

Wolfgang Horn

Takt, Tempo und Ausführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik

Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis*

Angesichts der Komplexität der Probleme und der Mehrdeutigkeit der gängigen Termini neigen allzu kurze Texte über Fragen der "Musikalischen Zeit" dazu, dogmatisch oder dunkel zu sein. Der vorliegende Text bemüht sich um Kürze und Verständlichkeit. Er geht nicht aus von der Idee eines Systems, sondern von elementaren Sachverhalten. Er basiert auf der Auswertung von ca. 560 Einzelsätzen¹, die den Gesamtbestand von Heinichens im Autograph erhaltenen Werken für den katholischen Gottesdienst am Dresdner Hof der Jahre 1721—1729 ausmachen.² Er verwendet Begriffe, die aus der Interpretation einschlägiger Passagen in Heinichens Buch *Der General-Baß in der Composition*³ gewonnen wurden.

Johann David Heinichen (1683—1729) lebte von 1710 bis Anfang 1717 in Italien. 1716 wurde er von dem in Venedig weilenden sächsischen Thronerben als Hofkapellmeister nach Dresden an den Hof Augusts des Starken verpflichtet. In dieser hohen Position verblieb er bis zu seinem Tod. Sein Schaffen umfaßt einige evangelische Kirchenkantaten (es handelt sich dabei um frühe Werke), wenige Opern, etwa 65 italienische Kantaten, einige Serenaden sowie Werke für Orchester und kleinere Instrumentalbesetzungen. In den Jahren bis 1721 dominiert die weltliche Musik, während von 1721 bis ins Todesjahr 1729 die katholische Kirchenmusik ganz in den Vordergrund tritt mit insgesamt 12 Messen und 2 Requiems, zahlreichen Psalmen und Magnificat, Te Deum u. a.

Es ist nicht möglich, den "Stil" eines Komponisten in wenigen Worten angemessen zu beschreiben (falls dies in Worten überhaupt möglich ist). Dies vorausgesetzt, seien die folgenden Sätze gewagt.⁴ Heinichens Musik ist geprägt von großer Klarheit und Einfachheit in den Grundlagen ihrer Gestaltung. Zur Hervorhebung der periodisch wiederkehrenden Akzente sind in der Regel mehrere musikalische Mittel koordiniert: Harmoniewechsel, melodische und rhythmische Hervorhebung. Die Differenzierungsweite der Notenwerte ist gering; im 4/4-Takt dominieren in der Regel Muster aus Vierteln und Achteln oder Vierteln, Achteln und Sechzehnteln. Die Periodik ist durch merkliche Zäsuren stets durchhörbar gestaltet. Die Klangfortschreitungen sind vorwiegend am Modell der Kadenz orientiert; harmonische Sequenzen kommen vor, spielen aber keine beherrschende Rolle. "Alles fließt" in Heinichens Musik: "Die Natur begleitet alle seine Töne."⁵ Heinichen ist in seiner Zeit ein ausgesprochen "moderner" Komponist.

Die katholische Kirchenmusik Heinichens bildet einen Werkbestand, der historisch, gattungsmäßig und soziologisch begrenzt ist. Sämtliche Werke sind binnen eines knappen Jahrzehnts entstanden, und es handelt sich um Vokalmusik für den katholischen Gottesdienst im höfischen Umfeld. Wollte man Aussagen über diesen Bestand verallge-

meinern, müßte man Wege finden, diese Begrenzung zu überwinden; dies kann hier nicht geschehen.⁶ Bloße Zeitgenossenschaft ist noch keine hinreichende Begründung für die Unterstellung grundsätzlich gleicher Ansichten im Bereich des Arbiträren. So verwendet Heinichen ein relativ kleines Arsenal von Taktvorzeichnungen, dafür aber sehr häufig Tempoangaben; beides unterscheidet ihn von Bach.⁷

Musik begegnet uns nicht nur im Erklingen, sondern auch in schriftlich niedergelegter Form. Dieser scheinbar banale Sachverhalt eröffnet im Bereich der "musikalischen Zeit" eine zweite Problemebene — jene Ebene, auf der Unklarheiten über die Struktur "einfacher" und "zusammengesetzter" Taktarten entstehen können (denn Takte in erklingender Musik sind nach Heinichens Verständnis immer "einfach"). Die Notation kann als ein Code verstanden werden, der nur dann richtig zu entschlüsseln ist, wenn man die Regeln kennt, denen der Benutzer des Zeichensystems folgte (im Idealfall der Komponist, der zugleich der Schreiber ist: also im Idealfall des Autographs), und wenn man nicht von vornherein unterstellt, daß es ein epochal (oder über-epochal) verbindliches Regelsystem gab.⁸ Dies ist auch die Ebene, mit der sich unsere Untersuchungen befassen und zu der sie etwas aussagen können.⁹

Es gibt im Bereich der Notation Homonymien: gleiche Zeichen bedeuten Verschiedenes, und Synonymien: verschiedene Zeichen bedeuten Gleiches. Der Versuch, das von *einem bestimmten* Menschen befolgte Regelwerk zu ermitteln, dürfte demnach ein gewisses Interesse beanspruchen. In einer besonders glücklichen Lage befindet man sich dann, wenn es von diesem Menschen nicht nur Notationsdokumente gibt, sondern auch sprachlich explizite Äußerungen über die Grundsätze seiner Aufzeichnungsweise und über die Natur des Aufzuzeichnenden.¹⁰ Johann David Heinichen ist ein solcher Mensch; er erfüllt diese Voraussetzungen in wohl einzigartiger Weise. Heinichen erkennt in der erklingenden Musik nur Zweier- und Dreiertakte an; die verschiedenen Notationsformen sind auf eine dieser beiden Wurzeln reduzierbar.¹¹ Wer so denkt, der kommt mit wenigen Notationsformen aus.

Im vierten Kapitel des *GbC*, überschrieben "Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten", gilt Heinichens Interesse insbesondere der Frage nach der Harmoniefähigkeit bestimmter Positionen in einem gegebenen Notenbild; seine Ausführungen werden im folgenden auf ihren Kern reduziert. Akkorde besetzen bestimmte Positionen auf dem (gedachten) Zeitstrahl und verursachen dabei häufig Harmoniewechsel. Diese Positionen werden vom Hörer dadurch (und durch anderes) als besonders ausgezeichnete Positionen wahrgenommen. Man kann sich diese Positionen zählend vergegenwärtigen und sie deshalb als "Zählzeiten" bezeichnen.¹² Solche Zählzeiten gruppieren wir nur auf zwei Weisen: zu je zweien oder zu je dreien. Daher gibt es "real" nur zwei Taktarten: den Zweier- und den Dreiertakt, deren Einheiten man als "Zweier-" und "Dreier-Akzenteinheit" bezeichnen kann, um so auch terminologisch die Einheit des Realtakts von der Einheit des notierten Takts (dem Raum zwischen zwei Taktstrichen) zu unterscheiden.

Heinichen trennt implizit Metrum (den gleichförmigen Puls im Hintergrund, im Innern oder wie man es nennen will) und Rhythmus (die bunte und gebundene Folge von Notenwerten im Vordergrund oder an der Oberfläche). Mag die Trennung der Sache nach etwas gewaltsam erscheinen, so ist sie doch methodisch fruchtbar. Die beiden taktkonstituierenden, akzentisch gestuften Gruppierungsweisen sind vergleichbar dem cartesischen Koordinatensystem; sie ermöglichen es, die Vielfalt der Rhythmen im Verlauf einer Stimme auf eines der beiden metrischen Grundmuster, den Zweier- oder den Dreiertakt, zu beziehen. Heinichen ist in seiner Zeit ein ausgesprochen moderner Theoretiker.¹³

Zur Kennzeichnung der (nach Heinichen) metrisch wesentlichen Strukturmomente einer Taktart verwenden wir eine formalisierte Schreibweise. Vor dem Kürzel "AE" ('Akzentein-

heit') stehen entweder die Zahlen 2 oder 3 für "Zweier-" oder "Dreier-Akzentereinheit". Die Anzahl der in einer "Notationseinheit" vereinigten Akzentereinheiten erscheint als Faktor zu Beginn der Angabe. Die Zahlen 1 oder 2 nach dem Kürzel AE meinen "einschichtige" oder "zweischichtige" Taktart. Dies besagt, daß auch der erste Unterteilungswert der Zählzeit noch einen eigenen Akkord (eine eigene Harmonie) erhalten kann. Dies gilt insbesondere für mäßige und langsame Bewegung der Zählzeiten. Schließlich wird nach einem Bindestrich zum Abschluß der Angabe diejenige Notenform genannt, die in der Aufzeichnung die Zählzeit repräsentiert. Der "ordinaire" 4/4-Takt in mäßigem Tempo wäre eindeutig und unverwechselbar bezeichnet mit der Formel: "2x2AE2-4tel". Die Formel gibt also Auskunft über die Beschaffenheit eines notierten Taktes, oder auch: über die "reale" Struktur der Notationseinheit.

Mit den Taktarten verbindet Heinichen, wie andere Autoren seiner Zeit, Vorstellungen von einem Normaltempo der betreffenden Taktart.¹⁴ Im 4/4-Takt notierte Stücke sind mit dem "ordinaren langsamen Tact" (*GbC*, S. 268) zu schlagen¹⁵; handelt es sich jedoch um ein Semiallabreve, so gilt eine "geschwinde Mensur" (*GbC*, S. 286 u. ö.). Da das "echte Semiallabreve" eine lediglich notationstechnische Reduktionsform des "echten Allabreve" darstellt, muß auch diesem eine "geschwinde Mensur" zukommen. "Sehr geschwind" geht der Taktschlag da, "wo nebst dem vorgezeichneten C oder c ein darunter gesetztes allegro oder presto vorhanden" (*GbC*, S. 268). Die Tripeltakte mit der Zahl 8 im Nenner gelten als "die zur Geschwindigkeit mehr geneigten Tripel"; sie können gelegentlich ein Tempo annehmen, welches "der 3/4 und 6/4 Tact nicht wohl zu haben pflegen" (*GbC*, S. 297). Man kann die Linie absteigend bis zum 3/2-Takt verlängern.¹⁶ Wie präzise und unverrückbar diese Vorstellungen von Normaltempi sind und wie fest die Beziehungen zwischen den Normaltempi verschiedener Taktarten sind, sagt Heinichen nicht.¹⁷

In Tabelle 1 sind nur diejenigen Taktarten angeführt, die in Heinrichens Kirchenmusik eine nennenswerte Rolle spielen.¹⁸ Der 2/4-Takt ist als Akzent-Einheit des C-Takts omnipräsent, kommt als Aufzeichnungsform aber (ganz im Gegensatz zu den italienischen Kantaten) in der Kirchenmusik fast nie vor. Die Zeichen C und c sind mehrdeutig; mit ihnen können alle Arten von Zweiertakten notiert werden, doch ist das undurchstrichene C sehr viel häufiger. Man kann sich vorläufig über die geraden Taktarten verständigen, indem man sagt: das "echte Allabreve" ist zunächst ein "Stil" (Merkmale sind etwa: Fugen, Imitationen, Synkopationen, sangliche Stimmführung usw., vgl. *GbC*, S. 333), die ihm zukommende Notation ist ein 2/2-Takt¹⁹ mit schnellen Halben, das "Semiallabreve" ist ein 4/4-Takt (aus zwei gleichwertigen 2/4-Hälften bestehend) mit schnellen Vierteln, der "ordinaire Tact" ist ein zusammengesetzter 4/4-Takt in mäßigem Tempo.

Tabelle 1: Die wichtigsten Notationsformen in Heinrichens Kirchenmusik

Zweiertakte:			Dreiertakte:	
1x2AE1-Halbe	C, c	Echtes Allabreve	1x3AE1-Halbe	3/2
2x2AE1-4tel	C, c	Semiallabreve	1x3AE1-4tel	3/4
2x2AE2-4tel	C, c	Ordinairer egalier Tact	1x3AE1-8tel	3/8
			2x3AE1-4tel	6/4

Drei Zeichenklassen sind hier zu berücksichtigen: die Notenformen, die Taktvorzeichen und die Tempoangaben. Eine Klasse allein gibt noch nicht die nötigen Informationen, denn: "man muß vielmals nicht so wohl die geschriebene Noten, ob sie geschwind oder

langsam scheinen; als vielmehr das Tempo ansehen, obnehmlich dieses aus sonst geschwinden Noten langsame, oder aus sonst langsamen geschwinde Noten mache" (*Anw* 1711, S. 183). Letzteres geschieht im "echten Allabreve", das an seinem weißen Notenbild stets leicht erkennbar ist; dazu gehören 33 Sätze des untersuchten Repertoires.²⁰ Davon sind achtzehn Sätze mit c , fünfzehn Sätze mit C bezeichnet. Zehn der mit c bezeichneten Sätze weisen die Angabe "Allabreve" auf, fünf sind unbezeichnet, und je ein Satz ist mit "Allabreve. Adagio" (M 5a,13), "Allabreve. Andante" (D-41)²¹ und "Presto" bezeichnet (M 1,19). Von den mit C notierten Sätzen weisen 4 den Zusatz "Allabreve" auf, die restlichen elf sind unbezeichnet.

Außer in den Allabreve-Stücken bilden Tempoangaben einen festen Bestandteil der Notation Heinichens. Manche Autoren beziehen diese Angaben auf den Taktschlag bei gleichzeitigem Wechsel vom einfachen zum Doppeltaktschlag, also vom Schlag auf 1 Akzenteinheit zum Schlag auf 2 Akzenteinheiten. So gibt etwa Meinrad Spieß das Beispiel einer diastematisch identischen Notenfolge in drei Formen: in Ganzen ohne Tempoangabe ("alla Breve"), in Halben mit der Angabe "Prestò" ("alla Capella") und in Vierteln mit der Angabe "Adagiò" ("ordinari Mensur").²² Er kommentiert: "folgendes Exempel weiset, daß quoad mensuram Temporis alle 3. Stuck gleich seynd". Da das klangliche Ergebnis aller drei Beispiele identisch sein soll, können sich die Angaben "Prestò" und "Adagiò" nicht auf das Ablauftempo der Zählzeiten richten. Vielmehr bezeichnet das "Adagiò" gleichsam pleonastisch die sich aus der Verdoppelung der Schlagstrecke in der "ordinari Mensur" zwangsläufig ergebende Halbierung des Schlagtempos. Sowohl das Halbe- als auch das Viertel-Beispiel sind zu schlagen: Halbe ab — Halbe auf; gemäß der Voraussetzung aber dauert die Halbe im Viertel-Beispiel doppelt so lang.

Heinichen dagegen betrachtet die "Langsamkeit" des C-Takt-Schlages als eine nicht eigens zu bezeichnende Voraussetzung. Seine Tempoangaben charakterisieren nicht das Verhältnis zwischen einem einfachen und einem Doppeltaktschlag, sondern modifizieren den bereits als langsam vorausgesetzten Doppeltaktschlag des C-Takts.²³ Sie beziehen sich primär auf das Ablauftempo der Zählzeiten; sie entsprechen daher weitgehend dem heutigen Verständnis von Tempoangaben.²⁴ "Adagio" meint bei Heinichen in der Tat ein langsames Tempo der *Musik* und kann niemals — wie im Beispiel von Spieß — als Äquivalent eines "Presto" gesetzt werden.

Tabelle 2 berücksichtigt die Sätze im "echten Allabreve" nicht; C bzw. c meinen hier stets 4/4-Takte ($= 2 \times 2/4$). Um die Tabelle zu entlasten, wurden seltene Taktvorzeichnungen nicht aufgenommen (2/4: 2 Sätze; 2 durchstrichen: 1 Satz; 12/8: 2 Sätze; sonstige: kein Beispiel); auch wurden Tempomodifikationen (z. B. "Allegro assai") nivelliert. Etwa 75% der berücksichtigten Sätze (402 von 531) besitzen eine Tempoangabe; 95 % der Sätze (503 von 531) sind mit einem der Taktvorzeichen C , c , 3/2 oder 3/4 notiert mit starker Dominanz des Vorzeichens C .²⁵

Gelegentlich sind die Tempoangaben um "quantitative" oder vortragsbezogene Zusätze erweitert: "Allegro ma non troppo", "Adagio assai", "dolcemente", "amoroso", "amabile" oder "cantabile". Das "singende Wesen" scheint Heinichen primär mit einem langsamen Tempo zu assoziieren, etwa: "Larghetto e cantabile". Bereits Angaben aus dem mittleren oder mäßig schnellen Bereich werden zuweilen mit einem warnenden "ma" ('aber') formuliert: "Andante ma cantabile" oder "Cantabile ma un poco allegro".²⁶ Mit der Konjunktion "o (più tosto)" ('oder [vielmehr]') verbindet Heinichen zuweilen zwei Angaben, die demnach eine ähnliche Bedeutung haben: "Adagio un poco ò Larghetto", "Moderato o più tosto un poco andante", "Sostenuto, più tosto Larghetto".

Tabelle 2: Verbindung von Taktzeichen und Tempoangaben

	C	♢	3/2	3/4	6/4	3/8	6/8	Summe:
Largo	24	–	9	1	1	–	–	35
Larghetto	22	–	6	2	1	–	–	31
Adagio	22	–	8	1	–	–	–	31
Affettuoso	1	–	10	–	2	–	–	13
Sostenuto	9	2	3	–	–	–	–	14
Moderato	19	1	2	7	1	–	1	31
Andante	59	3	19	15	3	–	1	100
Vivace	29	2	–	16	1	1	–	49
Allegro	55	17	–	17	–	3	1	93
Presto	2	3	–	–	–	–	–	5
Zwischensumme	242	28	57	59	9	4	3	402
ohne Angabe	53	14	24	26	8	1	3	129
Gesamtzahl	295	42	81	85	17	5	6	531

Man erkennt gewisse Zuordnungspräferenzen. Sätze in 3/2-Notation verbindet Heinichen mit Angaben aus dem langsamen bis mittleren Bereich (auffällig seine Neigung, 3/2-Sätze mit "Affettuoso" zu bezeichnen); Sätze in 3/4-Notation dagegen eher mit Angaben aus dem mittleren bis schnellen Bereich. Die Affinität der 6/4-Notation zu Angaben aus dem gemäßigten Bereich läßt sich mit Heinichens Worten erläutern, die zudem zeigen, daß die mit einem Taktschlag Ab-Auf abzumessende Zeitstrecke von der *Notations-einheit* bestimmt ist. Heinichen will nämlich "in gewissen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langsamen Mensur eines Triplae compositae dirigieren sehen, als in Tripla simplici, da das hurtige auf und niederschlagen des Tactes wenigstens euserlich (ich sage euserlich) mehr aufgewecktes, als trauriges und gelassenes zu zeigen scheint" (*GbC*, S. 291, Anm. m). Die ♢-Notation (4/4) verbindet sich vorwiegend mit schnellen, die C-Notation mit allen Arten von Angaben. Bei den Sätzen ohne Angabe wird man zunächst an ein Tempo aus dem "Normalbereich" denken, doch muß dies nicht immer zutreffen (vgl. die ersten Angaben in Tab. 4).

In Heinichens Autographen sind Korrekturen von Tempoangaben nicht selten. Verschiedener Schriftduktus verweist häufig darauf, daß die Korrekturen zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden. Die Annahme ist plausibel, daß Ausgangspunkt und Resultat der Korrektur in der Regel nicht allzu weit voneinander unterschieden, sondern benachbart sind. Tabelle 3 zeigt, welche Tempoangaben für Heinichen benachbart waren; mitgeteilt werden nur zweifelsfrei lesbare Korrekturen. Gewiß gibt es auch Fälle, in denen ursprünglich unbezeichnete Sätze später eine Tempoangabe erhielten. Solche Fälle sind aber kaum zweifelsfrei zu erkennen; sie wurden deshalb nicht berücksichtigt (vgl. aber Tab. 4). Es läßt sich aus den Korrekturen nicht mit letzter Sicherheit entnehmen, ob es sich um einen Nachbarn zur schnellen oder zur langsamen Seite hin handelt. Bei den Angaben "Adagio" und "Larghetto" gewinnt man den Eindruck, daß es sich um nahezu synonyme Bezeichnungen handelt; "Moderato" dürfte eine etwas mäßigere Bewegung anzeigen als "Andante", "Vivace" wiederum eine etwas mäßigere Bewegung als

"Allegro". Darauf deutet bei "Moderato", daß der Zusatz "assai" offenbar in dieselbe Richtung weist wie "e sostenuto". Wenn die "Steigerung" der Moderato-Bewegung eine Verlangsamung bedeutet, dann muß die Grundform selbst schon zum langsamen Bereich tendieren. Die Angabe "Vivace" besitzt eine Affinität zu Allegro-Bezeichnungen mit der Einschränkung "non troppo".

Es zeigt sich auch, daß für Heinichen die richtige Tempobezeichnung ein Anliegen war. Seine Korrekturen mögen vielfach²⁷ dadurch bedingt sein, daß der "goût", von dem im einleitenden Raisonement des *GbC* so viel die Rede ist, die Komposition gleichsam von innen heraus in Besitz nahm und damit zugleich eine Individualisierung der Bewegungscharaktere bewirkte, die notationstechnisch nicht immer leicht zu treffen war.²⁸ Die Tempoangaben erlangten im Zeichensystem der Notation eine essentielle und unverzichtbare Funktion: sie drückten etwas aus, das durch die beschränkten Kombinationsmöglichkeiten von Taktzeichen und Notenformen nicht in der erforderlichen Präzision ausdrückbar war.

Wir werden im folgenden die Sätze, auf die wir uns beziehen, genau bezeichnen.²⁹ In der Tabelle sind gängige Abkürzungen verwendet; überdies bedeuten: "Pr." 'Presto', "un p." 'un poco', "n. tr." 'non troppo'.

Tabelle 3: Korrigierte Tempoangaben (frühere > spätere Angabe)

Largo > Largh.	(M 3,9; 3/2)	And. > Largh.	(M 5a,8; C)
Largo > Adagio	(M 5,12; C)	And. > Mod.	(M 2,25; 3/2)
Largh. cant. > un p. And.	(D-61,5; 3/4)	And. > Mod.	(M 2a,20; 3/2)
Largh. e cant. > un p. And.	(D-61,11; 3/4)	And. > Mod.	(R 2,10; C)
Largh. > Largo	(M 3,5; C)	And. > un p. And.	(M 3,16; C)
Largh. > Largo	(M 2,17; 3/2)	And. > un p. And.	(D-54; 3/4)
Largh. > And.	(M 1a,18; C)	And. > un p. All.	(M 2,18; C)
Largh. > And., Amabile	(D-20,4; 3/2)	And. > un p. All.	(D-61,13; C)
Adagio > (o. A.)	(R 2,3; 3/2)	And. > All.	(M 5a,8; ♯)
Adagio > Largo	(M 5,22; C)	Viv. > un p. Viv. > And.	> Mod.
Adagio > Largo	(D-31,1; 3/2)		(M 1,10; C)
Adagio > Largh.	(D-61,1; C)	Viv. > And.	(M 5,7; 3/4)
Adagio > un p. And.	(M 12,17; ♯)	Viv. > All.	(M 1,7; C)
Sost. > (o. A.)	(M 8,3; 3/2)	Viv. > All.	(M 3,7; 3/4)
Sost. > un p. And.	(D-29,6; C)	un p. All. > All.	(D-17a,2; 3/4)
Sost. > And.	(D-17,3; C)	n. tr. All. > Viv.	(M 12,7; C)
Mod. assai > Mod. e sost.	(M 5a,18; 2/4)	n. tr. All. > Viv.	(M 12,12; C)
Mod. > And.	(M 1,16; C)	All., n. tr. Pr. > Viv.	(M 2a,4; C)
Mod. > And.	(M 5a,1; C)	All. > (o. A.)	(D-17,6; 3/4)
Mod. > And.	(E-3,2; C)	All. > Mod.	(D-22a,4; C)
Mod. > Viv.	(D-22,5; C)	All. > Viv.	(M 11,11; C)
And., Mod. > (o. A.)	(D-28,6; C)	All. > All. mà n. tr.	(M 12,4; ♯)
un p. And. > And.	(M 9,16; C)	All. > Pr.	(M 1,19; ♯)
un p. And. > Mod.	(D-32,3; C)	All. > Pr.	(D-18,6b; C)
		All. assai > All.	(E-3,1; C)

Heinichen hat um 1725 begonnen, seine zuvor entstandenen Kirchenwerke zu kürzen. Von fünf Messen, zwei Te Deum und einem Magnificat existiert neben der ursprünglichen auch eine "abbreviata"-Fassung.³⁰ Vergleicht man Sätze derselben Substanz in der langen und der gekürzten Fassung, so zeigen sich nicht selten Unterschiede in den Tempoangaben (Tab. 4).³¹ Zu den bereits oben verwendeten Abkürzungen kommen hier noch "Abr." für 'Allabreve', "Aff." für 'Affettuoso' und "gestr." für 'gestrichen' hinzu.

Tabelle 4: Unterschiedliche Tempoangaben in Lang- und Kurzfassungen

(o. A.) > Aff.	(D-22,2/D-22a,2; 3/2)	Adagio > (o. A.)	(M 3,25/M 3a,18; C)
(o. A.) > Mod.	(M 2,1/M 2a,1; C)	Adagio > Largh.	(M 3,26/M 3a,19; C)
(o. A.) > And.	(M 2,23/M 2a,18; 3/2)	Aff. > And.	(M 2,2/M 2a,2; 3/2)
(o. A.) > Viv.	(M 2,21/M 2a,17; 3/4)	un p. And. > (o. A.)	(M 3,16/M 3a,11; C)
(o. A.) > All.	(M 1,1/M 1a,1; C)	un p. And. > Mod.	(M 3,1/M 3a,1; 3/4)
(o. A.) > All.	(M 1,4/M 1a,4; 3/4)	Cant. ma un p. And. > Cant. ma And.	
(o. A.) > All.	(M 1,17/M 1a,14; C)		(M 5,2/M 5a,2; 3/4)
(o. A.) > All.	(M 5,14/M 5a,12; 6/8)	And. > un p. All.	(M 5,6/M 5a,6; C)
Largo > Aff.	(M 5,8/M 5a,20; 3/2)	Viv. > Mod.	(D-22,5/D-22a,4; C)
Largo > Aff.	(D-17,11/D-17a,9; 3/2)	Viv. > All.	(D-17,7b/D-17a,6b; C)
Largo > And.	(M 5,1/M 5a,1; C)	Viv. > All.	(D-17,13/D-17a,10b; C)
Largo > un p. And.	(M 3,24/M 3a,17; 3/2)	un p. All. > All.	(D-17,2/D-17a,2; 3/4)
Largh. > un p. And.	(M 3,9/M 3a,4; 3/2)	(All., gestr.) > All.	(D-17,6/D-17a,5; 3/4)

Vereinzelte hat Heinichen die Notation noch stärker verändert. Einmal hat er ein 6/4-Andante in ein 3/4-Andante umnotiert unter Beibehaltung der Notenformen (D-17,10/D-17a,8). Die Halbierung der Taktspatien schlägt sich nicht in der Tempoangabe nieder, die unverändert bleibt. In fünf Fällen aber hat Heinichen die Notenwerte halbiert. Das Kürzel "Semiabr." steht in Tab. 5 für 'Semiallabreve'. Damit wird das Resultat der Umnotierung bezeichnet; der Terminus steht nicht als Beischrift in den Noten.³²

Tabelle 5: Unterschiedliche Takteinkleidung in Lang- und Kurzfassung

C-ohne Angabe (Abr.; M 1,11)	>	C-Allegro (Semiabr.; M 1a,8)
C-Alla breve (Abr.; M 2,11)	>	C-Allegro (Semiabr.; M 2a,8)
♢-Presto (Abr.; M 1,19)	>	♢-Allegro (Semiabr.; M 1a,17)
♢-Alla breve (Abr.; M 5,21)	>	♢-Presto (Semiabr.; M 5a,19)
6/4-Vivace (M 2,19)	>	6/8-ohne Angabe (M 2a,15)

"Semiallabreve" im engeren Sinn bedeutet bei Heinichen die Notation eines "echten Allabreve" — und das meint konkret: einer nicht nur notationstechnisch, sondern auch stilistisch in bestimmter Weise charakterisierten Musik — in den nächstkleineren Notenwerten: Ganze, Halbe, Viertel werden Halbe, Viertel, Achtel. Das Taktspatium bleibt unverändert: es schließt nach wie vor den Gegenwert von zwei Halben ein. Das "echte Allabreve" ist in der Notation und entsprechend auch im Schlag eine einfache, das Semiallabreve eine zusammengesetzte Taktart. Die umnotierten Allabreve-Sätze überträgt Heinichen in ein Semiallabreve mit Tempoangaben aus dem schnellen Bereich. Das Pendant des Halbe-Pulses im Allabreve ist ein schneller Viertel-Puls im C-Takt, also ist der Halbe-Puls des Allabreve schnell.³³ Dies stimmt damit überein, daß Heinichen die Termini "Semiallabreve" und "geschwinder C-Takt" häufig synonym gebraucht: "Bishero haben wir zu Abkürzung der Regeln eine jedwede Art der Composition, welche ein sehr geschwindes Tempo hat ..., vor ein Semi-allabreve passiren lassen" (*GbC*, S. 346). Ein ähnliches Verhältnis ([punktierte] Viertel werden [punktierte] Achtel, Achtel werden Sechzehntel) finden wir bei der Umnotierung von 6/4-Vivace in 6/8-ohne Angabe; hier ist das "Vivace" bereits in den Achteln des Nennerwerts impliziert.

In etlichen Quellen hat Heinichen Angaben zur Aufführungsdauer in Minuten eingetragen.³⁴ Zunächst werden in konzentrierter Form sämtliche Angaben mitgeteilt, die ich in Heinichens Autographen gefunden habe. Es handelt sich um insgesamt 56 Eintragungen in 39 Quellen.³⁵ In Tabelle 6 steht "GD" für 'Gesamtdauer'.³⁶

Tabelle 6: Heinrichens Angaben zur Aufführungsdauer

- 1.) M 2: M 2,11 (Gloria): "23 Min."; M 2,19 (Credo): "16 Min.";
M 2,23 (Sanctus): "8 Min."; M 2,26 (Agnus Dei): "4 Min."
- 2.) M 3: M 3,11 (Gloria): "20 Min." (gestr. "27 Min." : war ursprünglich das
Kyrie einbezogen?); M 3,19 (Credo): "18 Min. Credo allein" (gestr.);
M 3,27 (Agnus Dei): "Summa 52 Min." (gestr.)
- 3.) M 3a (Angaben aufaddierend): M 3a,1 (Kyrie): "2 Min."; M 3a,6 (Gloria):
"11 Min." (Gloria allein: 9 Min.); M 3a,13 (Credo): "21 Min." (Credo
allein: 10 Min.); M 3a,16 (Sanctus): "25 Min." (Sanctus allein: 4 Min.);
M 3a,20 (Agnus Dei): "nimmt 1/2 hora" (Agnus Dei allein: 5 Min.)
- 4.) M 5: M 5,23 (Agnus Dei): "3/4 St piccola" (GD)
- 5.) M 5a: M 5a,23 (Agnus Dei): "35 Min." (GD)
- 6.) M 6: M 6,17 (Agnus Dei): "35 Min." (GD)
- 7.) M 7: M 7,1 (Kyrie): "3 1/2 Min." [?]; M 7,15 (Agnus Dei): "25 Min." (GD)
- 8.) M 8: M 8,6 (Gloria): "12 Min."
- 9.) M 9: M 9,3 (Kyrie): "5 Min."
- 10.) M 12: M 12,7 (Gloria): "7 Min."; M 12,12 (Credo): "9 Min.";
M 12,16 (Sanctus): "8 Min."; M 12,19 (Agnus Dei): "6 Min."
- 11.) R 1: R 1,27 (Communio): "1/2 St." (GD)
- 12.) R 2 (Angaben aufaddierend): R 2,6 (Kyrie): "8 Min." (inkl. Introitus?);
R 2,12 (Sequenz): "22 Min." (Sequenz allein: 14 Min.);
R 2,15 (Offertorium): "29 Min." (Offertorium allein: 7 Min.);
R 2,18 (Sanctus): "35 Min." (Sanctus: 6 Min.); R 2,21 (Communio): "40 Min."
(Agnus Dei und Communio zusammen: 5 Min; GD: 40 Min.)
- 13.) *Te Deum* Nr. 1: D-17,13: "29 Min." (GD)
- 14.) *Te Deum* Nr. 1a: D-17a,10b: "11 + 6 = 15 M." (sic; GD)
- 15.) *Te Deum* Nr. 2: D-19,8: "piccola 1/4." (GD)
- 16.) *Magnificat* A-Dur: D-21,6b: "11 Min." (GD)
- 17.) *Magnificat* F-Dur: D-22,9b: "18 Min." (GD)
- 18.) *Magnificat* F-Dur: D-23,5b: "10 Min." (GD)
- 19.) *Magnificat* B-Dur: D-24,4b: "10 Min." (GD)
- 20.) 3 *Lamentationes*: D-28, Lam. III,6: "33 Min." (GD der 3 Werke)
- 21.) *Litania pro Festo S. Fr. Xaverii*: D-29,6: "16 Min." (GD)
- 22.) *Litania pro Festo Corporis Domini*: D-31,7: "1/2 hora piccola." (GD)
- 23.) *Dixit Dominus* F-Dur: D-34,6: "7 Min." (GD)
- 24.) *Dixit Dominus* Es-Dur: D-37,1: "4 Min." (GD)
- 25.) *Dixit Dominus* d-Moll: D-38,1: "3 Min." (GD)
- 26.) *Beatus vir* F-Dur: D-42,1: "5 Min." (GD; korr. aus: "4 Min.")
- 27.) *Laudate pueri* F-Dur: D-46,3b: "7 Min." (GD)
- 28.) *In exitu Israel* a-Moll: D-48,1: "5 Min." (GD)
- 29.) *Credidi* F-Dur: D-49,1: "3 Min." (GD)
- 30.) *Laetatus sum* C-Dur: D-51,1: "4 Min." (GD)
- 31.) *Nisi Dominus* c-Moll: D-53,1: "5 Min." (GD)
- 32.) *Beati omnes* g-Moll: D-54,1: "5 Min." (GD)
- 33.) *Oratorio*: "Come? S'imbruna il ciel": D-61,15: "42 Min." (GD)
- 34.) *Oratorio*: "L'aride tempie": D-62,12: "50 Min." (GD)
- 35.) *Oratorio tedesco*: "Nicht das Band": D-63,13: "50 Min." (GD)
- 36.) *Ave Regina coelorum*: E-8,3: "7 Min." (GD)
- 37.) *Ave Maris stella*: E-8,3: "3 Min." (GD)
- 38.) *Motetto*: "Quis ascendet": E-13,5: "7 Min." (GD)
- 39.) *Pastorale per la Notte di Natale*: O-13: "6 Min." (GD)

Die Angaben stehen am Ende von Werken, in Messen auch am Ende einzelner Ordinari-
umsteile. Die Stellung verrät das Motiv ihrer Niederschrift. Heinrichen ging es offensicht-
lich darum, die Dauer derjenigen Partien zu bezeichnen, die innerhalb einer Feier mit vor-
gegebenem zeitlichem Rahmen (also vornehmlich der Liturgie von Messe und Vesper) en-

bloc aufgeführt wurden. Deshalb findet sich in der weltlichen Musik nirgends eine Zeitangabe: hier kam es nicht auf die Minute an, die Heinichen als Maßeinheit dient. Diese Einheit ist für seine Zwecke genau genug, für Berechnungen des Tempos aber sehr grob.³⁷ Wenn wir im folgenden dennoch ein wenig rechnen, so sind zwar die Rechnungen exakt. Wir dürfen dabei aber niemals vergessen, daß die Faktoren, mit denen wir rechnen, unsicher oder flexibel sind. Die Berechnung beseitigt diese Unsicherheit nicht. Damit wir rechnen können, müssen wir die Werte für einen Moment fixieren. Aber gerade die Exaktheit und "Wahrheits-Neutralität" des Rechnens sorgt dafür, daß die Unsicherheit von den Faktoren in das Ergebnis transportiert wird.³⁸

Für die Tempobestimmung scheinen zunächst diejenigen Fälle besonders aufschlußreich, in denen die Dauer eines in sich einheitlichen Zusammenhangs bezeichnet ist. Man wird zustimmen, daß die Angabe "4 Min." interpretiert werden muß als "3,5 — 4,5 Min.". Wenn nun ein Zusammenhang von 95 C-Takten mit "4 Min." bezeichnet ist, so hat dies auf die Zählzeitbestimmung größere Auswirkungen als bei der Konstellation 475 C-Takte und 20 Min. (19,5 bis 20,5 Min.). Im ersten Fall erhielten wir für die Viertel M. M. 108, 95 oder 84, im zweiten Fall M. M. 97, 95 oder 93. Nun sind aber Zusammenhänge von längerer Dauer gerade nicht homogen, sondern zusammengesetzt aus Sätzen verschiedener Taktarten und Tempi. An die Stelle von Berechnungen müßten hier dann Schlußketten treten, deren Ergebnisse in ihrer Gültigkeit abhängig wären von der Gültigkeit der Voraussetzungen. Wir können aber nur diejenigen Werte voraussetzen, die wir aus den Einzelsätzen mit Dauernangabe gewonnen haben, doch schlägt gerade bei diesen die Ungenauigkeit der Minutenangabe am stärksten zu Buche. Bereits die Ausgangsgrößen wären also nicht bestimmte Werte, sondern lediglich Werte-Bereiche, und die Schwankungsbreite eines zu erschließenden unbekannten Wertes wäre stets noch größer: die Unsicherheit pflanzt sich gesteigert fort.³⁹ Die Angaben zu größeren Komplexen können als eine Art "negativer Prüfstein" dienen. Wer für eine Aufführung des Magnificat D-22 (Beleg Nr. 17; 18 Min.) 21 Minuten braucht, hat unterwegs gegenüber Heinichen Zeit verloren; allerdings läßt sich der Ort nicht lokalisieren. Andererseits: selbst wer auf 18 Minuten kommt, weiß nicht, ob er den einen Satz zu langsam, den anderen Satz zu schnell genommen hat, was sich in der Summe kompensieren kann; ganz abgesehen davon, daß wir die Länge der Pausen zwischen den Einzelsätzen nicht kennen.

In zehn Fällen steht die Dauernangabe am Ende eines einzigen (homogenen) Satzes, und wir werden uns auf die Betrachtung dieser Fälle beschränken⁴⁰, es handelt sich um die Belege 3 (M 3a,1), 24—26, 28—32 und 39. In Tabelle 7 werden metronomische Angaben als Meßgrößen für die Anzahl von Zählzeiten (= akkordfähige Noten erster Ordnung) pro Minute verwendet; die Zahlen sind Rechengrößen ohne Rücksicht darauf, ob sie auf einem gängigen Metronom exakt so eingestellt werden können. Wir geben zuerst denjenigen Wert an, der sich für die volle Minute ergibt; in Klammern erscheinen die Grenzwerte für die Dauer "plus/minus 1/2 Min.". Die Beispiele sind gemäß abnehmenden Metronomwerten angeordnet, Zweiertakt steht vor Dreiertakt.⁴¹ Die angegebenen Metronomwerte besagen nicht, daß man diesen Wert zählen *muß*, sondern nur, daß man ihn zählen *kann*. Beim letzten Beispiel, der *Pastorale*, geben wir den Metronomwert für das punktierte Viertel anstelle des Achtels an.⁴² All dies bliebe leer und unanschaulich ohne Notenbeispiele, von denen allerdings nur ein Minimum mitgeteilt werden kann.

Tabelle 7: Die zehn Belege zur Dauer von Einzelsätzen

Bsp./ Beleg	Metronomwert der Zählzeit	Taktzeichen und Tempoangabe	Taktformel	Umfang und Dauer
1/29	Halbe = 143 (122–171)	C-ohne Angabe (echtes Abr.)	1x2AE1-Halbe	Credidi; 214 x 2 Zz.; 3 Min.
2/28	4tel = 127 (116–141)	♩-Presto moderato	2x2AE1- 4tel	In exitu Israel; 159 x 4 Zz.; 5 Min.
3/24	4tel = 110 (98–126)	C-Vivace	2x2AE1- 4tel	Dixit Dominus Es-Dur; 110 x 4 Zz.; 4 Min.
4/30	4tel = 106 (94–121)	C-ohne Angabe	2x2AE2- 4tel	Laetatus sum; 106 x 4 Zz.; 4 Min.
5/26	4tel = 85 (77–94)	C-Andante	2x2AE2- 4tel	Beatus vir; 106 x 4 Zz.; 5 Min.
6/31	4tel = 76 (69–84)	C-Andante (und Cant. ma and.)	2x2AE2- 4tel	Nisi Dominus; 95 x 4 Zz.; 5 Min.
7/25	4tel = 162 (139–194)	3/4-Vivace	1x3AE1- 4tel	Dixit Dominus d-Moll; 162 x 3 Zz.; 3 Min.
8/32	4tel = 131 (119–146)	3/4-un p. Andante	1x3AE1- 4tel	Beati omnes; 219 x 3 Zz.; 5 Min.
9/ 3	4tel = 114 (91–152)	3/4-Moderato (V1: Cant.)	1x3AE1- 4tel	Kyrie; 76 x 3 Zz.; 2 Min.
10/39	pkt. 4tel = 68 (63–74)	12/8-ohne Angabe	4x3AE1- 8tel	Pastorale; 102 x 12 Zz.; 6 Min.

Beispiel 1: Credidi (T. 1–12); Halbe = 143 (122–171)

Cre-di-di pro-pter quod lo-cu-tus, pro-pter quod lo-cu-tus, lo-cu-tus sum,

Cre-di-di pro-pter quod lo-cu-tus sum, e-go au-tem hu-mi-li-a-

(stromenti colle voci)

Cre-di-di pro-pter quod lo-cu-tus sum,

Cre-di-di pro-pter quod lo-cu-tus sum, e-go au-tem hu-mi-li-a-

Beispiel 2: In exitu Israel (T. 1—5); Viertel = 127 (116—141)

In ex- i- tu Is- ra- el de Ae- gy- pto do- mus Ja- cob de

In ex- i- tu Is- ra- el ...

Ob I col S, Ob II col A

Presto moderato

In ex- i- tu Is- ra- el ...

Bc; VI e Va 8va alta

Beispiel 3: Dixit Dominus (T. 1—10); Viertel = 110 (98—126)

Vivace

Ob, VI I,II

Bc; VI e Va 8va alta

Coro: Di- xit Do- mi- nus Do- mi- no

Beispiel 4: Laetatus sum (T. 7—11); Viertel = 106 (94—121)

A solo: Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi, lae- ta- tus, lae- ta- tus, lae- ta- tus ..

T solo: Laetatus sum ...

B solo: Laetatus sum, laetatus sum ...

Bc

Beispiel 5: Beatus vir (T. 7—12); Viertel = 85 (77—94)

T I solo: Be-atus vir, beatus vir, qui ti-met Do-mi-num, in man-da-tis e-jus vo-let ni-mis, vo- - let, vo- - - let ni-mis.

T II solo: Be-atus vir, beatus vir, qui ti-met Do-mi-num, in man-da-tis e-jus vo-let ni-mis, vo- - - let ni-mis.

Andante

Bc

Beispiel 6: Nisi Dominus (T. 11—15); Viertel = 76 (69—84)

S solo: do-mum, in vanum labora-ve - - - - - runt, qui ae-dificant e-am.

(oder T solo)

Cantabile ma andante

Andante

Ob concertato

Bc

Beispiel 7: Dixit Dominus (T. 10—19); Viertel = 162 (139—194)

T solo: Di-xit Do-mi-nus, di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o, se-de a de-xtris, a de-xtris me-os,

Vivace

Bc

Beispiel 8: Beati omnes (T. 14—23); Viertel = 131 (119—146)

Un poco Andante

S solo: Be-a-ti o-mnes, qui ti-ment Do-mi-num, qui am- - - - - bu-lant in vi-is

T solo: Be-a-ti o-mnes, qui ti-ment Do-mi-num, qui am- - - - - bu-lant in vi-is

Bc

Beispiel 9: Kyrie (M 3a,1; T. 16—25); Viertel = 114 (91—152)

Solo: Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-

Moderato

A solo: Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-

Bc

Beispiel 10: Pastorale (T. 1—4); pkt. 4tel = 68 (63—74)

Hautbois en Chalumeau I.II + Ob. VI I.II (Chal.) (Ob, VI)

Bc

Bei aller Vorsicht lassen sich doch einige Ergebnisse formulieren, die über den individuellen Fall hinausreichen. Heinrichens "echtes Allabreve" hat, selbst wenn man den unteren Grenzwert annimmt, einen schnellen Ablauf der Zählzeiten; dementsprechend passiert in diesen Stücken bei Heinrichen unterhalb der Zählzeitebene nicht mehr viel. Der Halbe-Puls des "echten Allabreve" ist im Beispiel eher noch schneller als der Viertel-Puls im schnellen 4/4-Takt. Dem schnellen C-Bereich sind drei Beispiele zuzurechnen, deren Ablauftempo sich anscheinend etwas unterscheidet. Beispiel 4 (Beleg 30) zeigt, daß eine Struktur 2x2AE2-4tel, C-ohne Angabe⁴³, nicht zwangsläufig im Normaltempo des "langsamen egalén Tacts" ablaufen muß. Die beiden Belege für C-Andante weichen nicht allzu weit voneinander ab, unterscheiden sich aber deutlich von den schnellen Belegen, und zwar auch dann noch, wenn man die Bereiche möglicher Schwankung mit einbezieht.⁴⁴

Deutlich unterschieden sind die Werte für die drei Beispiele im 3/4-Takt. Man kann sie mit den 2/4-Einheiten von C-Takten mit analoger Tempoangabe vergleichen. Eine 2AE hat dieselbe Dauer wie eine 3AE, wenn der Metronomwert für die Zählzeit in der 3AE 1,5-mal so groß ist wie derjenige in der 2AE. Der Wert 110 für das Viertel im C-Vivace aus Beispiel 3 stünde im (Sub-)Sesquialtera-Verhältnis mit dem Wert 165 im 3/4-Vivace; der Wert in Beispiel 7 lautet 162. Der Wert 85 für das Viertel im C-Andante aus Beispiel 4 wäre im Verhältnis 2:3 proportioniert mit dem Wert 127,5 im 3/4-Andante; der Wert in Beispiel 7 (3/4-un poco Andante) lautet 131. Der Wert 76 für das Viertel im C-Andante/Cantabile, ma Andante aus Beispiel 5 wäre im Verhältnis 2:3 proportioniert mit dem Wert 114 im 3/4-Andante; der Wert in Beispiel 9 lautet 114 (3/4-Moderato, bei den VI: Cantabile). Aber die Werte, mit denen hier gerechnet wurde, sind bekanntlich keine gesicherten Größen. Nimmt man die Grenzwerte hinzu, können die Proportionen beträchtlich vom Sesquialtera-Verhältnis abweichen. Bei den Beispielen 5 und 9 stimmen überdies die Tempoangaben nicht überein. Immerhin läßt sich wohl die allgemeine Tendenz bele-

gen, daß die Zählzeiten in Dreiertakten etwas schneller ablaufen sollen als in gleichartigen Zweiertakten.⁴⁵ Der 12/8-Takt kommt in Heinrichens Gesamtwerk verschwindend selten vor; insofern ist der Beleg für die *Pastorale* (Beispiel 10) vielleicht ein willkommenes Vergleichsdatum für die Aufführung von Werken dieses Typs bei anderen Komponisten. Man könnte seine Bewegung eher mit dem zweischichtigen C-Takt-Beispiel 6 vergleichen als mit den Beispielen für den Dreiertakt.

Die *Pastorale* ist das einzige der besprochenen Werke, das auch heute noch musiziert wird. Es gibt nicht allein zwei Ausgaben, sondern auch zwei Platteneinspielungen.⁴⁶ Dies zeigt einmal mehr, wie sehr die "Verwendbarkeit" das Nachleben von Stücken bestimmt: mit instrumentaler Weihnachtsmusik läßt sich heute offenkundig mehr anfangen als mit Vesperpsalmen, mögen sie auch noch so schön sein. Die Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg dauert 5'45", diejenige mit den wesentlich schlanker besetzten Virtuosi Saxoniae unter Ludwig Güttler dauert 4'50"; Heinrichens Angabe lautet "6 Min.". Dennoch ist das recht beschwingte, aber keineswegs zu schnelle Tempo Güttlers wesentlich näher an dem von Heinrichen gemeinten Zeitmaß als die ältere Aufnahme, die auf den ersten Blick Heinrichens Zeitangabe gut erreicht, in Wahrheit aber viel zu langsam ist. Dieses Paradox löst sich bei einem Blick in das Autograph auf. Heinrichens Stück besteht in der autographen Partitur wie auch den Originalstimmen aus zwei zu wiederholenden Teilen, deren erster 15 und deren zweiter 36 Takte umfaßt. Beide Aufnahmen wiederholen nur den ersten, nicht aber den zweiten Teil; sie spielen also nur 66 Takte (anstelle von 102 Takten). In der Ausgabe von Richard Fricke fehlen beim Doppelstrich in der Mitte die Wiederholungszeichen für den zweiten Teil. Fricke schlägt den Metronomwert Achtel = 138 (pkt. Viertel = 46) vor. Berechnet man nun aus der Gesamtdauer der beiden Einspielungen den Wert für die pkt. Viertel, so ergibt sich für Güttler pkt. 4tel = 55, für Brückner-Rüggeberg gar nur 46 (dies entspricht exakt Frickes Vorschlag). Versucht man, den Metronomwert von Güttlers Einspielung aus dem lebendigen Verlauf abzunehmen, so ergibt sich häufig ein etwas schnellerer Wert in der Gegend von pkt. Viertel = 60 und höher. Die im Verhältnis zum "lebendigen" Wert etwas zu lange Aufführungsdauer entsteht durch Ritardandi und Aushalten von Phrasenschlüssen, durch "Agogik". Da aber auch Heinrichen mit diesen Dingen gerechnet haben dürfte, bleibt nur das Fazit, daß der 12/8-Takt dieser *Pastorale* wesentlich schneller musiziert werden sollte, als Musiker heute zu glauben geneigt sind (die einen mehr, die anderen weniger).

Nach diesem Exkurs über das singuläre Beispiel kehren wir zu den Fällen zurück, die allgemeineren Aufschluß geben. Es ließe sich folgende Faustregel für das Lesen der Tempoinformationen in Heinrichens Notation formulieren: man bestimme zunächst anhand musikalisch-struktureller Kriterien⁴⁷ diejenige Notenform, die die Zählzeit repräsentiert, und beziehe darauf dann die Tempoangabe. Bei unbezeichneten Sätzen im Zweiertakt ist es ratsam, die Strukturen 2x2AE2-4tel und 2x2AE1-4tel ("Semiallabreve") zu unterscheiden; bei Sätzen im Dreiertakt wird man beachten, daß die im Nenner stehende Note einen gewissen Einfluß auf die Vorstellung vom "Normaltempo" hat.⁴⁸ Man hätte das Verfahren der Tempofindung so als einen technischen Vorgang erklärt, dabei aber verschleiert, daß das eigentliche Problem gerade im Beziehen der Tempoangabe auf die Zählzeit liegt. Denn selbst wenn man sich auf musikalisch-strukturelle Faktoren beschränkt⁴⁹, sind zahlreiche weitere Faktoren denkbar — die Instrumentierung, der Grad der melodischen Diminution, der Charakter der Thematik, der Deklamationsrhythmus⁵⁰ —, die bei verschiedenen Stücken zu verschiedenen Deutungen etwa der Angabe "Allegro" führen können, auch wenn diesen Stücken dieselbe Taktformel (etwa 2x2AE2-4tel) zukommt. Doch handelt es sich hier nur um Feinabstimmungen innerhalb eines bereits

festgelegten Bereiches. Die Tempoangabe gibt gleichsam die Richtung vor und die jeweilige Werkstruktur bestimmt die Route, die nicht immer die Direttissima sein muß. Man kann die Taktformel um neue Parameter erweitern, gerät dabei jedoch immer mehr vom Allgemeinen ins Spezielle: die "Taktformel" wird allmählich "Werkformel". Daß ein Stück im "Zweiertakt" steht, ist dann nur noch eine Bestimmung neben zahlreichen anderen; es begründet noch keine spezielle Gemeinsamkeit — etwa hinsichtlich des Tempos — zwischen diesem Stück und anderen Stücken im Zweiertakt. Das Tempo wird zum Tempo dieses individuellen Stückes; zu seiner Bezeichnung bedarf es differenzierter Tempoangaben.

Auf den ersten Blick scheint das "echte Allabreve" diesem Differenzierungsprozeß zu trotzen, denn es "hat vor allen andern Tacten dieses besonders, daß seine Mensur iederzeit unveränderlich bleibt, und weder ein darunter gesetztes Adagio, nach [sic] Allegro statt findet" (*GbC*, S. 332). Man könnte "nach" in "noch" ändern und den Satz so verstehen, daß sich im Allabreve ein fester, nicht durch Tempoangaben zu modifizierender Grundpuls erhalten habe, mit dem jeder Komponist und jeder Dirigent immer und überall in derselben Weise rechnen konnte. An anderer Stelle erläutert Heinichen: "Daß man die gewöhnliche Mensur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich: es heisset aber dieses keine Veränderung der Mensur, so lange diese niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, presto &c. darff unterbrochen werden" (*GbC*, S. 947, Supplementa, ad p. 332).⁵¹ Hier sind nicht "ritardando" und "accelerando" gemeint, sonst dürfte das Wort "mehr" nicht stehen. Heinichen bezieht sich vielmehr auf das Schlagtempo: daß man das Allabreve langsamer oder schneller schlagen *konnte*, versteht sich deshalb von selbst ("ist vor sich"), weil man es getan *hat*. So existierte um die "gewöhnliche Mensur des Allabreve" herum ein Bereich möglicher Schlagtempi, und wir können nicht wissen, wann und warum dieser oder jener Dirigent die Mensur mehr angehalten oder fortgejagt hat⁵² und ob nicht der betreffende Dirigent "sein" Maß für das "gewöhnliche" gehalten hat. Allerdings war dieser Bereich nicht beliebig groß; er betrug nur einen Bruchteil des Unterschieds zwischen C-Largo und C-Presto. Anders gesagt: Kompositions-Familien werden nicht durch die bloße Taktart charakterisiert, sondern durch die Verbindung von Taktart und Tempoangabe, letztlich aber durch den "Stil". Dieser ist beim "echten Allabreve" explizit angesprochen; im Bereich des C-Takts können wir immerhin "Tempo-Familien" bilden. Das Verhalten des "echten Allabreve" zu seinem Normaltempo ist also nicht zu vergleichen dem C-Takt ohne weitere Spezifikation, sondern dem Verhalten des C-Largo, des C-Andante oder des C-Allegro zu ihren jeweiligen Normaltempi. Ein Normaltempo kann im Verhältnis zu seiner gedachten Mitte "mehr angehalten" oder "mehr fortgejagt" werden; es ist kein starrer Wert, sondern ein Bereich der noch als "normal" akzeptierten Werte.

Die Normaltempi, die Heinichen vorschwebten, können wir nicht exakt rekonstruieren; gewisse Anhaltspunkte geben seine Zeitdauerangaben und die Ausführungen in seinen Büchern. Dennoch bleibt unser Wissen begrenzt. Wir wissen nicht, wie breit ein solcher Konsens zu Heinichens Zeit war, wer ihn teilte und wer nicht. Wir wissen nicht, ob sich Heinichens Vorstellungen über die Normaltempi mit zunehmendem Lebensalter verändert haben. Dagegen wissen wir aus Heinichens Umgang mit den Tempoangaben, daß es auf Nuancen ankam (Tab. 3). Die Angaben sind in der Regel zwar recht detailliert, und doch kann man sich bei fehlender Angabe nicht streng darauf verlassen, daß ein mittleres Tempo gemeint sei (Tab. 4). Schließlich ergab sich aus der Berechnung von Metronomwerten für die Zählzeiten (Tab. 7) eine bunte Vielfalt von Werte-Bereichen: jedes Stück hat sein eigenes Maß.

Ein "tempo ordinario", das in konkreten Stücken in Reinform nicht vorkommt, kann

trotzdem als gedanklicher Fluchtpunkt, als "regulatives Prinzip" fungieren. Diese Funktion hat es in Heinrichs Rede vom "ordinären langsamen Tact" oder vom "sonst geschwinden 3/8 Tact". Und auch seine Tempoangaben sollen ja Informationen transportieren (und sei es nur bis zu den Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle), die einen Konsens voraussetzen. Es gibt hier ein Geflecht von Beziehungen, ein System von anderer Art. Denn ein System muß keine starre Gitterstruktur aufweisen, Relationen müssen nicht als Gleichungen oder Proportionen ausdrückbar sein. "Taktarten" sind für Heinrich nicht wie vorgefundene Gefäße, in die hinein sich die Komposition ergießt, sondern umgekehrt: die vom "goût" geprägte Musik schafft sich die Gefäße selbst, zwar nicht der Form, wohl aber der Größe nach.⁵³

Dies führt zu einer anderen Fassung des Tempobegriffs, die abschließend angedeutet sei. Wenn man den Begriff der "Zählzeit" von denjenigen Positionen her bestimmt, die einen eigenen Akkord (oder eine eigene Harmonie) zu tragen pflegen, so stellen die "zweischichtigen" Taktarten, in denen neben den Zählzeiten auch deren Unterteilungswerte 1. Ordnung Akkorde tragen können, eine latente Bedrohung der "objektiven" Geltung der Zählzeitbestimmung dar. Denn Akkordfähigkeit ist kein hinreichendes, sondern lediglich ein notwendiges Kriterium zur Bestimmung der Zählzeit. Die Auszeichnung eines von zwei möglichen Werten als Zählzeit setzt demnach eine (wie auch immer vor sich gehende) Wahl zwischen zwei Angeboten voraus. Wähle ich den größeren Wert als Bezugsmaß, so erhalte ich ein langsames Ablauf-Tempo; wähle ich dagegen den kleineren Bezugswert, so werde ich ein doppelt so schnelles Tempo wahrnehmen. Entscheide ich mich aber wirklich für *einen* Wert? Kann nicht die "Zweischichtigkeit" *als solche*, verbunden mit einem höheren rhythmischen Differenzierungsgrad der Melodik, den Tempo-Eindruck mitbestimmen in Richtung auf das Urteil: "schneller"? Man vergleiche das Allabreve-Beispiel (Notenbeispiel 1) mit den Beispielen für C-Vivace (Notenbeispiel 3) und 3/4-Vivace (Notenbeispiel 7): in welche Reihenfolge sind die Tempi dieser Stücke zu bringen? Offenkundig reicht für die Beantwortung dieser Frage die Feststellung der Zählzeitendichte, die Bestimmung von "Tempo" im Sinne der Physik als Weg/Zeit, nicht aus. Sie ist die in bestimmten Grenzen sinnvolle Isolierung eines Parameters, der auf der Objektseite mit dem Tempo zu tun hat. Sie ermöglicht den Vergleich der Tempi mehrerer Stücke, die in den übrigen wesentlichen Parametern übereinstimmen (welche dies auch sein mögen), bedarf aber dann, wenn diese Übereinstimmung nicht gegeben ist, der Ergänzung und der Erweiterung. Die Ergänzung bestünde in der Berücksichtigung weiterer musikalisch-struktureller, also "objektiver" Parameter. Die Erweiterung aber verlangte die Einbeziehung der die Musik erlebenden Subjekte.⁵⁴ Denn die Notentexte gewinnen die Dimension der "Zeit" und damit auch des Tempos erst in der Aktualisierung durch ein Bewußtsein. Davon kann man allenfalls (wie im vorliegenden Beitrag) aus methodischen Gründen eine Zeitlang absehen.

Es ist zuweilen wohl nützlich (oder gar angenehm), einen verwickelten Fragenkomplex gleichsam von unten her zu betrachten. Mag der Horizont dann auch begrenzt sein, so gewinnen die Dinge innerhalb des Blickfelds desto deutlichere Konturen. Vielleicht findet sich einmal jemand, dem es gelingt, die Zeitangaben zu komplexeren Zusammenhängen (vgl. Tab. 6) für die Interpretation von Tempi fruchtbar zu machen und die Taktformeln um Parameter wie Deklamationswerte und Verlaufsrythmen zu verfeinern. Näherliegend und wohl nicht aussichtslos wäre jedoch der Versuch, durch intensive Beschäftigung mit Heinrichs Notation und Musik ein lebendiges Gespür für sein "Temposystem" als einem in sich beweglichen Beziehungsgeflecht zu bekommen.⁵⁵ Man kann sich dieses nach der Art eines im Wasser treibenden Netzes vorstellen. Die jeweils aktuelle Gestalt der Mä-schen und die Lage der Knoten wird von der Bewegung des Wassers bestimmt. Das Netz

zerreißt dabei nicht, es bleibt "dieses Netz". Exakt vermessen läßt es sich nur dann, wenn man es vom Element seiner Bewegung trennt und zum Trocknen aufspannt. Wir haben versucht, Heinrichens Netz in einigen Punkten zu vermessen. Sein Element aber ist das Wasser.

Anmerkungen

- * Dieser Text bildet den letzten Teil einer Trilogie zu dem Thema *Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit*, die in Musiktheorie 7 (1992) begonnen und im ersten Heft von Jg. 9 (1994) fortgesetzt wurde (vgl. unten, Anm. 10). Die 10 (bzw. 12) Belege zur Aufführungsdauer von Einzelsätzen (vgl. Tabelle 7) sind in der Zwischenzeit auch besprochen worden von Klaus Miehling, *Autographe Aufführungsdauerangaben in der Kirchenmusik von J. D. Heinichen. Ein vorläufiger Bericht*, in: Musik und Kirche, Oktoberheft 1993, S. 266—276 (in Ergänzung zu Miehlings Buch: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1992). Die unabhängig voneinander entstandenen Beiträge blicken aus verschiedenen Richtungen und mit verschiedenen Interessen auf den Gegenstand. Die Diskrepanz zwischen 10 (Horn) bzw. 12 (Miehling) Belegen für "Einzelsatzangaben" resultiert daraus, daß ich den Hymnus *Ave maris stella* (E-8; Tabelle 6, Beleg 37; Miehling Beispiel 1) und das *Kyrie* aus M 7 (Tabelle 6, Beleg 7; Miehling Beispiel 4) aus den in Anm. 36 genannten Gründen für problematisch halte. Die Besprechung der *Pastorale* (0—13) habe ich — als Tribut an aufführungspraktische Interessen — nachträglich in den Text aufgenommen.
- 1 Eine genaue Zahl könnte nur dann sinnvoll angegeben werden, wenn verschiedene Einzelprobleme wie die Bewertung von Sätzen mit wechselnden Tempoangaben u. ä. diskutiert würden. Da die Rate der Problemfälle weit unter 5% liegt und fast nichts von dem untersuchten Repertoire in Ausgaben zugänglich ist, verzichte ich darauf.
- 2 Die Quellen befinden sich (mit verschwindenden Ausnahmen) sämtlich in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (D-Dlb). Über Quellenlage und Werkbestand orientiert ausführlicher Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720—1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart-Kassel u. a. 1987, S. 64—86; das Register S. 227—229 kann als provisorisches Werkverzeichnis dienen.
- 3 Johann David Heinichen, *Der General-Baß in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung [...] Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos*, Dresden 1728 (Faks.-Nachdruck Hildesheim-New York 1969), S. 257ff.; das Werk wird im folgenden abgekürzt zitiert als *GbC*. Vgl. auch Heinrichens früheres Buch: *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] Zu [...] vollkommener Erlernung des GeneralBasses [...]*, Hamburg 1711 (im Text zitiert als: *Anw* 1711).
- 4 Differenzierteres dazu findet man insbesondere in den Arbeiten von Eberhard Schmitz, *Die Messen Johann David Heinrichens*, Diss. Hamburg 1967, und 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 166).
- 5 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus*, zweite, vermehrte Auflage, Leipzig 1745 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970), S. 764.
- 6 Nicht möglich ist hier eine explizite Auseinandersetzung mit umstrittenen "Systemen" wie etwa demjenigen von Fritz Rothschild, *The Lost Tradition in Music: Rhythm and Tempo in the Time of J. S. Bach*, London-New York 1953, das in ungewöhnlich scharfer Form kritisiert wurde von Arthur Mendel, in: MQ 39 (1953), S. 617—630 (zu Rothschilds Heinichen-Vereinnahmung S. 624f.). Rothschilds Ausgangsüberlegungen (vgl. deren Zusammenfassung bei Mendel, S. 617) sind nicht unvernünftig. Seine oft gewaltsame Argumentation beruht aber letztlich auf der Annahme einer starren Schematik und Systematik im Bereich der Tempi und ihrer Notation, die wir nicht teilen. Vgl. auch Fritz Rothschild, *Stress and Movement in the Works of J. S. Bach. The Last Chapter of the Author's 'The Lost Tradition in Music', revised, with an Introduction and an Appendix*, London 1966; ders., *Vergessene Traditionen in der Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis Beethoven*, Zürich 1964.
- 7 Systematische Überlegungen zu Bachs Notationspraxis im Hinblick auf die "Musikalische Zeit" finden sich etwa bei Walter Gerstenberg, *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik* (Jahresgabe 1952 der Freunde der Bachwoche Ansbach), wieder abgedruckt in: Walter Blankenburg (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung 170), S. 129—149, und Ulrich Siegele, Art. *Vortrag*, in: MGG 14, Kassel 1968, Sp. 16—31. In solistischer Instrumentalmusik — also insbesondere Tastenmusik — können die "Taktarten" naturgemäß nicht die Funktion haben, einen besonders bequemen Taktschlag anzuzeigen.

- 8 Daß eine Untersuchung von Quellen unter diesen Voraussetzungen zu überzeugenden Ergebnissen führen kann, zeigt etwa die fundierte Arbeit von Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571—1630*, 2 Bände, Kassel 1992 (Diss. Göttingen 1991). Wolfs eigene Darstellung (Band I, S. 22—139, "Teil I: Takt, Tempo, Mensur") wie auch seine Bibliographie (Band II, S. 178—190) nehmen uns die Arbeit ab, die verschiedenen älteren und neueren Meinungen über das Thema erneut zu rekapitulieren. Wie sich Heinrichs Position in das Meinungsbild seiner Epoche (und der Musikwissenschaft) fügt, bedürfte einer eigenen Untersuchung, deren Rahmen etwa bilden könnte die materialreiche und problemorientierte Arbeit von Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1983.
- 9 Das schließt die Anerkennung der Notwendigkeit philosophischer Reflexion wie auch empirisch-psychologischer Untersuchung ausdrücklich ein. Dagegen führt die bloße Diskussion von Texten aus dem Musikschrifttum ohne hinreichende terminologische und begriffliche Durchdringung der Probleme und ohne begleitende Untersuchung der (womöglich) gemeinten Notations- und Kompositionspraxis oft eher zu Verwirrung als zur Klärung von Problemen. Vorbeugend sei noch gesagt, daß wir nicht einen "direkten" Beitrag zur Aufführungspraxis liefern wollen; vielmehr stellen wir Material bereit und diskutieren methodische Probleme im Umgang mit diesem Material.
- 10 Vgl. dazu vom Vf., *Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die quantitas intrinseca und der Begriff des Akzenttakts*, in: Musiktheorie 7 (1992), S. 195—218, sowie ders., *Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens*, in: Musiktheorie 9 (1994), S. 3—25.
- 11 Vgl. insbesondere *GbC*, S. 290—292, Anm. (n). Das Problem der "vermischten" Taktarten stellte sich für Heinichen nicht. 6/8 bedeutet für ihn $2 \times 3/8$ und nichts weiter. Wir können das Problem hier vernachlässigen, ohne zu leugnen, daß es ein Problem ist.
- 12 Diese Definition ist enger als jene, die unter "Zählzeit" pragmatisch einen solchen Wert versteht, der den Musizierenden die bequemste Orientierung ermöglicht. Im Zweiertakt fallen betonte Zählzeiten auf ungerade, unbetonte auf gerade Positionen. Schlußklänge von Kadenzten fallen stets auf ungerade Positionen, oder umgekehrt: sie bestimmen eine Position als "ungerade". Sie erlauben daher meist auf einfache Weise, einen (notierten) 4/4-Takt (kadenzfähig auf dem 3. Viertel) von einem 2/2-Takt (nicht kadenzfähig auf der 2. Halben) zu unterscheiden. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal: wenn Themen um zwei Viertel verschoben werden können, also gleichermaßen in der ersten wie der zweiten Hälfte des notierten Taktes einsetzen können, dann handelt es sich um einen 4/4-Takt ($= 2 \times 2/4$).
- 13 Man vgl. dagegen die Darstellung der Theoreme Matthesons bei Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern und München 1975, insbesondere S. 42ff. — Heinichen wird in übergreifenden Untersuchungen zu Takt- und Rhythmusfragen in der Regel nicht berücksichtigt. Dabei könnte gerade er jenes Maß an "Theorie" formuliert haben, das für die Praxis besonders relevant war (zumindest für die von Heinichen vertretene Form der Praxis). Man ist hier viel näher bei Heinrich Christoph Koch als bei Mattheson.
- 14 Nicht aber einen einzigen Grundwert, mit dem alle anderen Schlagwerte, die den verschiedenen, durch Taktarten und Tempoangaben modifizierten Notenbildern zukommen, nach festen Proportionen zusammenhängen. Heinichen deutet nirgends an, daß ihm ein solches Zentrum für alle Arten der Bewegung vorschwebte. Relationen zwischen den Normaltempi verschiedener Taktarten bleiben in einem Bereich des "Ungefähren".
- 15 Wir können hier die Tempoangaben auf den Taktschlag beziehen, denn es liegt ein anderer Fall vor als in dem unten angeführten Beispiel von Spieß. Dort nämlich wechselt das Bezugssystem vom einfachen auf den Doppeltaktschlag, hier aber bleibt es gleich. Schnellerer Taktschlag bedeutet hier deshalb stets auch schnelleren Zählzeitenablauf.
- 16 Diese Linie findet sich in der Giacomo Carissimi zugeschriebenen *Ars cantandi* vorgezeichnet: bei 3/2-Notation "muß der Tact etwas geschwinder geben [sic] werden" als im 3/1; 3/4 aber "erfordert einen geschwindern Tact als der vorige" (3/2). Den nach Heinichen "sonst geschwinden" 3/8-Takt erwähnt Carissimi hier nicht eigens; vgl. Giacomo Carissimi, *Ars cantandi*, Neudruck nach der Auflage von 1692, mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Franz Xaver Haberl, in: *KmJb* 8 (1893), S. 83—97, hier: S. 92f.
- 17 Aus der "doppelten Generalregel" im *GbC*, S. 292f., läßt sich kein streng proportionales Verhältnis zwischen Dupel- und Tripeltakt erschließen, aber immerhin eine Tendenz zur ungefähren Annäherung der Dauer eines 3/4-Taktes an die Dauer einer 2/4-Einheit des C-Taktes bei identischer Tempoangabe (vgl. Horn, *Musikalische Zeit*, S. 208f.).
- 18 Alle von Heinichen im *GbC* unterschiedenen Taktarten werden besprochen bei George J. Buelow, *Tho-*

rough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen, Berkeley and Los Angeles 1966, insbesondere S. 135ff. In der Kirchenmusik finden sich folgende Taktarten selten oder nie: Overtureur-Tact, Allabreve spurium (vgl. etwa das Incipit von M 12,17 bei Schmitz, *Messen Heinichens*, S. 305), 2/4, 6/8, 9/8 und 12/8.

- 19 Was nicht besagt, daß die Notationsform 2/2 nicht auch "zweckentfremdet" werden kann; vgl. Heinichens Wortbildung "Allabreve spurium" ('verdächtiges Allabreve'), *GbC*, S. 344.
- 20 Heinichens insgesamt 8 Hymnen stehen sämtlich im "echten Allabreve". Um diesen Werken nicht zuviel numerisches Gewicht beizumessen, wurde jeder Hymnus nur als 1 Beleg gewertet, auch wenn die Hymnen aus mehreren verschiedenen Allabreve-Strophen bestehen. Entsprechend sind wir mit dem Introitus *Cibavit eos* (D-B Mus. ms. autogr. Heinichen, J. D. 3 N) verfahren. — Mitberücksichtigt haben wir hier zwei nur abschriftlich erhaltene Werke: R 1 (3 Belege für c-Allabreve, 1 Beleg für C-ohne Angabe) und D-41 (s. die folgende Anm.).
- 21 M 5a,13 ist stilistisch kein "echtes Allabreve", sondern ein kurzer, homophon-akkordischer Satz; die Angabe "Allabreve" wurde zudem offenbar nachträglich ergänzt. D-41 ist ein nur abschriftlich erhaltener Psalm.
- 22 Meinrad Spieß, *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg 1745, S. 73.
- 23 Man kann im übrigen wohl auch den zweiteiligen 4/4-Schlag so artikulieren, daß er de facto auf eine Bezeichnung der Viertel hinausläuft, etwa wenn man — bei gleichmäßiger Bewegung des Armes — an den Viertel-Positionen die Finger etwas spreizt (oder ähnlich). Damit würde man vier "schnell" aufeinanderfolgende und nicht nur zwei "langsam" aufeinanderfolgende Positionen bezeichnen. Andere Autoren beschreiben den vierteiligen Schlag schon vor Heinichens Zeit, etwa: "La Mesure [= Taktschlag] a quatre tems vite [sic] est la même chose que celle à deux tems lents; parce qu'un tems de celle qui est lente dure deux tems de celle qui est vite" (Charles Masson, *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique*, Seconde Edition, Paris 1699 [Faks.-Nachdruck New York 1967, S. 6f.]). Schlagtechnische Vierteiligkeit ist aber nicht gleichbedeutend mit metrischer Vierteiligkeit; eine Bevorzugung der "1" vor der "3" im 4/4-Takt, wie sie Heinrich Besslers Begriff des "Akzentstufentakts" postuliert (vgl. Heinrich Bessler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, S. 27ff.), steht für Heinichen nicht zur Debatte.
- 24 Lorber kommt zu demselben Ergebnis, wenn er schreibt, "daß das Tempo einer Arie tatsächlich in erster Linie durch die hinzugesetzte Tempobezeichnung bestimmt wird, und daß diese nicht akzidentiell ist und etwa eine durch Taktart, Satzart oder Deklamationseinheit schon gegebene Tempobestimmung bloß erläuterte" (Lorber, *Kantaten*, S. 80).
- 25 Lorber (*Kantaten*, S. 76—80) gibt für die Solokantaten (die meisten sind vor 1721 entstanden) folgende Werte an: "2/4: 47 Arien; 4/4: 22 Arien, 3/8: 58 Arien (inklusive 6/8- und 12/8-Takt), 3/4: 8 Arien". Die Taktarten verbinden sich mit den Tempoangaben wie folgt (ich vergrößere etwas): 2/4-Notation verbindet sich in über 85% der Fälle mit einer mäßig schnellen oder schnellen Angabe, 3/8-Notation in über 75% der Fälle mit einer langsamen oder sehr langsamen Angabe; hierzu paßt Heinichens Bemerkung, daß der "sonst geschwinde 3/8 Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten Practicis nichts rares ist" (S. 291, Anm. m). 4/4- und 3/4-Notation verbinden sich mit allen Arten von Angaben. Die Verteilung der Taktarten in den Kantaten weicht von derjenigen in den Kirchenwerken stark ab; dabei handelt es sich aber in erster Linie um eine (offenbar gattungsmäßig bedingte) Verlagerung von Notations-Präferenzen (2/4 und 3/8 sind in der Kirchenmusik ungebräuchlich) und nicht um eine Änderung der Regeln bestimmter Notationsarten.
- 26 Insgesamt gibt es sieben vergleichbare Belege; vgl. auch *GbC*, S. 885ff., Notenbeispiel: "Un poco allegro, mà cantabile".
- 27 Es gibt zuweilen auch "äußerliche" Gründe, so etwa bei M 1,10 ("Quoniam", erster Beleg unter "Viv."), einem Satz für 2 Solobässe, je 2 obligate (Natur-) Trompeten und (Natur-) Hörner, die in der Clarinlage blasen müssen, sowie Pauken und Basso continuo. Die dreifache Reduktion des Tempos hat hier gewiß klangliche und spieltechnische Ursachen.
- 28 Rameau bemerkt einmal feinsinnig: "quand on possède une pièce on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement" (Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin avec des remarques sur les différents genres de musique*, hrsg. von Erwin R. Jacobi unter dem Titel: *Pièces de Clavecin. Dritte Sammlung* [ca. 1728], Kassel u. a. 1959, S. 58).
- 29 Die Messen werden nach den Siglen des ausführlichen Verzeichnisses bei Schmitz, *Messen Heinichens*, S. 218—321, zitiert, die übrigen Kirchenwerke nach ihrer Signatur (hierbei ist stets zu ergänzen: D-Dlb Mus. 2398-). Nach einem Komma wird die Nummer des jeweils gemeinten Einzelsatzes innerhalb des Stückes angegeben; sie stammt bei Messen und Requiem von Schmitz, ansonsten von mir. Die Siglen

- bzw. Signaturen enden also stets vor dem Komma. Die zu den Siglen gehörigen Signaturen findet man bei Schmitz (Konkordanzenliste, S. 27) oder Horn, *Hofkirchenmusik*, S. 228.
- 30 Die Gründe sind in der lokalen Kirchengeschichte zu suchen. Zu den Messen Näheres bei Schmitz, *Messen Heinrichens*, S. 189ff. "Abbreviata"- Fassungen sind durch ein "a" kenntlich. M 4 und M 4a wurden nicht einbezogen, da M 4 zwar im Autograph, M 4a aber nur in einer dubiosen Abschrift (und hier nur mit Kyrie und Gloria) überliefert ist.
- 31 Hierher könnte man auch zwei Fälle rechnen (M 1,12/M 1a,9: C-Allegro > c-Allegro; M 2,3/M 2a,3: C-ohne Angabe > c-Allegro), in denen Heinrichen ein ursprüngliches C in c verändert hat unter Beibehaltung der Notenformen; die Durchstreichung des C dürfte hier nur eine unterstützende Funktion haben im Sinne des alten "tactus celerior". Bemerkenswert ist, daß M 2,3 in C-ohne Angabe notiert war. Erst wenn man den Takt als "Semiallabreve" erkennt (2x2AE1-4tel) und nicht als einen "ordinären egalén Tact" (2x2AE2-4tel), erschließt sich auch in der ursprünglichen Fassung der richtige Tempobereich. Die Bezeichnung in der Kurzfassung aber läßt Unklarheiten gar nicht erst aufkommen.
- 32 Die Angabe "Presto" in M 1,19 ist aus "Allegro" korrigiert. Im Autograph hat Heinrichen bei diesem Satz ("Osanna") mit dem Vermerk: "NB semiallabreve" die Absicht der Umnotierung festgehalten, die er in M 1,17a dann verwirklicht hat.
- 33 Buelow (*Thorough-Bass*, S. 135, Anm. 22) schreibt: "It comes as a surprise [...], when Heinrichen (see p. 303) concludes that *alla-semibreve* [...] is faster than *allabreve*" (vgl. auch S. 145; Kursivierungen original). Ich sehe nicht, wo Heinrichen zu dieser Konklusion käme (der Hinweis "see p. 303" ist sowohl im Hinblick auf Buelows Buch als auch den *GbC* irreführend [ist "p. 333" zu lesen?]; die 2nd rev. ed. 1986 von Buelows Arbeit stand mir leider nicht zur Verfügung). Der Schlag kann nicht gemeint sein; er ist im Semiallabreve als Doppeltaktschlag naturgemäß langsamer als der einfache Taktschlag des Allabreve. Womöglich geht Buelow von der unzutreffenden Annahme aus, daß die Halben im "echten Allabreve" von Hause aus "langsam" seien und allein schon die stets als "geschwinde" charakterisierte Gangart des Semiallabreve den Tempounterschied anzeige. Die umnotierten Beispiele weisen dagegen auf ein ähnliches, wenn nicht identisches Tempo von Allabreve und Semiallabreve. In diese Richtung deutet auch, daß Heinrichen "echtes Allabreve" ("Dieser antique pathetische stylus", *GbC*, S. 333) und "echtes Semiallabreve" in derselben Weise apostrophiert (wenn er von "dem pathetischen Antiquen Semi-Allabreve" redet, *GbC*, S. 346).
- 34 Schmitz hat die Angaben für die Messen verzeichnet, aber nicht auf das Tempo bezogen; für die vorliegende Untersuchung wurde das gesamte Quellenmaterial durchgesehen. Wolfgang Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *AfMw* 44 (1987), S. 40–57, bespricht auf S. 52ff. Dauernangaben des Dirigenten George Smart aus den Jahren 1819–1843. Heinrichen aber war nicht nur der Dirigent, sondern auch der Komponist.
- 35 Auch in zwei Partituren von Kopistenhand mit Werken Antonio Caldaras hat Heinrichen solche Angaben eingetragen: *Magnificat* C-Dur, 9 Min. (D-Dlb Mus. 2170-D-2,3) sowie *Missa di Toson* (D-B Mus. ms. 2730; aus Heinrichens Besitz) mit den Angaben: 5 (Kyrie), 12 (Gloria), 8 (Credo), 3 (Sanctus) und 3 (Agnus Dei), insgesamt 31 Minuten.
- 36 Zu den Angaben der Tabelle hier nur die nötigsten Anmerkungen in Kurzform. *M 3a* (Nr. 3): "2 Min." nach dem Kyrie fehlt bei Schmitz (*Messen Heinrichens*, S. 248). — *M 7* (Nr. 7): Schmitz liest Heinrichens extrem winzige Eintragung auf der letzten Seite des Kyrie als "3 1/2"; dies erscheint mir jedoch gewagt, zumal Heinrichen sonst nie die halben Minuten angibt. Das Beispiel wird im folgenden nicht berücksichtigt, gerade auch wegen des Gewichts, das ihm sonst zukommen würde (Zeitangabe zu einem einzigen Satz). — *R 1*: kein Autograph, aber sicher ein frühes Werk Heinrichens; Dauernangabe von seiner Hand. — *Te Deum 1a* (Nr. 14): Die Zahlen 11 und 6 dürften sich auf die beiden Teile des *Te Deum* beziehen (Teil 2 beginnt mit "Salvum fac"). 11 + 6 = 17; dies wußte natürlich auch Heinrichen. Wollte er mit 15 einen anzustrebenden Sollwert angeben, den er trotz Kürzung immer noch nicht erreicht hatte? — *E-8* (Nr. 37): Die drei Allabreve-Strophen des Hymnus könnten als homogener Zusammenhang betrachtet werden, doch ist unklar, ob die nicht vertonten Zwischenstrophen, die wohl einstimmig nach der liturgischen Melodie gesungen wurden, in der Angabe "3 Min." einkalkuliert sind.
- 37 Welcher Art war die von Heinrichen benutzte Uhr? Wie verbreitet waren um 1725 Taschenuhren mit Sekundenzeiger?
- 38 Keiner Erwähnung bedarf, daß eine solche Berechnung ein mechanisches Gleichmaß des Zählzeitenablaufs voraussetzt, das nicht der Realität entspricht; "musikalische Zeit" ist nicht einfach auf physikalische Zeit reduzierbar.

- 39 Statt eines Beweises nur ein Beispiel: a, b und c sollen 20 ergeben. a kann schwanken zwischen 3,5 und 4,5; b zwischen 7,5 und 8,5. Für die Minimalwerte von a und b nimmt c den Maximalwert 9 an, für die Maximalwerte dagegen den Minimalwert 7; c kann also schwanken zwischen 7 und 9. Und dabei wurde noch nicht einmal in Rechnung gestellt, daß man auch die Summe 20 nach unseren Voraussetzungen lesen muß als 19,5—20,5. Dadurch vergrößert sich der Schwankungsbereich für c auf 6,5—9,5.
- 40 Vgl. auch die vom Vf. besorgte Ausgabe des *Magnificat* A-Dur (Stuttgart 1987 [Carus]; Tab. 6, Beleg Nr. 16) mit einem Vorschlag zur Aufteilung der Gesamtdauer von 11 Minuten auf die 8 Abschnitte verschiedener Gangart (Satz 1 und 6 sind hier zweigeteilt und doppelt zu zählen). Auch wenn man alle Unsicherheitsfaktoren berücksichtigt, harrt hier nirgends eine verlorengegangene "Langsamkeit" ihrer Wiederentdeckung. Vgl. die kritischen Einwände gegen entsprechende Tendenzen bei Hartmuth Kinzler, *Die Metronomzahlen und ihre Deutung. Kolisch, Talsma und die Folgen*, in: Reinhold Mokrosch (Hrsg.), *Kulturwissenschaften aktuell* (= Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften [der Universität Osnabrück] 12), Osnabrück 1991, S. 211—262. Vgl. auch Auhagen, *Tempoangaben*, sowie ders., *Zur Theorie des variablen Metronomgebrauchs*, in: *Mf* 42 (1989), S. 55—60.
- 41 Die Bestimmung von Beispiel 2 (Beleg 28) als schnellem C-Takt (und nicht als 2/2) ergibt sich aus der metrischen Gleichwertigkeit des 1. und 3. Viertels im gesamten Stück (vgl. auch T. 4 des Notenbeispiels); dadurch wird jedoch kein "kurzatmiger" Vortrag empfohlen. Die etwas widersprüchlich wirkende Angabe "Presto moderato" ist in beiden Teilen autograph (fremdschriftliche Eintragungen in Heinichen-Autographen begegnen so gut wie nie), doch ist das "moderato" offensichtlich später hinzugefügt, wohl im Sinne eines "ma non troppo". Bei Beispiel 5 (Beleg 26) lautete die Angabe ursprünglich "4 Min."; man wird den Wert deshalb eher oberhalb von Viertel = 85 vermuten. Bei Beispiel 8 (Beleg Nr. 32) scheint "4 Min." aus "5 Min." korrigiert zu sein; man wird den Wert eher unterhalb von Viertel = 131 suchen. Der Abstand zwischen Beispiel 8 und 9 ist wohl kleiner, als es die Tabelle suggeriert.
- 42 Darin liegt eine gewisse Inkonsistenz, denn nach Heinichen müßte man den 12/8-Takt als 4x3/8 verstehen. Von der Akzentstruktur her behandelt ihn Heinichen aber als 2x6/8, denn der Kadenzschlußklang fällt sowohl vor dem Doppelstrich in der Mitte als auch am Schluß auf das jeweils siebte Achtel des Taktes, dessen Akzentstruktur man mithin in Analogie zum C-Takt (2x2/4) verstehen kann mit dem Unterschied, daß in diesem 12/8 die Viertel ternär unterteilt sind. Die Berechnung der Achtel ergäbe hier den sehr hohen Wert von 204.
- 43 Anders lag der Fall bei dem Beispiel M 2,3/M 2a,3, bei dem C-ohne Angabe mit einer Semiallabreve-Struktur (2x2AE1-4tel) gepaart war.
- 44 Diese sind oft so groß, daß sich konkrete Hinweise für die Aufführung nicht ableiten lassen. Meist hätte man wohl ohnehin ein Tempo aus dem betreffenden Bereich gewählt. Allerdings schützen die Angaben vor gravierenden Fehlgriffen wie etwa der Halbierung des von Heinichen gemeinten Ablauftempos unter Berufung auf irgendwelche "lost traditions". Mein subjektiver Eindruck ist, daß die auf volle Minuten berechneten Werte stets ein plausibles, in der Regel zügiges Tempo ergeben. Die Annäherung an den oberen Grenzwert führt, insbesondere bei den mit schnellen Angaben bezeichneten Stücken, bald zum Eindruck musikalischen Unsinn (u. a. wird der Text zum Geplapper); die Annäherung an den unteren Grenzwert bleibt dagegen länger im Bereich des Akzeptablen. Statt einer Begründung wiederum ein Rameau-Zitat: "Mais souvenez vous toujours qu'il vaut mieux, en general, y [d. h. bei der Tempowahl] pecher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse" (Rameau, *Nouvelles Suites*, ed. Jacobi, S. 58; unmittelbar zuvor sagt Rameau, daß die meisten der Stück mit schnellem Tempo rechnen; von grundsätzlicher Langsamkeit ist nicht die Rede).
- 45 Dies stimmt überein mit Heinichens "doppelter Generalregel" im *GbC*, S. 292f.; vgl. oben, Anm. 17. Im übrigen ist es in gewisser Hinsicht eine Vereinfachung, wenn man davon ausgeht, daß ein Dreiertakt aus 3 gleichwertigen Zählzeiten bestehe. In der an der Prosodie orientierten Rhythmuslehre, auf die Heinichen allerdings nirgends zurückgreift, gilt der Trochäus als das Urbild des Dreiertakts. Er ist aber ein Versfuß aus zwei Silben, die nur nicht die gleiche Länge haben.
- 46 Ausgaben: Johann David Heinichen, *Pastorale* [usw.], hrsg. von Richard Fricke, Hameln (Oppenheimer) o. J. (Meisterwerke alter Kirchenmusik aus Sachsen und Thüringen, 4. Reihe, Nr. 2; ein Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden) sowie Johann David Heinichen, *Pastorale* [usw.], hrsg. von J. Bachmair, Leipzig 1929 (ein Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig); Einspielungen: Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg (EMI, Musik aus alten Städten und Residenzen; aus den 1960er Jahren); Virtuosi Saxoniae unter Ludwig Güttler (Capriccio 10225: "Weihnachtskonzerte"; 1988).

- 47 In unserem Kontext v. a.: Akkordfähigkeit und die Fähigkeit einer Position, Kadenzschlüsse zu markieren.
- 48 Wenn man der 3/8-Notation einen "normalerweise" etwas schnelleren Schlag zuordnet als der 3/4-Notation, so *könnte* ein 3/8-Allegro ein *etwas* schnelleres Tempo meinen als 3/4-Allegro. Die Praxis aber, selbst 3/8-Sätze mit Largo zu "verbrämen", zeigt deutlich, daß die verbale Angabe hinsichtlich der Tempo-
bezeichnung eindeutig den Vorrang vor der Aufzeichnung in einer bestimmten Taktart besitzt.
- 49 Andersartige Faktoren wären die akustischen Verhältnisse in einem Raum, aber auch die individuelle Disposition des hörenden Subjekts, seine musikalische Sozialisation, ja sogar die eigenen Musizierfähigkeiten, die sich bei der Beurteilung eines Tempos geltend machen können; vgl. dazu Kinzler, *Metronomzahlen*, S. 216ff., der ein "rudimentäres Modell der kognitiven Prozesse bei Tempovorstellungen" entwickelt. Solche Faktoren liegen außerhalb unserer Reichweite, was ihre Bedeutung natürlich nicht schmälert.
- 50 Den Zusammenhang von Taktart und Deklamationsrhythmus untersucht Lorber, *Kantaten*, S. 76ff. — Die Werte des Verlaufsrythmus könnte man in die Taktformel aufnehmen: "2x2AE2-4tel:4" würde dann besagen, daß die Zählzeit vierfach unterteilt ist, im Verlaufsrythmus also Sechzehntel vorkommen oder dominieren. Wir verzichten auf die Mitteilung von Befunden, da ihre Erhebung methodisch bedenklich ist (es ist oft eine Frage der Entscheidung und nicht des bloßen Konstatierens, welchen Wert man für prägend hält). Zudem sind die vagen Ergebnisse nicht überraschend: im 4/4-Takt begegnen Sechzehntel nicht nur bei mäßigen oder langsamen, sondern auch schnellen Angaben (vgl. etwa die Incipits von M 3,4: 3/4-Vivace, oder M 11,6: C-Allegro bei Schmitz, *Messen Heinrichens*, S. 239 und 296). Es ist nicht möglich, allein aus dem Zusammenspiel von Taktvorzeichen, Zählzeit und Diminutionsgrad der Noten schon zuverlässig auf das Tempo zu schließen (Ausnahmen: "echtes Allabreve" und "echtes Semiallabreve").
- 51 Dies erledigt jedoch nicht alle Fragen. Denn auch in anderen Sätzen wird die "Mensur" allenfalls in Ausnahmefällen "unterbrochen". Heinrichen könnte sich hier an eine Formulierung von Printz anlehnen, der empfiehlt, "daß, wo eine Veränderung der Mensur vorgehen solle, selbige unter alle Stimmen durch die Wörtlein Adagio, Lento, Largo, Allegro [sic], Presto und dergleichen notiret werde, damit die Sänger dadurch erinnert werden auf den Directorem zu sehen, und die Veränderung recht in Acht zu nehmen" (W. C. Printz, *Musica Modulatoria Vocalis*, Schweidnitz 1678, S. 38). Heinrichens Äußerung aber scheint eine generelle Modifikation mittels Tempoangabe am Anfang des Werkes anzusprechen, wobei das Wort "unterbrechen" irritierend wirkt.
- 52 Man versuche einmal, das "Credo in unum Deum (I)" der h-Moll-Messe mit Heinrichens Wert Halbe = 144 zu musizieren (Bachs Notation gedeutet als $4/2 = 2 \times 2/2$). Das Ergebnis wird dazu ermuntern, den Strukturunterschieden zwischen Heinrichens und Bachs Allabreve nachzuspüren.
- 53 Dies ist natürlich nicht das Privileg der Musik Heinrichens. Das Gegenbild ist nicht die oft hochdifferenzierte Musik des 17. Jahrhunderts, sondern die Vorstellung einer starren Zeitstruktur von Motetten, wie sie in vielen Gesangslehrbüchern aus dem 16. und 17. Jahrhundert für den Gebrauch an Lateinschulen vermittelt wird.
- 54 Auch wenn diese nicht mehr existieren (wie im Falle Heinrichens). Denn es käme in erster Linie darauf an, neben den objektiven auch die subjektiven Anteile an den *Urteilen über Tempi* zur Sprache zu bringen.
- 55 Ein mathematisches Modell, das ein solches Gefüge einfangen könnte, wäre viel komplizierter als die insgesamt doch sehr einfachen, allenfalls terminologisch und kategorial verworrenen Verhältnisse, die sich beim Rechnen mit einigen wenigen ganzzahligen Proportionen ergeben. Gewiß ist die Einfachheit einer Systematik für unser Denken stets attraktiv; aber ist menschliche Praxis immer einfach?