

Wolfgang Horn

Notation als Repräsentation der Akzentstruktur

Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens

I. 'Nichts als die euserliche Kleidung, ich meine die Noten'

Mit der bildhaften Rede von der Notation als "Einkleidung"¹ benennt Johann David Heinichen den Verweischarakter der Notenschrift: sie ist für ihn ein Zeichensystem, ein Code. Was Takt, Metrum, Rhythmus oder Tempo "sind", wie sie sich konstituieren, ist nicht einfach an der Notation ablesbar. Das Zeichen repräsentiert die "Sache", aber es bestimmt sie nicht, wengleich in der Art der Bezeichnung Züge des "Wesens" aufscheinen können (dies ist ein Grundgedanke terminologischer Forschung). Die "Sache" ist präsent im "Denken" des Autors und des Interpreten. Dieses "Denken" wird bei verschiedenen Menschen nie ganz dasselbe sein. Ein Teil dessen, was ein Komponist meint, läßt sich aufschreiben; den Vorgang kann man als Codierung des Codierbaren betrachten.² Die Disziplin, die sich mit den Verschlüsselungsregeln beschäftigt, heißt "Notationskunde". Sie ist ein Propädeutikum par excellence: indem wir lernen, Schriften zu entziffern, werden wir auf etwas verwiesen, das sich nicht mehr entziffern läßt. Die Entzifferung ist nicht gleichbedeutend mit dem Erkennen von Sinn. Doch ist die Fähigkeit zur Entzifferung eine notwendige Bedingung für die Möglichkeit, dem Text einen Sinn zu geben.

Im folgenden geht es um die Entzifferung einer scheinbar vertrauten Notenschrift im Hinblick auf diejenigen Aspekte, die mit der "Zeit" zu tun haben: Akzentstruktur, Taktschlag und Tempo. Natürlich hat nicht nur Heinichen die Notenschrift in dieser Weise benutzt. Bei ihm aber sind wir in der glücklichen Lage, sowohl über sprachlich explizite Äußerungen zu Fragen der Notation und der zu notierenden "Sache" als auch über einen großen Bestand autographischer Notationsdokumente zu verfügen. Deshalb können wir Heinichen mit einigem Recht als "exemplarischen" Fall behandeln.³ Es scheint der Mühe wert, die Probleme mit der "Musikalischen Zeit" und ihrer Fixierung in Zeichen einmal an einem Einzelfall in extenso zu durchdenken.⁴ Die hier sich zeigenden Schwierigkeiten potenzieren sich bei der Weitung der Perspektive so sehr, daß sich kein einzelner Autor mehr finden läßt, dessen Aussagen für das Ganze gültig wären. So kommt es heute leicht zu dem Vorwurf an die Älteren, sie hätten verworren oder inkonsequent gedacht. Dieser Vorwurf aber sollte stets die ultima ratio jedes Interpretationsversuchs sein, grenzt er doch an das Eingeständnis seines Mißlingens.⁵

Heinichen argumentiert im vierten Kapitel seines 1728 erschienenen Buches *Der General-Baß in der Composition*⁶ unter der Überschrift *Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten* zu einem Problemkreis, den man etwa wie folgt rekonstruieren könnte.⁷ Der Generalbaßspieler, an den sich Heinichen wendet, schlägt bei schlichter Begleitung seine

Akkorde nicht zu jeder Note der Komposition an. Vielmehr haben die Akkorde ihre Positionen im Zeitgefüge; der Spieler reduziert die Vielfalt rhythmischer Verläufe innerhalb der konkreten Kompositionen auf einige wenige Muster. Den Rhythmus in der rechten Hand des Spielers nennen wir "Akkordrhythmus". Die Positionen, die in einem konkreten Werk für Akkordanschlag prädestiniert sind, erlangen die Funktion von "Zählzeiten". Nicht selten kommt auch der erste Unterteilungsgrad der Zählzeit für einen Akkordanschlag in Betracht; diese Positionen nennen wir "Zählzeiteile". Taktarten mit Akkordanschlag nur auf den Zählzeitpositionen nennen wir "einschichtig"; "zweischichtig" sind Taktarten, in denen auch die Positionen der Zählzeiteile Akkorde tragen können. Vorauszusetzen ist dabei, daß die Zählzeiten gegenüber ihren Teilen kompositorisch hervorgehoben sind (etwa durch die größere Häufigkeit von Harmoniewechseln auf diesen Positionen). Zählzeit ist demnach kein notationstechnisch, sondern ein kompositorisch definierter Begriff. Zur Auszeichnung eines Wertes als Zählzeit trägt (unter anderem) das Faktum des Harmoniewechsels bei, dessen Gangart sich im Akkordrhythmus spiegelt. Harmoniewechsel fordern den Anschlag eines neuen Akkordes; dies ist der Grund dafür, daß sie bei der Behandlung der Taktfrage im Rahmen eines Generalabaßtraktats im Vordergrund stehen.

Das Zählen der Zeiten, die (unter anderem) durch Harmoniewechsel ausgezeichnet sind, ist kein Vorgang, der gleichsam neben der Musik herliefe, sondern Ausdruck des aktiven menschlichen Umgangs mit Musik. Descartes hat beobachtet, daß wir beim Erfassen von Musik stets eines von zwei Grundmustern anwenden: entweder ein Zweier- oder ein Dreiermuster.⁸ Diese Muster beziehen sich nicht direkt auf den rhythmischen Verlauf einer konkreten Komposition, deren Noten etwa gezählt und geordnet würden, sondern auf ein der konkreten Musik vorgelagertes "Allgemeines", das man sich im Bilde einer gleichmäßig pulsierenden Kette veranschaulichen könnte. In dieser Kette ist nun entweder jeder 1., 3., 5. usw. oder jeder 1., 4., 7. usw. Impuls besonders ausgezeichnet oder "akzentuiert". Im ersten Fall konstituiert sich der Zweiertakt, dessen einzelne Gruppen wir als "Zweier-Akzenteinheiten" bezeichnen; im zweiten Fall entsteht der Dreiertakt mit seinen "Dreier-Akzenteinheiten". Unter welchen konkreten Bedingungen dies jeweils geschieht, wie die akustisch wahrnehmbaren "Angebote" beschaffen sein müssen, damit wir in dieser oder jener Weise gruppieren, kann hier offen bleiben. Wichtig ist allein, daß auf dieser Ebene des "Realtakts" nur die erklingende Musik als "Empfindungsmaterie" und die subjektiv-formende Tätigkeit des aktiven Hörens eine Rolle spielen, nicht aber die Notation: die Notation verweist auf den Realtakt, sie bestimmt ihn aber nicht. Die Art des Verweisens ist geregelt; die Regeln aber sind Konventionen, die dem geschichtlichen Wandel unterworfen sind. Gerade Heinichen hat sich darum bemüht, Klarheit über die Vereinbarungen zu schaffen, die der Notation seiner und der von ihm untersuchten Musik zugrunde liegen (oder zugrunde liegen sollten).

Im Zusammenhang mit dem Bereich "Takt" lautet die entscheidende Frage: welche Notenform repräsentiert in einem gegebenen Notenbild die Zählzeit? Aus der Beantwortung dieser Frage ergibt sich unmittelbar die Bestimmung der Akzenteinheit in der Notation. Akzenteinheiten (die elementaren Gruppen auf der Ebene des "Realtakts") müssen keineswegs übereinstimmen mit den "Notationseinheiten" (der Notenwertsumme zwischen zwei Taktstrichen). Umfaßt der Raum zwischen zwei Taktstrichen mehr als eine Akzenteinheit, so liegt eine "zusammengesetzte Taktart (lies: Notationsweise)" vor.⁹ Bei Heinichen ist der Taktschlag, der in jeder Notationsform nur aus einer Abwärts- und einer Aufwärtsbewegung der Hand besteht, strikt an die Notationseinheit gebunden. Der Niderschlag erfolgt stets und ausschließlich am Beginn, nie in der Mitte einer Notationseinheit. Angaben wie "langsam" oder "schnell" können sich auf den Zählzeitenablauf beziehen; sie meinen dann das "Realtempo", besagen mithin etwas über die Gangart des

Stückes. Sie können sich aber auch auf den Taktschlag beziehen. Darin liegt eine Quelle vieler Mißverständnisse. Enthält eine Notationseinheit mehrere Akzenteinheiten, wie es in den "zusammengesetzten Taktarten" der Fall ist, so kann die Schlagbewegung "langsam", der Ablauf der Zählzeiten aber - entsprechend dem Faktor der Zusammensetzung - um ein Mehrfaches schneller sein.¹⁰ Das Takt- oder Zeitvorzeichen ist nur bei den Dreiertakten - dort sind die Verhältnisse insgesamt übersichtlicher - ein sicherer Indikator für Akzentstruktur und Umfang der Notationseinheit, nicht aber bei den Zweiertakten.¹¹

Die richtige Bestimmung der Akzenteinheiten (von denen es nach Heinichen nur zwei Arten gibt) in den vielfältigen Möglichkeiten der Notation ist eine *conditio sine qua non* für jedes konsistente Reden über "Melodiebau" oder "Periodenbildung"; nicht ohne Grund besteht gerade Heinrich Christoph Koch auf einer strengen Beachtung der "einfachen" Takte, mithin der Akzenteinheiten des Realtakts.¹² Deshalb gilt diesem wahrhaft grundlegenden Aspekt das Hauptaugenmerk der folgenden Darstellung, die Heinichens Äußerungen im *GbC* anhand von Beispielen aus seinem reichhaltigen Autographenbestand erläutert und gegebenenfalls verdeutlicht.¹³ Andere als die erläuterten Notationsweisen finden sich bei Heinichen nicht.¹⁴ Insbesondere an den verschiedenen Notationsmöglichkeiten des Zweiertaktes wird sich zeigen, welche Unschärfen hier die musikwissenschaftliche "Alltagssprache" bedrohen.

Wie zu erwarten, betrachtet Heinichen die verschiedenen Notationsmöglichkeiten für den Zweier- oder Dreiertakt grundsätzlich zwar als "Multiplication von Identitates".¹⁵ Die "Identität" in der Vielfalt wird gewährleistet durch eine der beiden grundsätzlichen Möglichkeiten: der Bildung von Zweier- oder Dreier-Akzenteinheiten. Doch gibt es daneben auch jeweils einen Eigen-Sinn der meisten besonderen Einkleidungsweisen, der auf Konventionen beruht und zum einen das Tempo, zum anderen die Zugehörigkeit eines Stückes zu einem bestimmten Stilbereich betrifft. Hat eine Notationsart keinen Sinn, der sie von anderen Arten unterscheidet, so handelt es sich um "überflüssige Bezeichnungen" (vgl. S. 290, Anm. m).

Zu Heinichens kompositorischem Werdegang und seinem Schaffen genügen hier einige kurze Stichworte. Heinichen wurde 1683 geboren. In den Jahren vor 1700 war er Schüler der Leipziger Thomasschule; dort genoß er den Unterricht der Thomaskantoren Johann Schelle (1648-1701) und Johann Kuhnau (1660-1722). An der Leipziger Universität studierte Heinichen die Rechte, scheint sich aber mehr um die Musik gekümmert zu haben. Aus den frühen Jahren besitzen wir kein einziges Autograph. Abschriftlich erhalten sind einige deutsche Kirchenkantaten. Von 1710 bis 1717 weilte Heinichen in Italien (vornehmlich in Venedig, gelegentlich auch in Rom). Der kompositorische Ertrag dieser Jahre bestand vor allem in Solokantaten mit oder ohne obligate Instrumente; auch zwei Opern konnte er in Venedig herausbringen. 1716 war Heinichen mit dem in Venedig weilenden sächsischen Kurprinzen zusammengetroffen. Auf dessen Wunsch hin stellte August der Starke Heinichen als Hofkapellmeister an. Anfang 1717 traf er in Dresden ein. Er komponierte nun vor allem Serenaden und Instrumentalmusik. Als in den Jahren nach 1720 der katholische Hofgottesdienst immer reicher ausgestaltet wurde, konzentrierte Heinichen sein Schaffen auf die Kirchenmusik. Er, der zeitlebens Lutheraner blieb, schrieb zwölf Messen (einige davon liegen zusätzlich in einer "abgekürzten" Fassung vor), zahlreiche Vesperpsalmen, neun Magnificat, einige Passionsoratorien, Litaneien, Te Deum und etliche weitere Kirchenwerke. Das Schaffen auf dem Gebiet der weltlichen Musik trat demgegenüber zurück; in den Jahren nach 1721 lassen sich nur noch wenige Instrumentalwerke und weltliche Kantaten nachweisen. Heinichen starb 1729 an einer "ererbten Schwindsucht".

II. Die Zweier-Akzenteinheiten in der Notation

Die Einkleidungsformen des Zweiertakts sind in der folgenden Tabelle zusammengestellt. Die Spalten verwenden die im *GbC* gebrauchten Namen, die Rubriken verzeichnen die wesentlichen Bestimmungsmerkmale. "Vollständigkeit" herrscht hier nur im Hinblick auf Heinichens Lehre und die Praxis im Gesamtbestand seiner Autographen. Aus dem *GbC* und aus der Durchsicht von mehr als 500 Einzelsätzen stammen die Angaben zu den jeweils möglichen Zeitvorzeichen, ferner die Angaben in den Rubriken zu den bevorzugten Tempoangaben und zur Häufigkeit der Verwendung einzelner Taktarten. Manche Taktarten begegnen in Heinichens Werk so selten (auch dies ist signifikant), daß sich keine sinnvollen statistischen Befunde ergeben. In solchen Fällen blieben die betreffenden Rubriken leer.

Keine der im folgenden unterschiedenen Taktarten weist einen identischen Merkmalskomplex auf. Aus Tabelle 1 läßt sich schnell entnehmen, wodurch sich graphisch ähnliche Taktarten (wie das echte Allabreve und das Allabreve spurium oder der normale C-Takt und das Semiallabreve) voneinander unterscheiden. Da die Notation sowohl Homonymien als auch Synonymien kennt, ist die Ermittlung der Zählzeiten nicht lediglich ein "passiver" Lesevorgang, sondern ein Akt der Interpretation, der die (und sei es nur "innerliche") Vergegenwärtigung der Musik voraussetzt. "Dieselben" Taktarten werden einmal mit C, in anderen Stücken mit *c* bezeichnet, ja sogar der 2/4-Takt begegnet in den "Cantate" gelegentlich mit *c* oder C. In solchen Fällen eröffnet die Tabelle keine eigene Spalte; sofern die verschiedene Vorzeichnung einen erkennbaren Sinn hat, wird er bei der Besprechung der betreffenden Taktart erläutert. Dasselbe gilt auch für die Fälle mit einem "ja" in der Rubrik "Bindung an besondere Schreibarten".¹⁶ Eine eigene Bewandnis hat es mit dem in der letzten Spalte genannten "2/8-Takt". Damit ist keine selbständige Notationsweise gemeint - die Zeitvorzeichen 2/8 oder 4/8 verwendet Heinichen nie -, sondern eine gleichsam "interne" Erscheinung des Zweiertakts: das Umspringen der Zählzeit von den Vierteln auf die Achtel. In der Rubrik "Träger des Akkordrhythmus" haben die einschichtigen Taktarten ein Kreuz bei "Zählzeiten"; die anderen Taktarten realisieren den Akkordrhythmus zweischichtig.

Da von Heinichens Kompositionen fast nichts gedruckt ist, werden die Werke nach den Signaturen der Autographen in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zitiert.¹⁷ Wir verwenden eine Kurzform: anstelle der kompletten Signatur Mus. 2398-D-25 schreiben wir nur D-25; das für Heinichen stehende "Mus. 2398-" ist also stets stillschweigend zu ergänzen. Um Raum zu sparen, teilen wir von den Beispielen nur die wichtigsten Stimmen mit.

1. Das "echte Allabreve"

Das "echte Allabreve" ist für Heinichen mehr als nur eine "Taktart", es ist ein "Stil", eine Schreibart in der Kirchenmusik. "Dieser antique pathetische stylus ist wohl der schönste und bequemste, worinnen ein Componist seine fundamentale Wissenschaft und Accuratesse in [sic] componiren am besten zeigen kan. Denn die Sätze dieses Styli müssen jederzeit reine, derselben progressiones und resolutiones legal und von allen Libertäten entfernt, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiet, diese mit Rückungen und schönen syncopationibus der Con- und Dissonantien überhäuffet, und durch und durch, ohne fantasirendes Wesen, mit pathetischen Gedancken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet seyn. Hier suche man einen legalen Compo-

Tabelle 1: Zweiertakte

ZWEIERTAKTE (Zweier-Akzenteinheiten und die aus ihnen gebildeten Notationseinheiten)		Echtes Allabreve						
		Allabreve spurium			Ouvreur-Tact			
		Ordinairer Tact		egaler Tact				
		Echtes	Semiallabreve		"Zerteilter Tact"			
¢	¢	2 ¢ ¢	¢	¢	2/4 ¢ ¢	¢		
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.		
Akzenteinheit (AE, x-; zugleich Angabe der Zählzeiten)	Halbe-Halbe	x	x					
	Viertel-Viertel			x	x	x	x	
	Achtel-Achtel							x
Träger des Akkordrhythmus	Zählzeiten	x		x		x		x
	Zz. + Zz.-teile		x		x		x	(x)
Umfang der Notationseinheit entsprechend den Akzenteinheiten (mit Angabe des Taktschlags Ab:Auf)	Ganze	x	x	x	x	x		x
	Halbe						x	
	1 AE x:-	x	x				x	
	2 AE x-:x-			x	x	x		
	4 AE x-x-:x-x-							x
Bindung an beson- dere Schreibarten	ja	x		x		x		
	nein		x		x		x	x
Bevorzugte Tempo- angaben	unbezeichnet	x			x			
	schnell		x		x	x	x	
	mittel				x			
	langsam				x			
Normaler Zählzeiten- ablauf (beim Fehlen von Tempoangaben)	schnell	x	x	(x)	x	x	x	
	mittel				x			
	langsam			(x)	x			
Häufigkeit der Ver- wendung im Gesamtwerk	sehr oft				x			
	oft	x						
	zuweilen		x			x	x	x
	selten			x				

nisten" (S. 333, Anm. a; auf den folgenden Seiten nennt Heinichen noch einige satztechnische Besonderheiten dieser Schreibart). Bereits Bsp. 1 zeigt, daß dieses "echte Allabreve" wenig mit der Renaissance-Musik verbindet (D-12, 1722; M 3, Nr. 11: *Cum Sancto Spiritu*, T. 24-31). Die Themen und Klangfolgen orientieren sich an einfachen kadenzharmonischen Verläufen. Allenfalls in der Textdeklamation lebt etwas von der Eigenständigkeit der Stimmen in der Renaissance-Polyphonie weiter. So ist in Alt und Tenor das Wort "amen" zuweilen so unterlegt, daß die zweite Halbe metrisch aufgewertet wird. Hin-

Heinichen unterscheidet zwei Arten des "Allabreve spurium". Die Unterscheidung betrifft aber nicht den Akkordrhythmus - sonst könnte er sie nicht unter einem gemeinsamen Namen zusammenfassen -, sondern den Verlaufsrythmus der Baßstimme. Im "echten Allabreve" ist der Akkordrhythmus einschichtig, der kleinste Wert in der rechten Hand ist die Halbe. Nun "theilen hingegen einige die Harmonie iedweden Tactes in 4. Theile, und geben iedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freyheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprüngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen [= echten] Allabreve, ob sie gleich dieses dabey in gewöhnlichen Rückungen und Syncopationibus der Con und Dissonantien zu imitiren suchen" (S. 343). Mit "Harmonie des Tactes" (an anderer Stelle verwendet Heinichen synonym die Worte "Caesur" und "numerus sectionalis") meint Heinichen die Notationseinheit der Ganzen; der Akkordrhythmus ist hier zweischichtig realisiert, auch die Viertel sind auf den geraden Positionen akkordfähig. Der Verlaufsrythmus der Baßstimme (und auch der anderen Stimmen) hält sich im wesentlichen an die Viertel als die Zählzeitteile (vgl. Heinichens Beispiel S. 344-346, v. a. T. 1-10). Das folgende Beispiel 2 stammt aus einer Cantata Heinichens (*D'Eu-rilla sempre amata e mai amante*, Beginn der Arie *Siete ritose, luci vezzose*; J-2, Nr. 21, S. 322).²²

Beispiel 2: Heinichen, Aria *Siete ritose, luci vezzose* (J-2, Nr. 21)

Fl, VI

Allegro ma non troppo

Bc

Die zweite Art des "Allabreve spurium" steigt im Verlaufsrythmus bis zum zweiten Grad der Zählzeitunterteilung (den Achteln) hinab. Diese aber sind nur noch auf den ungeraden Positionen akkordfähig; das Viertel als Zählzeitteil bleibt der kleinste Wert des Akkordrhythmus. Heinichen beschreibt dies so: "Andere gehen noch weiter, und ausser dem daß ihr Allabreve gar keine Profession von Rückungen, Bindungen und syncopationibus machet, so procediren sie über dieses mit vielen fantasirenden passagien und Sprüngen der Achtel eben wie der ordinaire langsame Tact mit denen 16theilen [also den Teilgliedern] thut" (S. 343f.). Zu dieser von Heinichen selbst nur selten verwendeten Art kann man den Satz *Deposuit potentes* (Beispiel 3) aus dem F-Dur-Magnificat (1721, D-22, S. 29f., T. 1-9) für Basso solo und Basso continuo (mit verdoppelnden Violinen und Violen) rechnen. Die Textdeklamation und dann die Takte 6 und 7 zeigen, daß es sich hier - in Übereinstimmung mit dem vorgezeichneten ♩ allegro - um eine 2/2-Struktur handelt, die nichts mit den Stilbindungen des echten Allabreve oder des "Ouverture-Tactes" zu tun hat. Es ist ein "erborgtes Allabreve", ein "Allabreve spurium". Bei Reduktion auf den normalen C-Takt wären die Achtel in Sechzehntel (entsprechend auch die anderen Notenformen) zu verwandeln und die Notationseinheit durch Beseitigung des ersten und jedes übernächsten Taktstriches zu verdoppeln.

Beispiel 3: Heinichen, Magnificat F-Dur (D-22), *Deposuit potentes*

allegro B solo: De- po- su- it pot- en- tes, de- po- su- it pot- en-
Bc, col VI e Va (8va alta)

Was ist nun aber der spezifische Sinn dieser Notationsweise? Die Halbierung der Notationseinheiten verdoppelt die Geschwindigkeit der Handbewegung. Dies könnte man für unbequem halten. Andererseits ist aufgrund des raschen Auf und Ab der Hand das koordinierende Maß stets in überdeutlicher Weise präsent, was bei schnellem Tempo wünschenswert erscheinen mag. Heinichen schreibt dazu: "Hieher gehören einige ausländische Concerte, ingeleichen so viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compositeores auff solche Arth zu setzen pflegen. Allein sie thun es nicht mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu setzen, sondern nur zu kürzterer Abtheilung, und besserer Direction des Tactes, eben wie man sich des 2/4, 4/8²³ etc. statt des ordinairen langsamen Tactes [d. h. des C-Takts] bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entreprise des Compositeurs, ob er zu seiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tact erborgten, oder ob er ist willens, und zu ohnmächtig gewesen, ein ächtes Allabreve zu setzen" (S. 343, Anm. f). Nicht verwechseln darf man das "Allabreve spurium" mit dem Semiallabreve: dieses umfaßt je Notationseinheit zwei einschichtig realisierte Akzenteinheiten, jenes dagegen nur eine einzige, dabei zweischichtig realisierte Akzenteinheit. Betrachtet man nach Heinichens Empfehlung einige "Entreprises" anderer "Compositeurs", so bestätigen sich seine Hinweise etwa im Bereich der "Oper-Arien".²⁴ Beispiel 4 zeigt den Beginn einer Arie aus Antonio Maria Bononcini's *Griselda* (1718/19).

Beispiel 4: A. M. Bononcini, Aria *Già col vostro splendor* (1718/19)

3. Der "Ouvreur-Tact"

Seinen Namen hat dieser Takt "von der bekandten Ouverture, weil er allda am meisten, nicht allein bey dem Eingange, sondern auch in verschiedenen piecen derselben gebrauchet wird" (§ 48, S. 348). Er findet sich also nicht allein im Einleitungsteil der "Französischen Ouverture" oder in der "Entrée", sondern auch in einigen Tanzsätzen der Suite, namentlich der Bourrée und der Gavotte.²⁵ Als Zeitvorzeichen werden anscheinend unterschiedslos verwendet 2, ♪, C und c.²⁶ Heinichen hat nur wenige Suiten komponiert; Beispiele aus seinen Werken sind daher schwer beizubringen. Eine mit ♪ bezeichnete *En-*

trée (das Zeichen muß nicht unbedingt auf schnelles Tempo deuten) findet sich im *Concerto con Violino, Oboe e Traversiere, G-Dur* (O-2; Abschrift von der Hand Pisendels, bei Hausswald²⁷ unter I,7,a verzeichnet). Beispiele für regelrechte Gavotten oder Bourrées habe ich nicht gefunden²⁸; deshalb seien hier die Anfangstakte des Gavotten-Beispiels aus dem *GbC* zitiert (S. 353f.).

Beispiel 5: Heinichen, Concerto (O-2), *Entrée*

Beispiel 6: Heinichen, *GbC*, S. 353f. ("Gavotte")

Betrachtet man die "Ouverturen", Gavotten und Bourrées in Bachs Suiten, so gewinnt man den Eindruck, daß normalerweise sowohl in der langsamen als auch in der geschwinden Form die Viertel (und nicht die Halben) als Zählzeiten behandelt sind. Man versuche einmal, den 2/4-"Auftakt" in Heinichens Gavotten-Beispiel wirklich als "realen" Auftakt zu verstehen. Jeder unbefangene Hörer ohne Notenkenntnis (und ohne Kenntnis der hier womöglich zu bedenkenden Tanzschritte) kann eine Gavotte abtaktig auffassen und einschichtige Akzenteinheiten aus zwei Vierteln bilden. Dem steht nur scheinbar Heinichens Erklärung entgegen, daß man die "zusammen gezogenen 8tel (...) tractiret, wie die 16theil im ordinären langsamen (...) Tacte" (§ 48, S. 348, ähnlich in § 51, S. 352). Denn zugleich bemerkt er zur schnellen Variante des Ouverteur-Takts, daß in diesem "muntern stylo" auch "die virtualiter kurtzen [d. h. die "geraden"] 4tel in allen Fällen, ihrer Geschwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie haben" (S. 351, Anm. h). Schließlich ist zu verweisen auf § 13 (S. 268); dort hatte Heinichen Semiallabreve und Ouverteur-Takt als Beispiele für den C-Takt mit geschwinder Mensur angeführt. Der Ouverteur-Takt steht also dem Semiallabreve nahe, während er vom Allabreve spurium unterschieden ist. Sein Akkordrhythmus geht nur bis zu den Vierteln hinab²⁹; diese aber sind zugleich die Zählzeiten.³⁰ Die Notationseinheit des Ouverteur-Taktes enthält in der Regel zwei einschichtige Zweier-Akzenteinheiten.³¹

5. Das "echte Semiallabreve"

Das "echte Semiallabreve" (oder auch das "pathetische antique Semiallabreve") ist die Übersetzung eines "echten Allabreve" in die nächstkleineren Notenformen unter Aufrechterhaltung der Größe der Notationseinheit (jeweils Ganze), die im Semiallabreve somit zwei Akzenteinheiten umfaßt. Dadurch wird zugleich - und das ist ein Sinn dieser Notationsweise - die Frequenz des Taktschlages halbiert. Es gibt Beispiele, in denen Heinen Stücke aus einer ursprünglichen Allabreve-Notation in der geschilderten Weise in eine Semiallabreve-Einkleidung "übersetzt" hat. So ist das "Osanna" aus der ersten Messe (M 1, Nr. 19; 1721; D-5a) als "echtes Allabreve" mit dem Zusatz "presto" (korrigiert aus ursprünglichem "Allegro") notiert. Um 1725 hat Heinen eine kürzere Fassung dieser Messe hergestellt (M 1a; D-5); im Autograph der Langfassung hat er beim *Osanna* die Absicht der Umnotation mit dem Vermerk festgehalten: "NB semiallabreve". In der Kurzfassung ist das Stück dann mit beibehaltener Vorzeichnung c und der Angabe "Allegro" im nächstkleineren Notenwert aufgezeichnet (Beispiel 8). Ähnliche Beispiele finden sich des öfteren; sie sind die direkte Bestätigung für Heinen's Satz, daß das echte Semiallabreve "von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unterschieden, als in der Mensur, und euserlicher Geldung der Noten" (§ 47, S. 346).

Beispiel 8: Heinen, Messe 1 und 1a (D-5a und D-5), *Osanna*

presto

Allegro ["NB semiallabreve"]

O- san- - na in ex- cel- - (sis) O- san- - na in ex- cel- - (sis)

Das "echte Semiallabreve" ist an "Polyphonie" gebunden. Allein durch die Stilbindung ist es vom stilistisch neutralen geschwinden C-Takt unterschieden, während "in beyden Arthen das Accompagnement [der Akkordrhythmus] einerley" ist (§ 47, S. 346). Da der Unterschied auf der Ebene bloßer Taktarithmetik nicht greifbar ist, gibt es hier eine Grauzone. Das folgende Beispiel aus einem Magnificat (Es-Dur, 1724; D-27, S. 7: *Et misericordia*, T. 13-17) weist zu Beginn des Vokalbasses die Angabe "sostenuto" auf. Dies ist bei Heinen eine Aufforderung zu nachdrücklichem und kräftigem Musizieren, nicht notwendig zu verhaltenem Tempo. Die Notationseinheit umfaßt zwei einschichtige Akzenteinheiten. Ob Heinen einen solchen Satz noch als "echtes" Semiallabreve bezeichnet hätte?

Beispiel 9: Heinen, Magnificat Es-Dur (D-27), *Et misericordia*

ti- men- ti- bus ...

T. 13 e- um, e- um, ti- men- ti- bus e- um, ... et mi- se- ri-

et mi- se- ri- cor- di- a e- - - jus, a pro-

Der Terminus "Semiallabreve" hat anscheinend nicht zum Vokabular etwa Matthesons oder Walthers gehört. In einem der Zusätze am Ende des Traktats (S. 945f.) betont Heinichen, daß er sich allgemein eingebürgert habe, wenngleich er sprachlich nicht korrekt gebildet sei und eigentlich "Alla Semibreve" lauten müsse. Zugleich finden sich hier Hinweise auf die Bedeutungsentwicklung des Terminus. Im "Alla Breve" gemäß den Notationsgepflogenheiten der Alten habe der Taktschlag noch einer Brevis-Note entsprochen (jeweils Semibrevis ab und Semibrevis auf). Im Laufe der Zeit habe sich jedoch die Praxis durchgesetzt, allgemein auf der nächstkleineren Stufe zu notieren; die Brevis wurde durch die Semibrevis ersetzt, deren "formale" Nachfolgerin die Ganze ist. In diesem Stadium findet Heinichen das "Allabreve" vor, und so verwendet er es auch. Die Änderung der Notationspraxis habe nicht zu einer Änderung der Benennung geführt; der Terminus "Allabreve" kann nun nicht mehr in der alten Weise erklärt werden. Denn der Taktschlag erfolgt hier ebenso auf die notierte "Semibrevis" wie im Semiallabreve, im Ouvreur-Takt oder im C-Takt. Zur Unterscheidung müssen also andere Kriterien herangezogen werden (wie der Akkordrhythmus oder die Stilbindung). "Allabreve" ist aus einem schlagpraktisch bestimmten zu einem musikalisch substantiierten Begriff geworden, über dessen Bedeutung die Erklärung des Namens "Allabreve" keinen Aufschluß mehr geben kann. (Analog ließe sich wohl das Verhältnis von tactus/Taktschlag zu Takt/Akzentprinzip beschreiben.)

6. Der 2/4-Takt

Der 2/4-Takt entspricht der Hälfte des normalen C-Takts, oder anders gesagt: er stellt die Akzenteinheit des C-Takts dar, der ein zusammengesetzter Takt (als Notationsweise) ist. Die Bevorzugung der C-Notation mag man mit der bequemerem Schreibeinheit (man spart Taktstriche), mit der ruhigeren Dirigierbewegung und schließlich auch mit dem alten Herkommen erklären. 2/4-Notation ist in Heinichens Kirchenmusik äußerst selten: wir können (unter mehr als 300 geradtaktigen Sätzen) nur 2 Beispiele anführen.³³ In der weltlichen Musik begegnet man der 2/4-Notation dagegen häufig. Es besteht eine deutliche (wenngleich nicht ausschließliche) Affinität zwischen der 2/4-Notationsweise und dem Rhythmus kurz-lang-kurz (Achtel-Viertel-Achtel).

In den italienischen Cantate zeichnet Heinichen (oder der jeweilige Kopist) häufig den durchstrichenen Halbkreis \mathcal{C} bei Taktstrichen im 2/4-Abstand vor.³⁴ Dies soll mit Sicherheit anzeigen, daß die Viertel im unbezeichneten 2/4-Takt schneller sind als die Viertel im normalen C-Takt.³⁵ Das durch die Halbierung der Notationseinheit ohnehin verdoppelte Schlagtempo ist also noch zusätzlich beschleunigt (sofern bei den klein besetzten Cantate der Takt überhaupt geschlagen wurde). Es gelten hier dieselben Erwägungen wie oben beim "Allabreve spurium". Das folgende Beispiel 10 (Beginn der Arie *Si dolce mio ben*; J-2, Nr. 21, S. 330; Lorber, S. 285-287) ist derselben Cantata entnommen wie Beispiel 2. Allabreve spurium und 2/4-Notation sind synonyme Einkleidungen eines schnellen Zweiertaktes; sie unterscheiden sich nur durch die Wahl der Notenform für die Zählzeit. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden aus den Beispielen ohne weiteren Kommentar deutlich.

Beispiel 10: Heinichen, Aria *Si dolce mio ben* (J-2, Nr. 21)

VI

Allegro

Bc

7. Das Problem des "2/8-Takts"

Theoretisch läßt sich jede Note bis ins Unendliche teilen; entsprechend würde sich die Folge "relativ betont" und "relativ unbetont" noch bei unendlich kleinen Werten ergeben. Das zu einer bestimmten Zeit als musikalisch sinnvoll Geltende setzt den Teilungsmöglichkeiten jedoch enge Grenzen. Der harmonische Rhythmus, der sich im Akkordrhythmus abbildet, zeichnet in der Regel nur die Zählzeiten und die Zählzeiteile aus. Die Teilung der Akzenteinheit ist daher entweder einschichtig oder zweischichtig. Das Erkennen der Schichten ist ein Akt der Interpretation, die sich nicht allein auf den Akkordrhythmus stützt. Dieser kann jedoch die Unterscheidung der Zählzeitschicht von der Schicht der Zählzeiteile dadurch fördern, daß - gemäß den Vorgaben der Komposition - auf der ersten regelmäßig, auf der zweiten nur gelegentlich ein Akkord angeschlagen wird. Verhält es sich dagegen so, daß in einem Stück, das im normalen C-Takt notiert ist, Harmoniewechsel auf jedem Achtel stattfindet, dann sind die Viertel gegenüber den Achteln akkordrhythmisch nicht mehr hervorgehoben. Die Bildung von Zweiergruppen kann primär auf der Achtel-Ebene geschehen, so daß fraglich wird, ob ein recht geschwinder, dabei einschichtiger Zweiertakt, oder ein gemäßigter, dabei zweischichtiger Zweiertakt gilt. Kommen gar noch die Sechzehntel ins Spiel oder kommt ein Text mit seinen Betonungsvorgaben hinzu, so kann sich die Frage zugunsten der Akzenteinheit Achtel-Achtel mit schnellen Zählzeiten entscheiden. Es entsteht der "2/8-Takt" - d. h.: die Zweierakzenteinheiten sind durch zwei Achtelnoten repräsentiert -, der bei Heinichen nie ausdrücklich vorgezeichnet ist, dennoch aber musikalisch realisiert sein kann.

Wir führen hier zur Verdeutlichung ein Beispiel aus der Cantata *Là dove al pado in riva* an. Die kleine Arie *Vuoi ti dica* (J-1, Nr. 14)³⁶ zwingt in ihren beiden Anfangstakten den Hörer förmlich dazu, jedes ungerade Achtel als gleichwertig auszuzeichnen. Eine Notationseinheit enthielte somit 4 Zweier-Akzenteinheiten. In der Generalbaßaussetzung³⁷ müssen sogar die Sechzehntel als akkordfähig, mithin als Zählzeiteile und nicht als Teilmglieder, betrachtet werden. Die Zäsur am Ritornellschluß in T. 2 fällt auf das siebte Achtel; auch dies führt zu dem Urteil "2/8".

Beispiel 11: Heinichen, Aria *Vuoi ti dica* (J-1, Nr. 14)

un poco allegro

Vuoi ti di- ca sen-to a-mo-re che l'an-ti-ca fiam-ma al co-

Betrachten wir noch ein weiteres Beispiel zur Frage der Bildung von Akzenteinheiten auf Achtel-Ebene. Heinichen brachte als Dresdner Hofkapellmeister auch Werke anderer Komponisten zur Aufführung. Eines dieser Werke war eine *Missa con Trombe* in C-Dur des seinerzeit vor allem als Theorbist berühmten, in Wien tätigen Francesco Conti (1681-1732). Heinichen hat fremde Werke gelegentlich mit später Feder kommentiert. In der genannten Messe (Partitur in der SLB Dresden, Mus. 2367-D-1) findet sich ein Beispiel, das in unserem Zusammenhang aufschlußreich ist.³⁸ Contis Arie *Laudamus te* ist im C-Takt mit der Angabe "Andante" notiert; Beispiel 12 gibt die fünf Schlußtakte (T. 16-20) wieder. Die nach oben gerichteten Hälse deuten eine Vereinfachung an, die Heinichen im Sechzehntel-Baßverlauf der Contischen Komposition vorgenommen hat.

Beispiel 12: Conti, *Missa con Trombe*, *Laudamus te*

Andante

T solo: glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus te.

T. 16 + "non fà da compositore mà da sonatore"

Den Beginn des vorletzten Taktes hat Heinichen mit zwei Kreuzen markiert. Sein etwas herablassender Kommentar zu dieser Stelle lautet: "non fà da compositore mà da sonatore", zu übersetzen etwa: "das zeugt nicht von einem Komponisten, sondern von einem Instrumentenspieler". Was er damit meint, erscheint zunächst klar. Im C-Takt kann ein Kadenzschluß auf das erste oder dritte Viertel fallen (deshalb ist der Schluß in T. 20 völlig in Ordnung). Ein Kadenzschluß auf der 2 ist dagegen ausgeschlossen. Aber ist denn das zweite Viertel in T. 19 wirklich eine 2? Versucht man, die fünf mitgeteilten Takte auf Viertel als Zählzeiten zu beziehen, so mag das in T. 16 und 17 noch gelingen. In T. 18 aber dürfte es kaum möglich sein, dem ersten Viertel mehr Gewicht beizulegen als dem zweiten. Und die Noten bis zum Tenorschluß lassen sich sinnvoll nur noch auf Zweier-Akzentgruppen beziehen, deren Zählzeit die Achtel sind. Die am Ende von T. 16 praktizierte Textdeklamation: "glorifi-CA-mus" ist am Ende von T. 18 eindeutig ersetzt durch: "glo-RI-fi-CA-mus TE". Ob Conti wirklich wollte, daß man diese Arie im schnellen einschichtigen, deshalb etwas kurzatmig wirkenden 2/8-Takt auffassen soll, bleibe dahingestellt. Daß man es kann und daß nur auf diese Weise der von Heinichen monierte Schluß einen Sinn

bekommt, steht aber außer Frage. Im übrigen kann das Umspringen der Zählzeit von einer Notenform auf eine andere innerhalb eines Satzes durchaus von eigenem Reiz sein. Vielleicht geschieht dies öfter, als man gemeinhin denkt.

Das ausführliche Eingehen auf das Problem des 2/8-Taktes sollte zeigen, daß die Bestimmung der "musikalischen Zeit" vom akzentisch geordneten Puls her durchaus nicht bei einer Vorstellung vom Einzeltakt als starrer und unveränderlicher Bezugsgröße haltmachen muß. Was Heinichen an Conti kritisiert: die Zäsurbildung auf Positionen, die in der Notation eine "gerade" Stelle einzunehmen scheinen, ist ihm selbst nur ganz vereinzelt unterlaufen (vgl. oben, Beispiel 11, und *GbC*, S. 262, in der Mitte der oberen Akkollade). Grundsätzlich aber betrachtet er eine solche "Einkleidung" als fehlerhaft.³⁹ Abhilfe ist zu schaffen durch die Wahl einer anderen Notationsart, in der die Zäsuren auch graphisch auf "ungerade" Positionen fallen. Solange aber kein "Zäsurkonflikt" das Dilemma sichtbar macht, kann sich der 2/8-Takt im Gewande einer gewöhnlichen C-Notation gleichsam verstecken. Die Notation repräsentiert das musikalische Gemeintete dann aber nicht mit der gebotenen Deutlichkeit.

III. Die Dreier-Akzenteinheiten in der Notation

Die Tripeltakte sind in Heinichens Lehre und Praxis wesentlich eindeutiger bestimmt als die Zweiertakte. Als eine weithin verlässliche Faustregel kann man formulieren, daß in den von Heinichen verwendeten Tripeltakten der Nennerwert des Zeitvorzeichens zugleich die kompositorisch realisierte, im Akkordrhythmus sinnfällig werdende Zählzeit darstellt. Wir müssen uns mit diesen Takten daher nicht mehr lange aufhalten (vgl. Tabelle 2).

Beachtenswert sind die Tripelnotationen im Hinblick auf die Tempokonventionen, die Heinichen mit ihnen verbindet: je größer der Nennerwert, desto langsamer das Grundtempo.⁴⁰ Dagegen existiert das Problem der "vermischten Taktarten" (6/8 oder 12/8), bei denen man im Zweifel sein kann, ob es sich um zusammengesetzte Tripel oder um Zweiertakte mit triolisch unterteilten Zählzeiten handelt, für Heinichen praktisch nicht. Von 191 Tripel-Sätzen in der Kirchenmusik stehen 77 im 3/2 und 84 im 3/4-Takt; dies sind zusammen 84%. Alle anderen Tripel-Notationen haben hier einen Ausnahmestatus. Siebzehnmal findet man das Zeitvorzeichen 6/4, fünfmal das Zeichen 3/8, sechsmal 6/8, zweimal 12/8 und nicht ein einziges Mal 9/8 (für diese Taktart kann ich nur ein einziges Beispiel anführen, vgl. Beispiel 15).

Zwischen der weltlichen Musik und der Kirchenmusik gibt es auch im Bereich der Tripeltakte einige charakteristische Unterschiede. Der 3/2-Takt kommt in weltlichen Arien bei Heinichen überhaupt nicht vor, der 3/4-Takt nur sehr selten. Der 6/4-Takt kommt in Opern und Cantate nicht vor; nur in Heinichens Instrumentalmusik findet sich gelegentlich eine im 6/4-Takt notierte Loure. Dagegen dominieren im weltlichen Bereich die Achtels-Tripel eindeutig⁴¹, und hier ist besonders bemerkenswert, daß Heinichen die "von Natur aus schnellen" Achtels-Tripel häufig durch Tempoangaben aus dem langsamen Bereich mäßigt.⁴² Er bedient sich also der Praxis, die er selbst mit den Worten beschreibt: "wie denn auch der sonst geschwinde 3/8-Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten Practicis nichts rares ist" (S. 291, Anm. n).

Da die Tripeltakte bei Heinichen sowohl theoretisch als auch praktisch recht übersichtlich sind, sollen im folgenden nur drei Beispiele angeführt werden. Unter den zahlreichen Sätzen, die Heinichen im 3/2-Takt notiert, finden sich nur wenige, in denen auch die Zählzeitteile (hier: die Viertel) im Akkordrhythmus auftauchen. In Beispiel 13 (D-11, 1729; M 12, Nr. 2: *Christe eleison*, T. 39-44) ist Generalbaßbegleitung nicht vorgesehen;

Tabelle 2: Dreiertakte

DREIERTAKTE (Dreier-Akzenteinheiten und die aus ihnen gebildeten Notationseinheiten)		<i>Triplae simplices:</i>						
		"Halber Tripel"			Viertels-Tripel			
					Achtels-Tripel			
				<i>Triplae compositae:</i>				
		3/2	3/4	3/8	6/4	6/8	9/8	12/8
		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Akzenteinheit (AE, x=-; zugleich Angabe der Zählzeiten)	Halbe-Halbe-Halbe 4tel-4tel-4tel 8tel-8tel-8tel	x	x		x		x	x
Träger des Akkordrhythmus	doppelte Zz.+Zz. ... + Zz.-teile	x (x)	x (x)	x	x (x)	x	x	x
Notationseinheit laut Zeitvorzeichen ent- sprechend den AE (mit Taktschlag Ab:Auf)	1 AE x=-:- 2 AE x=-:x=- 3 AE x=-x=-:x=- 4 AE x=-x=-:x=-x=-	x	x	x		x	x	
Bindung an beson- dere Schreibarten	ja nein	(x) x		x	(x) x	x x		(x) x
Bevorzugte Tempo- angaben	unbezeichnet schnell mittel langsam	x	x		x			
Normaler Zählzeiten- ablauf (beim Fehlen von Tempoangaben)	schnell mittel langsam			x		x		
Häufigkeit der Ver- wendung im Gesamtwerk	oft zuweilen selten	x	x	(x)		x		x
				x		x	(x)	x

es ist deshalb vom harmonischen Rhythmus zu sprechen. Dieser ist hier insgesamt sehr ruhig. Lediglich im vorletzten Takt beschleunigt er sich merklich: das erste und zweite Viertel sowie die nachfolgende Ganze haben je eine eigene Harmonie. Das Vorfeld der Kadenz ist bei Heinichen der typische (und beinahe einzige) Ort für Zählzeiteile im harmonischen Rhythmus der Tripeltakte.

Beispiel 13: Heinichen, Messe 12 (D-11), *Christe eleison*

Ob I
T. 39 Ob II
un poco andante (à tempo)
VI
VI e Va unis.
Va ("senz' Organo e Bassi")

Das Beispiel 14 (D-8, 1724; M 7, Nr. 4: *Qui tollis peccata mundi*, T. 47-51) zeigt einen 6/4-Takt, dessen Notationseinheit zwei 3/4-Akzenteinheiten enthält. Das erste und dritte Viertel sind völlig gleichberechtigt; der Kadenzschluß in T. 49 fällt auf die 4. In einem Te Deum Heinichens (D-17) ist der Satz *Per singulos dies* im 6/4-Takt mit der Angabe "Andante" notiert. Im Autograph der später angefertigten Kurzfassung (D-17a, Nr. 8) ist derselbe Satz im 3/4-Takt ebenfalls mit der Angabe "Andante" aufgezeichnet. 3/4- und 6/4-Takt unterscheiden sich also nur in der "Weite" des Taktschlags, nicht aber im Ablauftempo der Zählzeiten.

Beispiel 14: Heinichen, Messe 7 (D-8), "Qui tollis"

Fl tr, VI, Ob
T. 47
A solo: mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis.
T solo: mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis.
(Vc, senz' Organo)

Abschließend sei ein für Heinichen singuläres Beispiel besprochen (Beispiel 15; *Si lagna alla campagna* aus der *Serenata Zeffiro e Clori*, 1714; L-6, S. 29ff.). Es bleibt hier fraglich, auf welcher Ebene die für die "Gangart" der Musik bezeichnende Einheitenbildung anzusetzen ist. Zunächst wird man durch die beiden ersten Takte auf einen 3/4-Takt eingestimmt; in den Takten 3ff. macht sich dagegen die Tripel-Gangart auf Achtel-Ebene bemerkbar. In T. 7 erhält die Achtelgliederung durch die Synkopenbildung vom dritten zum vierten Achtel einen besonderen Nachdruck; in den Takten 9ff. gewinnt sie fast die Oberhand. Im ganzen Stück aber hält sich Heinichen daran, Zäsuren nur auf der 1 eines jeden 9/8-Taktes eintreten zu lassen⁴³; die Möglichkeit einer 3/4-Auffassung bleibt so durchgehend gewahrt.

Beispiel 15: Heinichen, Aria *Si lagna alla campagna* (L-6)

Chalumeau ò Ob con sordino

Andante e sempre piano

VII. II (div.)

Fl trav ò Ob con sordino

Va

A solo: Si la- gna al- la cam- pa- gna il Tor to-

*

In seiner Studie *Das Musikalische Hören der Neuzeit* unterstreicht Heinrich Bessler die Bedeutung des Akzentprinzips, das er aus der Tanzmusik herleitet, für den modernen Taktbegriff.⁴⁴ Dies führt ihn zu der generellen Annahme eines vierteiligen Taktes mit Haupt- und Nebenakzent. Der "Hauptakzent" entspricht dem Schritt des ersten Fußes. "Ein solcher Schritt verlangt das Nachziehen des anderen Fußes, und zwar in der Taktmitte. Dort erfolgt ebenfalls ein Druckakzent, der jedoch schwächer ist als der zu Beginn." So entsteht der sogenannte "Akzentstufentakt", das ist ein 4/4-Takt mit "Hauptakzent auf 1, Nebenakzent auf 3, Tonlosigkeit auf 2 und 4. Wir beobachten eine Stufung der Akzente nach drei verschiedenen Qualitäten." Dies gilt in gleicher Weise für den 4/4-, den 6/8-, den 3/4- und den 6/4-Takt: "Auf 1 erfolgt der Hauptakzent, auf 2 oder 3 oder 4 oft ein Nebenakzent, während das Übrige ohne Druck bleibt." Zwar scheint das Wort "oft" eine gewisse Relativierung anzudeuten, doch läßt Bessler keinen Zweifel daran, daß die Stufung der Akzente die Regel ist, "wie jedes Tanzlied von Gastoldi, Morley oder Hassler veranschaulicht".⁴⁵ Vergegenwärtigt man sich Gastoldis "Balletti" (1591), die Bessler für epochemachend hält, so vermag die Interpretation nach dem Akzentstufentakt nicht durchweg zu überzeugen - insbesondere dann nicht, wenn der Diminutionsgrad der Noten im Verhältnis zur Zählzeit steigt.⁴⁶ Der historiographische wie theoretische und analytische Stellenwert des Begriffs "Akzentstufentakt" müßte wohl einmal gründlich überprüft werden; vorerst wirft er mehr Fragen auf, als er beantwortet.

Sieht man von der Hervorhebung Gastoldis ab, so ist Besslers Auffassung keineswegs neu. Ihre Wurzeln zeigen sich etwa in Arrey von Dommers 1865 erschienener Neubearbeitung des Kochschen Lexikons. Da Koch in der Frage des C-Taktes mit Heinichen übereinstimmt, bildet von Dommers Äußerung gleichsam das Bindeglied zwischen der "alten" und der "neuen" Interpretation. Von Dommer schreibt (und er widerspricht damit der Kochschen Vorlage): "Zusammengesetzte Taktarten bestehen aus mehr als drei

Taktgliedern [nach Koch: Taktteilen, in etwa entsprechend unseren Zählzeiten], haben aber neben dem Haupt- oder Taktaccent, nach jedem zweiten oder dritten Gliede, noch einen Accent zweiter Ordnung, durch welchen der Takt in zwei oder mehrere gerad- oder ungeradzahlige Gliedergruppen zerfällt. Sie haben zwar äusserlich das Ansehen einer Verbindung zweier oder mehrerer einfachen Takte zu einem [...], doch hat beim zweitheiligen Takte jedes erste Glied von zweien [...] einen gleich starken Tact- oder Hauptaccent [...], im viertheiligen Takte jedoch nur das erste Glied von vier [...]; wenn dies nicht der Fall wäre, würden sich die zusammengesetzten Takte von den einfachen durch nichts unterscheiden und überflüssig sein".⁴⁷ Von Dommer postuliert also zusammengesetzte *Real*-Takte, ein Phänomen, das es für Heinichen nicht geben konnte.⁴⁸

Die Motive, die von Dommer zur Verwerfung der Kochschen (und zugleich Heinichenschen) Bestimmung der C-Takt-Notation als 2x2/4 führten, erinnern an den Vers: "weil nicht sein kann, was nicht sein darf". Anscheinend darf es nicht sein, daß verschiedene Arten der "Einkleidung" (hier: 2/4 und 4/4) synonym auf ein und dieselbe Akzentstruktur verweisen. Für Heinichen und Koch aber gab es solche partiellen Synonymien.⁴⁹ Wir müssen den älteren Autoren nicht kritiklos folgen, sollten aber zur Kenntnis nehmen, was sie gedacht und geschrieben haben. Wenn wir an der für die Musik des 18. Jahrhunderts zentralen Frage des "Melodiebaus", der Bildung musikalischer "Form" durch die Gestaltung der Zeit interessiert sind, müssen wir zuallererst lernen, die Notation im Hinblick auf die Akzentstruktur richtig zu lesen. Die Fragen, um die es dabei geht, und die Probleme, denen man dabei begegnen kann, wurden hier am Beispiel Heinichens diskutiert. Sein Beispiel zeigt, daß Buchautoren (um von Komponisten nicht zu reden) auch im frühen 18. Jahrhundert dem Akzentprinzip keineswegs stumm und hilflos gegenüberstanden. Lassen wir uns auf die elementaren Fragen, die hierbei zu bedenken sind, nicht in der gebotenen Geduld ein, dann trifft auch uns der Tadel, den der Theaterdirektor Serlo ausspricht: "Ich habe aber bei Schauspielern, so wie überhaupt, keine schlimmere Anmaßung gefunden, als wenn jemand Ansprüche an Geist macht, so lange ihm der Buchstabe noch nicht deutlich und geläufig ist".⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Das Zitat in der Abschnittsüberschrift nach Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, Dresden 1728 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1969), S. 344; weitere Belege für den Einkleidungs-Topos etwa auf S. 472 und 483. Heinichens Buch wird im folgenden als *GbC* zitiert; Stellenangaben im Haupttext ohne zusätzlichen Verweis auf einen Titel beziehen sich stets auf dieses Werk.
- 2 Dabei wird in verschiedener Weise normiert. Notensatzprogramme für Computer sind lehrreich. Das Einspielen von Musik über ein Keyboard in Echtzeit zeigt, daß man in der Regel nicht in der Lage ist, auch nur zwei Noten von exakt gleicher Dauer zu spielen. Mittels einer "Quantize" genannten Rechnerfunktion kann man die Notendauern egalalisieren. Die entgegengesetzte Funktion, die mittels eines Zufallsgenerators wieder die "menschlichen" Ungenauigkeiten erzeugt, heißt in einem verbreiteten Programm "Humanize" (dies ein aktuelles Beispiel für einen im Terminus aufscheinenden Wesenszug).
- 3 Mittels der Heinichen-Exegese soll gezeigt werden, daß ältere Positionen zu Grundfragen der Musik keineswegs "veraltet" sein müssen. Drei ganz verschiedene Arbeiten mögen (pars pro toto) den Horizont umreißen, in den man Heinichens Gedanken stellen kann: Andres Briner, *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*, Wien-Zürich-London 1955; Walther Dürr/Walter Gerstenberg, Art. *Rhythmus, Metrum, Takt*, in: *MGG* 11, Sp. 383-419 (im wesentlichen unverändert übernommen in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Band 15, S. 804-824) und Fred Lehrdahl/Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge/Mass. 1981 (daraus separat: *On the Theory of Grouping and Meter*, in: *MQ* 67 [1981], S. 479-506).

- 4 Der vorliegende Beitrag bildet den zweiten Teil einer Heinichen-Trilogie. Der erste Teil: *Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die 'quantitas intrinseca' und der Begriff des Akzenttakts* ist erschienen in: *Musiktheorie 7* (1992), Heft 3, S. 195-218; der dritte Teil: *Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis* wird in absehbarer Zeit ebenfalls in der vorliegenden Zeitschrift erscheinen (hiernach zu berichtigen die Angabe in *Musiktheorie 7* [1992], S. 212, Anm. 4). Die Beiträge ergänzen einander, sind aber durch die jeweilige Konzentration auf bestimmte Aspekte auch separat lesbar. Wiederholungen wurden auf das notwendige Minimum begrenzt.
- 5 Erst nach Abschluß des Ms. für die *Musiktheorie 7* (1992) wurde mir der folgende Aufsatz bekannt: Carl Dahlhaus, 'Quantitas intrinseca' und 'Rhythmus', in: *Analytica. Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingmar Bengtsson, 2 March 1985* (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, Bd. 47), Stockholm 1985, S. 17-24. Trotz des ähnlich klingenden Titels berühren sich die Aufsätze kaum. Das Verdikt über den "seltsamen" Terminus, der "ideengeschichtlich einen mißglückten und a priori zum Scheitern verurteilten Vermittlungsversuch zwischen der antiken Metrik ... und der modernen Taktrhythmik ... dokumentiert" (S. 17), kann man nur fällen, wenn man konsequent die Linie des Denkens ignoriert, die über Descartes, Printz, Walther und Heinichen und weiter zu Koch verläuft; diese Namen werden bei Dahlhaus nicht erwähnt. Bei Heinichen steht "quantitas intrinseca" in keinerlei Verbindung mit "antiker Metrik". Die Vorstellung, daß ein einzelner Autor - etwa Kirnberger - "immerhin das musikalische Denken des gesamten 18. Jahrhunderts repräsentierte" (S. 19), führt zu einer ungerechtfertigten und verzerrenden Nivellierung. Mattheson (geb. 1681) und Heinichen (geb. 1683) sind Zeitgenossen, und doch sind ihre Äußerungen über Musik bereits im Ansatz verschieden. Matthesons Schreiben über Musik (insbesondere über "Zeitfragen") ist in hohem Maße "literarisch" vermittelt und neigt zum Eklektizismus, während sich der Komponist Heinichen auf seine eigene Erfahrung im Umgang mit den Phänomenen stützt. Deshalb liegt ihm die Frage: "was ist das?" viel näher als die Frage: "was wurde darüber bereits geschrieben und was ist daraus verwertbar?" Beide Zugangsweisen kann man mit der "Aufklärung" in Verbindung bringen (mit ihren "empirischen" bzw. "kritischen" Tendenzen); aber damit würde man nur die Unterschiede zwischen beiden Autoren ein weiteres Mal nivellieren.
- 6 Vgl. Anm. 1.
- 7 Ausführlicher zum Folgenden: *Musiktheorie 7* (1992), insbesondere S. 199-201. Wenn im folgenden von "Musik" die Rede ist, meint dies stets nur die "tonale" Musik etwa des 17. bis 19. Jahrhunderts.
- 8 Vgl. Renatus Descartes, *Leitfaden der Musik [Compendium Musicae, Ms. 1618, gedruckt 1650, 1653 und 1656]*, hrsg., ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Johannes Brockt, Darmstadt 1978 (enthält ein Faksimile der Ausgabe Amsterdam 1656), S. 6-9.
- 9 Der umgekehrte Fall ist mir bei Heinichen nie begegnet. Er bestünde darin, daß in einer Notationseinheit nicht eine vollständige Akzenteinheit, sondern lediglich eine Zählzeit notiert ist (vgl. dazu die in Anm. 39 zitierte Äußerung H. Chr. Kochs). Solche Notationsformen müßten ein sehr schnelles Tempo voraussetzen. Dieser Fall weist darauf hin, daß die Gruppierung von "Zeiteinheiten" auf mehreren Ebenen geschehen kann, wobei sich Abgrenzungsprobleme ergeben können zwischen elementaren Akzenteinheiten und bereits zusammengesetzten "Sätzen" oder "Ritmi" (oder wie man solche Bildungen nennen mag). Im Scherzo von Beethovens 9. Symphonie finden sich des öfteren die Hinweise "Ritmo di tre battute" und "Ritmo di quattro battute". Man kann etwa den "Ritmo di tre battute" als großen Dreiertakt (mit Zählzeit punktierte Halbe) bei ternärer Zählzeitunterteilung auffassen, aber auch als einen "Satz" aus drei Dreier-Akzenteinheiten. Dem Problem der Abgrenzung begegnet man auch bei den "vermischten Taktarten", die Heinichen nicht eigens reflektiert, ja bereits bei der Annahme von "zweischichtigen" Taktarten. Aber vielleicht wäre eine globale Abgrenzung oder eine für ein ganzes Stück geltende Entscheidung für eine einzige Ebene dem Erfassen von Musik gar nicht adäquat?
- 10 Näheres dazu in dem Aufsatz *Takt, Tempo und Aufführungsdauer* (vgl. Anm. 4); dort auch nähere Angaben zu Heinichens Werk und Wirken, das im folgenden nur kurz gestreift wird.
- 11 Vgl. auch Frank Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, Oxford 1931 (unveränderter Nachdruck New York 1965), S. 732, Anm. 22: "it is of the greatest importance to realize the true nature of the measure: by reference to the principal part or parts in cases where the time-signature gives no guidance".
- 12 Die einschlägigen Passagen: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band I: Leipzig und Rudolstadt 1782, Band II: Leipzig 1787, Band III: Leipzig 1793 (Faksimile-Nachdruck aller drei Bände Hildesheim 1969), Band II, S. 270-341 und Band III, S. 13-38; ferner ders., *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1985), Art. Takt, Sp. 1472-1492 (einschließlich abgeleiteter Stichwörter). Auch Koch bezeichnet häufig die Notation als "Einkleidung"; vgl. etwa *Versuch*, Band II,

- S. 297. Die "quantitas intrinseca" heißt bei ihm "innerliche Länge oder Kürze der Töne", durch welche "der erste Wink zur Tactabtheilung" gegeben wird (a.a.O., S. 277). Koch besticht auch hier durch die Fähigkeit, schwierige Sachverhalte klar und anschaulich darzustellen.
- 13 Die einschlägigen Stellen des *GbC* sind referiert bei George J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, Berkeley and Los Angeles 1966, S. 93ff. Buelow behandelt Heinichen als "Theoretiker"; wir versuchen dagegen, Heinichen als Buchautor und Komponisten näherzukommen, indem wir sprachliche und musikalische Äußerungen aufeinander beziehen.
- 14 Daß sich seine Notationspraxis von derjenigen etwa Bachs unterscheidet, lehrt bereits ein Blick auf dessen *Wohltemperiertes Klavier*. Gemeinsamkeiten und Unterschiede müßten in einer eigenen Studie herausgearbeitet werden. Gewiß spielen hier auch gattungsgebundene Notationskonventionen eine Rolle. Von Heinichen ist keine Tastenmusik überliefert.
- 15 "Wer den letzten geschwinden Tripel dieses Exempels [gemeint ist das mit 6/8, 9/8 und 12/8 bezeichnete "Allegro", *GbC*, S. 434-436] in einen 6/4 Tact verwandeln, und mit einem presto verbrähmen, oder wegen seiner geschwinden Mensur gar in einem [sic] 6/16 9/16 12/16 Tact übersetzen, und in solcher neuen Equipage besonders exerciren will, dem ist es unverwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren" (S. 437).
- 16 Semiallabreve und (schneller) Ouverture-Tact sind zwar strukturell eng verwandt, beziehen sich jedoch auf verschiedene Schreibarten.
- 17 Außerhalb Dresdens finden sich nur in Berlin einige wenige Heinichen-Autographen.
- 18 Beispiele findet man im Incipit-Katalog (hierauf beziehen sich die "M"-Angaben) bei Eberhard Schmitz, *Die Messen Johann David Heinichens*, Diss. Hamburg 1967, etwa S. 221, M 1, Nr. 11 und S. 229, M 2, Nr. 6. Daß die "Mensur" im Allabreve "iederzeit unveränderlich bleibt" (S. 332) meint *nicht*, daß es ein festes und allgemein verbindliches Schlagtempo gegeben habe; vgl. dazu den Zusatz auf S. 947.
- 19 So etwa im Autograph des als Beispiel 1 mitgeteilten Satzes in der Kurzfassung dieser Messe, M 3a (D-12a).
- 20 Näheres hierzu im Aufsatz *Takt, Tempo und Ausführungsdauer* (vgl. Anm. 4).
- 21 *The Oxford Illustrated Dictionary*, Second Edition, London 1975, S. 822.
- 22 Siehe auch Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683-1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1991 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 166), S. 285-287.
- 23 Die hier ursprünglich stehende Angabe 4/4 ist gemäß dem Errata-Verzeichnis zu korrigieren. Aber auch diese Korrektur läßt Fragen offen. Es ist klar, daß die Halbierung der Notationseinheit im 2/4 die Schlagfrequenz verdoppelt. Beim 4/8-Takt, den Heinichen selbst nie notiert, wäre dies aber nicht der Fall. Er würde gegenüber dem 4/4 nur eine strukturell und schlagtechnisch indifferente Notation im nächstkleineren Wert bedeuten; das Verhältnis 4/8 zu 4/4 entspräche dem Verhältnis von 4/4 (Semiallabreve) zu 4/2. Ob Heinichen hier an das Problem des 2/8-Takts denkt?
- 24 Man findet in der Reihe Italian Opera, 1640-1770, hrsg. von Howard Mayer Brown, New York (Garland), praktisch in jeder Oper aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Beispiele für solche "erborgten Allabreve-Einkleidungen". Das mitgeteilte Beispiel stammt aus Band 21: Antonio Maria Bononcini, *Griselda* (1718/19), fol. 55v-59v, Ritornellbeginn der Arie *Già col vostro splendor* (die Taktstrichsetzung im Original wechselt zwischen 4/2 und 2/2 - ein Zeichen dafür, daß dies zu den das Wesentliche nicht tangierenden Adiphora gehörte). Dabei kann sich diese Notationsweise durchaus mit langsamem Tempo verbinden, wie etwa in der Arie *Vago sei volto amoroso* aus derselben Oper (f. 62ff.), die mit "Affettuoso" bezeichnet ist, oder in den Arien *Odi quel fasto* ("moderato") aus Porporas *Semiramide riconosciuta* (1729; Band 30, III. Akt, S. 41ff.; die Notationseinheit umfaßt hier 4/2) und *Lieta rassembra al canto* ("Larghetto") aus Feos *Andromaca* (1730; Band 31, f. 162vff.). Wenn Heinichen im "Allabreve spurium" notiert, dürfte aber ein rascher Schlag der Halben gemeint sein.
- 25 Heinichen sagt dies nicht ausdrücklich; doch schreibt er bei der Abwehr der Ansicht, daß die Zweiertakte nicht "lustig" sein könnten: "Denn wenn der Tripel eine lustige Menuet aufweist, so setzet ihm der egale Tact eine lustige Bouree, Gavotte &c. entgegen" (S. 292, Anm. n). Er erwähnt damit zwei Tänze, die den "Ouverture-Tact" in seiner geschwinden Form verwenden. Das Beispiel für den geschwinden Ouverture-Tact auf S. 353f. ist eindeutig eine Gavotte, kenntlich am 2/4-"Auftakt"; in diesem Sinne bereits Arnold, S. 769 mit Bezug auf das "Ex. 64", S. 773 (entsprechend *GbC*, S. 353f.).
- 26 Im Kirchenwerk findet sich die Vorzeichnung ♯ ein einziges Mal. Dabei weist die Arie *Et in spiritum sanctum* aus M 12, Nr. 11 (1729; D-11, S. 48ff.; dem Incipit bei Schmitz, S. 303, ist irrig "C" vorgezeichnet) keinerlei Ähnlichkeiten zu einem Suitensatz auf. Zur Vermeidung von Begriffsverwirrung ist dieser Satz auch nicht dem "Ouverture-Tact" zuzuschlagen.

- 27 Günter Hausswald, *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*, Diss. Leipzig 1937 (gedruckt: Dresden 1937; auch: Wolfenbüttel-Berlin 1937).
- 28 Die abschriftlichen Quellen der bei Hausswald unter II,1 und II,2 verzeichneten "Ouverturen" von Heinrichen (kein Autograph erhalten) habe ich nicht gesehen.
- 29 Nur scheinbar eine Ausnahme bilden die einzeln stehenden Achtel nach punktierten Noten in der *Entrée*, die Heinrichen deshalb eigens anspricht; vgl. S. 348. Man könnte sie zurückführen auf den Modellfall zweier gleicher Viertel, also Zählzeiten, deren erste durch Punktierung gedehnt ist.
- 30 Ein Changieren zwischen Halben und Viertel als Zählzeit ist nicht ausgeschlossen, so etwa im Beispiel S. 351f., das sich hierin jedoch deutlich von dem unzweifelhaft auf Viertel-Zählzeiten gegründeten Gavotten-Beispiel, S. 353f., unterscheidet.
- 31 Dies steht im Einklang mit Marpurg (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, Band II, S. 20; vgl. dazu Siegfried Maier, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1984 [Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 16], S. 135), nicht aber mit Mattheson (vgl. *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 225; dazu Maier, S. 121f.). Ob sich dieser Widerspruch auflösen läßt, könnten wir erst sagen, wenn wir uns über Matthesons Takt-Begriff ganz im klaren wären.
- 32 Man könnte darüber streiten, ob das vierte Achtel in T. 1 einen eigenen Akkord bekommen soll, man vergleiche dazu das letzte Achtel in T. 15.
- 33 Das erste Beispiel aus der Kirchenmusik findet sich im Magnificat A-Dur (1729; D-21), *Quia respexit* (vgl. die Ausgabe vom Vf., Stuttgart [Carus] 1987, S. 8ff.; bei der Generalbaßaussetzung wäre vielleicht mehr Mut zur Einhaltung des Akkordrhythmus und weniger Nachgiebigkeit gegenüber dem Verlaufsrythmus der Oberstimmen angebracht gewesen). Das zweite Beispiel findet sich in der Kurzfassung der Missa F (M 5a, Nr. 18; 1728; D-14a), *Benedictus*. Heinrichen hatte ursprünglich C-Takt vorgesehen, dann aber - hier mit Sicherheit wegen des beherrschenden Rhythmus Achtel-Viertel-Achtel - in 2/4 geändert (vgl. das Incipit bei Schmitz, S. 266).
- 34 Gelegentlich finden sich in einer Akkolade auch beide Bezeichnungen, so in der Arie *Ti dirà quel Zefiretto* aus der Serenata *Le Nozze di Nettuno e di Teti* (L-4; 1726). Die Taktstriche stehen im 2/4-Abstand, im Violin-, Viola- und Tenorsystem ist c vorgezeichnet, im Bc-System ist das c mit dicken Strichen in 2/4 verändert worden.
- 35 Vgl. dazu das aufschlußreiche Kapitel bei Lorber, S. 76-80. "Ganz eindeutig bevorzugt Heinrichen demnach für ein schnelles Tempo den 2/4-Takt" (S. 78).
- 36 Vollständig abgedruckt bei Lorber, S. 405; vgl. auch den Werkkatalog S. 349-351; in der Quelle sind nur drei Kreuze vorgezeichnet, der Ton dis wird dort per Akzidens bezeichnet.
- 37 Der an sich unschöne vierstimmige Griff über *dis'* wurde hier nur aus Gründen der deutlicheren Darstellung des Akkordrhythmus gesetzt.
- 38 Es sei deshalb gestattet, dieses bereits andernorts (Vf., *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart-Kassel u. a. 1987, S. 168 und insbesondere S. 170 mit Anm. 7) erwähnte Beispiel hier, wo es der Sache nach hingehört, nochmals anzuführen. Vgl. a.a.O. auch S. 122-127: Heinrichens Bemerkungen zu Messen von Caldara und Fasch.
- 39 Hierher gehört Kochs in größerer Type hervorgehobene Warnung: Der angehende Tonsetzer "darf bey der sichtbaren Darstellung der Melodie und bey der Eintheilung derselben in Tacte, weder die Tacttheile als Tactglieder, noch umgekehrt die Tactglieder als Tacttheile darstellen. Versieht es der angehende Tonsetzer in diesem Stücke, so bekommt er im ersten Falle statt einer einfachen Tactart eine zusammen gesetzte, und im zweyten Falle gar keine wirkliche Tactart" (*Versuch*, Band II, S. 59).
- 40 Vgl. Musiktheorie 7 (1992), S. 208 und den Verweis auf Carissimi in Anm. 63, S. 218, ferner den Aufsatz *Takt, Tempo und Aufführungsdauer* (vgl. Anm. 4).
- 41 Lorber nennt für die Cantate folgende Zahlen: 3/8 (inklusive 6/8 und 12/8) 58 Arien; 3/4: 8 Arien (S. 77). Das von Lorber ebenfalls genannte "Allabreve" ist natürlich kein "echtes", sondern ein Allabreve spurium. Ferner müßte man hier noch berücksichtigen, daß c häufig ein Synonym für 2/4 ist und nicht auf eine Allabreve-Struktur im Sinne der Halben als Zählzeit verweist.
- 42 Vgl. Lorber, S. 78.
- 43 Die wenigen hiervon scheinbar abweichende Fälle lassen sich leicht als "Zäsurüberhänge", die dennoch auf die 1 zu beziehen sind, plausibel machen.
- 44 Heinrich Besseler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959 (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6). Die Zitate auf S. 27-29.
- 45 Auch Carl Dahlhaus scheint von der normativen Geltung und allgemeinen Akzeptanz des "Akzentstufen-

taktes" seit Gastoldis "Balletti" auszugehen; vgl. etwa seinen Beitrag in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987 (Geschichte der Musiktheorie, Band 6), S. 360.

- 46 Vgl. G. G. Gastoldi, *Balletti a cinque voci 1591*, hrsg. von M. Sanvoisin, Paris 1968. Man betrachte etwa Nr. VI, *Gloria d'Amore*. Spätestens mit dem Einsatz des "Lirum, lirum" (T. 7) wird man sich fragen, weshalb der 3 weniger Akzent zukommen soll als der 1.
- 47 Arrey von Dommer, *H. Ch. Koch's Musikalisches Lexicon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage* (weiterer Titel: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch verfasst von Arrey von Dommer*), Heidelberg 1865, Art. Takt, S. 819.
- 48 Eine zweischichtig realisierte 2/4-Struktur weist zwar vier Positionen auf, doch ergibt es keinen Sinn, wenn man das zweite Viertel als mit einem "Nebenakzent" versehen betrachtet und den Achteln die Rolle der "unbetonten" Teile zuweisen wollte. Das zweite Viertel ist nicht zäsurfähig, und ein Thema kann nicht ohne Identitätsverlust vom ersten auf das zweite Viertel verschoben werden. Es hat den Anschein, als beschreibe der "Akzentstufentakt" gar nicht mehr den "Takt" als die elementare Akzenteinheit, sondern bereits eine Gruppierung auf höherer Ebene: einen "Einschnitt" aus zwei Akzenteinheiten (Takten), dessen erste als "schwer" und dessen zweite als "leicht" betrachtet wird. Mit dieser Deutung aber würde man sich ein weiteres Problem einhandeln: Der für Koch eminent wichtige "Vierer" würde mit einem "leichten" Takt enden.
- 49 Partiiell deshalb, weil sich für Heinichen die 2/4-Notation zwar nicht in der Akzentstruktur, wohl aber in der Tempoimplikation von der C-Notation unterschied, sofern diese keine Tempoangabe aufwies.
- 50 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Fünftes Buch, Siebentes Kapitel, Schluß.