

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

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

2001

ISBN 3 7952 1043 7

© 2001 by Dr. Hans Schneider, D-82323 Tutzing

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

Satz und Notengraphik (soweit nicht anders angegeben): Dr. Claus Bockmaier

Vorwort

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 *Münchener 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 Entbehnungen 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 <i>tactus</i> und <i>mensura</i> 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 <i>Codex Faenza</i>	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, <i>La guerre</i>	169
2. Formen instrumentalen Gliederns um 1600	181
Taktmetrische Formierungen im mehrhörigen Satz	
Giovanni Gabrieli	181
Kompositorische Zeitgestaltung in Monteverdis <i>Marienvesper</i>	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	
Cembalosuite g-Moll BWV 808, Satz 1	261
Ergänzende Bemerkungen: zu Kantatensätzen	261
2. Der Viervierteltakt als mögliches Grundgerüst der kompositorischen Zeitgliederung	274
Orgeltoccatà C-Dur BWV 564, Satz 1	277
Zu den Eröffnungssätzen der <i>Brandenburgischen Konzerte</i>	277
	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

Hinweise für den Leser

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 Erklängen: 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, Rowolts 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 ³1982).

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 Erklängen 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 Klangschritlehren und benötigte als Ausführungsmöglichkeit der

¹ Vgl. etwa H. H. EGGBRECHT, *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.)

vorhandenen Gesänge noch keine eigene Notation. Nach den zukunftsweisenden Ansätzen, wie sie beispielweise 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 festgefügt

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 Rhythmusseinheiten.

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 rechnet⁸ 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 war⁹ – 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 festgefügtten 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 – bedeutungsge-

⁹ Vgl. auch GEORGIADIS (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 zukunftsweisenden Begriffs von Komposition (184-185).

¹¹ Siehe dazu Kap. III: „Die frühe instrumentale Praxis“.

schichtlich 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 Wortes¹³ 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 hat¹⁶, 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 ‚Takhintergrund‘ 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. SCHRADER, *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 (zumindest bei erst-rangigen 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 Zeitgerüsts 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.

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.

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 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 Zusammen-

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 blässeren Begriff ‚Text‘ bzw. ‚Textvortrag‘ usw.)

hang 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 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 Bezie-

²³ Vgl. dazu auch GEORGIADIS (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 Interpretation*, 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.

hung 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 Notwendigkeit, „Spiel als selbständige Kategorie zu verstehen“³⁰, ist er besonders auf die ästhetische Bestimmung des Spielbegriffs bei Gadamer eingegangen³¹, 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 Inge-

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).

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. (Es handelte sich dann allenfalls um eine ganz andere Art des Spiels als bei genuiner Instrumentalmusik.)

borg 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 Nichtalltäglichen, 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 Rhythmus⁴⁰ zubewegen, der wiederum eher als ‚Spielement‘ begreifbar wäre. In

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.

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 GEORGIADIS (1985), 19-20, 89-100, 173-175, wie auch unten S. 241.

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 Prosa haltung 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 sagen, daß er sich an bestimmten Stellen dem Spiel annähert. Allerdings erreicht die Melismatik im Gregorianischen Gesang keine ‚Geschlossenheit‘ – ein weiteres Kriterium des Spielbegriffs⁴³ –, 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 Bessler 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 bringen⁴⁵ und anderer-

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.

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 – anknüpfend 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 me-

seits 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 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 eintreten⁴⁷, 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 Bessler 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

lodisch 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.

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.

figuralen Formeln entstanden, so daß man die zwei Komponenten hier nicht immer klar auseinanderhalten kann. Doch ist es nicht zuletzt der musikgeschichtlichen Wirkungskraft einstiger Sprachvertönung *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 verwirklichen. 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 erhebt⁴⁹, 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 erwähnenswerten Jahrhunderte vor jener konkret metrischen Determination bereits

⁴⁹ Vgl. GEORGIADIS (1985), 213-220.

⁵⁰ Vgl. C. DAHLHAUS, „Takt“, *Riemann Musiklexikon*, Sachteil (Mainz 121967), 933-934.

im Tactus der Mensuralmusik bestand, leitet sich dann auch unser heutiges deutsches Wort ab.⁵¹

Bei näherer Betrachtung der musiktheoretischen Begriffsgeschichte des 18. Jahrhunderts⁵² 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 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 dorthin 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 festgefügt, ‚Takt‘-Einheit verbinden.

⁵¹ Vgl. auch H. H. EGGBRECHT, *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: „Takt dispositionen bei Johann Sebastian Bach“.

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.

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:

*Bemiehe dich nit vill, dise Variationes zu lehrnen, sondern merckebe dir nur jberall den ersten tact darvon, so seindt sie in einer Viertel 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 nijd*, 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 un-

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

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 (Weißhorn 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.

serem 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 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 hält⁶¹ – 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 korrela-

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

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.

tive 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 tatsächlich 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 „übersummativ“, 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 Einzelementen, 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 Zu-

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

⁶⁵ WELLEK (1982), 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.

sammenhangs, 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 abheben könnten.⁶⁸ Zwar sind die Taktkörper eingebettet, eben in das Kontinuum des jeweiligen Satzzusammenhangs, doch der Gesamttablauf 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

⁶⁷ WELLEK, 20.

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

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 ‚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 Erklä-

⁶⁹ Vgl. dazu FRICKE (1997), 399-404.

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

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.)

rungsmodelle 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 vor-derhand 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. 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 Ensemblesmusik 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

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

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 mehrhörige 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 Zeiteinheiten 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 *Tactordnung* bei Joseph Riepel⁷⁴ durchleuchten, weil hier erwähnenswertermaßen 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

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

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

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.