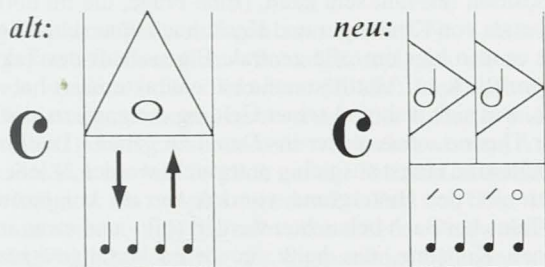


Zum geraden Takt bei J. S. Bach Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte

Das musiktheoretische Verständnis des Taktes erfährt bekanntlich im 18. Jahrhundert eine letzte wesentliche Veränderung.¹ Kurz gesagt wendet es sich vom Prinzip der Unterteilung einer vorgeordneten, autonom waltenden Zeiteinheit hin zur Bestimmung eines gleichmäßigen konkreten Betonungsschemas, als Folge je einer schweren und einer oder mehrerer leichter Zählzeiten. Statt vom großen „ruhenden“ Ganzen geht man schließlich vom kleinen „dynamischen“ Vielfachen aus.



Wandel des Taktbegriffs im 18. Jahrhundert

Die ältere Vorstellung, die unmittelbar noch dem reinen Ordnungsgedanken des mesuralen *tactus* nahesteht, ist exemplarisch durch die Taktlehre Johann Matthesons repräsentiert. Demnach besteht jeder Takt immer nur aus zwei Teilen, die Thesis und Arsis einer ganzen, also zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Schlagbewegung entsprechen. Erst auf sekundärer Ebene der *membra*, der Taktglieder, kommt es zu drei- oder vierfachen beziehungsweise noch höheren Subdivisionen. Von Akzenten, die sozusagen die Differenzierung der Takt-Innenform betreffen, ist bei Mattheson zwar in der *Critica Musica* die Rede,² und es werden dem jeweiligen Verhältnis von Zeitmaß und Betonung auch bestimmte Tendenzen zugeschrieben. Doch eine konstitutive Betonungsordnung für die einzelne Taktart wird daraus nicht abgeleitet. So bleibt der Takt nach Mattheson primär Maßeinheit, die je verschiedene Weisen der Untergliederung zulässt, und diese Untergliederung wiederum kann musikalisch verschieden konkretisiert sein, auch innerhalb eines Satzablaufs.

¹ Vgl. dazu die grundlegende Studie von W. Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 7.), Kap. I–III, insbesondere aber vom selben Verfasser den neueren Aufsatz *Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert*, in: *Il Saggiatore Musicale* 2, Florenz 1995, S. 47–65.

² Teil 1, Hamburg 1722, S. 32–33.

Die neue Taktauffassung bricht sich vor allem durch den von Kirnberger verfaßten Rhythmus-Artikel (*Rhythmus; Rhythmisch*) in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von 1774 Bahn.³ Sulzer und Kirnberger sind aber nicht die ersten, die den Takt grundsätzlich als Akzentordnung begreifen. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte stößt man auf entsprechende Ansätze, wie bei Johann David Heinichen in dessen bekanntem Generalbaß-Lehrbuch.⁴ Heinichens Vorstellung nach gibt es in Wirklichkeit überhaupt nur zwei- oder dreiwertige Kurztakte als Betonungseinheiten. An der Thesis-Arsis-Schlageinheit – die sich mit den Notationsspatien im Schriftbild deckt – hält er nur noch formell fest. Damit wird beispielsweise der 4/4-Takt metrisch generell zum doppelt notierten 2/4-Takt gestempelt.

Bereits an diesem Punkt stellt sich die Frage, ob denn überhaupt der 4/4-Takt als solcher, als umfängliche charakteristische Zeitgröße, für die metrischen Bedingungen einer Komposition relevant sein kann. (Eine Frage, die im übrigen später im 18. Jahrhundert, etwa von Kirnberger und Koch, auch unterschiedlich beantwortet wird.) Wie steht es also hier um „die zentrale Eigenschaft des Taktes“ – wie sie Wilhelm Seidel im Blick auf Mattheson einmal charakterisiert hat –, nämlich um „seine Kraft, das, was sich während seiner Geltung ereignet, zu einen“?⁵ Soviel vorab zur Theorie, ohne weiter ins Detail zu gehen. (Die historischen Beschreibungsmodele sind längst ausgiebig untersucht worden.⁶) Jene divergierende Takttheorie liefert bloß den Hintergrund, vor dem hier die kompositorische Handhabung des 4/4-Takts bei Bach beleuchtet werden soll – und zwar am Beispiel der Brandenburgischen Konzerte, das heißt, an deren Anfangssätzen (unter Ausklammerung des vierten Konzerts wegen seines 3/8-Taktes).

³ Teil 2, Leipzig 1774, S. 975–985.

⁴ *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Kap. 4 (vgl. auch Fußnote 6).

⁵ *Über Rhythmustheorien der Neuzeit* (vgl. Fußnote 1), S. 60f. Wenn Seidel an anderer Stelle betont, daß die Funktion des alten Taktes keineswegs darin bestand, seinen „numeralen Pendelschlag“ in der Musik „sinnfällig zu machen“ – *Division und Progression*: ... (vgl. Fußnote 1), S. 62, und ähnlich S. 49, 51, 55 – so hat er am Beispiel des c-Moll-Präludiums aus Bachs Wohltemperiertem Klavier I zunächst doch festgestellt (S. 47): „Die Ganzheit des Taktes manifestiert sich in der Zeit der Harmonie“ (Fortschreiten der Klänge taktweise). Treffend in die gleiche Richtung zielt seine Bemerkung zum h-Moll-Präludium derselben Sammlung (S. 50): „Die Taktzeit wird sinnfällig; die skalenförmige Baßbewegung“ (Aufstieg schrittweise in zwei Vier-Achtel-Formeln von h bis cis‘), „markiert ihren Anfang und ihr Ende“. Es geht in beiden Fällen darum, daß „mensurales Denken“, wenn auch in unterschiedlichem Grad, noch weiterwirkt (S. 48 und 50). An diesen Beobachtungen Seidels zeigt sich, daß man solche Musik – jedenfalls solche Bachsche Instrumentalmusik – nicht etwa völlig von ihrem Zeitmaß abstrahieren kann. In der Tat muß man, noch jenseits des voll reformierten Taktbegriffs, nach dem Einfluß des vorgeordneten Zeitmaßes (sagen wir:) auf die Ordnung der Komposition fragen. Der „geheime Orientierungspakt“ zwischen Schlageinheit und musikalischem Geschehen, von dem Seidel spricht (S. 62), kann sich auch belangvoll zu erkennen geben.

⁶ Verwiesen sei hier nur auf die einschlägigen Beiträge von N. Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte*, in: *Musiktheorie* 4, 1989, S. 203–222, und W. Horn, *Johann David Heinichen und die musikalische Zeit: Die „quantitas intrinseca“ und der Begriff des Akzenttakts*, in: *Musiktheorie* 7, 1992, S. 195–218.

In der Widmungspartitur hat Bach diesen geradtaktigen Sätzen sämtlich ein Allabreve vorgezeichnet. Damit ist aber als Taktart nicht etwa ein wirklicher Zweihalbetakt gemeint. In jedem der Sätze wird die Bewegung von einem weitgehenden Sechzehntelkontinuum getragen, durchbrochen höchstens von Achtelpunkten. Als „Zählzeiten“ kommen daher nur die Viertel in Frage, so daß wir es de facto mit 4/4-Takten zu tun haben. Die Allabreve-Vorschrift will offenbar einen gegenüber dem *Tempo ordinario* etwas beschleunigten Grundschatz nahelegen. Bei den anderen uns bekannten Fassungen des F-Dur-Konzerts Nr. 1 (Frühfassung BWV 1046a) wie von Satz 1 des G-Dur-Konzerts (Sinfonia der Kantate BWV 174) hat im übrigen Bach selbst die Mensur ohne Diminution angegeben. Abgesehen davon begegnen uns einmal im Weihnachts-Oratorium, bei dem Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ der zweiten Kantate, sogar beide Vorzeichnungen gleichzeitig.⁷ Die Form der Taktvorschrift trägt bei Bach demnach keinen dogmatischen Anspruch.

Zunächst einige lapidare Feststellungen zum Konzert Nr. 6. Dort setzt das – mit dem Eröffnungsritornell identische – Schlußritornell des ersten Satzes nicht auf der Takt-Eins ein, sondern auf der Takt-Drei (T. 114). Und auch sonst sind die bestimmenden Gliederungsmomente, insbesondere die Kadenzwendungen, nicht an die eine Taktposition gebunden, sondern sie wechseln zwischen Anfang und Mitte. Das metrische Gerüst kann hier folglich nur auf Kurztakten beruhen, das heißt, es liegt in der Tat lediglich ein doppelt notierter 2/4-Takt vor.⁸ Der 4/4-„Partiturtakt“ (wenn man ihn so nennen will) hat selbst keine tiefere Auswirkung auf die Satz-anlage. Dies hängt nicht zuletzt mit der engmaschigen Kanonstruktur der beiden Oberstimmen zusammen, die hier in den Ritornellen einander jeweils im dichten Achtelabstand imitieren. So entsteht zwangsläufig eine kleingliedrige, mit größeren metrischen Einheiten nicht mehr kompatible Faktur. Konkretisiert wird der 2/4-Takt in den wechselnden Satzabschnitten durch zum Teil verschiedene Faktoren: in den Ritornellen etwa durch melodische Eckpunkte der führenden Kanonstimme (wie in T. 1, 6, 11), an anderen Stellen durch entsprechenden Einsatzabstand bei Imitationen zwischen Bratschen und Gamben (wie bei T. 17–19), in den *piano* begleiteten Passagen mit konzertierender I. Bratsche durch Klang- beziehungsweise Baßstufenwechsel (wie bei T. 40–45).

Auch beim ersten Satz des 5. Konzerts stoßen wir auf eine primäre Doppeltaktnotierung. Im Partiturtakt treten gleichartige Motivgruppen und Spielvorgänge wiederum in den zwei möglichen Stellungen auf. Dazu nur ein kurzes Beispiel: Nach Anfang des Solos setzt in T. 10 das Kopfmotiv als Begleitstruktur auf Zählzeit drei ein; Mitte des nächsten Taktes seinerseits wiederholt sich (eine

⁷ Vgl. Wolff *Stile antico*, S. 41, Fußnote 14.

⁸ Vgl. zum Phänomen der Doppeltaktnotierung H. Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 19.), S. 75–93. Hell – der den Begriff „Takt“ allein auf die Bezeichnung eines Akzentmodus festlegt – schreibt auch den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte Nr. 2 und 3, neben Nr. 5 und 6, Doppeltaktnotierung zu (ebenda, S. 83, Fußnote 246). Dies deckt sich, hauptsächlich aufgrund ebenjener Eingrenzung (vgl. Fußnote 10), nicht mit meiner im folgenden dargelegten Auffassung. Seidel ist in seinem Aufsatz *Division and Progression*: ... (vgl. Fußnoten 1 und 5) auf die Frage der Doppeltaktnotierung leider nicht eingegangen.

Oktave tiefer) der Solobeginn, und entsprechend erfolgt der zweite Motiveinwurf des Ripienos mit T. 13 auf Schlag eins.

Einschränkend ist allerdings auf eine umfangliche Partie dieses Allegros hinzuweisen, deren Formierung sich tatsächlich am notierten Ganztakt ausrichtet (Notenbeispiel⁹ 1): auf den Abschnitt nämlich mit dem Duett von Flöte und Solovioline über akkordisch-figurativem Begleitsatz von Streichern samt Cembalo (T. 71–100). Hier liegt jedem einzelnen Vierertakt eine bestimmende Harmonie zugrunde, so daß die Primärklänge stets nur ganztaktig wechseln. In den Melodiestimmen wiederholt sich dabei zunächst auf Zählzeit drei-vier stereotyp die Figur von Zählzeit eins-zwei; dasselbe gilt für die wie mechanisch fortlaufenden Sechzehntelformeln des Cembalos, das seinen Repetitionsmodus sogar fast durchgehend beibehält.

Spontan könnte man vielleicht einwenden, daß sich hier einfach je zwei Kurztakte zu einem stabilen Paar zusammenschließen. Kaum zufällig geschieht dies jedoch bei Bach im Rahmen der Notationseinheiten, und nicht etwa gegenphasig zu ihnen. Ja die klanglich gebundenen binären Verknüpfungen je gleichartiger Satzelemente verleihen den Großtakten – als zweiteiligen Einheiten – geradezu musterhaft Gestalt.¹⁰ Im Unterschied etwa zu Vivaldi wären bei Bach längere zusammenhängende Reihen einheitlicher 4/4-Glieder, die konträr zum Partiturtakt stehen, kaum zu erwarten. Beim Aufbau einer solchen Faktur macht sich für ihn offenkundig die formale Ordnung des notierten Taktes, die reguläre Thesis-Arsis-Schlagordnung, doch geltend. So kann der Großtakt vorübergehend auch metrisch wirksam werden, ohne daß der Satzablauf konstant von seiner Maßgabe abhängig ist.

Kommen wir zu den Konzerten Nr. 1 bis 3. Deren Einleitungssätze haben in der musikalischen Zeitgliederung zumindest eines gemeinsam: Die prägenden thematischen Gestalten, die ritornellartig wiederkehrenden Spielvorgänge erscheinen immer in jeweils gleicher Taktstellung. Auch enthält jeder dieser Sätze bestimmte Abschnitte, deren musikalische Disposition sich konkret am Ganztakt ausrichtet. Im Unterschied zu ihren Geschwistern von Nr. 5 und 6 berücksichtigen sie das durch die Takteinteilung gegebene temporale Grundgerüst also in einem prinzipiellen Sinn. Über die Betonungsverhältnisse ist damit noch nichts gesagt. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß sich der Akzentmodus (wenn wir einen solchen postulieren wollen) im allgemeinen je auf die Halbtakte fixiert. Der melodisch-rhythmische Impuls der einzelnen Motivglieder erneuert sich meist in dieser

⁹ Abdruck der Notenbeispiele aus NBA VII/2 mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Kassel.

¹⁰ An diesem Punkt meiner Argumentation ist folgende methodische Voraussetzung zu verdeutlichen: Anders als Hell (wie Fußnote 8, S. 78f.) und auch Horn (wie Fußnote 6, S. 199) schränke ich den Begriff des Taktmetrums bewußt nicht auf ein Betonungsschema ein. Vielmehr beziehe ich gerade die formative Gliederung der musikalischen Spielvorgänge als mögliche Bedingung ein. Daß überhaupt die für das Instrumentale typische – in früher Tastenmusik wurzelnde – Gliederungsweise nach Spielformelgruppen historisch bei der Ausprägung des „modernen“ Taktes mitgewirkt hat, habe ich in meiner Habilitationsschrift über *Die instrumentale Gestalt des Taktes: Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik* (in Vorbereitung für den Druck: Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 57., Tutzing 2001) darzustellen versucht.

Beispiel 1

Konzert Nr. 5, Satz 1, T. 70-73

70

The image shows a musical score for Example 1, measures 70-73. The score is written for a piano and consists of six staves. The first two staves are for the right hand, and the last four staves are for the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 70 and 71. The second system contains measures 72 and 73. The dynamics are marked as *pianissimo* and *piano*. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

70

pianissimo

pianissimo

pianissimo

pianissimo

pianissimo

piano

Beispiel 2

Konzert Nr. 1, Satz 1, T. 8-11

Folge, und auch die Knotenpunkte der Generalbaßharmonik können entsprechend verlaufen. Das ändert aber nichts an jener planerischen Verankerung der Kompositionsanlage im prädisponierten Großtaktraster.

So beziehen sich im Eröffnungssatz des ersten Konzerts die motivischen Fügungen zu Anfang der verschiedenen Teilabschnitte immer auf das volle 4/4-Maß, während in der Fortspinnung oft beispielsweise ungeradzahlige Gruppen von 2/4-Gliedern gebildet werden. Mit den Kadenzschlüssen aber kehrt der Spielablauf regelmäßig zu der durch den Thesis-Arsis-Schlag gegebenen Grundordnung zurück. Zweimal ist ein solcher Vorgang bereits im einleitenden Ritornell zu gewärtigen: Wenn das thematische Fanfarenmotiv mit seinem Auf- und Abstieg zweimal den Ganztakt als Bezugseinheit ausweist, so zerfällt die folgende Verbind-

The image shows a musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score consists of 13 measures. The first measure is a whole rest for the upper staves and a triplet of eighth notes in the bass. Measures 2-7 show a complex interplay of rhythmic patterns across multiple staves, including eighth and sixteenth notes, and triplets. Measures 8-13 continue this rhythmic complexity, ending with a cadence in C major.

derung bis zur Kadenz nach C in 3+3 Kurzglieder (Sequenzabstieg/Vorbereitung des V-I-Schlusses zur Dominante). Die Takte 6 und 7, mit quasi responsorialem Zusammenspiel von Bläser- und Streichergruppe, verkörpern wiederum die ganztaktige Größe (teilchöriger Motivansatz, dann gemeinsamer Anlauf zur nächsten „Eins“ hin). Weil dieser Verbindung noch ein weiteres Halbtaktelement angehängt wird, kommt es ab T. 8 Mitte zu erneuter Divergenz zwischen Grundzeitmaß und musikalischer Gliederung, mit entsprechender Verschiebung der Motivstruktur (Notenbeispiel 2). Für den notwendigen Ausgleich sorgt schließlich eine zweite derartige Ergänzung vor T. 11. Jeweils „zeitordnungsgemäß“ wird dann zu T. 12 hin eine Trugschlußwendung vollzogen und zu T. 13 hin regulär nach F kadenziert.

Werner Breig hat einmal diesen Ablauf als eine von der normativen Taktzahl 12 ausgehende, aber ebenso bewußt asymmetrisch in 5 und 7 Takte geteilte Periodenstruktur beschrieben und damit das Spannungsverhältnis zwischen dem dimen-

Beispiel 3

Konzert Nr. 2, Satz 1, T. 52-55

52

sional Gesetzten und dem kombinatorisch Beweglichen transparent gemacht.¹¹ Ebenso wie die zwölftaktige „Periode“ stellt hier allerdings der Takt selbst eine vorgeordnete Dimension dar: Als 4/4-Zeitmaß bietet er der Komposition ein Grundgerüst, auf das sich der musikalische Ablauf immer von neuem stützen kann, und zwar gerade angesichts der in bestimmtem Rahmen gegebenen Möglichkeit eines freieren, nur vom Einheitswert der Halben abhängigen Gliederns. Erfasst man in dieser Weise das metrische Gesamtprofil des Satzes, so überwiegen rein zahlenmäßig auch die als wirkliche 4/4-Größen konkretisierten Takte.

Beim ersten Satz des zweiten Konzerts beruht der Ritornellaufbau im besonderen auf einem mehrschichtigen Wiederholungsprinzip, das sich potentiell auf der Ebene der Viertel-, Halb- und Ganzakte ausprägt.¹² Die zentrale Größe in diesem Netz von Entsprechungen ist der 4/4-Takt selbst. So wiederholt sich zuerst dreimal

¹¹ *Periodenbau in Bachs Konzerten*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 27 u. 34.

¹² Vgl. Breig (ebenda), S. 28f.

je ein ganztaktiges Spielmuster. In T. 7 verkürzt sich der Wiederholungsmodus auf die Halbtakte, bevor schließlich in T. 8 zum dritten Viertel hin kadenziert wird. Damit leuchtet schon die Möglichkeit eines engmaschigeren 2/4-Metrums auf. Allerdings sind die zusammenhängenden acht Takte des Ritornells als vorausgesetzte Periodenstruktur zu begreifen, die zwangsläufig ein Schließen am Ende, hier *innerhalb* des letzten Taktes, vorsieht. Der durch Überleitungswendungen ausfigurierte Schlußklang als Kadenzziel gehört somit noch dieser Periode – und entsprechend auch deren letzter metrischer Grundeinheit, eben dem achten Takt – an. Die nächste Gruppe beginnt erst mit T. 9 (bei melodisch auftaktigem Ansatz und harmonischem Wechsel zur IV. Stufe).

Ebenfalls eine geschlossene Periode, aber lediglich von zwei Taktlängen, bildet das hiermit eintretende kurze „Solothema“. In seiner agilen Bewegung bringt freilich dieser – zunächst mit wechselnden Soloinstrumenten regelmäßig wiederkehrende – Spielzug die Ganztakte nicht eigens zur Geltung, das heißt, die großen Einheiten treten soweit zugunsten einer lockeren 2/4-Gliederung in den Hintergrund. Innerhalb sämtlicher Tutti-Ritornelle, wie generell bei allen Abschnitten mit Ripieno-Beteiligung, läßt die Formierung des instrumentalen Ablaufs jedoch das 4/4-Zeitmaß als solches klar genug erkennen. Besonders zeichnen sich dabei

Beispiel 4

Konzert Nr. 3, Satz 1, T. 97-100

97

die klanglich flächigen, von taktweisem Akkordwechsel bestimmten Partien gemäß T. 50–55 aus (Notenbeispiel 3): eine der oben gezeigten „Duettpartie“ des fünften Konzerts ähnliche Art der Faktur.

Außer in den zur Ritornellfaktur kontrastierenden Solopassagen richtet sich demnach die Komposition bewußt am notierten 4/4-Zeitmaß aus. Darüber hinaus bildet dieses hier die Basis für eine relativ stabile, im ganzen nur viermal durchbrochene Zweitaktgruppengliederung. Da die abweichenden Dreitaktgruppen sich gewissermaßen gegenseitig ausgleichen, wird selbst der metrische „Überbau“ jeweils wieder ins Lot gebracht.

Wenn also in den Eröffnungssätzen der beiden F-Dur-Konzerte die Musik in den thematischen Hauptteilen sich vorrangig auf das prädisponierte 4/4-Taktmaß gründet, während die nachgeordneten Spielvorgänge öfter mit dem kürzeren Halbtaktmodus korrespondieren, so liegen beim G-Dur-Konzert Nr. 3 die Verhältnisse

umgekehrt: In seinem ersten Satz zeigt gerade das Ritornell samt den von ihm abhängigen Partien eine genuin variable Gliederungsstruktur,¹³ und die Ganzakte kommen erst auf einer sekundären Stufe metrisch zum Zuge.

Zum ersten Mal ist dies nach 46 Takten der Fall – aufgrund wieder jener typischen Faktur eines quasi ostinaten, nur harmonisch sich schrittweise verändernden Diskantgewebes mit Piano-Begleitsatz (T. 47–52). Auch hier folgen gleichartige Spielmotive aufeinander, die je einen Halbtakt ausfüllen, aber innerhalb jedes Ganztaktes notengetreu repetiert werden. Im Satzverlauf tritt diese Faktur samt ihren variierten Formen noch weitere drei Male auf (T. 67–69, 91–96, 108–118). Zum Teil schließen sich breitangelegte Sequenzgruppen an (T. 97–100, 119–121), die nicht weniger klar den 4/4-Einheiten Gestalt verleihen (Notenbeispiel 4). Der Baß vollzieht dort immer einen Quartabstieg im Moll-Tetrachord; dabei wandert auf jeder Klangstufe im Violinen- und Bratschenchor eine *Figura corta* über drei „Stimmterassen“ abwärts, um mit entschiedenem Auftakt-Impuls – unterstützt von

¹³ Vgl. Breig (ebenda), S. 29f.; außerdem Seidel, *Division und Progression*: ..., S. 50f.

Beispiel 5

Konzert Nr. 3, Satz 1, T. 85-88

The musical score for Example 5, measures 85-88, is presented in a system of 11 staves. The top three staves represent the first violin, second violin, and viola parts. The bottom four staves represent the first, second, third, and fourth violas. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the second measure of the first violin part.

den Violoncelli – zur Takt-Eins von neuem oben anzusetzen. Deutlicher könnte der 4/4-Takt metrisch kaum konkretisiert werden.¹⁴

Ziehen wir als nächstes die nach der Satzmitte eintretende Art Doppelfugenexposition in Betracht (T. 78–86). Wie Breig herausgestellt hat, gelangt dort überhaupt eine „zum Ritornellbau gegenläufige Tendenz zu paarigen Gruppierungen“ zum Durchbruch, die sich zuvor nur sporadisch gezeigt hat.¹⁵ Dies wird schon an der Themenexposition der Violinen auf der I. und V. Stufe, in Verbindung mit Stimmtausch, deutlich. Besonders in der Fortspinnungsgruppe kommt aber auch das Taktmaß der vier Viertel durch die je eine tragende Harmonie verkörpernden Dreiklangsbässe und durch die sequenzierende Spielformelreihe der Violinen klar zum Vorschein.

¹⁴ Gerade an diesen Stellen kann man auch kaum mehr eine akzentuelle Gleichrangigkeit von erstem und drittem Taktviertel annehmen – die Achtelaufakte pointieren eben allein die „Eins“.

¹⁵ Breig (wie Fußnote 11), S. 36.

Das eigenwillig gliedernde, in der Tat nur einem 2/4-Akzenttakt verpflichtete Ritornell soll hier nicht behandelt werden, doch sei wenigstens zu den Kadenzsituationen etwas bemerkt. Der V-I-Zielpunkt des Ritornells fällt auf die Mitte des 8. Taktes, wobei die erreichte Tonikastufe wiederum schließende Funktion hat (ähnlich wie beim zweiten Konzert). Mit einer einzigen, gesondert zu erklärenden Ausnahme stehen auch sämtliche Hauptkadenzen so in der Mensur. Die prägenden thematischen Elemente bleiben im Gehäuse des Partiturtaktes den ihnen originär zugewiesenen Stellungen ebenfalls treu. Latent wirkt damit die vorgeschriebene Zeitordnung doch beim gesamten Satzaufbau mit.

Erörtern wir noch jene abweichend positionierte Kadenz. Es ist wirklich ein Sonderfall, wenn zu deren Unisono-Einleitung (bei T. 125) die rhythmische Zäsur mit der punktierten Achtelnote am Taktbeginn eintritt und nicht wie an den zwei Parallelstellen (T. 57 und 73) in der Taktmitte. Als einmaliges Ereignis folgt aber daraus die Verquickung der entsprechend auf den Taktübergang verlagerten V-I-Wendung mit dem thematischen Einsatz des Schlußritornells. Es ist also konkret der formale Zirkelschluß innerhalb der Ritornellanlage, der diese Abweichung, im Sinne eines musikalischen Ausrufezeichens, begründet.

Den ganzen Satz überblickend, wäre festzuhalten, daß die „großräumige“ 4/4-Zeitordnung sich zwar über weite Strecken zunächst im Hintergrund hält und dem frischen Impetus der Musik auf metrischer Basis der Halbtakte freien Lauf läßt. An bestimmten Punkten jedoch tritt sie mit gebührender Entschlossenheit auf den Plan, um – wie man vielleicht sagen könnte – nach guter väterlicher Autorität Ruhe in das übermütige Spielgeschehen zu bringen. Daß durch dieses regulierende Eingreifen der großen Taktinstanz auch eine Spannung entsteht, beweist die plötzlich scheinbar unkontrolliert „von allen Seiten hereinbrechende Tonfluth“ (Philipp Spitta)¹⁶ der Takte 87–90 (Notenbeispiel 5). Das aus dem Rahmen fallende Geschehen beendet unwirsch jene zentrale Doppelfugenexposition, just nachdem die Themen auf der Tonikaebene wieder eingetreten waren. Und nicht zufällig folgt gerade darauf wiederum die bisher umfangreichste gantzaktigt gegliederte Partie (T. 91–100).

Überhaupt kann man ergänzend feststellen, daß sich der 4/4-Takt desto mehr bemerkbar macht, je weiter die Musik in ihrem Ablauf voranschreitet. Was den Satz insgesamt prägt, ist nicht zuletzt das spannungsvolle Verhältnis zwischen variablen spielmotivischen Kombinationen auf der einen und metrisch ruhenden Gruppen unzergliedert hervortretender Taktgestalten auf der anderen Seite.

Hiermit wäre nun *eine* wesentliche Möglichkeit des schöpferischen Umgangs mit dem Takt beschrieben, auf die man im Werk Johann Sebastian Bachs stoßen kann. Sie geht gleichsam von einer Hierarchie der jeweiligen Themen- und Motivbildungen aus. Die „Rangunterschiede“ kommen dann in der divergenten Einstellung dieser Komponenten zur Schlagordnung mit ihrer genuinen Einheit von Thesis und Arsis zum Ausdruck. Im ersten Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts verbindet sich die vordergründige Kurtzaktigkeit mit den von Hause aus dominierenden Motivgruppen des Ritornells, während ein veritables 4/4-Metrum erst durch ein Zwischenspiel eingeführt wird. Das Üblichere ist hingegen, daß die thematisch höherrangigen Gruppen gantzaktkonform gebaut sind und die metrisch beweglicheren Fügungen auf der Fortspinnungsebene erscheinen.

Von daher besitzt aber der 4/4-Takt bei Bach potentiell zwei „Naturen“, das heißt, er kann zugleich sowohl im regulierend wirkenden Zeitmaß der notierten 4/4-Einheiten als auch in einer – vor allem rhythmisch bestimmten – Impuls- oder Betonungsordnung von 2/4-Einheiten bestehen. Mit dieser möglichen Dualität gibt aber der Bachsche Taktbegriff beiden musiktheoretischen Erklärungsmodellen recht, die im 18. Jahrhundert in Konkurrenz zueinander treten: der konservativen Vorstellung von der großen dividierbaren Zeiteinheit wie der zukunftssträchtigen Annahme einer additiven Verbindung betonter und unbetonter Zählzeiten zu kurzen Akzenttaktan.

Claus Bockmaier (München)

¹⁶ Spitta I, S. 741.

Nachtrag zu S. 334, letzter Absatz: Die jüngst zum Thema auch der Metrik bei Bach entstandene Dissertation von I. Abravaya, *Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J. S. Bach*, Tel Aviv 2000, konnte ich für diesen Beitrag leider nicht mehr berücksichtigen.