



---

Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Frühbarock

Author(s): Arnold Schering

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2. Jahrg., H. 4. (Nov., 1920), pp. 465-498

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929819>

Accessed: 12/06/2014 19:27

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



*Franz Steiner Verlag* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

# Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Frühbarock

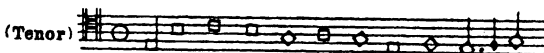
Von

Arnold Schering, Halle a. S.

Die Musik des 16. Jahrhunderts bietet einer einwandfreien Interpretation noch immer so viele Schwierigkeiten, daß jeder Versuch, ihrer Herr zu werden, mit Freuden zu begrüßen ist. Für die monodische Literatur der Florentiner Hellenisten hatte H. Riemann dem von vielen schon dunkel empfundenen Gedanken entscheidenden Ausdruck gegeben, daß das Zeichen  $\text{C}$  keineswegs immer gerade Taktart einschließt, sondern nur andeutet, daß „für keine Notengattung der alte Begriff der Perfektion (dreiteiligen Geltung) in Frage kommt“<sup>1)</sup>. Es drückt dieses Zeichen also nichts Positives im Sinne unseres Taktbegriffs, sondern etwas Negatives aus, und daher liegt die Möglichkeit vor, es als Taktvorschrift ganz zu übersehen und eine mit ihm versehene Musik unter Umständen ganz oder teilweise im Tripeltakt zu lesen. Maßgebend dafür ist die für sich selbst sprechende Logik des musikalischen Aufbaus.

Wann diese uneigentliche Bedeutung des  $\text{C}$  aufgekommen ist, darüber teilt Riemann eine eigene Erfahrung nicht mit. Daß er aber mit ihr bereits für die Musik des frühen 16. Jahrhunderts arbeitete, zeigen seine Übertragungen aus dieser Zeit und die in den Sammelbänden der JMG (X, S. 123) gemachten Bemerkungen. Wenn auf das dort Angeregte hier zurückgekommen und einiges in neuer Beleuchtung gezeigt wird, so geschieht es, um die außerordentlich wichtige Frage aufs neue zur Diskussion zu stellen und ihr, wenn möglich, größeren Einfluß auf die Editionstechnik zu verschaffen.

Den Schlüssel für die illusorische Bedeutung des  $\text{C}$  als Taktvorzeichnung hat die alte Zeit selbst geliefert. Er ist verbrieft an einzelnen Stellen der „Musica, id est ars canendi“ (1537) des Sebald Heyden, vor allem an jener (S. 63), wo Heyden rät, schwierigere Sätze (aculeatas cantilenas) in perfekter Mensur — solche also, die gewisse mit den Regeln der Imperfizierung in Zusammenhang stehende mensurale Zweideutigkeiten bieten konnten — der leichteren Ausführbarkeit halber in imperfekter Mensur zu übertragen. Man löse, heißt es, folgendes in der integra perfectio stehendes Kyrie aus Agricola's Messe Malheur me bat



<sup>1)</sup> Handbuch der Musikgeschichte, II, 2, S. 12.



den Aufschlag kommen. Schlug man also bei 1 nieder, so blieb 2 ohne Markierung (wenigstens theoretisch), und erst mit 3 ging die Hand wieder in die Höhe.

Dies Verfahren versagte, wenn eine so geartete Stimme im Tripeltakt mit einer oder zwei andern im Dupeltakt verbunden war<sup>1)</sup>. Der Dirigent schlug dann natürlich zweizeitig im integer valor, und es trafen Triolen auf Duolen, so daß dem Ausführenden der Tripeltaktstimme nichts anderes übrig blieb, als sein eigenes inneres Taktgefühl so walten zu lassen wie ein Spieler von heute, wenn ein lebhafter Walzer ganztaktig geschlagen wird. Im langsamen Zeitmaß, etwa bei vorgezeichnetem  $\text{C}$ , war diese Taktierart unbrauchbar. Hier wurde nach Semibreven geschlagen:



Damit entfiel jegliche Hervorhebung der tatsächlichen Dreizeitigkeit, und die Notierung konnte ebensowohl unter der Vorzeichnung  $\text{E}$  erfolgen, nämlich:



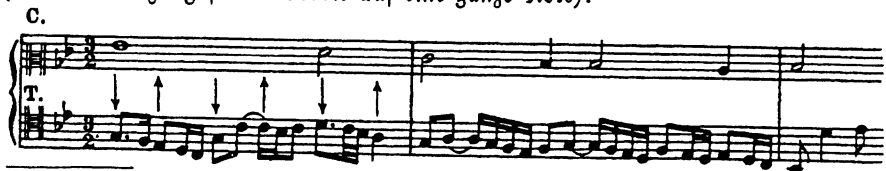
oder auch:



Mit anderen Worten: jedes Tempus perfectum, jede Prolatio perfecta ließ sich ohne weiteres in die Gestalt eines Tempus imperfectum diminutum übertragen. Das hierfür zuständige Zeichen  $\text{E}$  hatte dann keinen andern Sinn als den einer Anweisung für den Dirigenten: schlage hier den tactus so, als ob du ein Tempus imperfectum diminutum (alla breve) vor dir hättest. Wichtig hierbei ist das „als ob“. Denn in Wirklichkeit verschwand natürlich das dem Stück innewohnende dreizeitige Metrum nicht. Ungeachtet der in den Tactusschlägen des Dirigenten nicht sichtbar werdenden Markierung blieb es sowohl für das Gefühl wie für die Auffassung der Komposition bestehen. Dreimaliges Herab und Herauf ( $3 \times 2$ ) im integer valor ergab eben jederzeit ein Tempus perfectum. Eine mir vorliegende zweistimmige Bearbeitung des Serviteur-Liedes von Martin Hanart aus dem „Obhecaton“ zeichnet dem Cantus principalis in der Oberstimme ein  $\text{O}$ , der sehr bewegten, instrumenta-



Das Metrum des Tenors bleibt nichtsdestoweniger das reine dreizeitige des Cantus (unter Verkürzung seiner Brevis auf eine ganze Note):



<sup>1)</sup> Vgl. das Beispiel bei Schünemann, Sammelb. X, 91.

Nur einmal, in der Mitte des Stücks, hat auch der Tenor auf eine kurze Strecke das Zeichen  $\circ$ ; ohne sichtlichen Grund, da es sich um die gleichen Figuren handelt, die vorher mit  $\text{E}$  ausgedrückt waren.

Der hier sich offenbarende Sachverhalt wird durch die Literatur so hundertfach bestätigt, daß kein Zweifel besteht: das Zeichen  $\text{E}$  konnte aus rein praktischen Gründen ebensowohl einen (modernen)  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Takt, wie einen  $\frac{3}{2}$ - ( $\frac{3}{4}$ )-Takt einschließen. Die Bequemlichkeit für Spieler wie Sänger bestand darin, daß sie, weil alle Noten im Verhältnis 2:1 standen und keine Perfizierung, Imperfizierung und Alteration in Frage kam, auch im dreiteiligen Takt lediglich die Semibreviswerte abzuzählen brauchten. Das Ergebnis war eine zunehmende Entwöhnung vom Gebrauche der Zeichen  $\circ$ ,  $\text{C}$  und ähnlicher für größere Tripeltakte und schließlich deren völliges Verschwinden. Erhalten blieben die Schwärzung für Hemiolen und die Zeichen für die schnellen Dreitaktmaße der proportio tripla ( $\circ 3$ ,  $\circ 3$ ) und proportio sesquialtera diminuta ( $\Phi \frac{3}{2}$ ). Ein Blick in die Musik nach 1560 belehrt, daß um diese Zeit das Zeichen  $\text{E}$  nahezu eine Alleinherrschaft angetreten hatte. Unter den Motetten des Palestrina und Lassus befinden sich nur wenige, die von Anfang bis Ende Tripeltaktmessung ( $\Phi \frac{3}{2}$ ) vorschreiben; meist bewegt zu singende kürzere und homophone Mittelsätze freudigen Charakters, z. B. Allelujas, haben sie. Überall sonst steht ein  $\text{E}$ .

Daraus den Schluß zu ziehen, diesen beiden gewaltigen Meistern wären die Eingebungen immer nur im stereotypen  $\text{C}$ -Takt gekommen, würde eine Verkennung der Dinge bedeuten. Jede gute Aufführung beweist das Gegenteil, vor allem bei Lassus, der auch als Rhythmiker zu den Großen gehört. Aber es ist keineswegs entschieden, ob durch das Notenbild, wie es die Neuausgaben auf Grund der Originale bieten, das wirkliche rhythmische und metrische Leben der Musik restlos enthüllt wird.

Das Problem läuft hinaus auf die Frage nach der Setzung der Taktstriche. Zu ihr ist in verschiedenem Sinne Stellung genommen worden. Die meisten Herausgeber erkennen die Notwendigkeit einer Hinzufügung von Taktstrichen an. Der Begriff der Partitur als solcher fordert sie, ebenso der moderne Dirigiergebrauch, der schwere und leichte Zeiten sichtbar auseinanderhält. Andere wollen sie überhaupt nicht oder nur andeutungsweise gelten lassen in der Überzeugung, daß sich die Musik des 16. Jahrhunderts nicht nach den Grundsätzen der Gegenwart dirigieren lasse. So G. Schünemann, der vorschlägt, sie aufzugeben oder zusammengehörige Werte durch Punkte über den Linien oder sinnfälligen Druck zu binden<sup>1)</sup>. H. Leichtentritt hingegen will, einer Anregung Emil Vogel's folgend<sup>2)</sup>, die Taktstriche nicht durchgezogen, sondern nach Maßgabe vernünftiger Textdeklamation in jeder Stimme verschieden gesetzt wissen<sup>3)</sup>. Beide Vorschläge, insbesondere der zweite, der eine rätselhafte Arbeitsweise der Komponisten voraussetzen würde, fordern zu Bedenken heraus. Denn in dem Bestreben, eine Seite der alten Kunst: die herrliche Freiheit der Stimmindividuen zur Entfaltung kommen zu lassen, vernachlässigen sie eine andere: der festen metrischen Gliederung und neben dem Kleinhhythmus auch dem Großrhythmus der Kompositionen ihr Recht zu geben. Es ist auch wesentlich verschieden, ob man ein

<sup>1)</sup> Sammelb. X, S. 107.

<sup>2)</sup> E. Vogel, Zur Geschichte des Taktschlagens, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898, S. 70.

<sup>3)</sup> In verschiedenen seiner praktischen Neuausgaben und der Geschichte der Motette, 1908, z. B. S. 116, 164ff.

Stück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, etwa von Josquin oder Obrecht, oder eins aus der zweiten Hälfte vor Augen hat. Die Anhaltspunkte, die im letzteren Falle eine relativ sorgfältige Textunterlage bietet, fallen für die frühere Zeit in der Regel weg.

Die Frage, ob überhaupt für die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts metrische Gruppenbildung im Sinne unseres Taktbegriffes anzunehmen sei, ist ernstlich wohl nur für die in „schwerer“ Polyphonie gehaltenen Messen- und Motettenkompositionen in Zweifel gezogen worden<sup>1)</sup>. Sie für die homophon-affordliche und Tanzmusik, ebenso für das Madrigal und seine volkstümlichen Abarten aufzuwerfen, verbietet allein das Dasein von Tabulaturen, insbesondere für Laute, die geregelter Taktgliederung nicht entraten können.<sup>2)</sup> Aber auch die polyphon verschlungene Musik kann sie nicht entbehren, da ein künstlerisches Gebilde, welches als rhythmisch belebtes Ganzes erscheinen soll und als solches erfunden ist, ohne den Begriff von schweren und leichten Zeiten nicht denkbar ist. Die Abneigung, eine Motette von Josquin, Palestrina oder Lasso in ein sauberes Taktgewand zu kleiden, entspringt wohl in der Hauptsache dem Bedenken, die vom Komponisten mit der Freiheit der imitierenden Arbeit verbundene Absicht größtmöglicher Stimmenverselbständigung anzutasten. In der Tat hat die durchimitierende Schreibweise der Alten Eigentümlichkeiten, die ihrer Musik das taktlich Sinnfällige und Selbstverständliche der späteren benehmen. Der Daß, da er ständig mit in die Imitation verwickelt ist, erfüllt noch nicht die ihm im Generalbaßzeitalter zufallende Aufgabe, der Harmoniebewegung eine feste Linie vorzuzeichnen. Oft gibt er entscheidende Töne an den Tenor ab wie in folgender bei Lasso beliebten Kadenzwendung:

Ges. Ausg. III, S. 103.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'que tu - am'. The second staff is another vocal line with lyrics 'tu - am'. The third staff is a lute tablature with lyrics 'tu - am'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'tu - am'. The music is in a 2/4 time signature and features a cadence. The word 'am' is written as 'am' in the first staff, 'am' in the second, 'am' in the third, and 'am' in the fourth. There is a 'NB.' marking in the third staff.

die 50 Jahre später schon zu den Unmöglichkeiten gehört. Die Harmoniebewegung selbst ist durch das Kirchentonalliche bestimmt und hat in Folge der eigentümlichen Anwendung der Dreiklangssumkehrungen und des häufigen Auslassens charakteristischer Töne dabei noch nicht die bestimmende Kraft im Sinne des späteren Tonartengefühls. Auch die Dissonanz als Ausdruck des Pathos, künftighin von so großer Wichtigkeit bei der Ordnung metrischer Verhältnisse, führt noch kein selbständiges Leben in diesen Kirchenstücken. Dazu tritt eine namentlich bei Lasso oft unglaublich verästelte Polyrhythmik. Alles das zusammengenommen macht erklärlich, daß es zuweilen schwer,

<sup>1)</sup> So von G. Adler, *Der Stil in der Musik*, 1911, S. 96.

<sup>2)</sup> Im wesentlichen für Spieler berechnet (per sonare d'ogni sorte d'instrumento perfetto) ist auch der mit Taktstrichen versehene bekannte Partiturdruk der Madrigale C. de Rore's vom Jahre 1577.

ja unmöglich fallen will, über das Gewichtsverhältnis gewisser aufeinanderfolgender, die Zähzeiten füllender Drei- und Vierklänge rein gefühlsmäßig zu entscheiden. Unterstützt eine Aufführung diese Ungewißheit und Unsicherheit des Hörers im Beurteilen des Klangvorgangs, so entsteht der Eindruck, den R. Wagner von Palestrina's Musik entwirft<sup>1)</sup>, nämlich „daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist“, weil „der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar ist, während er ohne diese, als symmetrische (?) Zeitfolge für sich, gar nicht existiert“.

Sicherlich geht ein gut Teil des mystischen Zaubers solcher Musik auf dies unirdische Schweben und Schwanken des Rhythmischen zurück, mit dem ein scharfer Strich zwischen ihr und der weltlichen Musik gezogen ist, und es wäre verkehrt, wenn ein Chorleiter diesen Eindruck durch Herausarbeiten des Gegenteils zerstören wollte. Handelt es sich jedoch um die Erkenntnis und wissenschaftliche Durchleuchtung der Zusammenhänge, so bleibt die Frage offen, ob Wagner's Begründung der Rhythmuslosigkeit den Tatsachen wirklich entspricht.

Von ausschlaggebender Bedeutung sind die Kadenzen, ohne welche diese Musik keine Zeile bestreiten kann. Kadenzen bedeuten nicht nur harmonische Ruhepunkte, sondern zugleich metrische Einschnitte von besonderer Wichtigkeit, die dem Großrhythmus dieselbe Gliederung geben wie die Motiv-Enden dem Kleinerhythmus. Gleich Pfeilern eines Hallengebäudes tragen sie die Last der zwischen ihnen ausgespannten Melodiebögen. Solche Schwerpunkte, in denen die innere Kraftentladung eines Tonzugs vorübergehend zum Abschluß kommt, durch Ansetzen eines Taktstriches vor dem Fall in den Kadenzakkord Auge und Auffassung bemerkbar zu machen, kann gewiß nicht als Willkür ausgelegt werden. Damit wird nur einer Gefühlstatsache Rechnung getragen, die sich, auch wenn der Taktstrich nicht daistünde, bei entsprechendem, künstlerischem Vortrage von selbst einstellt. Die Einfachheit der Kadenzwendungen, für die jede Generation Lieblingsformeln ausprägt, und die Tatsache, daß der männliche Schluß vorherrscht, lassen Schwierigkeiten nicht aufkommen.

Ein zweiter Generalfall, in dem der Taktstrich seinen Platz behauptet, tritt da ein, wo ein melodischer Gedanke in gleichen Abständen in verschiedenen Stimmen wiederkehrt, sei es mit, sei es ohne Sequenzcharakter. Hier versinnlicht er die Tatsache der gleichartigen Wiederholung und regelt den übereinstimmenden rhythmischen Vortrag aller Stimmen. Erfolgt die Wiederkehr in ungleichen Abständen, wie sehr oft zu Beginn der Kompositionen im imitierenden Stil, so bedarf diese Erscheinung einer besonderen Untersuchung. Denn es liegt nicht immer sogleich auf der Hand, ob das Motiv, welches in der nachahmenden Stimme erklingt, dieselbe Stellung im Takt zu erhalten hat wie bei der vorjüngenden. Für solche Fälle gibt der Verlauf des Satzes und seine Kadenzierung ein Kontrollverfahren an die Hand.

Eine dritte Beobachtung, die freilich nur für einen beschränkten Teil der Literatur gilt, ist, daß dort, wo der Komposition ein Cantus firmus zugrunde liegt, der gewöhnlich schon in der Notation zum Ausdruck kommende metrische Bau dieses die Taktfolge der übrigen Stimmen regelt. In den meisten Fällen ergibt sich das aus der Kadenz- und Motiv-Anordnung von selbst.

1) Wagner, „Beethoven“, Gef. Schr. u. D., 2. Aufl., Bd. 9, S. 79.

Mit diesen drei Leitsätzen vor Augen, nämlich: das  $\text{E}$  ist nie Gewähr für immanenten geraden Lakt; Kadenzzen haben auf Laktschwerpunkten zu erfolgen, und: gleiche Motive in gleichen Abständen haben dieselbe Stellung im Lakt, lassen sich eine große Zahl Bedenken der Laktschriegegner aus der Welt schaffen. Der erste berechtigt ganz allgemein dazu, eine Komposition gegebenenfalls ganz oder teilweise im Tripeltakt zu lesen. Die beiden andern sind musikalischer Natur; sie nehmen zunächst nicht den geringsten Bezug auf den Text der Stücke, sondern regeln Bau und Einteilung der Perioden nach der logischen Folgerichtigkeit der Gesamtgliederung. Lun sie dies aber, d. h. erreicht man auf diese Weise eine Laktgliederung, die vom musikalischen Standpunkte ein Entweder-Oder ausschließt, so wird die so gewonnene Form auch die einzige sein müssen, welche der vom Komponisten gewünschten Textunterlegung entspricht. Und dies wiederum gestattet in einzelnen Fällen wertvolle Schlüsse auf die größere oder geringere Vokalität der Stimmen. Es sollen dafür sogleich Beispiele gegeben werden. Schon hier aber darf betont werden, daß bei einer solchen Behandlung der Musik die Gefahr einer unwissenschaftlichen, willkürlichen Modernisierung so lange nicht zu befürchten ist, als von überflüssigen Zutaten und Eingriffen abgesehen und nur das getan wird, was die der Musik innewohnende Logik fordert. Von einem Hereintragen subjektiver Deutungen, wie das bei dem von Riemann<sup>1)</sup> mitgeteilten, um der Drafistik willen absichtlich stark aufgepuhten Beispiele von Isaac der Fall ist, darf niemals die Rede sein. Wo Doppeldeutigkeiten Zweifel nahelegen, wird es Aufgabe des Herausgebers sein, diese Zweifel nachdrücklich hervorzuheben. Die Untersuchung ergibt, daß für die klassische Zeit der a cappella-Musik — Verkürzung der Dreiviertelnote auf ganze Note vorausgesetzt und vom vorgezeichneten originalen Tripel abgesehen, der mit  $\frac{3}{4}$  wieder zugegeben ist — andere Laktarten als  $\text{E}$  und  $\frac{3}{2}$  nicht erscheinen. Künstliche Beschränkungen und Auslenkungen auf andere Laktmaße haben keinen Platz, auch in der Mitte eines Stückes nicht. Die von Leichtenritt<sup>2)</sup> angeführte Stelle aus Lassus bedarf keiner so gezwungenen Deutung, sondern löst sich in die einfache Folge auf:

Lassus, Bd. III, S. 19.

- am tu - - am, sal- vum me fac, sal- vum me fac, sal- vum me  
 fac, sal- vum me fac pro- pter mi- se- ri- cor- - di- am tu- am, pro- usw.

Ein Notenbild, das jeden Kenner der a cappella-Musik als horror berührt, ist dieses:

(verkürzt:)

Die Lehre des reinen Satzes verbietet das Binden einer längeren Note an eine kürzere, weil die Eurhythmie des Stimmflusses dadurch zerstört wird. Dennoch erscheinen solche Bindungen in Neudrucken häufig. Sobald das Auge sie gewahr wird, darf

<sup>1)</sup> Sammelb. X, S. 125 ff.

<sup>2)</sup> Gesch. der Motette, S. 107.



von vornherein gesagt werden: hier stimmt etwas mit den Taktstrichen nicht. Entweder hat ein solcher, was das Häufigere ist und durch eine vorausgehende Kadenz angezeigt zu werden pflegt, vor der ersten Note zu stehen; dann wird der Takt voll dreizeitig (≡). Oder der Strich muß, worauf entsprechende Umstände in den andern Stimmen deuten, mitten durch die Brevis gehen, so daß die Form  $\text{H} \mid \circ$  entsteht.

Lassus, Bd. III, S. 85.

- xi, quae di-le - xi, quae di-le - xi.

di-le - xi, quae di-le - xi, quae di-le - xi.

- xi, quae di-le - xi.

di - le - xi, quae di - le - xi.

Palestrina, Bd. V, S. 123.

- mur tu - i Si-on,

re-cor-da-re mur tu - i Si-on, dum re-cor-da-re mur

dum re-cor-da-re mur tu - i Si-on, dum re-cor-da-re -

dum re-cor-da-re mur Si-on

NB.

Eine Ausnahme geschieht nur, wenn die Brevis Schlußnote des ganzen Gesanges ist. Hier läßt sich, da eine Regel über die absolute Dauer der letzten Note nicht bestand, das Notenbild in die gewohnte Fassung (mit Fermate im Schlußtakt) umbedeut:

$\text{H} \mid \circ$  . Ganz selten tritt dieser Ausnahmefall in der Mitte einer Komposition ein, dann nämlich, wenn auch die übrigen Stimmen, von einer Bewegung zur Ruhe kommend, in eine Brevis münden. Aber auch in diesem Falle steht hinter der angebundenen Brevis gewöhnlich eine Pause. Das folgende Beispiel möchte nicht hierher gehören:

Palestrina, Bd. V, S. 21.

tu - i Je - sus.

San-cta Ma.

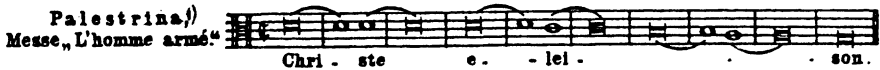
NB.

da es sich unschwer auf die Form:

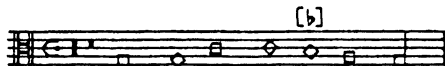


zurückführen läßt, so daß — was als erheblicher künstlerischer Gewinn gebucht werden kann — aus der Synkope eine „pathetische Antizipation“ (H. F. Moser) auf der Silbe Je- wird.

„Schlechte“ Bindungen in Neuauflagen dürfen mithin als treffliche Wegweiser zur richtigen Taktgliederung angesehen werden. Der sinngemäß gesetzte Taktstrich erzeugt dann ein Durchbrechen des  $\mathbb{E}$ -Taktes und Einstellung zweier Tripeltakte, in unserer mit Verkürzung rechnenden Übertragungsweise also zweier  $\frac{3}{2}$ -Taktes, wobei zunächst unbestimmt bleibt, ob der zweite dieser  $\frac{3}{2}$ -Taktes sogleich hinter dem neuen Taktstrich zu stehen kommt, oder ob im Dupeltakt fortgefahren wird, bis ein neuer Tripel wieder ins alte Gleis zurückführt. Zu Haufen erscheinen derlei schlechte Bindungen in Neudrucken dort, wo die Herausgeber glaubten, das in den Nebenstimmen erscheinende Zeichen  $\mathbb{E}$  als Taktnorm auch für den ausdrücklich im *Tempus perfectum* oder in der *Prolatio perfecta* notierten *Cantus firmus* annehmen zu müssen. Da ergeben sich denn fortwährend üble Verbindungen:



Gerade das Umgekehrte ist richtig. Denn nicht eine der Nebenstimmen, sondern die Hauptstimme des Stückes verleih die Taktnorm. Erst dann erhalten auch die Nebenstimmen ihren Sinn, und ihre Einsätze, Kadenzten und Bindungen verlieren das ihnen vorher anhaftende Unschöne, Bizarre. Als Beispiel mag das Kyrie der eben zitierten, noch der niederländischen Schreibweise angehörenden Messe von Palestrina angeführt sein. Der Tenor hat die bekannte Originalfassung:



Die Brevis gilt also sechs, die Semibrevis drei Schlagzeiten (Minimae). Es liegt, wenn wir die Brevis mit ganzer Note übertragen, ein glatter  $\frac{3}{2}$ -Takt vor. Haberl, der Herausgeber, hat sich streng an die landesübliche Übertragungsweise im  $\mathbb{E}$  gehalten. Was dabei als unschön, um nicht zu sagen fehlerhaft auffällt, ist außer der Menge „schlechter“ Bindungen die unrichtige Wiedergabe der sechszeitigen Brevis, die nicht, wie es sein sollte, als Wert von  $2 \times 3$ , sondern von  $3 \times 2$  Semibreven erscheint (z. B. auf Ky-). Unklar bleibt die Struktur der Nebenstimmen. Die einzig mögliche und einwandfreie Wiedergabe ist folgende, die auch die Nebenstimmen in den  $\frac{3}{2}$ -Takt einbezieht:

<sup>1)</sup> Ges. Ausg. IV, 75.

Palestrina, Bd. XII, S. 75.

Musical score system 1, featuring five staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are distributed across the staves: the top staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the second staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the third staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', and the bottom staff has 'Ky - ri - e e - lei - son'.

Musical score system 2, featuring five staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are distributed across the staves: the top staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the second staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the third staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', and the bottom staff has 'son'.

Musical score system 3, featuring five staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are distributed across the staves: the top staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the second staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the third staff has 'Ky - ri - e e - lei - son', the fourth staff has 'e - lei - son', and the bottom staff has 'Ky - ri - e e - lei - son'.

Das gleiche hat im Christe zu geschehen<sup>1)</sup>, in der zweiten Hälfte des Gloria, des Qui tollis, im Credo durchweg, beim Et exspecto, Sanctus, zum Teil auch im ersten Agnus. In der zweiten „L'homme armé“-Messe (aus libr. IV, Ges.-Ausg. Bd. XIII) muß aus gleichem Grunde das zweite Agnus (bis auf wenige Takte) in den  $\frac{3}{2}$ -Takt versetzt werden.

Viel häufiger treten solche Erscheinungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, als die Prolationskünste noch in ihrer Blüte standen. Daß der folgende, von Glarean (Dodekach. III, 13) mitgeteilte Kanon ex una von Obrecht, derselbe, der in dessen Messe Salve diva parens beim „Qui cum patre“ erscheint, trotz des  $\text{C}$  im Tripeltakt zu lesen ist, ergibt sich aus der Natur des Kanons:



Den außergewöhnlichen Fall eines durchgeführten fünfzeitigen Takts liefert das Qui tollis aus Obrecht's Messe Je ne demande. Der Tenor<sup>2)</sup> hat im Original die Fassung:



Mit den übrigen, sequenzartig weiterrückenden Stimmen kombiniert ergibt sich eine Musik, die weniger schön als seltsam anmutet und einer echten Orgelmanier entspricht. Sie widerstrebt hartnäckig nicht nur dem Versuch einer Textunterlegung, sondern auch dem, sie irgendwie anders als im 5zeitigen Metrum aufzufassen.

C. Obrecht.

Das Beispiel zeigt schlagend die beschränkte Bedeutung des  $\text{C}$ . Es ist kein „Takt“, sondern ein tactus-Zeichen.

<sup>1)</sup> Hier ist Haberl ein Übertragungsfehler untergelaufen. Das g des 15. Takts im Tenor hat bereits auf der 2. Hälfte des vorhergehenden einzusehen.

<sup>2)</sup> In J. Wolf's Ausgabe der Werke Obrecht's Bd. 1, 1 faktimiliert.

Ein wahrer Kursus in sinnvoller Taktinterpretation läßt sich an Josquin's große zwölfteilige Inviolata-Motette anknüpfen. Sie steht in Petrucci's Motetti C (1504), deren faksimilierter Neudruck im Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung nicht dringend genug zu wünschen ist. Mit Ausnahme des abschließenden Teils („Quae sola“), der das Zeichen  $\frac{3}{4}$  des lebhaften Tripels alter Fassung hat, haben alle Abschnitte  $\frac{3}{4}$  vorgezeichnet. In Wirklichkeit jedoch steht die Mehrzahl im reinen dreiteiligen Takt. Ich gebe den dritten Teil mit originaler Tertierung.

Josquin.  
III.

O ma-ter al-ma

Original.

O ma-ter alma

O ma-ter al-ma Chri-

O ma-ter al-ma [textlos]

Christi carissi-

[textlos]

I

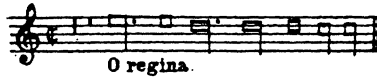
sti ca-ris-si-

- ma.

- ma.

Die zweite Hälfte dieses Satzes ist insofern bemerkenswert, als die Notation des Cantus firmus deutlichen Hinweis auf die Taktgliederung, auch der übrigen Stimmen, gibt. Fehlte jedoch der Cantus firmus zufällig, so würde sich aus dem bloßen Bau ebendieser Begleitstimmen und ihrer Kadenzschritte ganz derselbe Wechsel von  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ , herstellen lassen, ein Beweis, wie sinnreich und vor allem: wie entfernt von

jedem Gedanken an das vorgezeichnete  $\text{C}$  als „Taktzeichen“ der Komponist arbeitete. Der folgende 4. Teil („Suscipe“), ein das Vorhergehende variierendes Duo für Alt und Baß, fordert gleich zu Anfang den  $\frac{3}{4}$ -Takt und geht dann in  $\frac{3}{2}$  über. Im 5. Teil verlangt der imitatorische Bau die Übertragung des Pseudo  $\text{C}$  in den  $\frac{2}{4}$ -Takt; nur in der Mitte erscheinen zwei  $\frac{3}{4}$ -Takte. Teil 6 und 7 verlaufen nach Maßgabe des Cantus firmus und Motivbaus durchweg im  $\frac{3}{2}$ -Takt, ebenso Teil 8, der nur am Schlusse vier Takte in  $\frac{4}{4}$  bringt, Teil 9 im  $\frac{2}{4}$ -Takt. Problematisches birgt Teil 10, dessen C. f. (Sopran) folgende Originalform hat:



Eine bestimmte rhythmische Gestalt ist nicht zu erkennen, nicht einmal ein Modus major oder minor. Die Zahl der Breves beträgt  $3 + 6 + 1 + 6 + 4 + 1 + 2 + 2$ , wobei sich bei der Spartierung herausstellt, daß die letzte Longa noch mit einer Terzmate versehen, d. h. im ganzen 6 Breves erhalten muß, um gleichzeitig mit den übrigen Stimmen abzuschließen. Die Verteilung der Silben, wenn überhaupt bei diesen langen, atemverschlingenden Tönen des Cantus an Singen gedacht werden kann, wird folgendermaßen anzunehmen sein:



Um diese schlichte Kadenzwendung des Soprans führen die drei anderen Stimmen einen sich gewaltig gebärdenden, mit Fanfaren durchsetzten Reigen zum Lobe der Himmelskönigin auf, an dem vermutlich der gesamte vorher beschäftigte Instrumentenapparat teilgenommen hat. Gehen wir nun mit dem Leitsatz: sog. schlechte Bindungen sind zu vermeiden, an die Mensurierung des Themas, so stellt sich heraus, daß die Zahl der oben abgezählten 29 Breves taktmäßig so gruppiert werden muß:

$$3 + 2 + 2 + 3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2.$$

Es ergibt sich dann mit den anderen Stimmen zusammen folgendes hochinteressante Partiturbild:

Josquin.  
X.

A four-staff musical score for Josquin's 'O regina'. The top staff is the Soprano part, labeled 'O regina.'. The second staff is the Alto part, labeled 'O regina [textlos]'. The third staff is the Tenor part, labeled 'O regina [textlos]'. The bottom staff is the Bass part, labeled 'O regina [textlos]'. The score is in 2/2 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts.

First system of musical notation, featuring a vocal line in treble clef and three instrumental accompaniment lines (two in treble clef, one in bass clef) in 3/4 time. The music is in G major and consists of three measures.

Second system of musical notation, continuing the vocal line and accompaniment. It features a key signature change to E major (indicated by a sharp sign on the F line) and a time signature change to 2/4. The system contains three measures.

Third system of musical notation, concluding the vocal line and accompaniment. It returns to 3/4 time and features a key signature change to E minor (indicated by flat signs on the B and F lines). The system contains three measures.

Als Kontrolle läßt sich die Gruppierung der Begleitfiguren und die Harmoniebewegung heranziehen, die mit ihrem schlichten Wechsel von T und D unter Berührung der Mollparallele im 4. Takt und der S vor dem Schluß der gewonnenen Taktordnung aufs beste entspricht. Eine andere Lösung ist nicht denkbar. Allerdings verliert damit die Annahme gesanglicher Ausführung der Oberstimme ihre letzte Stütze.

Schwieriger zu behandeln sind Fälle mit vorgezeichnetem  $\text{E}$ , bei denen kein Cantus firmus den Gang der Nebenstimmen regelt. Hier sind wir einzig auf die Prüfung des motivischen Baues und die Kadenzierung angewiesen. Ich wähle zunächst jenes dreistimmige Stück aus den Trienter Kodizes, das die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (VII, 1) mit dem lateinischen Text „Imperitante Octaviano“ an erster Stelle

bringen. Anscheinend haben alle drei Stimmen  $\sharp$ . Danach erfolgte die Übertragung



Hiermit wird das Wesen der Komposition, die ursprünglich eine französische Chanson („Pour l'amour qui est“) war, nicht getroffen. Leben erhält sie erst, wenn ihr die schwerfällige Form des Modus minor perfectus, in dem sie eigentlich steht, genommen wird und Motivil und Kadenzen die Taktstrichfrage regeln. Ich gebe sie unter Verkürzung der Notenwerte und (wegen Raumerparnis) mit Verschmelzung der Tenor- und Bassstimme zu einer einzigen (als quasi-Generalbaß), um dadurch die Harmoniebewegung kenntlich zu machen.



Selbst Niemann, der in diesen Dingen so überaus scharf sah, hat gelegentlich den wirklichen Bau einer Komposition nicht richtig herausgestellt. Ghiselin's „Tota scriptura“ beläßt er im vorgeschriebenen Dupeltakt (Handbuch II, 1, S. 258), während es aus sich selbst heraus den  $\frac{3}{4}$ -Takt, in der Mitte vorübergehend den  $\frac{2}{4}$ -Takt fordert.

Nicht ohne Interesse ist es, das Verfahren der älteren Organisten zu beobachten. Obwohl die Orgeltabulaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Taktstrichsetzung oft noch ein uns ungewohntes Bild bieten, ist dennoch der Vorwurf der Willkürlichkeit nicht angebracht. Bei näherem Hinschauen sind gewisse Grundzüge recht wohl zu erkennen. So geht z. B. der Schreiber des Burkeimer Orgelbuches zuweilen überraschend logisch vor und scheut sich nicht, wo nötig, Dupel- und Tripeltaktmetra durch Striche reinlich zu scheiden.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. die Übertragung des Dunstable'schen „Sub tuam protectionem“ in meinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“, S. 159 ff.



auch wohl unter Umständen<sup>1)</sup> die ganze Reihe der Taktarten vom  $\frac{2}{4}$  bis zum  $\frac{3}{2}$  und  $\frac{4}{2}$  Takt anzunehmen, um Harmoniebewegung oder Koloraturgewächs nach Richtung und Ziel hin verständlich zu machen. Da in den mensurierten Originalen nichts davon zu finden, kommt diese sinnvolle Arbeit hier wie anderwärts auf Rechnung der Organisten.

Von nicht zu übersehender Menge sind die Fälle, in denen der sinngemäß angewandte Taktstrich den Charakter der Musik der beiden Klassiker Palestrina und Lassus beeinflusst. Dieser Einfluß erstreckt sich nicht nur auf das äußere Notenbild, insofern dies vortragsregelnd wirkt, sondern vor allem auf den Ausdruck der Musik, der auf weite Partien hinaus entweder eine völlige Umdeutung oder zum mindesten einen Zuwachs ästhetischer Werte bei einzelnen Phrasen erfährt. Beides zieht neue stil-kritische Betrachtungsweisen nach sich. Denn wenn sich herausstellt, daß ganze Gruppen von Kompositionen zur Hälfte oder zu einem Drittel im Dreihalbe- statt im Vier-vierteltakte zu lesen sind, so bedeutet das den Anstoß zu einer Stiluntersuchung auf gänzlich veränderten Grundlagen. Folgende wichtigere Einzelfälle erfahren durch die Taktstrichoperation eine Klärung:

- Der Wechsel von  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{3}{2}$ -Takt inmitten eines Stückes deckt Feinheiten und Freiheiten des metrischen Baues auf.
- Motivisch und thematisch korrespondierende Stellen erhalten rhythmische und metrische Korrespondenz und damit wahrhaft übereinstimmende Textunterlage.
- Logische Gestaltung der Schlüsse.
- Anfänge und Thematik der Kompositionen.

Aus der Fülle von Beispielen, die die Gesamtausgaben fast Seite für Seite bieten, greife ich zwei besonders sprechende, aber keineswegs vereinzelt stehende heraus. Zuerst die zweite Hälfte der Motette *Misericordias domini* des Lassus. Ist schon in der ersten gelegentlich Taktwechsel erforderlich, so vollzieht sich bei den Worten „in ore meo“ der Übergang in einen regelrechten, bis kurz vor dem Schluß anhaltenden  $\frac{3}{2}$ -Takt<sup>2)</sup>.

Lassus, Bd. IX, S. 10 („*Misericordias domini*“).  
(Takt 42)

C. - nun-ti - a - - bo

A. bo, an-nun-ti a - bo ve - ri-ta - -

T.I. - nun-ti - a - - bo, an - nun-ti - a - - bo

T.II. an-nun-ti - a - - bo ve - ri-ta - -

1) Ebenda S. 151 des Faksimile des Eya ergo.

2) Da der Raum nicht überall die Gegenüberstellung von alter und neuer Fassung gestattet, deute ich die alte übliche  $\frac{2}{4}$ -Takteinteilung zum Vergleich durch edige Klammern über der Distanzstimme an. — Sehr ergiebig für die folgenden Betrachtungen sind auch Hasler's Motetten (*Sacri concertus* 1601 DDL. Bd. XXIV, XXV), weniger diejenigen von Gallus, der im Rhythmischen nichts von Orlando's Leidenschaft hat.

ve - ri - ta - tem tu - am  
 - tem tu - am, ve - ri - ta - tem tu - am  
 tu - am, ve - ri - ta - tem tu - am  
 - tem tu - am in

in o - re me - o, in  
 in o - re usw.  
 - am in o - re me - o, in  
 o - re me - o, in o - re me -  
 o - re me - o, in o - re me -

In dem vierstimmigen Scapulis suis (Bd. III, S. 19) treibt es derselbe Meister noch weiter:

Lassus, Bd. III, S. 19

te scu - to cir - cum - da - bit te,  
 ve - ri - tas e -  
 scu - to cir - cum - da - bit te ve - ri - tas,  
 scu - to circum - da - bit te ve - ri - tas e .

The image shows two systems of a musical score for a vocal piece. Each system consists of four staves: a vocal line (soprano), an alto line, a tenor line, and a bass line. The lyrics are written below the staves. The first system covers the lyrics: "ve - ri - tas e - - - jus, ve - ri - tas," "jus, ve - ri - tas," "ve - ri - tas e - - - jus," and "jus, ve - ri - tas e -". The second system covers: "ve - ri - tas e - - - jus, ij", "jus, ve - ri - tas ve - ri - tas e - jus, ij usw.", "ij ve - ri - tas e - jus", and "jus, ve - ri - tas e - jus, ij". The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Der auf diese Weise eingetragene Taktstrich rückt ein eigentümliches Stilmerkmal der Zeit in helles Licht: gewisse Kadenzwendungen, zumal solche, die den bevorstehenden Abschluß der motivischen Durchführung eines Textgedankens ankündigen, durch Dehnung um eine Taktzeit zu verlängern, derart, daß der dem Schlußfall vorausgehende Takt statt vier Zählzeiten deren sechs erhält. Im Druck der Gesamtausgaben hat es den Anschein, als sei in solchen Fällen das Gewicht der Kadenz von Thesıs auf Arsis gerückt. In Wirklichkeit findet aber keine solche Vertauschung statt, die metrisch sinnlos wäre, sondern eine regelrechte Hinausschiebung der Thesıs. Die Wirkung ist der eines Ritardandos nicht unähnlich. Häufig angebracht, wie bei Lasso — Palestrina gebraucht sie seltener —, erzeugt sie ein auf Augenblicke seltsames Schwanken und Schweben des Tonleibs, das, wie es scheint, ein Merkmal italienischer und italienisch beeinflusster Barockmusik geblieben ist. Aufführungen nach der alten C-Taktfassung müssen dieses Schwanken notwendigerweise zu einem völligen Verschwimmen der metrischen Kontur steigern, da das unausgesetzte Erscheinen von Kadenzten bald auf der ersten, bald auf der dritten Taktzeit Sängern wie Dirigenten jede Möglichkeit benimmt, das Melos der Tonphrasen in seiner natürlichen Eigenart nachzufühlen. Die neue Fassung erleichtert diese Einfühlung und verhindert durch straffes Herausstellen der Sinngliederung weiches Ineinanderübergleiten der Phrasen.

Vielfach erscheint dieses „tektonische“ Ritardando, wie man es nennen könnte, nur aus dem Grunde, eine größere Zahl gleichmäßig ablaufender Dupeltakte (Wagner's „symmetrische Zeitfolge“) zu durchbrechen. Denn nichts ist der hohen metrischen

Kunst dieser Zeit feindlicher als Ablauf in symmetrisch aufgebauten Perioden. Wie die Barockarchitektur arbeitet sie stets auf Unterbrechungen, Überraschungen, Dehnungen, Verkürzungen, auf Verschrobenes, seltsam Anmutendes hin: in der Rhythmik und Metrik sowohl wie in der Melodie-, Motiv- und Harmoniebehandlung. Kompositionen wie Lassus' sechsstimmiges „In hora ultima“<sup>1)</sup> oder Hasler's fünfstimmiges „Exsultate Deo“<sup>2)</sup> stehen in dieser Beziehung hinter der Fassade einer barocken Jesuitenkirche nicht zurück. Nur wo Volkstümlichkeit und naive Heiterkeit angestrebt wird — in Sätzen mit vorgezeichneter Proportio tripla — stellt sich, aber in der Regel nur auf Augenblicke, symmetrischer Periodenbau ein. Wie groß die Sorge ist, diesen anderwärts zu verdecken, zeigen diejenigen zahlreichen Stellen, an denen der Chor sich in zwei Hälften teilt und beide nacheinander dieselbe Worte auf gleiche Motive vorzutragen haben. Der Anschluß der zweiten (Antwort-) Phrase an die erste geschieht selten ohne absichtliche Störung des metrischen Gleichgewichts. Auch dieser Erscheinung ist die bisher übliche Übertragungsweise nicht gerecht geworden; sie verschuldet die schon erwähnte Ungereimtheit, daß die korrespondierenden Phrasen regelmäßig verkehrte Stellung im Takt bekommen, indem alle Thesiswerte zu Arsiswerten werden und umgekehrt. Oft leidet darunter der Textvortrag<sup>3)</sup>.

## Lassus III, S. 77. Anfang.

<sup>1)</sup> Ges. Ausg. XV, S. 151.

<sup>2)</sup> DD. XXIV/V, S. 40.

<sup>3)</sup> Auch in den jüngst im „Archiv“ (11, 2) erschienenen Übertragungen Th. W. Werner's von Kompositionen Adam Rener's ist noch am Dogma des  $\frac{3}{2}$ -Takts festgehalten. Taktstrichumstellungen müssen u. a. stattfinden S. 240 (Takt 116), 242 (165, 173, 176), 243 (199), 250 (116, 122, 125, 128, 129, 132, 135), 254 (239), 255 (272, 273, 280, 284), 259 (378, 381), 260 (3, 4), 263 (95, 96, 101), 264 (132, 135). Stellen wie S. 256 (Takt 296, 305, 308) halte man zu Palestrina's unten besprochenem Tollite jugum.

A. Reuer (vgl. Archiv II, S. 251).

Fe - cit po - ten - ti - am in

Fe - cit po - ten - ti - am

Hierher gehören auch Stellen wie die folgende bei Palestrina, wo Chor auf Chor antwortet. Das Überraschende, wenn man will also „Barock“, liegt einmal in dem Auffangen des Einsages des zweiten Chors, dann in der wunderbar ausdrucksvollen Ausweitung des dritten bzw. zweiten Takts, von der die Übertragung der Gesamtausgabe nichts ahnen läßt!).

Palestrina, Bd. VI, S. 69.

et e-stis tri-stes et estis tri -

et estis tri - stes et e-stis tri - stes usw.

et estis tri - stes

Höchst anschaulich ist die absichtliche Zerstörung der Symmetrie in Palestrina's sechsstimmigem „Assumpta est Maria“; zur Aufweisung genügt die Wiedergabe der das Hauptmotiv tragenden Stimmen:

Palestrina, Bd. VI, S. 28, Anfang.

C. I. A. As - sum - pta est Ma - ri - a in coe - lum, A - scen - dit est Ma - ri - a in

coe - lum, gaudent an - ge - li, Gaudent an - ge - li, Gaudent an - ge - li, Gaudent an - ge - li, usw.

an - ge - li, gaudent an - ge - li.

Bei Gallus sind solche „verunklärenden“ Stellen, wie sie Wölfflin nennen würde, seltener; seinem Empfinden widerstreben Komplikationen wie diese; er richtet alles einfacher ein und arbeitet, wenn nötig, mit anderen Überraschungsmitteln: Generalpausen, Akkordwiederholungen oder -rückungen, homophoner Rhythmik und scharfer Textdeklamation, so daß sein Barock ein unitalienisches Aussehen erhält.

<sup>1)</sup> Vgl. den ähnlichen Fall bei Palestrina, Bd. VI, S. 118, „Beata es virgo Maria“ und Lassus, Bd. XI, S. 172, „Vexilla regis prodeunt“.

Für das Eintreten des tektonischen Ritardandos an Schlüssen, die ohne dessen Berücksichtigung oft wahre Monstra an Unnatürlichkeit ergeben<sup>1)</sup>, möge auf Lassus' vierstimmige Motette Bd. III, S. 93 verwiesen sein, wo die Silben „-ce, respice“ am Schluß Dreihalbtakt verlangen, und auf Hasler's lehrreiches:

Hasler, Sacri concertus (Neuausg. S. 47).

ad - ve - ni - et, ad - ve - ni - et.

ad - ve - ni - et, ad - ve - ni - et.

Einen merkwürdigen Fall bietet Palestrina's vierstimmiges „Tollite jugum meum“ (in festo Apostolorum) in Bd. V, S. 87 der Gesamtausgabe. Es ist eine der wenigen gleich anfangs mit dem Zeichen  $\Phi$  versehenen Motetten. Die Wahl des Tripeltakts wird durch den Daktylus des ersten Worts:

Tol - li - te ju - gum me - um

veranlaßt worden sein. Volle 21 Takte ist er denn auch wirklich dem Original entsprechend aufrecht zu erhalten; dann aber zeigt sich die Notwendigkeit, ihn streckenweis aufzugeben und durch  $\Phi$ -Takt zu ersetzen, dort, wo die letzten Engführungen der Worte et discite a me auftreten. Von hier an muß das  $\Phi$  als Taktzeichen in ähnlichem Sinne als illusorisch betrachtet werden wie sonst das  $\Phi$ . Erst dann ist es möglich, den Motiven auf jugum enim meum (Wechsel von  $\Phi$  und  $\frac{3}{2}$ ) und et onus meum leve ihre richtige Lage im Takte zu geben und die ganz unmöglichen Kadenzierungen in Takt 26, 29, 31, 35, 45 zu umgehen<sup>2)</sup>.

Die wichtigste Konsequenz aber, zu der unsere Leitfäden hinführen, ist die Umdeutung vieler Themen und damit des künstlerischen Grundgehalts der Kompositionen. Ein Versuch, in diesem Punkte die Tradition zu durchstoßen, ist, soviel zu sehen, bisher nicht unternommen worden. Auch H. Wewerunge's feinsinnige Studie über

<sup>1)</sup> Vgl. J. B. Palestrina, Bd. V, S. 175, „et benedicta“.

<sup>2)</sup> H. Bäuerle (P. da Palestrina in moderner Notation, 52 vierstimmige Motetten, 1904, Nr. 33) hat die Komposition unbegreiflicherweise mit der Vorzeichnung  $\frac{3}{4}$  herausgegeben. Durchweg anfechtbar hinsichtlich der Taktgliederung sind Riemann's Übertragungen Palestrina'scher Sätze im Handbuch II, 1, S. 421 ff., eine Schuld des willkürlich angenommenen C. Denn wenn die Brevis auf eine halbe Note reduziert wird, kann nur der  $\frac{2}{4}$ -Takt gewählt werden, sonst fallen eben doch wieder die Kadenzen auf die Taktmitte wie S. 421 unten, S. 422 oben, S. 435 f. Der S. 424 erscheinende  $\frac{3}{2}$ -Takt hat mit unserm oben angewandten insofobesessen ebenfalls nichts zu tun. Wie das „Tigna domorum“ S. 427 zu verstehen ist, lehrt der auftaktige Einfaß des Tenors, der bei Riemann zum volltaktigen (!) gemacht ist.

den metrischen Bau der Themen Palestrina's<sup>1)</sup> bleibt auf halbem Wege stehen. Wohl erschließt sich ihm zuweilen die Notwendigkeit, die Taktstriche zu verschieben, so daß sich vorübergehend Tripeltakte bilden, die er (m. E. nicht glücklich) „Triolen von Zählzeiten“ oder „Takttriolen“ nennt; auch konstatiert er das gelegentliche Vorhandensein auftaktiger Themengebilde. Das bei den Meistern der Palestrinazeit herrschende Taktprinzip als solches scheint jedoch von ihm nicht erkannt worden zu sein, und so kommt es trotz genauer harmonischer Funktionsbezeichnung zu mancherlei Irrtümern. Den Beweis möchte ich nicht schuldig bleiben. Im Offertorium XVII<sup>2)</sup> führt Palestrina die zweite Themengruppe folgendermaßen (nach der Übertragung der Neuausgabe) ein:

Palestrina, Offert. N<sup>o</sup> XVII (Bd. IX, 49).



tu - is, ut non move-an - tur ve - sti - gi - a me - a, ve - sti - gi - a  
 - - - is, ut non move-an - tur ve - sti - gi - a me - - -  
 - tis tu - is, ut non move-an - tur ve - sti - gi - a  
 - tis tu - - is, ut non move-an - - - tur ve - sti -  
 tu - is, ut non move-an - tur ve - sti - gi - a

Bewerung<sup>3)</sup> schließt sich dieser Gliederung an und bezeichnet das Thema des Cantus (unter zweifacher Verkürzung) so:



T .. S T .. D T D  
 ut non mo-ve - an - tur ve - sti - gi - a me - a

Schon die „schlechte“ Bindung des Basses auf (tu-) is aber verrät, daß der Taktstrich zwischen ut und non falsch steht; die Kadenzwendung, deren Schlußton das f des Basses ist, bestätigt es: er hat erst eine Zählzeit später, die Brevis teilend, zu stehen, so daß der Cantus nun zu lesen ist:



T .. S T D D T D T D  
 ut non mo-ve - an - tur ve - sti - gi - a me - a, ve - sti - gi - a

<sup>1)</sup> Musica Divina, Jahrg. V (1917), Nr. 4 ff., VI (1918), Nr. 1 ff. (mit Unterbrechungen erschienen).

<sup>2)</sup> Perlice gressus Bd. IX, S. 49.

<sup>3)</sup> A. a. D., V, 136.

Damit wird nicht nur die melodische Führung flüssiger, sondern auch die Harmoniebewegung erst sinnvoll. Ähnlich im Offertorium XVIII (Bd. IX, S. 53), wo Verweigerung am  $\frac{3}{4}$  Takt festhält, statt zu setzen:

O. in la - bi - is me - is

Qu. in la - bi - is me - is pro - nun - ti - a - vi

S T D T Sp T .. Sp T

worauf vorangehende Kadenz, schlechte Bindung und Wiederholung im Cantus deuten.

Aus der überaus großen Zahl von Tripeltakt-Themen Lasso's und Palestrina's hebe ich in der Folge einige besonders sinnreiche hervor. Beide Meister, Palestrina hauptsächlich, haben die Eigenart, wenn sie den Anfang der Komposition, also die Durchführung des ersten Tertgebankens, im Dreihalbtakt bestritten haben, bei der Durchführung des zweiten in den Dupeltakt zurückzulenken und jenen hernach nur gelegentlich, vor allem am Schluß, wieder zu berühren. Vielleicht ist dies aus einem zweiten Wesenszug barocken Empfindens zu erklären: dem Bestreben, den Hörer gerade am Anfang vor eine Fülle von Überraschungen zu stellen. Schon das feierliche Zimieren der Stimmen zu Beginn, das schrittweise Sichentwickeln vom Einzel- zum Vollklang, das Schwanken des Tonartlichen und der Mensur sind Zeichen dafür. Geschieht diese Einleitung im dreizeitigen Takt, der infolge der Triplicität seiner Gewichtsverhältnisse den einfachen Dupeltakt an Vielseitigkeit der Auffassungsmöglichkeiten übertrifft und von Natur aus leichter „Schwebegefühle“ wachruft, so wird der beabsichtigte Eindruck des Unbestimmten in besonderer Stärke erreicht. Der Übergang zum zweizeitigen Takt käme dann einer relativen Festigung des rhythmischen Empfindens gleich, was inmitten des Stücks, wo der Hörer genug mit der Auffassung der fest ineinander verzahnten Stimmen zu tun hat, wohl angebracht erscheint. Es liegt nahe, Raumwirkungen der Barockarchitektur zum Vergleich heranzuziehen: wie dem die Kirche Betretenden vor lauter Staunen über Hell und Dunkel, Detail und Masse, Nah- und Fernwirkungen zunächst der Boden unter den Füßen schwankt; wie erst allmählich, beim Weiterschreiten in die Mitte des Schiffs, sich Klarheit über Einzelnes einstellt und erst jetzt Blick wie Gemüt gegeben ist, sich nach einer gewissen Sammlung mit dem vielfältigen Spiel von Formen und Farben auseinanderzusetzen. Mit solchen seelischen Imponderabilien rechnet vornehmlich die Musik des Lasso, als eines Meisters von tiefstem psychologischen Scharfblick. Sein fünfstimmiges, völlige Erdentrüchtheit spiegelndes „Anima mea liquefacta est“ hinter das Gitter des  $\frac{3}{4}$ -Takts zu sperren, würde Barbarei bedeuten. Was für inneres Leben gewinnt der Anfang und welche Schwebegefühle seltsamer Art, durch das Luftaktische erzeugt, stellen sich ein, wenn der Themenorganismus in der vollen Natürlichkeit seines Wechsels von  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  erscheint. Fast daß man Takt für Takt versucht ist, dem immanenten Ausdruck durch Anbringen von Schwell- und Dehnungszeichen zuhelfe zu kommen. Ich gebe Anfang und Schluß der Komposition<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. dazu die Fassung der Neuauflage (Bd. IX, S. 42), insbesondere den Schluß auf „languo“!



Lassus, Bd. IX, S. 42.

A - ni-ma me - a, a -  
 A - ni-ma me -  
 A - ni-ma me - a li-que-fa.  
 A - ni-ma me - a li - que-fa-cta est, a - ni-ma me - a  
 A - ni-ma me - a, a - ni-ma me -

ni-ma me - a li - que-fa-cta est,  
 a li - que-fa-cta est, ut di-  
 cta est, li - que - fa - cta est, li-que-fa-cta est,  
 li - que - fa - cta est, li-que-fa-cta est, ut  
 a li - que - fa - cta est, ut di-

Schluß.

lan - gue - o, lan - gue - o.  
 - gue - o, lan - gue - o, lan - gue - o.  
 - gue - o, lan - gue - o, lan - gue - o.  
 lan - gue - o, lan - gue - o.  
 - gue - o, lan - gue - o, lan - gue - o.

Lassus liebt es, wie wir nunmehr auch erkennen werden, Motetten, deren Anfangsworte sinnpruchartige Bedeutung haben oder den Inhalt schlagwortähnlich zusammenfassen, mit breiten, monumentalen Triplettaffen des Gesamtchors beginnen zu lassen; so Bb. III, 37 „Te decet hymnus Deus“, VII, 23 „Dixit autem Maria“, XI, 28 „Non moriar“, XI, 172 „In monte Oliveti“, VI, 51 „Heu quantus dolor“, XV, 20 „In illo tempore“, XV, 132 „Omnium deliciarum“, und es ist nicht abzuleugnen, daß die auf diese Weise erzeugten Plakatanfänge besondere Spannung erzeugen.

Am weitesten in der Irreführung des Hörers hinsichtlich des Metrums am Anfang geht wohl Hasler, der die Höhe des deutschen Frühbarocks in der Musik vertritt. Siebenmal hintereinander läßt er in seiner Motette „Quem vidistis, pastores“<sup>1)</sup> das aus einem E- und einem  $\frac{3}{2}$ -Takt bestehende Thema



einsetzen, kommt aber auch dann noch nicht zur Ruhe, sondern narrt, nach ein paar Vierteltakten, den Hörer viermal mit dem aufgeregten Motiv:



um endlich bei der Antwort der Hirten „Natum vidimus“ dessen metrisches Gewissen durch volkstümliche Rhythmen zu beschwichtigen.<sup>2)</sup> Ein ähnlicher Fall ist für sein fünfstimmiges chromatisches, mit Auftakt zu beginnendes „Ad Dominum, cum tribularer“ (ebenda S. 51) anzunehmen. Völlig feiner pathetischer Wirkungen dieser Art steckt, um auch eine Kirchenliedbearbeitung zu nennen, sein „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“<sup>3)</sup>, das sich nicht anders geben läßt als:

Hasler, Kirchengesäng, 1608.

<sup>1)</sup> DDL, Bd. XXIV/V, S. 6.

<sup>2)</sup> Als Vorbild konnte Lassus' fünfstimmige Kriegsmotette „Congregati sunt inimici“ (Bd. IX, 186) dienen, in der das 10 mal wiederholte *dissipantes quae bella volunt* des Sopranes stets zwei  $\frac{3}{2}$ -Takte und einen  $\frac{2}{2}$ -Takt umfaßt.

<sup>3)</sup> Ambros, V, S. 552. Welche verheerenden Wirkungen die Taktstrichverwirrung trotz aller Einsprüche noch bis zur Stunde in unsern Choralbüchern anrichtet, ist bekannt.

Hiermit hängt ein weiteres Stilmerkmal der Barockmusik zusammen: das Thema als solches nicht im Sinne eines geschlossenen, eindeutigen Ganzen zu verstehen, sondern ihm sofort ein diesen Ganzheitseindruck störendes Element beizumischen. Das wird durch Engführung erreicht, d. h. durch einen sofort einsetzenden Vortrag des Themas in einer zweiten, dritten Stimme wie hier:

Palestrina, Bd. VIII, S. 33.

Tu no - - bis do - na

Tu no - bis do - na

Während der Hörer noch voll mit dem Auffassen des Themas in der Hauptstimme beschäftigt ist, tritt bereits eine zweite, eine dritte Stimme störend hinzu. Störend in doppeltem Sinne. Denn es handelt sich nicht nur um das Dazwischentreten irgend einer beliebigen, gleichgültigen Stimme, sondern um eine, die ebenfalls das Thema bringt, also Anspruch auf dieselbe Aufmerksamkeit erhebt wie die erste. Welches nun auch der Aufnahme-prozeß beim Hörer sein mag, ob er vorzieht, den Gang der ersten Stimme weiterzuverfolgen, oder sich den engführenden hingibt, in jedem Falle tritt ein Augenblick des Überraschtwerdens ein, ein Pendeln zwischen zwei, drei Möglichkeiten, auf die er nicht vorbereitet war. Aus dieser Manier ist später durch Abschwächung des Prinzips die Fuge als typische Form der barocken Musik hervorgegangen. Wenn dann schließlich die Engführung als krönendes Schlußglied in die Fuge selbst wieder aufgenommen wird, um hier das gewaltige Auswirken von Dux- und Comes-Kräften zu symbolisieren, so bringt sie da zwar auch jederzeit Staunen und Überraschung hervor. Aber der Hörer steht ihr, da er das Wesen des Themas längst kennt, nicht so unvorbereitet gegenüber wie in der Palestrinazeit, wo bereits am Anfang der Kompositionen solche thematischen Übergipfelungen stattfinden.

Wie stark das Bedürfnis nach derlei Reizen war, wie man ihre Wirkung absichtlich noch zu erhöhen trachtete, zeigt das häufige Spielen mit harmonischer und metrischer Doppelsinnigkeit der Themen. Es mag uns hier nur die letztere beschäftigen.

Daß bei Engführungen in kleinerem Abstände als einem Brevis-(Takt-)wert die Stellung der Themen im Takt nicht dieselbe sein kann, ist selbstverständlich. Eins der Themen wird metrisch führend, das andere abgeleitet sein. Ich habe Beyerung's Beobachtung<sup>1)</sup> bestätigt gefunden, daß bei Palestrina (aber auch bei Lassus und anderen) keineswegs immer das zuerst erklingende Thema das führende ist, vielmehr oft das zweite dafür angesehen werden muß. Diese Tatsache erschließt sich völlig aber erst, wenn die Taktstrichfrage ins Klare gebracht und die Möglichkeit auftaktiger Themengebilde am Anfang anerkannt ist. Die Motette „O quantus luctus“ in festo S. Martini Episc. Palestrina's bringt Bd. V, S. 72 der Gesamtausgabe volltätig:

<sup>1)</sup> A. a. O., V, S. 73.

Palestrina, Bd. V, S. 72.

O quan - tus lu - ctus ho - mi - num,  
 O quan - tus lu - ctus ho - mi - num,  
 O quan - tus lu - ctus  
 O quan - tus

Hier spielt indessen der nachfolgende Alt die Führerrolle, nicht der Sopran. Durch die schlechte Bindung in Takt 8–9 nämlich wird die Taktstrichsetzung nicht nur an dieser Stelle, sondern nach Maßgabe der damit zweifelsfrei herausgestellten Themenform im Baß, auch für den Anfang und die Folge reguliert, so daß unter Einschaltung von drei  $\frac{3}{2}$ -Takten die Motette nunmehr, bei weitem freier und schöner, beginnt:

O quan - tus lu - ctus ho - mi - num, o quan -  
 O quan - tus lu - ctus ho - mi - num,  
 O quan - tus lu - ctus ho - mi - num,  
 O quan - tus lu - ctus ho - mi -

- tus lu - ctus ho - mi - num, quanta prae - ci -  
 o quan - tus lu - ctus ho - mi - num,  
 num, o quan - tus lu - ctus ho - mi - num, ho - mi - num  
 num, quan - tus lu - ctus ho - mi - num, o quan - tus lu - ctus ho - mi - num

Ähnlich verhält es sich beim Anfang des fünfstimmigen „Veni sancte spiritus“ von Hasler. Die Neuausgabe beginnt volltaktig und läßt der Quinta vox statt dem Baß die Führerrolle. Die Stellung der Kadenzten aber macht auftaktigen Beginn zur Notwendigkeit<sup>1)</sup>.

Diese metrische Amphibolie der Themen hat die Palestrinazeit bis in ihre letzten Konsequenzen ausgebeutet. Oft freilich ist sie nur scheinbar, d. h. nur in den Neuausgaben und ihren Dupeltaktübertragungen vorhanden. Sie verschwindet im Augenblick,

<sup>1)</sup> Auch in der Folge, von S. 34 oben an bis Alleluia, stehen alle Taktstriche falsch.

da der Dreihalbetakt an rechter Stelle eintritt. So täuscht die Gesamtausgabe z. B. in der Motette „Ne recorderis“ Palestrina's (Bd. VII, S. 6) Amphibolie vor:

Altus II.

Altus III. Ne re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, usw.

Tenor. Ne

die sich bei näherem Zusehn als unbeabsichtigt herausstellt:

Palestrina, Bd. VII, S. 60.

Ne re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne, ne re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne, usw.

re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne, de - ris pec - ca - ta me - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, usw. ne, ne re - cor - de - ris pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne, ca - ta me - a, Do - mi - ne, pecca - ta me - a, Do - mi - ne, usw.

Häufig bleibt das metrisch Amphibolische auch im Dreihalbetakt bestehen, wie in dem doppelchörigen „O quam suavis est“ des Palestrina<sup>1)</sup>, wo das Thema in den verschiedensten Taktlagerungen erscheint. Ihre ganze Lieblichkeit entfaltet die Komposition erst, wenn man sie beginnen läßt:

O quam su - a - vis est, Do - mi - ne

und bewußt dem steten Schwanken des Metrums nachgibt, das bei „qui ut dulcedinem tuam“ sogar eine Einstellung zweier  $\frac{1}{2}$  Takte erheischt<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Bd. VI, S. 125.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu die Hoheliedmotette Nr. 27 (Bd. IV, S. 75) „Quam pulchra es“, die bei gleichem Stimmungsgehalt mit ähnlichen metrischen Feinheiten rechnet und bis zum Auftreten des Wortes charissima dreizehn (mit Auftakt) zu deuten ist.

Die in den modernen Neuausgaben durch mechanische Taktstrichsetzung hervorgerufene Vertauschung von Theses- und Arsiswerten ist seltsamerweise schon von den italienischen Instrumentalkomponisten des 17. Jahrhunderts sanktioniert worden. Die Verwirrung begann wohl bald nach 1600, als mit den neuen, in der Niederschrift kaum fixierbaren Vortragsfreiheiten der *nuove musiche* das metrische Empfinden an Stärke und Feinheit einbüßte. Es erscheint unmöglich, Monteverdi's diminuierten Orfeo-gesang „*Possette spirito*“ irgend einem Taktnetrum zu unterwerfen. Die Mitte des Jahrhunderts, der Zeitraum des Übergangs also von der taktstrichlosen zur taktstrichbenutzenden Zeit, stand vor einer Praxis, die das Überlieferte hin- und hernahm, ohne sich über das Taktproblem Gedanken zu machen. Die Verschiebung ganzer Themen- und Sätze bei der Wiederholung um einen halben Takt gehört noch zur Zeit Bach's zum Alltäglichen, vor allem bei durchkomponierten Konzertsätzen. So läßt Corelli das volltätig beginnende Solothema im letzten Satz seines ersten *Concerto grosso*<sup>1)</sup> bei der Wiederholung (S. 23) in der Mitte des Takts eintreten und bewirkt damit eine durchgängige Verschiebung der Perioden und Kadenz auf Arsis. Erst durch Unterschlagung eines halben Takts (zwischen S. 24 und 25) bringt er alles wieder in Ordnung. Die Häufigkeit dieser Erscheinung läßt darauf schließen, daß man in solchen Verschiebungen, deren tatsächliches Vorhandensein durch genau gesetzte Taktstriche außer Zweifel steht, etwas Reizvolles sah. Denn vielfach wären sie durch einfache Mittel: Ausschaltung von Pausen (z. B. ebenda S. 4), Einführung des  $\frac{3}{2}$ -Takts (z. B. bei phrygischen Schlüssen wie S. 41) oder Verlängerung des vorhergehenden Kadenzakkords (z. B. S. 23 unten) zu vermeiden gewesen. Dies geschieht nicht.

Für uns bedeuten solche Erscheinungen Zeichen eines Tiefstands metrischen Empfindens. Sie erklären sich geschichtlich wohl daraus, daß in den Jahrzehnten der Notenschriftkrise (ca. 1660—1700), als die Brevisnote ihre Rolle auszuspielen begann, man aus Gewohnheit noch immer an dem Begriff und an der graphischen Darstellung des alten *alla breve* festhielt, statt die Zukunft zur Wahl des dieser metrischen Bildung nunmehr einzig entsprechenden gedoppelten  $\frac{3}{4}$ -Takts zu nehmen. So kommt es, daß Corelli, Corelli, Albinoni, dall'Abaco, Händel, Bach schnelle Allegros mit vorgezeichnetem  $\mathbb{C}$  oder  $\mathbb{C}$  konzipieren, die von Natur aus im  $\frac{3}{4}$ -Takt stehen, also doppelt soviel Taktstriche als vorgeschrieben haben müssen. Erst wenn diese Umschreibung vorgenommen wird, verschwindet das sinnlose Kadenzieren auf der Taktmitte (sogar am Ende von Sätzen) wie z. B. in Corelli's *e moll*-Sinfonie (1698)<sup>2)</sup> oder Bach's *c moll*-Konzert für zwei Klaviere. Das gleiche gilt für Sätze wie das *Finale* von Händel's *Concerto grosso G dur* (Nr. 12; op. 6 Nr. 1), wo der zu unmöglichen metrischen Bildungen führende  $\frac{6}{8}$ -Takt durch den  $\frac{3}{8}$ -Takt zu ersetzen ist. Es würde keinen Raub an diesen Meisterwerken bedeuten, wenn Neuausgaben auch in solchen Fällen das Falsche durch das Logische verdrängten. Die Gefahr, durch das  $\frac{3}{4}$  zu relativ schneller Tempovornahme zu verlocken, eine Gefahr, der die Alten wohl gerade durch dessen Vermeiden vorbeugen wollten, besteht heute ernstlich nicht mehr; eine entsprechende Tempovorschrift vermag den Vortrag so gleich in die rechte Bahn zu leiten.

Als letztes, vollständiges Beispiel wähle ich eine Komposition aus dem Stilkreis der Venetianer: die Motette „*O sacrum convivium*“ (*Cantiones sacrae*, 1565) von Andrea Gabrieli, die L. Torchi nach der Ausgabe von 1584 in „*L'arte musicale in Italia*“ (II, 117) veröffentlicht hat. Alle fünf Stimmen tragen am Anfang das  $\mathbb{C}$ , wonach dort auch übertragen ist. In Wirklichkeit findet fortgesetztes Schwanfen zwischen Tripel- und Dupeltakt statt wie in den oben mit geteilten Stücken von Lasso (z. B. „*In scapulis*“). Ein Zweifel über die Setzung der Taktstriche kann bei der Plastik der Motivarbeit nicht aufkommen. Ich verkürze die originale Brevis auf  $\sigma$  und schreibe gleich anfangs die beiden Taktarten  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  vor.

<sup>1)</sup> Ausgabe Joachim-Chrysanther, Livre IV, S. 21.

<sup>2)</sup> Vgl. meine Neuausgabe dieser Sinfonie in den „*Perlen alter Kammermusik*“ (Kahn, Leipzig); ich habe durch Fermate auf dem betreffenden Kadenzakkord und Einführung eines  $\frac{3}{4}$ -Taktes die Verhältnisse richtiggestellt.



(D)

nise - jus, mens im-ple - tur gra-ti - a  
 - jus, pas - si - o - nis e - jus, mens im - ple - tur gra-ti - a, mens  
 pas - si - o - nis e - jus, mens im - ple - tur gra - ti - a, mens  
 o - nis e - jus, pas - si - o - nis e - jus, mens im - ple - .  
 o - nis e - jus, pas - si - o - nis e - jus, mens im -

(D)

et fu - tu - rae glo - ri - ae  
 im - ple - tur gra-ti - a et fu - tu - rae glo - ri - ae, et  
 - im - ple - tur gra-ti - a et fu - tu - .  
 - tur gra - ti - a et fu - tu - rae glo - ri - ae, et  
 ple - tur gra-ti - a et fu -

(Allegro)

no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu - ja,  
 fu - tu - rae glo - ri - ae no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 - rae glo - ri - ae no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 fu - tu - rae glo - ri - ae no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu - ja, al - le - lu -  
 tu - rae glo - ri - ae no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu -

1. 2.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. - ja, al - le - lu - - ja.  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. - ja.  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. - ja, al - le - lu - ja.  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. - ja, al - le - lu - ja.  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.



Eine große, schöne Literatur wartet darauf, in dieser Weise aus ihrer Gebundenheit erlöst zu werden, um in klarer, deutlicher Sprache von dem beweglichen metrischen Empfinden der Alten zu erzählen und von einer thematischen Erfindung von unbegrenzter Ausdruckskraft Kunde zu geben. Zu erwägen wäre nur, ob der Herausgeber kritischer Neuausgaben befugt ist, mit der Doppeldeutigkeit des  $\text{♩}$  wie mit etwas Selbstverständlichem zu rechnen und die Setzung der Taktstriche gleich von vornherein nach den oben entwickelten Gesichtspunkten vorzunehmen. Die Frage drängt zu einer Beantwortung mit Ja. Aus folgenden Gründen.

Geschieht die Neuausgabe einer mehrstimmigen älteren Komposition aus der Zeit vor 1600 in Partitur, so bedeutet das in vieler Hinsicht immer ein Kompromiß und ein unbedingtes Zugeständnis an die Gepflogenheiten der Musikpraxis der Gegenwart. Eine Reihe von Faktoren stellt sich ein, um das originale Bild der Musik zu verwischen. Die Notwendigkeit, Taktstriche (oder entsprechende Zeichen) einzuführen, ist das erste Zugeständnis, welches weitere herbeiführt: die Notenbilder des Originals vielfach bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen, indem größere Notenwerte zerteilt, gewisse dem Original fremde Überbindungen ausgeführt, kleinere im Original zusammenhängende Notengruppen auseinandergerissen werden müssen. Hemiolische Bildungen erfahren Taktumdeutung; Ligaturen, Schwärzungen sind nur indirekt anzudeuten, und die Unmöglichkeit, allen Spitzfindigkeiten der Mensuraltheorie nachzukommen, zwingt zum Ersatz durch moderne Schriftbilder (etwa bei triolischen Bildungen). Dies zusammen genommen verleiht der Musik ein Aussehen, das nur in den wenigsten Fällen gestattet, von der Übertragung mit Sicherheit auf die Gestalt der Originalstimmen zurückzuschließen. In den meisten Fällen geschieht nicht einmal eine Andeutung, unter welchen eigentümlichen Absichten der Komponist eine Stimme gerade so und nicht anders notierte, etwa bei Cantus firmi. In der Meinung, dem Leser jedes Raten ersparen zu sollen, pflegende Herausgeber stillschweigend alle originellen, überraschenden, mehr oder weniger geistreichen Notationsformen gerade dieser Stimmen in das gleichmachende Schema einer einzigen zu bannen und damit dasjenige völlig auszulöschen, in dem der Musiker der Zeit vielleicht gerade das Anziehendste dieser Musik sah und woran der Komponist mit besonderem Phantasieaufwande gearbeitet hatte. Dem Leser der Neuausgaben wird nur die absolute Musik, die Musik an sich geboten, ohne die bedeutsamen Nebenumstände, die ihr Erscheinen und ihre Aufnahme ehemals begleiteten. Begibt er sich an die Originale, so steht er gewöhnlich vor einer Fülle von Überraschungen.

Mit einem großen Teile dieser Kompromisse muß gerechnet werden. Aber es erscheint nicht angebracht, sie auch dort als unvermeidlich anzunehmen, wo eine leichte Überlegung den Ausweg ins Freie gestattet. Nach den bisher vorwiegenden Anschauungen mußte Haberl's Übertragung des Kyrie der L'homme armé-Messe Palestrina's die einzige originalgetreue, d. h. wissenschaftlich einwandfreie sein. Sie ist es deshalb nicht, weil sie die Fassung des Tenors in geradezu parodistischer, vom Original weit abstehender Form bringt und daher die Musik, streng genommen, zur Karikatur macht. Setzt hingegen ein Herausgeber, wie es oben geschehen, hinter die Originalschlüssel das C und beginnt dann nach einem Striche mit der richtigen Taktvorzeichnung  $\frac{3}{2}$  oder, falls fortgesetzter Wechsel wie in Gabrieli's Motette stattfindet, mit der Doppelbezeichnung  $\text{♩}$   $\frac{3}{2}$  oder  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$  (womit sich der Zeichenwechsel innerhalb des Stückes erübrigen würde), so ist — wenn dieser Editionsgriff einmal als solcher allgemein an-

erkannt ist — kein Grund vorhanden, von Willkür oder Trübung des Originals zu sprechen. Die Möglichkeit, dieses in seiner ursprünglichen Gestalt zu erkennen, erscheint im Gegenteil in bei weitem greifbarere Nähe gerückt.

Ein Gleiches darf für das Verfahren der Notenverkürzung in Anspruch genommen werden. Auch hier berufen sich die Gegner auf den Grundsatz, das Original dürfe nicht alteriert werden. Dieser Grundsatz hat nur den Wert einer Fiktion. Denn wenn, wie eben besprochen, für eine ganze Anzahl anderer alter Notationseigentümlichkeiten unbedenklich Umschreibungen zugelassen und als wissenschaftlich brauchbar anerkannt sind, so käme es nur auf eine allgemeine Übereinkunft an, wie auch die alte Brevisnote in Zukunft ein für allemal durch die entsprechende moderne Notenform zu ersetzen wäre. So gewiß der Sinn einer Musik nicht an eine historische Notenform gebunden ist, und die Frage, ob rund oder edig, hohl oder geschwärzt, müßig erscheinen könnte, so entscheidende Bedeutung hat dennoch die einer Zeit geläufig gewordene graphische Darstellung auf diesen Sinn. Vielleicht läßt sich eine Einigung dadurch erzielen, daß man künftig nicht mehr den Begriff der „Verkürzung“ der Notenwerte heranzieht, mit dem ängstliche Gemüter sogleich den Gedanken an willkürlich angenommene Steigerung des Grundzeitmaßes verbinden könnten, sondern ohne Nebengedanken die Brevis kurzweg durch diejenige neuere Notenform ersetzt, die, der originalen Wertgeltung nach, heutigen Begriffen am nächsten kommt. Für die Zeit Josquin's bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts würde das theoretisch unsere halbe Note, für die Zeit Palestrina's und Lasso's die ganze Note sein. Darüber hinaus zu noch kleineren fortzugehen, wie Riemann es getan, hat keinen praktischen Nutzen und führt zu unschönen Notenbildern.

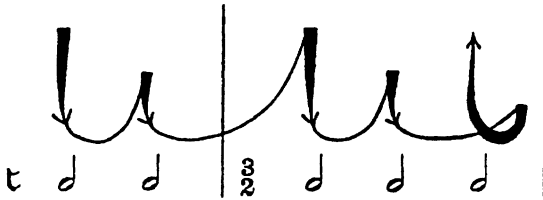
Käme es zu einer solchen Übereinkunft wissenschaftlicher Kreise und zu der Regel, jedesmal am Kopf der Übertragung ausdrücklich die Bemerkung  $\sharp = \flat$  oder  $\sharp = \flat$  hinzusetzen, so bleibt nicht zu sagen, inwiefern von dem wissenschaftlichen Werte einer solchen Übertragung ein Abstrich zu machen wäre. Nicht nur tritt die Musik dadurch selbst dem Fachmann um einen erheblichen Grad näher, auch der Nachteil, alle bisherigen Ausgaben für den praktischen (und auch Studien-) Gebrauch umschreiben zu müssen, kommt in Wegfall.

Es zielen also diese wie die vorhergehenden Vorschläge dahin, sowohl der Originalgestalt der geschriebenen wie der Originalbedeutung der klingenden alten Musik näher zu kommen als bisher. Die neuere, noch auf dem Standpunkt der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verharrende Editionstechnik sollte nicht zögern, sich hier zur Tendenz des Fortschritts zu bekennen. Von wissenschaftlichen Neuausgaben dieser fortgeschrittenen Art sind, wie nicht nochmals betont zu werden braucht, jene andern mit willkürlichen, subjektiven Zutaten belasteten für den sog. praktischen Gebrauch scharf zu trennen.

Zum Schluß wäre noch eine andere praktische Frage zu berühren. Wie setzt sich der Dirigent dem Chor gegenüber mit dem Wechsel von  $\frac{2}{2}$  und  $\frac{3}{2}$ -Takt auseinander? Wie soll er es heute tun?

Ist beim Leiten klassischer a cappella-Musik nach alter Erfahrung das für die spätere lebhaftere, instrumental beeinflusste Musik übliche Ausschlagen der Zählzeiten schon an und für sich nicht am Plage, so wäre es hier doppelt sinnlos, Bierviertel- und Dreihalb- und Dreihalb- nach moderner Art als etwas Konträres sichtbar auseinander zu halten. Das würde zu übertriebenen, absichtlichen Wirkungen führen und Unruhe in den

Vortrag bringen. Die Taktstriche sollen seinen glatten Verlauf nicht hemmen, sondern befördern. Daher ist die Rückkehr zur Praxis der Alten, die mit sanfter Handbewegung die Semibreven ihres *alla breve*-Takts (also die sog. guten Taktzeiten im *C*-Takt) gleichmäßig herabschlagen, auch fürder beizubehalten. Tritt  $\frac{3}{2}$ -Takt ein, so wird dem am besten dadurch Rechnung getragen, daß die letzte, Auftaktsbedeutung besitzende dritte Zeit durch eine mit den beiden Niederschlägen verbundene sichtbare Aufwärtsbewegung der Hand angedeutet wird. Im Bilde ausgedrückt etwa so:



wobei vorausgesetzt ist, daß die Sänger entsprechend eingerichtete Ausgaben vor Augen haben. Durch das dem *C*-Takt analoge Herabschlagen der ersten beiden Zeiten im  $\frac{3}{2}$ -Takt wird jene gewalttätige Einstellung auf das neue Taktmaß vermieden, die beim modernen „Dreieckschlagen“ des Tripels den Fluß des Vortrags zu stören pflegt.

Wenn Sebald Heyden meint, daß trotz des für die Sänger vorgezeichneten *C* ein Satz im perfekten Zeitmaß von den Hörern als solcher verstanden wird, so gibt ihm für die Fälle, an die er denkt, eine ungeschulte Laienerfahrung allerdings recht. Weder für die Sänger aber, noch für den Dirigenten, noch für uns, die wir dem Gehalt der alten Musik auf den Grund zu bringen suchen, ist es gleichgültig, ob wir lesen:

Palestrina. (IX, S. 87)



statt:



oder bei Hasler (a. a. D., S. 54):



statt:



Sonst wäre die Dreizeitigkeit als metrischer Begriff überhaupt gegenstandslos und eine Wertung des immanenten musikalischen Ausdrucks unmöglich. Heyden's Verfahren, mehr eine plumpe Bauernregel als Kunstregel, schließt sinngemäße Betonung dreizeitiger Werte aus. Kommen sie beim Erklingen dennoch einigermaßen zur Geltung — verschwommen und undeutlich, wie das wohl auch Wagner empfunden hat — so geschieht es auf mechanischem Wege: infolge des objektiv gegebenen konstruktivenbaus des Tonstücks (Harmonieschritte, Kadenz), nicht aber auf Grund geistig und seelisch belebten Erfassens der künstlerischen Daten. Dieses Erfassen zu erleichtern, dienen die Taktstriche. Daß ihr Vermögen beschränkt ist und sie allein die Sinngliederung einer Komposition nicht völlig enthüllen können, liegt auf der Hand. Sie regeln den Vortrag nur, ohne ihn selbst zu bestimmen. Aber diese Funktion ist wichtig genug, um ihnen mit größter Aufmerksamkeit zu begegnen und in Neuausgaben alle jene Bedenken schwinden zu lassen, nach denen einer buchstabengetreuen Wiedergabe des Originals zuliebe der Geist der Kompositionen geopfert wurde.