. 534-548.

BOCKHOLDT, RUDOLF. *Berlioz-Studien.* MVM, Bd. 29. Tutzing: Schneider, 1979.

– Ders. *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay.* MVM, Bd. 5. Tutzing: Schneider, 1960.

BOCKMAIER, CLAUS. *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts.* MVM, Bd. 50. Tutzing: Schneider, 1992.

– Ders. „*Fecit potentiam* im lateinischen Magnificat von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach". *KmJb.* Jg. 82, 1998. Regensburg, 1999. S. 21-41.

– Ders. „Tactus und Mensura: Überlegungen zu einer Primärtechnik der Tastenmusik, ausgehend von Adam Ileborgh". *AOl.* Bd. 27, 2001. [Im Druck.]

– Ders. „Zum geraden Takt bei J. S. Bach: Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte". *BJ.* Jg. 86, 2000. S. 333-346.

BORREN, CHARLES VAN DEN. Siehe VAN DEN BORREN.

BOWERS, ROGER. „Some Reflection upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610". *ML.* Bd. 73, 1992. S. 347-398.

BRAINARD, PAUL. „Zur Deutung der Diminution in der Tactuslehre des Michael Praetorius". *Mf.* Jg. 17, 1964. S. 169-174.

BRAUN, WERNER. *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts.* T. 2. *Von Calvisius bis Mattheson.* Hg. Th. Ertelt u. Fr. Zaminer. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8/II. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1994.

BREIG, WERNER. „Periodenbau in Bachs Konzerten". *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs.* Hg. P. Ansehl, K. Heller, H.-J. Schulze. Bach-Studien, Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981. S. 27-42.

BÜTTNER, FRED. *Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten.* MVM, Bd. 47. Tutzing: Schneider, 1990.

CASIMIRI, RAFFAELE. „Un tratello per organisti di *anonimo* del sec. XIV". *Note d'archivio per la storia musicale.* Jg. 19, Nr. 4-5. 1942. Rom: Psalterium, 1942. S. 99-101.

CATTIN, GIULIO. „Recherche sulla musica a S. Giustina di Padova all' inizio del i quattrocento". *AnnMl.* Bd. 7, 1964-1977. S. 17-41.

DAALEN, MARIA VAN. Siehe VAN DAALEN u. HARRISON.

DAHLHAUS, CARL u. APFEL, ERNST. Siehe APFEL u. DAHLHAUS.

DAHLHAUS, CARL. „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert". *AfMw.* Jg. 18, 1961. S. 223-240.

– Ders. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert.* T. 2. *Deutschland.* Hg. R. E. Müller. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1989.

– Ders. „Tactus". *Riemann Musiklexikon.* 12. Aufl. Sachteil. Hg. H. H. Eggebrecht. Mainz: Schott's Söhne, 1967. S. 932.

– Ders. „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts". *Hören, Messen und Rechnen in der Neuzeit.* Hg. Fr. Zaminer. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 6. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1987. S. 333-361.

– Ders. „Takt". *Riemann Musiklexikon.* 12. Aufl. Sachteil. Hg. H. H. Eggebrecht. Mainz: Schott's Söhne, 1967. S. 933-934.

– Ders. „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik". *AfMw.* Jg. 45, 1988. S. 1-15.

– Ders. „Zur Taktlehre des Michael Praetorius". *Mf.* Jg. 17, 1964. S. 162-169.

– Ders. „Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert". *AfMw.* Jg. 17, 1960. S. 22-39.

DANCKWARDT, MARIANNE. *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach.* MVM, Bd. 39. Tutzing: Schneider, 1985.

DÜRR, ALFRED. NBA. Ser. V, Bd. 7. *Die sechs Englischen Suiten.* Kritischer Bericht. Kassel: Bärenreiter, 1981.

– Ders. NBA. Ser. I, Bd. 35. *Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weissenfels und Köthen.* Kritischer Bericht. Kassel: Bärenreiter, 1964.

– Ders. „Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten". *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs.* Hg. P. Ansehl, K. Heller, H.-J. Schulze. Bach-Studien. Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981. S. 101-108.

– Ders. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach.* 2 Bde. Kassel: Bärenreiter, 1971.

EBERLEIN, ROLAND. „The Faenza Codex: Music for Organ or Lute Duet?". *EM.* Bd. 20, 1992. S. 461-466.

– Ders. „Proportionsangaben in Musik des 17. Jahrhunderts, ihre Bedeutung und Ausführung". *AfMw.* Jg. 56, 1999. S. 29-51.

– Ders. „Die Taktwechsel in Monteverdis Marienvesper". *MuK.* Jg. 62, 1992. S. 184-189.

– Ders. „Nochmals zu den Taktwechseln in Monteverdis ‚Marienvesper'. Eine Erwiderung auf Uwe Wolfs These". *MuK.* Jg. 63, 1993. S. 277-279.

EDELMANN, BERND. Hg. *Orlando di Lasso 1594-1994: Renaissance in München.* Veranstaltungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte zu Lassos 400. Todestag. Programmbuch. Tutzing: Schneider, 1994.

EGGEBRECHT, HANS HEINRICH. *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* München: Piper, 1991.

– Ders. *Studien zur musikalischen Terminologie.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur [in Mainz]: Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1955, Nr. 10. Wiesbaden: Steiner, 1955.

FEIL, ARNOLD. „Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch". Diss. Univ. Heidelberg, 1955.

FELDMANN, FRITZ. *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien.* Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, Bd. 37. Breslau: Trewendt & Granier, 1938. Neudr. Aalen: Scientia, 1973.

– Ders. „Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns". *ZfMw.* Jg. 15, 1932/33. S. 241-258.

FICKER, RUDOLF VON. „Primäre Klangformen". *JbP* f. 1929. Jg. 36, 1930. S. 21-34.

FINK, EUGEN. *Spiel als Weltsymbol.* Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

FRICKE, JOBST P. „Rhythmus als Ordnungsfaktor. Informationspsychologische Bedingungen der Zeitgestaltung". *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag.* Hg. A. Beer, Kr. Pfarr, W. Ruf. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37. Tutzing: Schneider, 1997. Bd. 1. S. 397-412.

FROBENIUS, WOLF. „Tactus". *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* Hg. H. H. Eggebrecht. Wiesbaden: Steiner, 1971. Ordner 3.

GADAMER, HANS-GEORG. *Wahrheit und Methode.* Tübingen: Mohr, 1960.

GEORGIADES, THRASYBULOS G. *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe.* Verständliche Wissenschaft, Bd. 50. Berlin: Springer, 1964.

GEORGIADES, THRASYBULOS G. „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters". 1950. Ders. *Kleine Schriften.* MVM, Bd. 26. Tutzing: Schneider, 1977. S. 9-32.

– Ders. „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker". 1951. Ders. *Kleine Schriften.* MVM, Bd. 26. Tutzing: Schneider, 1977. S. 33-43.

– Ders. *Nennen und Erklingen: Die Zeit als Logos.* Aus d. Nachlaß hg. I. Bengen. Sammlung Vandenhoeck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

– Ders. *Schubert: Musik und Lyrik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

GERSTENBERG, WALTER. *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik.* Freunde der Bachwoche Ansbach: Jahresgabe 1952. Einbeck: Schleicher & Schüll, 1952.

GLAHN, HENRYK. „Et orgeltabulatur-fragment i Det kgl. Bibliotek in København". *Festkrift til Olav Gurvin.* Hg. F. Benestad u. Ph. Krømer. Drammen–Oslo: Lyche, 1968. S. 73-85.

GÖLLNER, THEODOR. *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters.* MVM, Bd. 6. Tutzing: Schneider, 1961.

– Ders. „Händel und die Wiener Klassiker". *Deutsch-Englische Musikbeziehungen.* Hg. W. Konold. Musik ohne Grenzen, Bd. 1. München: Katzbichler, 1985. S. 98-111.

– Ders. „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts". *AfMw.* Jg. 24, 1967. S. 170-177.

– Ders. „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts". *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts.* T. 1. *Von Paumann bis Burmeister.* Hg. Th. Ertelt u. Fr. Zaminer. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8/I. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. [Druck in Vorbereitung.]

– Ders. „Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen". *L'ars nova italiana del Trecento.* Secondo Convegno Internazionale Certaldo 1969. Estratto. Hg. Fr. A. Gallo. Certaldo: Centro di studi, 1970. S. 176-185.

– Ders. „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert". *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel.* Hg. H. Tischler. Bloomington: Indiana Univ., 1968. S. 69-81.

– Ders. „‚Wiesengrund': Schönbergs Kritik an Thomas Manns Arietta-Textierungen in Beethovens op. 111". *Festschrift Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag.* Hg. St. Hörner u. B. Schmid. MVM, Bd. 51. Tutzing: Schneider, 1993. S. 161-178.

GRABNER, HERMANN. *Allgemeine Musiklehre.* 9. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1966.

GUDMUNDSON, HARRY EDWIN. „Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century". Diss. Univ. of Michigan, 1976.

GURLITT, WILIBALD. *Form in der Musik als Zeitgestaltung.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur [in Mainz]: Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1954, Nr. 13. Wiesbaden: Steiner, 1955.

HARRISON, FRANK. Siehe VAN DAALEN u. HARRISON.

HARTMANN NICOLAI. *Ästhetik.* Hg. Fr. Hartmann. Berlin: De Gruyter, 1953.

HAUPTMANN, MORITZ. *Natur der Harmonik und Metrik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

HECKMANN, HARALD. „Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) und seine Rhythmuslehre". Diss. Univ. Freiburg i. Br., 1952.

– Ders. „Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts". *AfMw.* Jg. 10, 1953. S. 116-139.

HEIDEMANN, INGEBORG. *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart.* Berlin: De Gruyter, 1968.

HELL, HELMUT. *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora - L. Vinci - G. B. Pergolesi - L. Leo - N. Jommelli.* MVM, Bd. 19. Tutzing: Schneider, 1971.

HENNEBERG, GUDRUN. *Theorien zur Rhythmik und Metrik: Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik.* Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6. Tutzing: Schneider, 1974.

HERING, WOLFGANG. *Spieltheorie und pädagogische Praxis: Zur Bedeutung des kindlichen Spiels.* Düsseldorf: Schwann, 1979.

HERCZOG, JOHANN. „Die Entstehung der Battaglia als musikalische Gattung". Diss. Univ. München, 1983.

HIEKEL, HANS OTTO. „Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius". *AfMw.* Jg. 19-20, 1962/63. S. 40-55.

HORN, WOLFGANG. „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit: Die ‚quantitas intrinseca' und der Begriff des Akzenttakts". *Mth.* Jg. 7, 1992. S. 195-218.

– Ders. „Notation als Repräsentation der Akzentstruktur: Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens". *Mth.* Jg. 9, 1994. S. 3-25.

HORTSCHANSKY, KLAUS. „Eine unbekannte Tabulaturaufzeichnung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert". *Renaissance-Studien: Hellmuth Osthoff zum 80. Geburtstag.* Hg. L. Finscher. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 11. Tutzing: Schneider, 1979. S. 91-101.

HOYER, JOHANNES. „Neues zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichskartause Buxheim (1402-1803/12)". *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch.* Hg. Fr. Krautwurst. Jg. 5. Augsburg: Wissner, 1996. S. 41-49.

HUCKE, HELMUT. „Die fälschlich so genannte ‚Marien'-Vesper von Claudio Monteverdi". *GfM: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981.* Kassel: Bärenreiter, 1982. S. 295-305.

HUESTIS, ROBERT. „Scribal Errors in the Faenza Codex: A Clue to Performance Practice?". *Studies in Music.* Nr. 10. Univ. of Western Australia, 1976. S. 52-61.

HUIZINGA, JOHAN. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* 1938. Aus d. Niederländischen übertr. von H. Nachod. Rowohlts deutsche Enzyklopädie [Bd. 21]. Reinbek: Rowohlt, 1956.

JAMMERS, EWALD. „Studien zur Tanzmusik des Mittelalters". *AfMw.* Jg. 30, 1973. S. 81-95.

– Ders. „Takt und Motiv: Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik". *AfMw.* Jg. 19-20, 1962/63. S. 194-207.

JASPERS KARL. *Philosophische Logik.* Bd. 1. *Von der Wahrheit.* München: Piper, 1947.

JEPPESEN, KNUD. *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento.* 2 Bde. 2., neubearb. u. wesentl. erw. Ausg. Kopenhagen: Hansen, 1960.

KAST, PAUL. *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek.* Tübinger Bach-Studien, H. 2-3. Trossingen: Hohner, 1958.

KENTON, EGON. *Life and Works of Giovanni Gabrieli.* MSD, Bd. 16. American Inst. of Musicology, 1967.

KILIAN, DIETRICH. NBA. Ser. IV, Bd. 5 u. 6. *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel.* Kritischer Bericht. T. 2. Kassel: Bärenreiter, 1979.

KMETZ, JOHN. *The Sixteenth-Century Basel Songbooks: Origins, Contexts and Contents.* Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Ser. II, Bd. 35. Bern: Haupt, 1995.

KONRAD, ULRICH. „Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgeltabulatur". *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit.* Bericht über die Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992. Hg. H. Bookmann, L. Grenzmann, B. Moeller, M. Staehelin. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. S. 162-186.

KUGLER, MICHAEL. *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert.* Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 41. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1975.

– Ders. *Die Tastenmusik im Codex Faenza.* MVM, Bd. 21. Tutzing: Schneider, 1972.

KUNZE, STEFAN. *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis.* MVM, Bd. 8. Tutzing: Schneider, 1963.

KURTZMAN, JEFFREY G. *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610.* Rice University Studies. Bd. 64, Nr. 4. 1978. Houston Texas: Marsh, 1979.

LEOPOLD, SILKE. *Claudio Monteverdi und seine Zeit.* Große Komponisten und ihre Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 1982.

LOBE, JOHANN CHRISTIAN. *Lehrbuch der musikalischen Komposition.* Bd. 1. *Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken.* 3. verb. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866.

MAIER, SIEGFRIED. *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16. Tutzing: Schneider, 1984.

MARTINEZ, MARIE LOUISE. *Die Musik des frühen Trecento.* MVM, Bd. 9. Tutzing: Schneider, 1963.

MARX, WOLFGANG. „Die Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo". *AfMw.* Jg. 55, 1998. S. 152-170.

MCGEE, TIMOTHY J. „Instruments and the Faenza Codex". *EM.* Bd. 14, 1986. S. 480-490.

– Ders. *Medieval Instrumental Dances. Music: Scholarship and Performance.* Bloomington: Indiana Univ., 1989.

– Ders. „Once again, the Faenza Codex: A Reply to Roland Eberlein". *EM.* Bd. 20, 1992. S. 466-468.

MEYER, CHRISTIAN. „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts". *Musik in Bayern.* H. 29, 1984. S. 43-60.

MILLER, CLEMENT A. „Sebald Heyden's De Arte Canendi: Background and Contents". *MD.* Bd. 14, 1970. S. 79-99.

MORENT, STEFAN. *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter.* Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 6. Paderborn: Schöningh, 1998.

MOSER, HANS JOACHIM. „Stantipes und Ductia: Aus einer ‚Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter'". *ZfMw.* Jg. 2, 1919/20. S. 194-206.

MOST, GERHARD. „Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal". *Altmärkisches Museum Stendal: Jahresgabe 1954 VIII.* Hg. G. Richter. Stendal: Altmärkisches Museum, 1954. S. 43-66.

MÜNSTER, ROBERT. „Aus dem Rottenbucher Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert". *900 Jahre Rottenbuch: Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde.* Hg. H. Pörnbacher. Weißenhorn: Konrad, 1974. S. 128-144.

NEUMANN, WERNER. Hg. *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte.* Leipzig: Deutscher Verl. f. Musik, 1974.

NEUMANN, WERNER u. SCHULZE, HANS-JOACHIM. Hgg. *Bach-Dokumente.* Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750.* Kritische Gesamtausgabe. Kassel: Bärenreiter, Leipzig: Deutscher Verl. f. Musik, 1969.

NOWOTNY, RUDOLF. „Mensur, Cantus firmus, Satz in den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht". Diss. Univ. München, 1970.

OSTHOFF, WOLFGANG. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert).* 2 Bde. MVM, Bd. 14. Tutzing: Schneider, 1969.

– Ders. „Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie". *AfMw.* Jg. 34, 1977. S. 159-179.

PANOFF, PETER. *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart.* Berlin: Siegismund, 1938.

PIRRO, ANDRÉ. *Descartes et la Musique.* Paris: Fischbacher, 1907.

PLAMENAC, DRAGAN. „Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117". *JAMS.* Jg. 4, 1951. S. 179-201.

– Ders. „New Light on Codex Faenza 117". *IGMW: Fünfter Kongreß Utrecht 1952.* Kongreßbericht. Amsterdam: Alsbach, 1953. S. 310-326.

RICHTER, CHRISTOPH. *Musik als Spiel: Orientierung des Musikunterrichts an einem fächerübergreifenden Begriff. Ein didaktisches Modell.* Schriften zur Musikpädagogik, Bd. 1. Wolfenbüttel–Zürich: Möseler, 1975.

RICHTER, LUKAS, „Praeambeln und Mensurae: Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh". *BzMw.* Jg. 23, 1981. S. 265-308.

RIEMANN, HUGO. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert.* Leipzig, 1898. 2. Aufl. Hg. G. Becking. Berlin: Hesse, 1920.

– Ders. *Studien zur Geschichte der Notenschrift.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878.

– Ders. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

RISTORY, HEINZ. „Notationstechnische Modifikationen von Vokalvorlagen im Codex Vind. 5094 der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien)". *MD.* Bd. 34, 1985. S. 53-86.

SACHS, CURT. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History.* New York: Norton, 1953.

– Ders. *Eine Weltgeschichte des Tanzes.* Berlin: Reimer & Vohlen, 1933.

SCHEUERL, HANS. *Das Spiel: Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen.* Weinheim–Berlin: Beltz, 1954.

SCHLÖTTERER-TRAIMER, ROSWITHA. *Musik und musikalischer Satz: Ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik.* 2 Tle. Regensburg: Bosse, 1991.

SCHMID, HANS. „Ein unbekanntes Fragment eines „fundamentum organisandi". *Musik in Bayern.* Nr. 7, 1973. S. 135-143.

SCHNAUS, PETER. „Sulzer, Johann Georg". *MGG.* Hg. Fr. Blume. Bd. 12. Kassel: Bärenreiter, 1965. Sp. 1733-1735.

SCHRADE, LEO. *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik.* 2. Aufl. Hg. H. J. Marx. Tutzing: Schneider, 1968.

SCHRADE, LEO. „Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts". *AfMf.* Jg. 1, 1936. S. 129-175.

– Ders. „The Organ in the Mass of the 15th Century". *MQ.* Bd. 28, 1942. S. 329-336 u. 467-487.

SCHÜNEMANN, GEORG. „Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik". *SIMG.* Jg. 10, 1908/09. S. 73-114.

– Ders. *Geschichte des Dirigierens.* Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.

SCHULZE, HANS-JOACHIM u. NEUMANN, WERNER. Siehe NEUMANN u. SCHULZE.

SCHULZE, HANS-JOACHIM. „Wann entstand Johann Sebastian Bachs ‚Jagdkantate'?". *BJ.* Jg. 86, 2000. S. 301-306.

SCHWINDT-GROSS, NICOLE. „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte: Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert". *Mth.* Jg. 4, 1989. S. 203-222.

SEDLMAYER, HANS. *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit.* Salzburg: Müller, 1948.

SEIDEL, WILHELM. „Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit". *AfMw.* Jg. 27, 1970. S. 287-303.

– Ders. „Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert". *Il saggiatore musicale.* Jg. 2, 1995. Florenz: Olschki. S. 47-65.

– Ders. „Rhythmus, Metrum, Takt". *MGG.* 2., neubearb. Ausg. Hg. L. Finscher. Sachteil, Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1998. Sp. 257-317.

– Ders. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit.* Neue Heidelberger Studien zur Muskwissenschaft, Bd. 7. Bern: Francke, 1975.

SMITHERS, DON L. *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721.* London: Dent, 1973.

SPITTA, PHILIPP. *Johann Sebastian Bach.* Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873.

STAEHELIN, MARTIN. „Buxheimer Orgelbuch". *MGG.* 2., neubearb. Ausg. Hg. L. Finscher. Sachteil, Bd. 2. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1995. Sp. 285-288.

– Ders. *Münchner Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters.* Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. Philologisch-Historische Klasse. Jg. 1988, Nr. 6. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

STAEHELIN, MARTIN. „Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh. Manuskriptgeschichte, -gestalt und -funktion", *Aol.* Bd. 27, 2001. [Im Druck.]

STAEHELIN, MARTIN. *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker: Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts.* Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. Philologisch-Historische Klasse. Jg. 1996, Nr. 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

STEGLICH, RUDOLF. *Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus.* Leipzig: Merseburger, 1930.

STEVENS, DENIS. „Monteverdiana 1993". *EM.* Bd. 21, 1993. S. 565-574.

– Ders. *The Mulliner Book: A Commentary.* London: Stainer & Bell, 1952.

TRAIMER-SCHLÖTTERER, ROSWITHA. Siehe SCHLÖTTERER-TRAIMER.

VAN DAALEN, MARIA u. HARRISON, FRANK. „Two Keyboard Intabulations of the Late Fourteenth Century on a Manuscript Leaf now in the Netherlands". *TVNM.* Bd. 34, 1984. S. 97-108.

VAN DEN BORREN, CHARLES. *Guillaume Dufay: Son importance dans l'évolution de la musique au XV^e siècle.* Académie Royale de Belgique: Mémoire couronné par la Classe des Beaux-Arts. [Brüssel, 1925.]

WALDURA, MARKUS. „Marpurg, Koch und die Neubegründung des Taktbegriffs". *Mf.* Jg. 53, 2000. S. 237-253.

WELKER, LORENZ. „Bläserensembles der Renaissance". *BJbHM.* Bd. 14, 1990. S. 249-270.

– Ders. „Estampie". *MGG.* 2., neubearb. Ausg. Hg. L. Finscher. Sachteil, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1995. Sp. 161-171.

– Ders. „Die Musik der Renaissance". *Musikalische Interpretation.* Hg. H. Danuser. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11. Laaber: Laaber, 1992. S. 139-216.

WELLEK, ALBERT. *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriß der systematischen Musikwissenschaft.* 3. durchges. u. erg. Aufl. Bonn: Bouvier, 1982.

WESTPHAL, RUDOLF. *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.

WIEHMAYER, THEODOR. *Musikalische Rhythmik und Metrik.* Magdeburg: Heinrichshofen, 1917.

WITKOWSKA-ZAREMBA, ELZBIETA. *„Ars organizandi* and its Terminology around 1430". *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters.* Bd. 3. Hg. M. Bernhard. Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Bd. 15. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften. [Druck in Vorbereitung.]

WOLF, JOHANNES. „Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters". *SIMG.* Jg. 1, 1899/1900. S. 65-130.

WOLF, JOHANNES. „Die Tänze des Mittelalters: Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik". *AfMw.* Jg. 1, 1918/19. S. 10-42.

WOLF, UWE. „Monteverdi und die Proportionen. Eine Entgegnung auf Roland Eberleins Aufsatz ‚Die Taktwechsel in Monteverdis Marienvesper'". *MuK.* Jg. 63, 1993. S. 91-95.

– Ders. *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630.* 2 Bde. Kassel: Merseburger, 1992.

WOLFF, CHRISTOPH. *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk.* Beihefte zum AfMw, Bd. 6. Wiesbaden: Steiner, 1968.

ZIINO, AGOSTINO. „Un antico ‚Kyrie' a due voci per strumento a tastiera". *NRMI.* Jg. 15, 1981. S. 628-633.

ZÖBELEY, HANS RUDOLF. *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs: Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur.* MVM, Bd. 10. Tutzing: Schneider, 1964.

3. Abkürzungen

Allgemein

A.	Altus
Abb.	Abbildung
Abt.	Abteilung
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
B.	Bassus
Bearb.	Bearbeitung von
Bd., Bde.	Band, Bände
Bsp.	Beispiel
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
c. f.	cantus firmus
d.	dem
D	Dominante
D.	Discantus
D. C.	da capo
ders.	derselbe
d. h.	das heißt
Diss.	Dissertation
d. J.	der Jüngere
durchges.	durchgesehene
ebd.	ebenda
Ed.	Edition
erg.	ergänzte
erw.	erweiterte
f.	für/for
F.	Folge
Faks.	Faksimile
Fasz.	Faszikel
fol.	folio
Fußn.	Fußnote
H.	Heft
hg.	herausgegeben von
Hg., Hgg.	Herausgeber
Inst.	Institut/institute
Kap.	Kapitel
m. E.	meines Erachtens
Ms.	Manuskript/manuscript
Nachtr.	Nachtrag
n. Chr.	nach Christus
neubearb.	neubearbeitete
Neuaufl.	Neuauflage
Neudr.	Neudruck
Nr.	Nummer
pag.	pagina
vgl.	vergleiche
o. J.	ohne Jahr
op.	Opus
Publ.	Publikation/publication
R.	Reihe
S	Subdominante
S.	Seite
Selbstverl.	Selbstverlag
Ser.	Serie
Sp.	Spalte
T	Tonika
T.	Takt – Tenor
T., Tle.	Teil/Teilband, Teile
Tab.	Tabelle
Taf.	Tafel
u.	und
u. ä.	und ähnliches
u. a.	unter anderem
Übers.	Übersetzung
übertr.	übertragen
Univ.	Universität/university
usw.	und so weiter
verb.	verbesserte
Verl.	Verlag
Vorw.	Vorwort
Werkgr.	Werkgruppe
wiss.	wissenschaftliche
Z.	Zeile
z. B.	zum Beispiel

AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta musicologica
AnnMl	Annales musicologiques
AOl	Acta organologica
BJ	Bach-Jahrbuch
BJbHM	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis: Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Wiesbaden ^{2}1990
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
CEKM	Corpus of Early Keyboard Music
CMM	Corpus mensurabilis musicae
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DM	Documenta musicologica
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EdM	Das Erbe deutscher Musik
EM	Early Music
GfM	Gesellschaft für Musikforschung
IGMW	Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Hob.	Hoboken-Verzeichnis: Anthony van Hoboken, Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, 3 Bände, Mainz 1957-1978
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
KV	Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden ^{6}1964
MB	Musica Britannica
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Fr. Blume, 17 Bände, Kassel 1949-1986
MGG_2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, herausgegeben von L. Finscher, 20 Bände, Kassel–Stuttgart seit 1994
ML	Music and Letters
MMRF	Les maîtres musiciens de la Renaissance française
Mth	Die Musiktheorie
MQ	Musical Quarterly
MSD	Musicological Studies and Documents
MuK	Musik und Kirche
MVM	Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte
NBA	Neue Bach-Ausgabe
NMA	Neue Mozart-Ausgabe
NRMI	Nuova rivista musicale italiana
RB	Revue belge de musicologie

SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Quellensigla

Ao	Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, ohne Signatur
Ba	Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. lit. 115 (*olim* Ed. IV.6) *Codex Bamberg*
BL	Bologna, Civico Museo bibliografico musicale, Ms. Q 15 (*olim* 37)
Bux	München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cim 352b* (*olim* Mus. ms. 3725) *Buxheimer Orgelbuch*
Fa	Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117 *Codex Faenza*
FP	Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. Panciatichi 26 *Codex Pancatichi*
Lo	London, British Library, Add. ms. 29987 *Londoner Trecento-Handschrift*
Lo D	London, British Library, Add. ms. 27630
M Tr	München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 7755 *Münchner Orgeltraktat*
Mo	Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de médecine, Ms. H 196 *Codex Montpellier*
Pit	Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 568
PR	Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. fr. 6771 *Codex Reina*
Sq	Florenz, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ms. Palat. 87 *Codex Squarcialupi*
Tr	Trient, Castello del Buon Consiglio, Mss. 87-93 *Trienter Codices*
Wo A	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777 *Oswald von Wolkenstein*

4. Register[3]

Personen: Komponisten, Musiker und Musiktheoretiker

Adam von Fulda	*36*, *231*
Agricola, Martin	*80*, 230-235
Bach, Johann Sebastian	17, *21*, 31, 33, *37*, *48*, *53*, 127, 146-148, *153*, *241-242*, 244, 254-256, 261-290, 293-296, 300
Bakfark, Valentin Greff	*235*
Bartolino da Padua	115, 121
Bassano, Giovanni	*23*
Beethoven, Ludwig van	101, *206*, *225*, 260, 300, 302-303
Bendinelli, Cesare	*170*, *203*
Bödeker, Ludolf	60, 67, 71, 76
Bonelli, Aurelio	198
Buchner, Hans	*57*
Carleton, Nicholas	144-145
Chilese, Bastiano	198
Couperin, François	*249*
Cousin, Jean	154
Craus, Stephan	*236*
Descartes, René	38-39, 41, 257
Dufay, Guillaume	31, 154-159, 166, *177*, 197, 224, 294
Eberlin, Johann Ernst	25-26
Fantini, Girolamo	*170*, *203*
Gabrieli, Andrea	169
Gabrieli, Giovanni	31, 181-202, 205-206, 226, 235-236, 295
Gafurio, Franchino	*44*
Gastoldi, Giovanni Giacomo	*13*, *41*
Gerle, Hans	*37*, 39-40, 233, *234*, 235-237
Gintzler, Simon	*235*
Grandi, Alessandro	*219*
Greff Bakfark, Valentin	siehe: Bakfark

[3] Erwähnungen von Personen oder Sachbegriffen in angeführten Buchtiteln usw. sind nicht berücksichtigt. Kursiv gesetzte Seitennummern verweisen ausschließlich auf Fußnoten. Seite für Seite aufeinanderfolgende Belege sind der Einfachheit halber schematisch durch Bindestrich zusammengefaßt.

Guami, Giuseppe 198
Guerrero, Francisco *169*
Händel, Georg Friedrich 17
Hagenbach, Jacob 178
Hartong, Philipp *243*
Hassler, Hans Leo 40
Hauptmann, Moritz *46*, 49
Haydn, Joseph 40, 260, 299-301
Heinichen, Johann David 27, 255, 257-258
Heyden, Sebald *36*, 42-43, 45-46
Hiller, Johann Adam 258
Humanus, Philipp siehe: Hartong
Ileborgh, Adam 31, 60, *61*, 63, 67, 69-70, 76-79, 80, 145, 242, 292
Isaac, Heinrich 31, 160-169, 197, 294
Jacopo da Bologna 115, *119*, 120-121
Janequin, Clément 31, 169-181, 294
Janowka, Thomas Balthasar *50*
Johannes de Muris siehe: Muris
Judenkünig, Hans *235-236*
Kirnberger, Johann Philipp *27*, 32, 50, 256-259
Koch, Heinrich Christoph *27*, 242, 245, 248, *256*, 258-259
Landini, Francesco 58, *84*, 88, 114
Lasso, Orlando di 23
Lobe, Johann Christian 50-51
Lübeckh, Hendrich *170*
Machaut, Guillaume de 115, 128, 134
Marpurg, Friedrich Wilhelm *245*, 255, *256*, 258
Mattheson, Johann *21*, 32, 49-50, 242, 250-256, 258, 276-277, 296
Merck, Daniel 44, 238-239
Mersenne, Marin 38, 44, 170
Monteverdi, Claudio 13, 32, *42*, *48*, *183*, 203-227, 255, 276, 295
Mozart, Wolfgang Amadeus 40, *49*, 50-51, 148-149, 260, 294, 296-298, *299*, 300-302
Muris, Johannes de *64-65*
Murschhauser, Franz Xaver 251
Neuhaus, Wolfgang von 60, 69, 71
Newsidler, Hans 39, 233-235, *236*

Obrecht, Jacob *159*
Ochsenkun, Sebastian *234*
Orlando di Lasso siehe: Lasso
Oswald von Wolkenstein siehe: Wolkenstein
Padovano, Annibale 169
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 23
Paumann, Conrad 14, 30, 58, 60, 80-81, 87, 93, 115, 144
Praetorius, Michael *37*, 38, 42, 44
Printz, Wolfgang Caspar 38-39, 44, 257
Purcell, Henry 39, *240*
Rameau, Jean-Philippe 50
Redford, John 144
Riepel, Joseph 25, 33, 242-251, 253, 255
Rognoni, Francesco *23*
Scheibe, Johann Adolph *258*
Scheidt, Samuel 145-146, 293
Schütz, Heinrich 21, *222*
Schulz, Johann Abraham Peter *27*, 50, 256, 259
Simpson, Christopher 39, 239-240
Speer, Daniel 238
Sulzer, Johann Georg *27*, 32, 49-50, 256-258
Sweelinck, Jan Pieterszoon *41*, 145, 146, 293
Thomsen, Magnus *170*
Tigrini, Orazio *44*
Verdelot, Philippe *169*
Verdi, Giuseppe 18
Victoria, Tomás Luis de *169*
Vivaldi, Antonio *249*, 284
Westphal, Rudolf *46*
Wolkenstein, Oswald von *127*, *132*
Wyssenbach, Rudolf 234-235

Sachbegriffe[4]

Akzentstufentakt	*13*, 40-41, 43, 52, 259
Akzenttheorie	*47*, 50-51
Allabreve, alla Breve	44, 146, 202, 238, 244-248, 253, 282
Alternatimpraxis	20, 90
Aria, Arie	253, 263, 266, 275, *299*
Ascensus	69, 72
Auftakt, auftaktig	47, 49, 53, 75, 90, 93-95, 105, 117, 130, 138-139, 141, 164-165, 167, 171, 173, 176, 184, 186, 188-189, 192, 194, 196-197, 201-202, 213, 266, 268-270, 276, 279-281, 287-288, 292, 294, 297, 302
Ballade	134, *177*
Ballata	58, 88, 114, *121*
Basso pro organo	202, 235, 295
Battaglia	31, 160-181, 197, 294
Buxheimer Orgelbuch	14, 26, 57-58, *59*, 60-61, 67-70, 80-84, 144, 149, 242, 292
Cadenza	siehe: Kadenz
Cantus firmus	5, 30-31, 59-60, 63, 66, 70-71, 79, 81, *85*, 88-113, *115*, 117, 133, 135, 143-148, *206*, 208-210, 212-217, 219-223, 230, 233, 265, 291, 293, 301
Canzona	siehe: Kanzone
Chanson	*23*, 31, 128-129, 132, *133*, 169-176, *178*, 179, 184, 294
Chansonnier	58
Choralvorspiel	145-147, *241-242*
Concerto	siehe: Konzert
Deklamation, deklamatorisch	23, 53, 115, 118, 158-159, 168, 176, 184, 200-202, 205, 222, 224, 295, 301
Deklamationsmelodik	16, 23, 168, 294
Descensus	69, 72, 297
Diminution (figural)	14, 18, 23, *65*, 121, 125, 137, 143, *183*, 222-223, 225
Diminution (mensural)	161, 197, 232, 283
Dirigent, Dirigieren	24, 36, 45-46, 202, 240, *251*, 260, 295
Divisio, Divisiones	86-87, 96, 99, 101-102, 104, 111-113, 116, 118, 121-122, 124, 129, 131, 133-134, 138, 293

[4] Unter den jeweiligen Stichwörtern sind unmittelbar ableitbare oder verwandte Begriffe gegebenenfalls miterfaßt. Zum Teil ergeben sich Überschneidungen zwischen den Verweisen.

Divisio duodenaria	139
Divisio novenaria	90, *112*
Divisio octonaria	98-99, 102, 104, 108-111, 113, 116-117, 119, 121-122, 124-126, 134
Divisio quaternaria	99-100, *101*, 112-113, 124, 126-127, 129-130, 132, 134, 139
Division und Progression	49, 254-256
Divisionspunkt	38, 86, *263*
Doppeltaktnotierung	146, 242-250, 255, 259, 280-281, 284, 289, 296
Duodenaria	siehe: Divisio duodenaria
Estampie	57, 59, 112, 137-138, 141-143, 293
Falsobordone	200, 204-205
Fanfare, Fanfarenstruktur	31, 154-155, 159, 165, 169-181, 203-205, *243*, 285, *287*, 294, 302
Fitzwilliam Virginal Book	145
Gerüstbau	200, 213, 216, *245*, 250, 289
Gestaltqualität	28-29
Glocken, Glockenschlag	*22*, 36, 40, 153, 233
Gregorianischer Choral	5, *18*, 20-21, 101
Großtakt, großtaktig	29, 40, 47, 137-139, *140*, 141, 162, 181, 212-215, 218, 244, 247-248, 261-282, 284-290, 296, *300*
Hemiole, hemiolisch	94-97, 103, 129, 133, 172, 264, 270, *275*
Hoquetus	97, 119
Imitation, imitatorisch	121, 158-159, 165-166, 168, 179, 186, 194, 196, 199-201, 204-205, 207-209, 211, 213, 216-217, 222-224, 226, 276, 283
Improvisation	16, 19, 112, 203-204, 277
Intavolierung, Intavolieren	23, 31, *65*, *84*, 85-89, 92, 112, 114-136, 139, 148, *177*, 230-232, 234, 236, 292-293
Integer valor notarum	*36*
Interdisziplinarität	5
Istanpitta	siehe: Estampie
Kadenz	53, 161, 165-168, 182-184, 186, 189-192, 194, 196, 201, 206-207, 209-212, 215, 217, *218*, 219-220, 223, 247, 249-250, 264-266, 270-271, 275, 278-283, 285-287, 289
Kanon, kanonisch	153-159, 162-163, 165-168, 173-175, 193-194, 209, 213-214, 224, 283
Kantate	*21*, 33, *219*, 262-263, 274-277, 283

Kanzone	31, 182-198, 200, 202, 205, 208-209, 211, 226, 236, 295
Klaviatur	15, 128, 294
Klavierpartitur	176-178, 182, 202, 243
Klaviersonate	18, 50-51, 148-149, 294, 296-298, 300
Kontrapunkt, kontrapunktisch	32, 57, 64, *65*, 81, 83-84, 87, 96, 135-136, 144, 146, 149, 157, 159, 177, 179, 181, 184, 196, 199, 208-209, *212*, 213-214, 217, 226, 240, 301
Konzert, konzertierend	33, *182-183*, 184, 199-202, 209-210, 212-213, 215, 217, 225-226, 242, 244, *245*, 263, 266-267, 273-274, 276, 279, 282-290, 296, 300
Leitton, leittönig	92, 132, 265, 272, 296-297, 302
Lied, Liedbearbeitung	*13*, 16, *26*, 40, *64-65*, 67, 69-71, 76-80, 147, *160*, *178*
Litanei	199-200, 202, *206*, 208, 210
Madrigal	*23*, 44, *89*, *114*, 115-121, 124, *184*, 240
Magnificat	59, 71, 212-213, 200-221, *225*
Malagueña-Quart	206, 219, 271-272, 288
Mehrchörigkeit, mehrchörig	31, 181-202, 209, 212, 215-218, *276*, 287, 295
Mensurwechsel	77-79, 86, 99-105, 124, 127, 129-133, 141-142, 145, 160-161, 167, 208-209, *210*, 215, 244-248, 260
Messe, Messensatz, Meßzyklus	23, *57*, *72*, 85, 87, 89-112, 154-159, *169*, 210, *263*
Mixtur-Mehrstimmigkeit	68, 77, 88, 230, 265
Modalnotation, Modalrhythmus	12, *13*, 61, *62*, 153, 80
Modus duodecim notarum	66, 68
Modus duorum notarum	63, 78
Modus octo notarum	62, 66, 68, 71, 79
Modus quat[t]uor notarum	32, 62, 66-69, 71, 78-79, 82-84, 131, 145-146, 149, 195, 219, 240, 292
Modus sedecim notarum	68
Modus sex notarum	32, 62-63, 66, 68, 71, 78-79, 274, 292
Modus trium notarum	32, 63, 66, 68-71, 77-78, *80*, 103, 107, 113, 147, 240
Moll-Tetrachord	siehe: Malagueña-Quart
Monodie, monodisch	13, *218*, 226
Motette, motettisch	23, 40, *146*, 153, 182, 198, 218, 224, 226
Mulliner Book	144-145, 293
Musiké	241

Musikgeschichte 5-6, 11-17, 21-23, 30-33, 39-40, 52, 144, *154*, 147-149, 197-198, 205, 232, 242, 256, 260, 292-294, 296, 298, 303

Notre-Dame-Schule 12, *13*, *18*, *80*

Novenaria siehe: Divisio novenaria

Octonaria siehe: Divisio octonaria

Oper (auch einzelne Titel) 18, 203-204, *218*, *243*, 299-302

Organum 11-12, *18*, *80-81*

Orgelchoral siehe: Choralvorspiel

Orgelpunkt *81*, 222-223, 247, 271-273, 277, 301

Ostinato, ostinat 13, 31, 152-173, 175-177, 179-181, 192, 194, 196-197, 201, 210, 212, 224, 280, 288, 294

Pänultima 95, 103, 206-207, 221

Parodie *169*, 263, 276

Partitur, Partiturnotation 17, 59, 85, *160*, 176-177, 182, 202, 204, 243, 276, 282

Pausa 74, 77-79, *82*, *135*, *146*

Pedal 147, 277-279, *280*, 281-282

Periode, Periodenbau 16, 37-38, 40, 47-48, *141*, 157, 211, 244-245, 250, 257-258, 263, 274-276, 286-287

Phrasierung *147*, 220, *248*, 280, 292

Praeambulum, Praeambulieren 25-26, 67, 71, *77*, 277

Präludium 33, 60, 204, 255, 261-275, 282, 284-285, 288

Prolacio, Prolatio 63, 68-69, 134, *175*, 217

Proportio sesquialtera *161*, *175*, 176-177, 208-209, 211, 216, 226, 236

Proportio tripla *43*, *84*, 161-163, 166-168, 173, *174*, 175-176, 179, 193, 197-198, 236, 239, 258

Prosa, Prosavertonung 21, 169, *222*, 240, 294

Psalm, Psalmvertonung 200-201, 206-208, 212, 218-226

Punctus divisionis siehe: Divisionspunkt

Qualitätswechsel (der Klänge) 77, 80, 87, *115*

Quaternaria siehe: Divisio quaternaria

Quintschrittsequenz 190, 265-271, 274

Ritmo di tre battute 101, 217

Ritornell, Ritornellform 119, 121-122, 124, 204-208, 212, 262-267, 270-271, 273-274, 279-283, 285, 287-290

Robertsbridge-Codex 58, *61*, 62, *115*

Rotta 139-140

Senaria imperfecta 96-109, *110*, 112-113, 133-134, 136

Senaria perfecta — *90*, 97-98, 103-104, 116, 119-125, 127, 129-130, 133, 139

Sequenz, sequenzierend — 13, *14*, 77-78, *79*, 83, 142, 146-148, *153*, 167-168, 183-184, 190, 192, 194, 201-202, 206-208, 210, 214-216, 245-249, 265-271, 274, 278, 281, 285, 287-289, 297, *298*, 300-301

Sinfonie — *206*, 242, *243*, 244-249, 255, 300-301

Sonata, Sonate — 32, 50-51, 148-149, *191*, *204*, 205, *206*, 208-218, 226, 294, 296-298, 300, 302

Spielbegriff, Spieltheorie — 19-21

Spielmann, Spielmannspraxis — 19-20, 31, 137-143, 293

Stegreifspiel — siehe: Improvisation

Stimmtausch — 152-153, 162-163, 181, *207*, 280, 288, 301-302

Symphoniae sacrae — 199-202

Symphonie — siehe: Sinfonie

Synkope, synkopisch — 92, 94, 99-100, 110, 116-118, *120*, *132*, 130, 136, 157, 164, 184, 196, 200, 222, 253, 270, *275-276*

Tabulatur, Tabulaturnotation — *15*, 30-32, 37, 57-63, 65, 67-71, 74-81, *82*, 84-88, 114, 118-119, 121, 133, 139, 143-145, *177*, 230-237, 240, 243, 262, 292-293, 295

Tabulaturstrich, Tactusstrich — 14, 26, 61-62, 65, 68, *70*, 75, 77, 81, *82*, 84-87, 95, 101-102, 107, 132, 137, 144, *231*, 235

Tactus maior oder minor — 36, 39, 44, 295

Tactus octo notarum — siehe: Modus octo notarum

Tactus quatuor notarum — siehe: Modus quatuor notarum

Tactus sex notarum — siehe: Modus sex notarum

Tactus trium notarum — siehe: Modus trium notarum

Takterstickung — 245

Taktwechsel — siehe: Mensurwechsel

Tanz, tänzerisch — *13*, 15-16, 20, 38, 40-41, 57, 59, 61, 92-93, 95, 112-113, 137-141, 161, 167, 197, 209-210, 212, 217, 236, 253-254, 291, 293

Tempo — 37-39, 43, *44*, 45, 113, 124-125, *127*, 161, 197, *210*, 226, 236-237, 243-244, 253, 282-283

Thesis und Arsis — 13, 36, 202, 232, 238, 240, 243, 249-255, 258, 276-277, 282, 285, 290, 295-296

Toccata — 33, 198, 203-205, 277-282, 288

Tonerzeugung — 17, 218

Tonleiter — *91*, *175*, 186, 189, 192, 214, *255*, 262, 269, 297

Tonphänomen	241
Transposition	64, *67*, *134*, 178, *180*
Trecento-Notation	*12*, 36, 67, 86-87, 139, *293*
Trompete, Trompetensignal	154-155, 170-175, 203-205, 294
Uhr, Uhrwerk	36, 39-40, 233, *298*
Variation	26, 41, 139-140, 145, *206*, 208-212, 214, 218-225
Vers (poetisch), Versvertonung	12, 16, 21, 47, 117-119, 131-132, 153, 168, 176, *232*, 240, *258*, 274-276, 294
Violinmusik	226
Vorklassik	40, 243
Wiener Klassik	17, 33, 40, 46, 51, 149, 225, 249, 259-260, 296-303
Zusammengesetzte Takte	243, 249, 275-259