

HANS OTTO HIEKEL / GÖTTINGEN

„tactus“ und Tempo

Der Begriff *tactus* ist ein Terminus der Aufführungspraxis, nicht der Notationskunde; jedoch wird er von der Theorie in die Notationskunde einbezogen, da er selbst sich auf einen bestimmten Notenwert bezieht. Das *tactus*-Problem kreist um die Frage des „immer gleichen“ *tactus* oder seiner Differenziertheit. Differenzierungskriterien, die aber nicht notwendig den „immer gleichen“ *tactus* in Frage stellen, sind seine Beschreibungsmerkmale nach der Größe (*tactus maior* und *minor*) und nach seiner Geschwindigkeit (*tactus tardior* und *celerior*), die zum Teil wechseln oder ergänzt sind. Die Schwierigkeiten beruhen bekanntlich im Fehlen einer einheitlichen Terminologie. Jedoch lassen sich die scheinbaren Widersprüche durchaus aufheben.

Offenbar hat die von E. Praetorius (Beih. IMG 1905) und G. Schüneman (SIMG 1908/09) tradierte Kenntnis von der Taktierungsweise des 16. Jahrhunderts, wie sie vor allem Martin Agricola (*Musica figuralis deutsch*, Wittenberg 1532) vermittelt, dazu beigetragen, diese „Widersprüche“ zu potenzieren. Jedoch bedeutet die Gegenüberstellung des „gantzten“ und „halben *tactus*“ nichts weiter, als daß der Notenwert in der Diminution um die Hälfte verkürzt wird. Denn im Zitat der Beschreibung des halben Takts durch Agricola ist von Praetorius und Schünemann der Zusatz „wie im Exempel des 8. Capitels von der Diminution odder geringerung und in vielen andern wird gesehen“ (f. G 4 r) ausgelassen. Zweitens ist der Satz „Und wird der halbe noch so risch als der gantze Tact geschlagen“ mißverstanden worden,¹ denn im Kapitel über die Diminution erklärt Agricola die Bedeutung sowohl der Ziffern als der „Virgel“ damit, daß „wo sie erscheinen, die helfft des schlags weggenommen wird“ (H 3 r). Wenn aber von einem ganzen Schlag die Hälfte weggenommen wird, so ist das nicht so aufzufassen, als bliebe ein halber Schlag als Gegensatz und eine andere Schlagauführung als der ganze Schlag als Differenz übrig, sondern vielmehr so, daß die Hälfte dessen, was vorher als Notenwert genau einem ganzen Schlag entsprach, dem Notenwert nach abgezogen, weggenommen wird. So orientiert sich also die Definition des ganzen und halben Schlages bei Agricola, die, wie sich zeigen läßt, mit dem *tactus maior* und *tactus minor* der zeitgenössischen Traktate identisch ist, am Notenwert, und zwar in der Weise, daß sie einen Begriff, der an sich außerhalb der Erörterung von Notationsfragen steht, in diese einbezieht und die an sich geltende primäre Bestimmung durch eine zusätzliche erweitert, indem im Vollzug dieser Erweiterung das, was dem Schlag entspricht, nämlich ein Notenwert, mit dem Schlag zugleich identifiziert wird. Und nur in diesem Sinne kann von einem ganzen Schlag ein halber Schlag weggenommen werden. Drittens aber ist zu bedenken, daß die graphische Darstellung des Dirigiervorgangs bei Agricola, also *depressio* und *elevatio*, sich unmittelbar nur auf die erste darunterstehende Textzeile bezieht, d. h. so, wie die Zeichnung es darstellt, soll bei Anwendung der nicht diminuierenden Tempusvorzeichen dirigiert werden, während die richtige Lesart der zweiten Zeile von Agricola für selbstverständlich gehalten wird, indem jeweils der erste *tactus* nach Zeile 1 nunmehr als *depressio* und jeweils der zweite *tactus* als *elevatio* verstanden werden soll.

Als weitere fragliche Interpretation, die schon auf E. Praetorius zurückgeht, ist die Ordnung der drei *Graduum* zu erörtern, denn hierauf bezogen spricht Agricola von „dreierlei Tact im Gesang“. Die Stelle lautet im Anschluß an den bekannten Satz von der „stetigen und mäßigen Bewegung der Hand“, indem Agricola hier das Augenmerk von der praktischen Bedeutung des Taktschlages auf die theoretische lenkt: „Darümb ist er (der Takt) nichts anders denn ein

¹ Vgl. C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953, 220 f.

recht und bequem maß der drey Grad Modi, Temporis und Prolationis. Auch dieweil wie oben gemelt so viel zeichen sein und der Tact darnach gericht und vorwandelt wird, so wird er auch gemandfeldiget, und ist dreierley Tact im gesange wie volget“ (G 3 v). (Es folgt die bekannte graphische Darstellung des ganzen, halben und Proportientakts). Betrachtet man diese Textstelle im Zusammenhang und bezieht man die Definition der Zeichen einige Seiten vorher mit ein, so ist es klar, daß mit der Unterteilung des Tactusbegriffs in einen „gantzen“, „halben“ und „Proporcien Tact“ nichts als eine Kategorisierung auf der Basis der Modus-, Tempus- und Prolationszeichen gemeint ist. Die Verwandlung des tactus ist der Bedeutungswandel der Notenwertordnung im Gefüge des Mensuralsystems, die Mannigfaltigung die Dreizahl der Tactuskategorien, die auf das Mensuralgefüge abgestimmt ist. Und die Zeichen vermitteln, indem durch sie „das bedeuten der drey Graduum und der Noten klerlich . . . an tag gegeben“ wird. Gleichsam als Fazit einer Untersuchung des *aequalen tactus* bei Agricola kann der Satz „Es gilt eine Semibrevis überall einen ganzen Tact, ausgenommen die zeichen der Proportionum, der grösserung und geringerung des gesangs“ (G 5 v) nach den obigen Ausführungen als einleuchtend und hinreichend interpretiert gelten.

Gleichermaßen im Dualismus der notationstechnischen und aufführungspraktischen Gesichtspunkte erscheint bei Agricola das Verhältnis des *inaequalen tactus* zum *aequalen*. Eine „Proportio . . . ist eine vorgleichung oder zuhauffschätzung zweierley zal der Noten . . . und müssen beiderley zal der Noten mit namen und gestalt gleich sein“ (L 4 v). Diese Erörterung wird einmal als reiner Längenvergleich durchgeführt: Der „Proporcien Tact“ wird „langsam gegen den gantzen oder gegen den halben . . . risch geschlagen“ und: „Darümb wird der Proporcien Tact soviel als eine Minima langsamer dann die anderen beide geführt“. Der zweite Gesichtspunkt betrifft allein die Taktierungsweise: „Und so wird alzeit eine Semibreve nach der masse, wie sonst eine Minima gesungen“. Diese Beschreibung gibt allein den Notenwert an, auf den in der Regel die *depressio* und die *elevatio* erfolgen; und drittens wird dann die Frage der Tempo beziehung zwischen dem *aequalen* und *inaequalen tactus* ganz eindeutig dadurch beantwortet, daß in der Tripla „allein das Drittel einer jeglichen Noten der grossen zal gesungen“ wird und in der Sesquialtera „jegliche Nota der obersten Ciffer ihres dritten teils beraubet“ wird. Auch von der Prolatio maior her wird dieses System des „immer gleichen“ tactus in keiner Weise in Frage gestellt. Vielmehr darf der „immer gleiche“ tactus für Agricola als aus dem Text nachgewiesen gelten.

Nun steht aber dieser Darstellungsweise und dem Begriffssystem bei Agricola² eine zweite Gruppe entgegen³, die die Unterscheidung *maior* und *minor* nicht von der Lesart des Notenwertes in der Bezogenheit auf ein bestimmtes Geschwindigkeitsmaß abhängig macht, sondern effektiv, wie es bisher auch für Agricola vermutet wurde, die Definition des Tactusbegriffs an der Möglichkeit eines zweifach verschiedenen Taktschlags orientiert⁴. Nach J. Zanger⁵ wurde Josquins *Pleni sunt coeli* aus der Missa *L'homme armé* von A. von Bruck im *Brevis-tactus* und von Stephan Mahu und E. Lapidida nach dem „langsamen Maß“ im *Semibreven-tactus* dirigiert.

Im Frühbarock, etwa mit Lechner, trat ein Wandel der Musizierungsweise ein. Michael Praetorius⁶ transponiert den *tactus alla Breve* gedanklich in den *tactus alla Semibreve* und setzt an die Stelle des alten *Semibreven-tactus de facto* die Minimenzählzeit⁷.

² Sinngemäß auch bei Ornithoparch (1517), Frosch (1532), Oridryus (1557) u. a.

³ Der folgende Teil ist gegenüber der vorgetragenen Fassung gekürzt.

⁴ Listenius (1549, ed. G. Schünemann, 1927) z. B. definiert den nichtdiminuierten Semibrevenwert in der Funktion des tactus als *tactus minor*. Der *tactus maior* bezeichnet die Dirigierweise *alla Breve*.

⁵ Vgl. H. J. Moser, *Mus. Disc. V*, 1951. Eine Parallele findet sich bei Glarean, *Dodecachordon*, 1547, 203, Übs. P. Bohn, PGfM XVI, 149.

⁶ *Syntagma III*, 1619, ed. W. Gurlitt, 1958, 49.

⁷ Vgl. neuerdings meinen Aufsatz in *AfMw XIX/XX*, 1962/63, H. 1.

Die beiden Dirigierweisen bei Praetorius, die einander auch im 16. Jahrhundert gegenüberstehen und sich ergänzen, lassen sich wie folgt veranschaulichen: Geht man von der Voraussetzung aus, daß die Horizontalbewegung im Dirigieren jüngeren Datums ist, so kann man bei Unterteilung einer Minute in 40 Zeiteinheiten einmal so verfahren, daß man jeweils den Abwärts- und Aufwärtsschlag einer Zeiteinheit zuweist, und zum anderen so, daß man die Zeiteinheiten je in ihrer Dauer verdoppelt d. h. statt 40 20 zählt und den Abwärts- und Aufwärtsschlag je für sich je einer Einheit erster Art gleichsetzt.

Auf diese Weise dürfte der *tactus celerior* ♢ und der *tactus tardior* ♣ des Michael Praetorius zu erklären sein und gleichermaßen der *tactus alla Breve* und *alla Semibreve* des Johann Zanger, wobei der *tactus alla Semibreve* wiederum dem immer gleichen „gantzen“ Schlag des Martin Agricola entspricht.

1600–1830

Vorsitz: Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel

Protokollführer: Dr. Ludwig Finscher, Kiel

LAURENTIUS FEININGER / TRENTO

Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800: eine unfaßbare Lacune in der Musikgeschichte

Fünfzehn Jahre intensiver Forschungsarbeit in 15 Minuten zusammenzufassen ist eine Unmöglichkeit, die niemand ernstlich verlangen kann. Deswegen möchte ich mich darauf beschränken, den Titel dieses Vortrags zu erläutern. Zunächst den Haupttitel: es ist selbst für die katholische Kirche eine Neuigkeit, daß es zwischen 1600 und 1800 überhaupt katholische Kirchenmusik gibt, und daß nicht mit Palestrina und seinen unmittelbaren Nachahmern die katholische Kirchenmusik aufhört, und erst mit Perosi wieder anfängt. Die Musikgeschichte nimmt zwar zur Kenntnis, daß es in dieser Zeitspanne auch Kirchenmusik gibt, aber selbst Männer wie Manfred Bukofzer ziehen die gewagtesten Schlüsse aus den verschwindend wenigen Andeutungen, die zu allgemeiner Kenntnis gelangt sind, und die Veröffentlichung eines Werkes wie die Salzburger Domweih-Festmesse von Benevoli kann dafür mitverantwortlich gemacht werden, daß man sich nicht weiter mit diesem Gebiet beschäftigt hat. Man hat sich damit zufrieden gegeben festzustellen, daß bedeutende Meister wie Scarlatti, Benedetto Marcello, Carissimi und Monteverdi auch Kirchenmusik geschrieben haben, und hat geglaubt, aus der Beschreibung oder Veröffentlichung eines oder des anderen dieser Werke den Schluß ziehen zu können, daß die Kirchenmusik dieser ganzen Zeitspanne verweltlicht sei, und nichts Eigenes zu sagen gehabt habe. Und gerade das Gegenteil hat man von Bach — Inbegriff der protestantischen Kirchenmusik — ausgesagt: alle Musik Bachs sei eigentlich Kirchenmusik! Hier herrscht eine Verwirrung von Begriffen, die unfaßbar ist, und deswegen habe ich den Nebentitel gewählt.

Ich muß meine Aussagen auf wenige Feststellungen beschränken, denn es liegt mir sehr daran, dieselben am Schlusse mit einem bescheidenen Beispiel zu dokumentieren.