

Marpurg, Koch und die Neubegründung des Taktbegriffs

von Markus Waldura, Saarbrücken

1. Einleitung

In der Forschung werden über die Quellen von Heinrich Christoph Kochs Taktlehre widersprüchliche Aussagen gemacht. Wilhelm Seidel nimmt an, dass sie auf der Taktlehre Johann Georg Sulzers und Johann Philipp Kirnbergers in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* fußt.¹ Nicole Schwindt-Gross hat sich Seidels Ansicht in ihrem Aufsatz über „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte“ angeschlossen.² Dem steht die Feststellung Siegfried Maiers gegenüber, dass Koch nicht Kirnbergers, sondern Friedrich Wilhelm Marpurgs System der Taktarten übernommen hat.³

Dieser Widerspruch verlangt nach Klärung. In der vorliegenden Untersuchung soll gezeigt werden, dass er seinen Ursprung in Kochs Taktlehre selbst hat. Denn diese schöpft aus beiden Quellen: Die theoretische Fundierung seiner Taktlehre bezieht Koch vornehmlich, jedoch nicht ausschließlich aus dem Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*, seine Systematik der Taktarten jedoch von Marpurg, und zwar aus jener Taktlehre, die dieser in den Briefen 13 bis 16 im ersten Band der *Kritischen Briefe über die Tonkunst*⁴ veröffentlicht hat.

Diese Taktlehre Marpurgs ist ihrerseits wiederum von Johann Mattheson beeinflusst, was bisher übersehen wurde.⁵ Marpurg übernimmt von Mattheson in ihr vor allem den Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller – auch der ungeraden – Takte. Koch wird ihn in seiner im *Versuch einer Anleitung zur Composition*⁶ enthaltenen Taktlehre fort-schreiben.

Diese Tatsache scheint das Bild in Frage zu stellen, das Wilhelm Seidel vom Wandel des Taktbegriffs im 18. Jahrhundert zeichnet. Seidel zufolge stehen sich in der Theorie des 18. Jahrhunderts ein älterer und ein jüngerer Taktbegriff gegenüber. Den älteren Taktbegriff repräsentiert die Taktlehre Matthesons. Der Hamburger Theoretiker ge-

¹ Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), Bern 1975, S. 101: „Sulzers Mitarbeiter Kirnberger und Schulz schreiben seine Theorie im Blick auf die Musik aus: zunächst in den musikalischen Artikeln der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* selbst; dann in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*; und schließlich faßt sie Koch in der *Anleitung zur Komposition* und im *Musikalischen Lexikon*.“

² Nicole Schwindt-Gross, „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte. Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert“, in: *Mth* 4 (1989), S. 212: „Der theoriegeschichtliche Prozeß [...] gipfelt in Sulzers ebenfalls 1774 erschienenem [...] Rhythmus-Artikel, der die Grundlage für das bei Koch 1787 am ausführlichsten beschriebene mechanisch-periodische System schafft.“

³ Siegfried Maier, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 16), Tutzing 1984, S. 38: „Dieses System [Marpurgs System der Taktarten] ist in seiner Komplexität und in seiner Geschlossenheit unübertroffen geblieben. Andere Autoren, z. B. Scheibe und vor allem Koch, haben es ganz oder auch teilweise übernommen.“

⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1760, Nachdr. Hildesheim 1974.

⁵ Seidel berücksichtigt die Taktlehren Friedrich Wilhelm Marpurgs in seiner Studie nicht. Maier bemerkt zwar punktuelle Übereinstimmungen zwischen Marpurgs und Johann Matthesons Taktlehre. Dass diese sich besonders in Marpurgs dritter Taktlehre häufen, wird aus seiner Darstellung jedoch nicht deutlich.

⁶ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Leipzig 1782–1793, Nachdr. Hildesheim 1969.

winnt die Taktarten durch Teilung der Mensur. Diese besteht aus Thesis und Arsis, die wiederum in eine unterschiedliche Zahl kleinerer Glieder zerlegt werden (Divisionsprinzip). Den jüngeren Taktbegriff entwickelt Johann Georg Sulzer im Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*. Seiner Theorie zufolge entsteht der Takt durch die nachträgliche Gliederung einer gleichförmigen Schlagfolge (Progressionsprinzip). Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Ansätzen besteht darin, dass nach dem Divisionsprinzip der Takt als primäre Einheit erscheint, nach dem Progressionsprinzip jedoch als Resultat einer Zusammensetzung.⁷ Diese Differenz hat Konsequenzen für die Definition des ungeraden Taktes. Nach Mattheson setzt sich auch dieser aus zwei – allerdings ungleich langen – Teilen zusammen. Sulzers Ansatz schließt eine solche Definition aus. Da er den ungeraden Takt aus der Zusammenfassung von drei Schlägen entstehen lässt, ist dieser als dreiteilig anzusehen.

Dass Koch in seiner Taktlehre einerseits Sulzers Herleitung des Taktes übernimmt, andererseits aber an Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller, auch der ungeraden Takte festhält, kann zweierlei bedeuten:

1. Koch hat sich mit dem Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte auch Matthesons Taktbegriff zu Eigen gemacht. In diesem Fall wäre ihm der Vorwurf zu machen, dass ihm die Unvereinbarkeit von Sulzers und Matthesons Taktauffassung entgangen ist.
2. Koch hat Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte neu begründet, so dass er sich in seine auf Sulzers Taktbegriff basierende Theorie widerspruchlos einfügen ließ.

Welche der beiden Alternativen zutrifft, soll im Folgenden untersucht werden. Das skizzierte Geflecht von Abhängigkeiten zwischen den Taktlehren der drei Theoretiker Mattheson, Marpurg und Koch legt eine Gliederung der Studie in zwei Abschnitte nahe. Zuerst soll der Einfluss Matthesons auf Marpurgs Taktlehre in den *Kritischen Briefen*, dann der Einfluss dieser Taktlehre auf Koch nachgewiesen werden.

2. Matthesons Einfluss auf Marpurgs Taktlehre in den „Kritischen Briefen“

Dass Marpurg bei Abfassung seiner dritten Taktlehre wenigstens Matthesons Taktkapitel in der *Kleinen General-Baß-Schule* („Fünfte Aufgabe, Vom Tact“⁸) kannte, beweist seine Kritik an Matthesons dort unternommenem Versuch, die richtige Bedeutung des Begriffs „Tripla“ wiederzugewinnen. Aber Marpurg setzt sich nicht nur mit Matthesons Überlegungen zu dieser Frage auseinander. Er übernimmt in seiner dritten Taktlehre auch einige Definitionen und eine Systematik von ihm und entfernt sich dabei von seinen früheren Taktlehren.

⁷ Seidel, S. 15: „[...] es zeichnet sich in nuce eine hypothetische Geschichte des Rhythmus ab. [Moritz] Hauptmann gibt drei Positionen. Die erste geht vom Ganzen eines temporalen Spielraums aus und ermittelt die Struktur der musikalischen Einheit, die sich darin ereignet, durch den Prozeß der Division. Die Träger einer solchen Theorie würden beispielsweise einen 4/4-Takt als vierteilig ansehen, weil sie die Taktzeit, die hier durch eine ganze Note dargestellt wird, vorausdenken. Die zweite geht von der elementaren Einheit aus und erklärt die höhere als Resultat einer Zusammensetzung, einer mechanisch zählenden Fortschreitung.“

⁸ Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1739, Nachdr. (= Dokumente früher Musik und Musikliteratur im Faksimile 2) Laaber 1980, S. 92–107.

Maier stützt seine These, dass zwischen Marpurgs und Matthesons Taktauffassung ein prinzipieller Unterschied bestehe, vor allem auf die Tatsache, dass Mattheson, ausgehend vom zweizeitigen Tactus, alle Takte in Thesis und Arsis teilt, während Marpurgs Definitionen der Taktarten den Einfluss der französischen drei- und viergliedrigen Schlagfiguren erkennen lassen.⁹ Doch Marpurg bezieht sich auf die viergliedrige Dirigierbewegung nur in seinen ersten beiden im *Critischen Musicus an der Spree* (1749) und in der *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) enthaltenen Taktlehren¹⁰ und dann wieder in seiner vierten Taktlehre in der *Anleitung zur Musik überhaupt* (1763). In den *Kritischen Briefen* erwähnt er sie dagegen nicht und spricht statt dessen wie Mattheson nur vom Nieder- und Aufschlag der Hand:

„Da bey Abmessung einer Tactart mit der Hand, die längere Hauptnote derselben in den Niederschlag, die kürzere aber in den Aufschlag genommen wird, [...] so geschicht es daher, daß die erstere Hauptnote oder der erste Haupttheil eines Tacts öfters [...] mit dem Worte Niederschlag [...] die zweyte Hauptnote aber [...] mit dem Worte Aufschlag [...] bezeichnet wird.“¹¹

Ein weiteres Indiz für Marpurgs Anlehnung an Mattheson ist darin zu sehen, dass er in den *Kritischen Briefen*, anders als in der *Anleitung zum Clavierspielen*, nicht zwei, sondern drei Unterteilungsgrade des Taktes unterscheidet. In der *Anleitung zum Clavierspielen* kannte Marpurg nur Taktteile und Taktglieder. Jetzt unterteilt er die Taktglieder jedoch wiederum in Taktnoten.¹²

Diese dreigliedrige Systematik erinnert an Matthesons Unterscheidung von „partes“, „membra“ und „articuli“ bzw. von „Takttheilen“, „Gliedern“ und „Gelenken“.¹³ Bei genauerer Betrachtung erweist sich allerdings, dass Marpurg Matthesons dreitheilige Systematik modifiziert hat. Er unterscheidet in den *Kritischen Briefen* nicht nur drei, sondern vier Unterteilungsebenen. Denn neben dem Begriff des „Tacttheils“ gebraucht er hier den der „Hauptnote“, und zwar keineswegs synonym.

Auf den ersten Seiten seiner dritten Taktlehre ist freilich zunächst nur von den „Hauptnoten“ des Taktes die Rede. Gerader und ungerader Takt unterscheiden sich in der Zahl ihrer „Hauptnoten“.¹⁴ Sinngemäß wiederholt Marpurg hier seine Definition der beiden Taktgattungen aus der *Anleitung zum Clavierspielen*:

⁹ Maier, S. 21 f.: „Im Gegensatz zu Mattheson, der im Blick auf die Teilung des Taktes die Tradition des tactus fortsetzt, knüpft Marpurg an der französischen Tradition an.“

¹⁰ In beiden Taktlehren erwähnt Marpurg (*Critischer Musicus an der Spree*, Berlin 1750, Nachdr. Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 32), dass die zweitheilige Schlagbewegung in einigen Taktarten, etwa im 4/4-Takt, unter bestimmten Bedingungen durch eine vierteilige ersetzt werden kann: „In dem gemeinen Tact geht eine halbe, oder zwey Viertelheile, oder vier Achttheile ec. auf jeden Schlag. [...] Man mercke auch noch, daß, wenn der gemeine Tact eine sehr langsame Bewegung haben soll, man alsdenn, um die Zeit desto richtiger abzumessen, die Schläge zu verdoppeln, und den Tact in vier Hauptglieder oder Schläge, [...] zu vertheilen pfelet.“ Vgl. auch Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, Nachdr. der 2. Aufl. v. 1765 Hildesheim 1970, S. 19: „Nach den vier Theilen, die jede von diesen beyden Tactarten enthält, wird eine jede, in der äusserlichen Vorstellung, mit vier Schlägen mit der Hand bemerkt, wenn es nöthig ist, und der Tact deutlich gegeben werden soll. [...] Der erste und zweyte Schlag zusammen genommen, machen den Niederschlag, der dritte und vierte Schlag den Aufschlag aus.“

¹¹ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 101.

¹² Ebd.: „Wenn im Zweyzeithilfact die zwey Hauptnoten in vier Viertheile unterschieden werden: so sind das erste und dritte Viertheil gute [...] oder accentuirte Tactglieder, und das zweyte und vierte Viertheil sind schlimme [...] oder unaccentuirte Tactglieder. Werden die zwey Hauptnoten in acht Achttheile verkleinert: so sind das erste, dritte, fünfte und siebende Achttheil gute ec. Tactnoten, und das zweyte, vierte, sechste und achte Achttheil schlimme ec. Tactnoten.“

¹³ Mattheson gebraucht die lateinischen und die deutschen Termini in seinen Taktlehren nebeneinander.

¹⁴ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 99.

„so folget daher, daß es nicht mehrere als zwei Hauptactarten [sic] geben kann, eine in Proportione aequali, und eine in Proportione dupla. Wir nennen die erste, weil sie aus einer geraden oder gleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine gerade; die andere aber, weil sie aus einer ungeraden oder ungleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine ungerade Tactart.“¹⁵

Mattheson definiert die Begriffe „gerade“ und „ungerade“ ganz anders – nicht über die Anzahl der „Hauptnoten“ pro Takt, sondern über das Verhältnis, in dem die beiden Teile des stets zweiteiligen Taktes zueinander stehen: Der gerade Takt hat zwei Teile von gleichem, der ungerade zwei Teile von ungleichem Umfang.¹⁶

Auf S. 101 der *Kritischen Briefe* spricht Marpur dann erstmals von „Haupttheilen“ des Taktes. Im Blick auf die Unterteilung der „Hauptnoten“ des Taktes in Glieder bemerkt er:

„Hiedurch entstehen Nebennoten, die, wenn die Haupt= oder Grundnoten eines Tacts so viele Haupttheile desselben sind, mit dem Nahmen von Tactgliedern, und in die Untereintheilung Tactnoten, bemerket werden.“¹⁷

Die Formulierung „wenn die Haupt= oder Grundnoten eines Tacts so viele Haupttheile desselben sind“ impliziert, dass „Hauptnote“ und „Haupttheil“ nicht dasselbe bedeuten: „Hauptnoten“ und „Haupttheile“ können zusammenfallen, müssen es aber nicht. Erstmals deutet sich hier die oben erwähnte vierstufige Unterteilung des Taktes an: Marpur ordnet die „Hauptnoten“ einer noch höheren Kategorie, dem „Haupttheil“, unter.¹⁸ Worin der Unterschied zwischen „Haupttheil“ und „Hauptnote“ besteht, wird klar, wenn er den ungeraden Takt näher definiert:

„Wie aus dem Vorhergehenden erhellet: so hat der gerade Tact nicht mehr als zween Haupttheile. Aber wie viele hat der ungerade Tact? Im Grunde drey, die aber für nicht mehr als zween Haupttheile gehalten und dem zu Folge gehandhabet werden können.“¹⁹

Marpur macht sich hier Matthesons Definition des ungeraden Taktes zu Eigen, der zwar drei Noten gleicher Geltung enthalten kann, deswegen aber doch nur aus zwei „Haupttheilen“ besteht. Sein „Haupttheil“, das wird nunmehr deutlich, entspricht Matthesons „pars“ oder „Theil“. Im Folgenden beschreibt Marpur den Unterschied zwischen geradem und ungeradem Takt in enger Anlehnung an Matthesons Definition:

„Wenn aber in dem geraden Tact die beyden Haupttheile [...] gleich sind: so sind selbige hingegen in dem ungeraden Tact [...] ungleich, man mag die zweyte Hauptnote mit zum Niederschlag, oder zum Aufschlage rechnen“.²⁰

Marpur überlagert seiner ersten, oben erwähnten Definition der beiden Hauptgattungen des Taktes demnach hier eine zweite.²¹ Insofern geht durch seine Abhand-

¹⁵ Ebd., vgl. auch Marpur, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 17: „Gerade ist der Tact, wenn er in gerade Theile unterschieden werden kann. Ungerade ist er, wenn er nicht in gerade Theile unterschieden werden kann.“ Vgl. auch S. 21 f. seine Definition der einfachen ungeraden Taktarten: „Jede dieser Tactarten wird in drey Theile unterschieden, wovon jeder entweder eine halbe [...] oder ein Viertheil, [...] oder ein Achttheil [...] enthalten kann.“

¹⁶ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, Hamburg 1722, Nachdr. Amsterdam 1964, S. 32 f.: „In tempore binario simplici, wo der Tact zwey gleiche partes, und auch nur eben so viel membra hat/ist auf dem ersten derselben die thesis und der accent zugleich. [...] Was aber das tempus ternarium betrifft/hat solches zwey ungleiche Theile und drey membra, deren zwey erste ad thesin, und das letzte ad arsin gehören.“

¹⁷ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 101.

¹⁸ Das entgeht Maier, S. 119, der bezogen auf die Taktlehre in den *Kritischen Briefen* feststellt: „Der Begriff der ‚Hauptnoten‘ ist hier gleichbedeutend mit dem der ‚Haupttheile‘.“

¹⁹ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 102.

²⁰ Ebd.

²¹ Maier stellt es anders dar, S. 21 f.: „Diese Teile werden von Marpur erst nachträglich dem Niederschlag und Aufschlag zugeordnet, wobei allerdings nicht eindeutig zu erkennen ist, inwieweit damit auf die Schlagbewegung oder auf ein innermusikalisches Prinzip abgehoben wird.“ Er sieht in der Tatsache, dass Marpur die drei Teile erst

lung ein Konzeptionsbruch. Auf den ersten Seiten schreibt er noch seine alte, an den mehrteiligen Schlagfiguren orientierte Taktaufassung aus. Ab S. 101 folgt er Mattheson.

Seine Redefinition der Taktgattungen macht eine Unterscheidung von abstrakten „Haupttheilen“ und konkret erklingenden „Hauptnoten“ notwendig: Die drei „Hauptnoten“ des ungeraden Taktes müssen den beiden „Haupttheilen“ zugeordnet werden. Marpurgs Begriff „Hauptnote“ meint demnach dasselbe wie Matthesons „membrum“ oder „Glieder“. Beide Autoren bezeichnen mit diesen Begriffen die Schlagzeiten und die sie markierenden vorherrschenden Noten der Taktbewegung. Marpurgs „Tactglieder“, die die nächste Teilungsebene repräsentieren, entsprechen folglich nicht Matthesons „Gliedern“, sondern seinen „Gelencken“. Marpurgs „Tactnoten“ haben in der Systematik des älteren Theoretikers kein Gegenstück.²²

Mattheson	Marpurg, <i>Kritische Briefe</i>
Theil/pars	Haupttheil
Membrum/Glieder	Hauptnote
Articulus/Gelenck	Tactglied
	Tactnote

Hier enden die Gemeinsamkeiten zwischen Mattheson und Marpurgs dritter Taktlehre. Denn während Mattheson nicht müde wird zu betonen, dass alle Taktarten nur zwei Hauptteile haben, enthält Marpurgs System der Taktarten in den *Kritischen Briefen* neben zweiteiligen vierteilige Taktarten. Das erklärt sich daraus, dass Marpurg den Bestand der Taktarten aus seinen früheren, von der französischen Dirigiertradition beeinflussten Taktlehren im Wesentlichen übernimmt. Seine beiden ersten Taktlehren stimmen in ihrer Systematik der Taktarten weitgehend überein.²³ Die Systematik der Taktarten in der *Anleitung zum Clavierspielen* sieht wie folgt aus:²⁴

einfache gerade Taktarten:	Einfache ungerade Taktarten:	Zusammengesetzte gerade Taktarten:	zusammengesetzte ungerade Taktarten:
4/2	3/2	12/4	9/4
4/4	3/4	12/8	9/8
2/2	3/8	6/4	
2/4		6/8	

Als „einfach“ bezeichnet Marpurg hier alle Taktarten, die auf der ersten und auf der zweiten Teilungsebene durch zwei teilen, als „zusammengesetzt“ die, die auf der zweiten Teilungsebene durch drei teilen. In beiden Klassen gerader Taktarten stehen

nachträglich den zwei Hauptteilen zuordnet, weniger einen Einfluss des älteren Theoretikers denn einen Gegensatz zu ihm. Tatsächlich gelangt Marpurg zu einer anderen Zuordnung der zweiten Hauptnote als Mattheson: Für Mattheson gehört sie stets zur Thesis, für Marpurg bald zur Thesis, bald zur Arsis.

²² Auch Maier konstatiert, dass sich Matthesons und Marpurgs System der Unterteilungsgrade unterscheiden. Er legt seinem Vergleich jedoch Marpurgs zweite Taktlehre in der *Anleitung zum Clavierspielen* zugrunde. In ihr kennt Marpurg nur Taktteile und -glieder. Maier, S. 126: „Was bei Mattheson die Glieder des Taktes sind, bezeichnet Marpurg als Taktteile; wo Marpurg hingegen von Gliedern spricht, handelt es sich bei Mattheson nur um Gelenke.“

²³ Der einzige größere Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass Marpurg in seiner ersten Taktlehre 4/2- und 2/2-Takt nicht anführt.

²⁴ Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 24.

zwei- und vierteilige Taktarten nebeneinander: Vierteilig sind einerseits 4/2- und 4/4-Takt und andererseits 12/4- und 12/8-Takt.

Diese vierteiligen Taktgattungen behält Marpur auch in den *Kritischen Briefen* bei. Dennoch strukturiert er seine Systematik hier völlig um:²⁵

einfache Taktarten		zusammengesetzte Taktarten		
reine Taktarten ²⁶	vermischte Taktarten ²⁷			
gerade Taktarten:	ungerade Taktarten:	vermischte Taktarten:	gerade Taktarten:	Vermischte ungerade Taktarten:
2/2	3/2	6/4	9/4	4/2 (aus 2/2)
2/4	3/4	6/8	9/8	4/4 (aus 2/4)
	3/8		9/16	6/2 (aus 3/2)
				6/4 (aus 3/4)
				6/8 (aus 3/8)
				12/4 (aus verm. 6/4)
				12/8 (aus verm. 6/4)

Die einfachen Taktarten seines früheren Systems bezeichnet er nun als reine, die zusammengesetzten als vermischte Taktarten.²⁸ Der Begriff „zusammengesetzt“ wird damit frei, und unter ihm fasst er nunmehr die vierteiligen Taktarten zusammen. Diese Umbenennung lag nahe, weil Marpur die Entstehung der zusammengesetzten Taktarten in den *Kritischen Briefen* dadurch erklärt, dass „zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden“,²⁹ mithin zu einem größeren Takt zusammengesetzt werden. Die vierteiligen Taktarten bilden in Marpurs dritter Taktlehre also eine eigene Klasse.

Matthesons System der Taktarten unterscheidet sich von jenem Marpurs erheblich. Es differenziert nur zwischen geraden und ungeraden Taktarten. Die Taktarten, die Marpur in den *Kritischen Briefen* als „vermischte“ bezeichnet, sind für Mattheson nur Untergattungen verschiedener gerader und ungerader Taktarten. 4/4- und 6/4-Takt sind nach seinem System derselben einfachen geraden Taktart zugeordnet, dem 2/2-Takt: Der 4/4-Takt entsteht aus ihm, wenn die Halben, die dessen „Theile“ bilden, in zwei „Glieder“, der 6/4-Takt, wenn sie in drei „Glieder“ unterteilt werden. Der 4/4-Takt ist demnach bei Mattheson dadurch definiert, dass nicht die Notenwerte der ersten, sondern der zweiten Teilung vorherrschen. Die Viertel sind „membra“, nicht „partes“. Mattheson bezeichnet Taktarten, in denen die „partes“ zugleich „membra“ (also vorherrschende Notenwerte) sind, als „simplices“, jene Taktarten, in denen die „Glieder“ die nächsttiefere Teilungsebene repräsentieren, als „compositae“.³⁰

Marpurs System in den *Kritischen Briefen* ordnet 4/4- und 6/4-Takt dagegen ganz verschiedenen Taktgattungen zu. Der 4/4-Takt gehört zu den zusammengesetzten, der 6/4-Takt zu den vermischten Taktarten. Wie kommt Marpur zu dieser von Mattheson abweichenden Einordnung des 4/4-Taktes? In der Forschung wurde gelegentlich die Meinung vertreten, dass er den 4/4-Takt deswegen als zusammengesetzt interpretiert,

²⁵ Marpurs Taktlehre dort enthält keine tabellarische Übersicht. Die hier abgedruckte Tabelle fasst Marpurs verbale Definitionen zusammen.

²⁶ Diese teilen auf allen Ebenen durch 2.

²⁷ Diese teilen auf der zweiten Ebene durch 3.

²⁸ Den Begriff „vermischte“ könnte er von Mattheson bezogen haben. Dieser schlägt im *Neueröffneten Orchestre*, Hamburg 1713, Nachdr. Hildesheim 1993, S. 78, vor, Taktarten, die auf der zweiten Ebene durch drei teilen, als „Tripla mixta“ zu bezeichnen. Dieser lateinische Begriff lehnt sich an Brossards „triple mixte“ an. Marpur könnte den Begriff auch direkt von Brossard übernommen haben; vgl. Maier, S. 37.

²⁹ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107.

³⁰ Mattheson, *Critica Musica*, S. 33.

weil er sich am Akzentbild orientiert.³¹ Tatsächlich hat der 4/4-Takt für Marpurg zwei gute Taktteile. Das geht unter anderem daraus hervor, dass er ihn und andere zusammengesetzte Taktarten mit zusammengesetzten Versfüßen vergleicht.³² Bereits Maier hat jedoch klargestellt, dass Marpurg die Taktarten nicht an der Akzentverteilung, sondern an der Anzahl der Kadenzstellen pro Takt erkennt.³³ Maier folgert das aus Marpurgs Unterscheidung von einfachem und zusammengesetztem Takt: Als „einfach“ bezeichnet der Berliner Theoretiker jene Taktarten, die pro Takt nur einen Kadenzpunkt aufweisen, als „zusammengesetzt“ jene, in denen in einem Takt zwei Zeiten als Kadenzpunkte in Frage kommen:

„Das wesentliche Kennzeichen, wodurch ein einfacher Takt von einem zusammengesetzten unterschieden wird, ist, daß, da die männliche Cäsar allezeit auf einen guten Tacttheil fallen muß [...] folglich daselbst die Cäsar nirgends, als auf [...] den ersten Haupttheil des Tacts fallen kann. Hingegen sind in den zusammengesetzten Tactarten alle beyde guten Haupttheile der Cäsar fähig.“³⁴

Die Anzahl der Kadenzpunkte pro Takt wird für Marpurg demnach zu einem wesentlichen Kennzeichen der Taktart. Bei Mattheson spielt dieses Kriterium dagegen nur in einem Fall, bei der Unterscheidung von 3/8- und 9/8-Takt, eine Rolle. Seine geraden Taktarten kann man anhand dieses Merkmals nicht auseinander halten. Denn Kadenzzeiten können in ihnen sowohl auf die Thesis als auch auf die Arsis fallen. Das gilt, wenn man der entsprechenden Aussage Matthesons im *Vollkommenen Capellmeister* glauben darf,³⁵ sogar für den 2/2-Takt, in dem Thesis und Arsis seiner Definition nach von nur je einer Note ausgefüllt werden.

Doch weshalb orientiert sich Marpurg bei der Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten Taktarten nicht am Akzentbild? Die Erklärung liefert folgendes Zitat aus seiner in den *Kritischen Briefen* veröffentlichten Kompositionslehre mit dem Titel *Unterricht vom Vocalsatze*:³⁶

„Da sowohl der Zweyzeytheil als Vierviertheiltact in jedem Tactraume vier Viertheile enthält, [...] wie erkennt man da, wenn die Tactart unrichtig vorgezeichnet ist, [...] Ich weiß kein anders und geschwinders Mittel, als daß man Achtung giebt, wo in dem Stücke der männliche rhythmische Einschnitt hinfällt. Dieser muß, [...] in jedem Zweyzeytheil [...] in Thesis [...] fallen. Findet sich selbiger [...] auf dem dritten Viertheile; so ist solches ein Zeichen, daß das Stück im Vierviertheil, und nicht im Zweyzeytheiltacte ist.“³⁷

³¹ Schwindt-Gross, S. 210: „Marpurg [...] nimmt allein das Alternieren guter und schlechter Noten zum Ausgangspunkt seines Taktsystems.“

³² Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107: „So wie es in der Dichtkunst einfache und zusammengesetzte Tonfüße giebt: so giebt es auch in der Musik einfache und zusammengesetzte Tactarten.“

³³ Maier, S. 97: „Marpurg teilt den Grundsatz von der übergeordneten Einheit des Taktes nur noch soweit, als er sich satztechnisch konkretisiert, nämlich in der Behandlung der Taktart hinsichtlich der Einschnitte.“

³⁴ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 108.

³⁵ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdr. Kassel 1954, S. 147: „§. 90. Wieder diese Natur der Zeitmaasse einen Schluß, oder sonst einen mercklichen Fall und Absatz der Stimme anzubringen, ist [...] ein [...] Fehler [...] §. 91. Die Haupt=Ursache dieses [...] Uibelstandes entstehet in der melodischen Setz=Kunst wol am meisten daher, daß man den gewöhnlichen Vier=Viertel=Tact, mit dem, der nur zwey halbe erfordert, unvorsichtiglich vermischt. Jener hat augenscheinlich vier verschiedene Glieder, dieser aber nur zwey, welche in beiden Arten mehr nicht, als zween Theile austragen, einfolglich auch eben so viel Schlüsse oder Absätze in der Melodie zulassen, nemlich bey jedem Theile, nicht bey jedem Gliede, wenn ein Theil deren mehr hat, als zwey: denn in solchem Fall muß nur auf dem ersten und dritten, wo die Theile anheben, nicht aber auf dem zweiten und vierten, wo sie aufhören, abgesetzt werden.“

³⁶ 59. Brief – 70. Brief, Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 461–506; Bd. 2, S. 1–48.

³⁷ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 2, S. 23.

Aus diesem Zitat geht hervor, dass sich 2/2- und 4/4-Takt für Marpurg im Notenbild nicht unterscheiden müssen. In Stücken beider Taktarten können die Viertelnoten vorherrschen. Im 4/4-Takt sind sie allerdings „Haupttheile“, im 2/2-Takt dagegen „Tactglieder“. Aber woran soll der Hörer bzw. Spieler eines Tonstücks das erkennen? Das Tempo bietet keinen Anhaltspunkt, denn die Viertelnoten müssen im 2/2-Takt nach Marpurg nicht in allen Fällen schneller gespielt werden als im 4/4-Takt.³⁸ Im Akzentbild stimmt ein Stück im 2/2-Takt, in dem die Bewegung in Viertelnoten vor sich geht, mit einem Stück im 4/4-Takt ebenfalls überein. Das wäre anders, wenn Marpurg davon ausgehen würde, dass die Einteilung des Taktes in „Haupttheile“ die Akzente, die sich auf der Ebene der „Tactglieder“ ergeben, modifiziert. Dies zieht er jedoch nicht in Betracht. Er kennt nur gute und schlechte Taktteile. Das lässt sich folgender Stelle in den *Kritischen Briefen* entnehmen:

„Wenn im Zweyweytheiltact die zwey Hauptnoten in vier Viertheile unterschieden werden: so sind das erste und dritte Viertheil gute, anschlagende, ungerade oder accentuirte Tactglieder, und das zweyte und vierte Viertheil sind schlimme, durchgehende, gerade oder unaccentuirte Tactglieder.“³⁹

Auch Mattheson stellt sich die Akzentordnung im geraden Takt nicht anders vor. In der *Critica musica* schreibt er:

„Wird aber aus sothanem *tempore simplici* ein *compositum* [...] so daß ein anderer *rhythmus* zum Vorschein kommt/ und der Tact vier *membra* aufzuweisen hat/da bleibt es alsdann mit der *thesi* und *arsis* zwar/wie vorhin; allein/der *Accent* oder Anschlag fällt so wohl auf das dritte *membrum*, als auf das erste/dabey die andere und vierte Noten durchgehen.“⁴⁰

Die Zahl der Akzente im Takt hängt einzig von der Anzahl der Glieder ab. Mattheson scheint nicht anzunehmen, dass Thesis und Arsis eine Differenzierung jener Akzente bewirken, die sich auf der Ebene der zweiten oder gar dritten Teilung ergeben.⁴¹

Für Mattheson entstehen daraus, anders als für Marpurg, keine Probleme. Für ihn sind 4/4- und 2/2-Takt dadurch hinreichend unterschieden, dass im 2/2-Takt die Halben die Bewegung bestimmen, im 4/4-Takt dagegen die Viertelnoten. Er kann sich auf das Kriterium der vorherrschenden Notenwerte stützen, weil er ausschließlich zweiteilige Taktarten kennt: Für ihn ist klar, dass ein Takt, der von vier Vierteln ausgefüllt wird,

³⁸ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 108, Anmerkung δ , besteht ausdrücklich darauf, dass in „fugirten Compositionen“ die Noten im 4/2- oder 2/2-Takt ihre Geltung behalten und betrachtet daher die Benennung dieser Taktarten „mit den Wörtern *Alla capella* oder *Alla breve*“ in solchen Compositionen als unrichtig. Im *Unterricht vom Vocalsatze* unterscheidet Marpurg, Bd. 2, S. 23 §. 71, einen „schweren Zweyweytheil“, in dem die Noten „nach der Zeit ihrer ordentlichen Geltung [...] gespielt werden“ von einem leichten, in dem sie „um die Hälfte geschwinder“ gespielt werden. Der „schwere Zweyweytheil“ entspricht demnach im Tempo dem 4/4-Takt.

³⁹ Ebd., Bd. 1, S. 101.

⁴⁰ Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 33.

⁴¹ Seidel ist gegenteiliger Ansicht. Er beruft sich auf eine in ihrem Sinn allerdings nicht ganz eindeutige Stelle in Matthesons Kommentar zu Nields „Variation des General-Basses“. Matthesons Bemerkung, dass die Noten im Sechsvierteltakt „ein ganz andern accent“ haben als im Dreivierteltakt, interpretiert er dahingehend, dass sich die Thesis-Arsis-Ordnung auf die Akzentordnung des Taktes auswirkt und zieht daraus Rückschlüsse auf das Akzentbild des 4/4-Takts: „die Akzentordnung eines 4/4-Taktes unterscheidet sich [für Mattheson] von dem bloßen Complex zweier 2/4-Takte.“ (Seidel, S. 61 u. 68). Maier, S. 116 f., hat Seidels Deutung der unklaren Stelle widersprochen und eine andere versucht: „Bei aller Vorsicht, die angesichts Matthesons ungenauer [...] Ausdrucksweise [...] geboten ist, kann festgestellt werden, dass Mattheson, wenn er die ‚Bewegung und Eintheilung‘ der beiden Taktarten miteinander vergleicht, [...] einem einzelnen 6/4-Takt nicht ein Paar von zwei 3/4-Takten gegenüberstellt – denn hier wäre die Einteilung der Noten ja identisch mit derjenigen im 6/4-Takt, nämlich 2 mal 3 –, sondern einen einzelnen ungeraden Takt.“ Schwindt-Gross, S. 208, diskutiert das Problem ebenfalls. Sie nimmt an, dass die Frage der Akzentstufung für Mattheson sekundär war, „da es [...] nicht seine Intention ist, konkrete Vortragsanweisungen zu liefern. Sein Erkenntnisinteresse gilt den Grundlagen der Komposition.“

einen 4/4-Takt darstellt. Dessen Viertelnoten sind für ihn fraglos „membra“, weil seine Systematik vierteilige Takte, in denen die Viertel „partes“ wären, nicht vorsieht. Marpurg nimmt dagegen zwei- und vierteilige Takte an. Damit verliert das Notenbild seine Aussagekraft: Die vier Viertel eines Taktes können „Haupttheile“ (4/4-Takt) oder „Tactglieder“ (2/2-Takt) sein.⁴²

Die Tatsache, dass sich das Akzentbild einer Taktart je nach den vorherrschenden Notenwerten ändert, erschwert Marpurg nicht nur die Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten, sondern auch von vermischten und zusammengesetzten Taktarten. Auch der vermischte 6/4-Takt unterscheidet sich von seinem zusammengesetzten Pendant im Akzentbild nur, wenn die Noten der ersten Teilung, also die punktierten Halben vorherrschen. Wenn diese in Viertel aufgelöst werden, erhalten erstes und viertes Viertel den gleichen Akzent. Das Akzentbild stimmt dann mit dem des aus zwei 3/4-Takten zusammengesetzten 6/4-Taktes überein.

Wieder verhilft nur das Kriterium der Kadenzpunkte zu einer zuverlässigen Bestimmung der Taktart. Zusammengesetzte und vermischte Taktarten, die im Akzentbild übereinstimmen können, lassen sich durch die Beachtung der Kadenzpunkte ebenso eindeutig voneinander unterscheiden wie die reinen und die zusammengesetzten Taktarten. Denn im vermischten 6/8-Takt sind Kadenzen nur auf jedem ersten Achtel möglich, im zusammengesetzten 6/8-Takt, der aus zwei 3/8-Takten besteht, dagegen auf dem ersten und vierten. Daher hebt Marpurg bei der Abgrenzung der vermischten von den zusammengesetzten Taktarten wie bei der Unterscheidung von 2/2- und 4/4-Takt ausschließlich auf die Kadenzpunkte ab:

„Der vermittelt der Zusammensetzung aus dem Dreyviertheil entstehende Sechsviertheiltact ist auf keine Weise mit dem aus dem Zweyzweytheil entstehenden Sechsviertheiltact zu vermischen. Jener hat zween gute Tacttheile, und ist also an zween Oertern einer männlichen Cäsur fähig, dieser aber hat nur Einen guten Tacttheil, und erlaubt also diese Cäsur nur an einem einzigen Orte.“⁴³

Im Kriterium der Kadenzpunkte findet Marpurg zugleich ein Mittel, die Ungewissheit über den Status der vorherrschenden Notenwerte zu beseitigen, die in seiner Taktlehre aus dem Nebeneinander von zwei- und vierteiligen Taktarten resultiert: Fallen in einer im 4/4-Takt gesetzten Komposition Kadenzen auf das dritte Viertel, dann zeigt das an, dass die Viertel den Stellenwert von „Haupttheilen“ haben. Fallen die Kadenzen dagegen ausschließlich auf die Takteins, dann liegt ein 2/2-Takt vor, in dem die Viertel die „Tactglieder“ darstellen. Auf die gleiche Weise lassen sich die Achtelnoten eines 6/8-Taktes entweder als „Tactglieder“ eines vermischten oder als „Hauptnoten“ eines zusammengesetzten 6/8-Taktes bestimmen.

⁴² Dass für Mattheson das Notenbild über die Taktart entscheidet, lässt sich aus seiner Definition des *Tempus binarium simplex* in der *Critica Musica* erschließen. Mattheson sagt dort (S. 33), dass im *Tempus binarium simplex* die Thesis-Arsis-Struktur des Taktes mit dem Akzentbild zusammenfällt: Der Takt hat nur einen „accent“ auf der Thesis und nur einen „Durchgang“ auf der Arsis. Das ist aber nur dann der Fall, wenn der Takt tatsächlich nur zwei Noten enthält: zwei Halbe im 2/2-Takt bzw. zwei Viertel im 2/4-Takt. Daher kann der Komponist nach Mattheson im *Tempus binarium simplex* „in einem jeden Tacte mehr nicht/als eine Ligatur/nemlich *in thesi*, machen.“ Sobald sich der Rhythmus ändert, d. h. also: sobald an der Stelle der zwei Halben bzw. der zwei Viertel kleinere Untertheilungswerte treten, entsteht eine andere Taktart: ein *tempus binarium compositum*, also etwa ein 4/4-, 6/4- oder 6/8-Takt – je nach Anzahl der die musikalische Bewegung tragenden „Glieder“.

⁴³ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 121.

Aber diese Lösung des Problems der Taktartenerkennung erzeugt eine neue Schwierigkeit. Denn die zusammengesetzten Taktarten erscheinen als bloße Notationsvariante jener einfachen Taktarten, aus denen sie durch Zusammensetzung entstanden sind. Sie unterscheiden sich von ihnen einzig durch die Auslassung jedes zweiten Taktstrichs. Marpurg bezeichnet sie daher als „unwesentlich“:

„Zusammengesetzt sind alle diejenigen, worinnen mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Diese letztern sind keine wesentliche Tactarten, sondern entstehen nur zufälliger Weise, wenn zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden, und in den Raum eines einzigen Tacts geschrieben werden.“⁴⁴

Von dieser Bewertung bis zur Forderung, die zusammengesetzten Taktarten abzuschaffen, ist es nur noch ein Schritt. Tatsächlich bemerkt Marpurg über den zusammengesetzten 6/4- und 6/8-Takt:

„Um die aus der Zusammensetzung zweer ungeraden Tactarten entspringenden 6/4 und 6/8 von denen aus einer geraden Tactart entstehenden 6/4 und 6/8 Tacten zu unterscheiden, nenne ich die erstern uneigentliche oder falsche, diese letztern aber eigentliche oder wahre 6/4 und 6/8 Tacte. Es wäre aber gut, daß die falschen abgeschafft würden.“⁴⁵

Es fällt auf, dass Marpurg den 4/4- und 4/2-Takt in seine Forderung nicht einschließt. Zweifellos war ihm bewusst, dass die Abschaffung des 4/4-Taktes gegen die gängige Notationspraxis nicht durchzusetzen war. Aber indem er alle zusammengesetzten Taktarten als „unwesentlich“ bezeichnet, stellt er indirekt auch die Existenzberechtigung des 4/4-Taktes in Frage. So weit war er in seiner zweiten Taktlehre in der *Anleitung zum Clavierspielen* noch nicht gegangen. Der Gedanke, dass sich 4/4- und 4/2-Takt von den entsprechenden zweizeitigen Taktarten lediglich durch die Auslassung jedes zweiten Taktstrichs unterscheiden, findet sich zwar bereits in dem älteren Text.⁴⁶ Er dient dort aber nur dazu, das Wesen der beiden vierteiligen Taktarten zu veranschaulichen. Diese beziehen ihre unverwechselbare Identität hier von der vierteiligen Schlagfigur. Erst dadurch, dass Marpurg in den *Kritischen Briefen* das Kriterium der Schlagbewegung weitgehend unberücksichtigt lässt – er erwähnt die zweiteilige Schlagbewegung wie gesagt nur beiläufig – und sich bei der Bestimmung der Taktarten stattdessen an der musikalischen Struktur orientiert, wird die Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten Taktarten für ihn zum Problem.

Die Annahme, der Gegensatz von Thesis und Arsis müsse sich in der musikalischen Struktur manifestieren, trennt Marpurgs dritte Taktlehre von allen Taktlehren Matthesons. Den gleichen Unterschied hat Seidel in seinem Vergleich der Takttheorien Matthesons und Sulzers herausgearbeitet.⁴⁷ Für Seidel resultiert diese unterschiedliche Beziehung zwischen Takt und musikalischer Struktur aus der gegensätzlichen Herleitung des Taktes durch *divisio* bzw. *progressio*. Marpurg konnte zwar Sulzers Takttheorie zur Zeit der Abfassung der *Kritischen Briefe* noch nicht kennen. Doch enthalten

⁴⁴ Ebd., S. 107.

⁴⁵ Ebd., S. 121.

⁴⁶ Hier bezeichnet Marpurg den 4/2-Takt als „nichts anders als einen zusammengezogenen Zweyzeytheiltact“ (Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 19); Es fällt auf, dass er hier das Attribut „zusammengesetzt“ vermeidet, da es in dieser Taktlehre bereits in einer anderen Bedeutung verwendet wird.

⁴⁷ Seidel, S. 55: „Der Takt Matthesons definiert nicht die Eigenart der musikalischen Bewegung, die er faßt, er stellt nicht die Akzentordnung fest und bezeichnet nicht die mechanische Bewegung des Dirigierenden.“ Nach Sulzers Theorie hingegen „objektiviert sich Takt [...] in der Musik selbst.“ (Ebd., S. 90)

die ersten Seiten seiner dort abgedruckten Taktlehre, auf denen er Matthesons Postulat der Zweiteiligkeit aller Takte noch nicht folgt, eine Überlegung, die Sulzers Herleitung des Taktes aus der Schlagreihe im Kern vorwegnimmt:

„Die Erfahrung lehret, daß wenn zwei Noten von einer ähnlichen Gattung, z. E. zwei Viertelsnoten, obgleich in gleichem abgemeßnen Zeitraume, hinter einander gesungen werden, dennoch die eine etwas länger als die andere vom Gehör vernommen wird.“⁴⁸

Marpurgs Musiker verhält sich wie jener Sulzers. Er differenziert zwei gleich lange aufeinander folgende Töne metrisch. Wie eingangs dargelegt, ist diese Herleitung des Taktes aus der gleichförmigen Schlagreihe mit der Übernahme von Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte nicht zu vereinbaren. Der oben konstatierte Konzeptionsbruch in Marpurgs dritter Taktlehre greift demnach tiefer. Er betrifft nicht nur die Definition der Hauptgattungen des Taktes, sondern die theoretische Herleitung des Taktes: Anfangs lässt ihn Marpur aus der konkret erklingenden Tonfolge hervorgehen, später im Text macht er die Takteinteilung an der zweigliedrigen Taktierbewegung fest, die ein abstraktes Zeitmaß setzt.

Damit stellt sich die Frage nach Marpurgs Motiv, den mit seinem Taktbegriff eigentlich nicht zu vereinbarenden Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte aufzugreifen. Die Antwort muss notwendig hypothetisch bleiben: Vielleicht sah Marpur in Matthesons Insistieren auf der Zweiteiligkeit aller Takte einen Ausweg aus dem Problem der zusammengesetzten Taktarten. Matthesons Taktaufassung schien seine Forderung nach Abschaffung wenigstens einiger „unwesentlicher“ vierteiliger Taktarten zu bestätigen. Dass Marpur Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte aufgreift, belegt zugleich, dass er in den *Kritischen Briefen* weit davon entfernt ist, die Addition als eigenes, der Division entgegengesetztes Herleitungsverfahren der Taktstruktur zu etablieren.⁴⁹ Die vierteiligen Taktarten sind seiner dritten Taktlehre zufolge keine Taktarten eigenen Rechts, denn sie verstoßen gegen eine Grundeigenschaft des Taktes, seine Zweiteiligkeit.

3. Marpurgs Einfluss auf Kochs Taktlehre im „Versuch einer Anleitung zur Composition“

Bereits in der Einleitung seiner Taktlehre, die die theoretische Grundlegung seines Taktbegriffs enthält, stützt sich Koch nicht ausschließlich auf Sulzers Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*, sondern daneben auch auf Marpurgs dritte Taktlehre in den *Kritischen Briefen*. In seiner Definition des Taktes lehnt er sich an Marpur an. Wenn er den Takt als „abgemessene Bewegung der melodischen Tonfolge“ beschreibt, durch die in einem „bestimmten Zeitraum [...] solche Töne hörbar gemacht werden, die ein bestimmtes Verhältniß der Dauer unter einander haben“,⁵⁰ dann paraphrasiert er

⁴⁸ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 99.

⁴⁹ Diese These vertritt Schwindt-Gross, S. 210 f.: „Da Marpur den musikalischen Takt als Äquivalent nicht zum ganzen Vers, sondern nur zum poetischen Fuß versteht, also von kleinen rhythmischen Zellen ausgeht, muß er den 4/4-Takt als Zusammensetzung zweier in sich abgeschlossener 2/4-Takte interpretieren. [...] Erst nach einer sprachlich unlogischen Definition [in der *Anleitung zum Clavierspielen*], die den 4/4-Takt [...] als einfachen [...] Takt klassifiziert, macht Marpur in den kritischen Briefen über die Tonkunst auch den terminologischen Schritt zur Definition der zusammengesetzten als Addition kleinerer Takte.“

⁵⁰ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, S. 270.

damit die knappere Definition, die Marpurg zu Beginn seiner Taktlehre in den *Kritischen Briefen* gibt:

„Das Wort Tact hat zweyerley Bedeutung. In der einen, nach welcher man sagt, daß ein Stück in diesem oder jenen Tact componirt sey, bezeichnet es, wie viele Noten von einer ähnlichen Gattung in einem gewissen Zeitraume gemacht werden sollen.“⁵¹

Noch enger schließt sich Koch an Marpurg an, wenn er drei Seiten später von der Beobachtung berichtet, dass wir Töne von gleicher Dauer beim Hören unwillkürlich metrisch gewichten. Seine Formulierung stimmt mit der oben zitierten Marpurgs fast wörtlich überein:

„Wenn die Theoristen die innere Verschiedenheit der Theile des Tactes zeigen wollen, pflegen sie zu sagen. Die Erfahrung lehre uns, daß, wenn zwey Töne von gleicher Dauer nach einander gesungen oder gespielt würden, dennoch einer derselben von dem Gehöre länger (das heißt eigentlich, mit mehr Nachdruck) vernommen würde, und daß daher einer derselben mehr innern Werth äussere als der andere.“⁵²

Da Marpurgs Überlegung Sulzers theoretische Herleitung des Taktes vorwegnimmt, lag es für Koch nur nahe, die Formulierungen beider Autoren in seinem Text zu verknüpfen. Seine redaktionelle Entscheidung, sich bei der theoretischen Grundlegung seines Taktbegriffs auf beide Quellen zu stützen, ist also wohlbegründet.

Sulzer führt die Neigung, gleichförmige Schlagfolgen metrisch zu differenzieren, auf das elementare Bedürfnis des Menschen, das allzu Gleichförmige durch Mannigfaltigkeit interessant zu machen, zurück. Dahinter steht seine Erklärung des ästhetischen Vergnügens als innere seelische Aktivität, die am stärksten durch Objekte angeregt wird, die das Wahrnehmungsvermögen weder durch ein Zuviel an Gleichförmigkeit unter noch durch ein Zuviel an Abwechslung überfordern.⁵³ Koch macht sich diesen Erklärungsansatz Sulzers zu Eigen, betont aber noch stärker als dieser das Moment der inneren Aktivität des wahrnehmenden Subjekts, wenn er feststellt:

„Die erste Ursache warum er [i. e. der Tonkünstler] dieses auch mit Vorsatz nicht bewerkstelligen kann [gemeint ist der völlig gleichförmige Vortrag einer Reihe rhythmisch gleicher Noten], scheint mir nicht sowohl in dem, schon an Tactbewegung gewöhnten Gefühle des Tonkünstlers, sondern hauptsächlich in der Natur unserer Sinnen und unserer Vorstellungskraft enthalten zu seyn.“⁵⁴

Im Folgenden demonstriert er, wie sich das Bedürfnis der Vorstellungskraft, gleichförmige Ereignisfolgen zu strukturieren, auf die Musik auswirkt, indem er eine Reihe gleicher Notenwerte in Takte verschiedenen Umfangs einteilt. Mit dieser Überlegung leitet er zur Beschreibung der inneren Ordnung des Taktes über. Diese ist für ihn stets zweigliedrig. Koch hat diese Sichtweise der Taktstruktur aus Marpurgs dritter Taktlehre in den *Kritischen Briefen* übernommen. Das belegt seine Beschreibung des ungeraden Taktes im „Zweyten Absatz“ im ersten Kapitel seiner Taktlehre („Von der einfachen ungeraden Tactart“). Sie gleicht der in Marpurgs dritter Taktlehre auffallend. Wie Marpurg beschreibt Koch den ungeraden Takt zunächst als dreiteilig, nimmt diese

⁵¹ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 98 f.

⁵² Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 273.

⁵³ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig ²1779, S. 50, erwähnt diesen Kernsatz seiner Ästhetik im Rhythmusartikel ausdrücklich: „Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannichfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt voraussetzen.“

⁵⁴ Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 277 f.

Definition dann jedoch zurück, indem er die drei Teile den „beyden Haupttheile[n] des Tactes, nemlich Thesis und Arsis“ zuordnet.⁵⁵ Bereits in der Einleitung seiner Taktlehre definiert Koch den ungeraden Takt ganz ähnlich:

„Sollen verschiedene Noten von gleicher Gattung, oder verschiedene Töne von gleicher Dauer zu einem Tacte verbunden werden, so muß die Anzahl dieser Noten oder Töne unter einem Gesichtspuncte vereinigt seyn, das heißt, der erste dieser Töne muß den Ruhepunct der Vorstellung, oder den Abtheilungspunct derselben enthalten; und weil dieser Ton als Abtheilungston einen gewissen Nachdruck in der Vorstellung enthält, welcher in den Vortrag übergeht; so ist daher dieser erste Ton des Tactes oder die erste Note innerlich lang. Diese innerlich lange Note macht also den ersten wesentlichen Theil eines Tactes aus. Die zweyte Note, oder (wenn die Vorstellung noch eine dritte damit vereinigt) die zweyte und dritte sind unter dem Abtheilungspuncte der ersten begriffen, das ist, mit der ersten unter einem Gesichtspuncte vereinigt, und weil auf diese kein Abtheilungspunct fällt, [...] so sind sie innerlich kurz [...]; und dieser innerlich kurze Ton, (oder, wenn die Vorstellung noch einen dritten damit vereinigt hat, alle beyde innerlich kurze Töne zusammen) machen den zweyten wesentlichen Theil des Tactes aus.“⁵⁶

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, weshalb sich für Koch die Forderung nach der Zweiteiligkeit aller Takte ohne weiteres mit Sulzers Herleitung des Taktes aus der Schlagfolge vereinbaren lässt. Sulzers Ableitung zufolge ist zwar der einzelne Schlag das Primäre, die Gruppierung der Schläge zu Takten das Sekundäre. Doch in Kochs Augen ändert dies nichts daran, dass der Takt, wenn er sich in der Vorstellung des Hörers erst einmal herausgebildet hat, gleichwohl als Einheit erlebt wird. Die Noten, die das Taktgewicht tragen, haben als „Ruhepuncte“ gliedernde Wirkung und teilen die Schlagreihe in Gruppen. Die innere Einheit der Gruppe wird dadurch gewährleistet, dass die „innerlich lange“ oder schwere Note als Haupt-„Gesichtspunct“ erscheint, dem sich die „innerlich kurze“ Note unterordnet. Die prinzipielle Zweiteiligkeit aller Takte ergibt sich für Koch aus dem übergeordneten Gegensatz zwischen den metrischen Qualitäten „innerlich lang“ und „innerlich kurz“, bzw. betont und unbetont: Die betonte Schlagzeit repräsentiert den guten Taktteil, die unbetonte Schlagzeit – es können auch zwei sein – den schlechten.

Diese Überlegung fundiert die zweiteilige Ordnung des Taktes aus der erklingenden Struktur heraus neu. Sie beseitigt somit den inneren Widerspruch in Marpurgs dritter Taktlehre, in der die theoretische Herleitung des Taktes aus der Schlagfolge und der Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte noch unvermittelt nebeneinander stehen.

Koch macht sich nicht nur Marpurgs Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte zu Eigen, sondern auch dessen Annahme, dass sich die innere Gliederung des Taktes in der musikalischen Struktur konkretisieren muss. Daher gelangt er folgerichtig zu derselben negativen Bewertung der vierteiligen Taktarten. Takte, die zwei schwere Hauptteile und dementsprechend zwei Kadenzstellen enthalten, sieht er wie Marpurg nur als aus zwei einfachen Takten zusammengesetzte Doppeltakte an.

Das Verfahren, die Taktart aus der Gliederungsstruktur herauszulesen, hat Koch gegenüber Marpurgs knappen Bemerkungen erheblich verfeinert. Anders als jener zieht er nicht nur die Kadenzpunkte, sondern das gesamte Gliederungsprofil der Melodie heran, um die Taktart zu bestimmen. Sein analytisches Vorgehen lässt sich am besten seiner Erklärung der Parenthese entnehmen.

⁵⁵ Ebd., S. 313.

⁵⁶ Ebd., S. 282 f.

Koch unterscheidet im dritten Band des *Versuchs* zwei Arten dieses „melodischen Verlängerungsmittels“. Die erste besteht darin, „daß man [...] zwischen die Glieder eines Satzes einen vollständigen melodischen Theil einschaltet, welcher eigentlich erst nach dem ganzen vollständigen ersten Satze folgen sollte.“⁵⁷ Die zweite Art der Parenthese liegt vor, wenn „man [...] in einem Tonstücke, welches in einer zusammengesetzten Tactart gesetzt ist, solche melodische Theile einschaltet, die eine einfache Tonart zum Grunde haben.“⁵⁸

224 IV. Abschn. 3. Kap. Von dem Gebr.

Tactart, in welcher das Tonstück gesetzt ist, nemlich der Vierteltact; daher muß bey der rithmischen Vergleichung der Sätze, jeder dieser Tacte doppelt gezählt werden. Mit dem sechsten Tacte aber ist ein Satz eingeschaltet worden, der den Zwanzwinteltact zum Grunde hat, und der mit seiner Wiederholung bis zum dreizehnten Tacte dauert, mit welchem die einfache Tactart wieder eintritt. Unser Gefühl überzeugt uns, daß der mit dem sechsten Tacte eintretende Satz ein solcher ist, der aus geradzähligen Gliedern besteht, und der als ein Satz von vier Tacten auf uns wirkt. Wollte man aber nun, weil er mitten in einem Tonstücke vorkommt, welches in einer zusammengesetzten Tactart gesetzt ist, so wie vorher jeden Tact doppelt zählen; so würde man den vollkommenen Einschnitt im siebenten Tacte für einen ungeraden Einschnitt, und den ganzen Satz bis zum Absatze für einen Seibener, und also für einen ungeradzähligen melodischen Theil halten.

Allegro.



der melodischen Verlängerungsmittel. 225

Kochs *Unter. 1. Compos. 3. Th.*

§. 72.

Das Beispiel, das Koch bringt, beginnt mit zwei erweiterten Sätzen in der zusammengesetzten Taktart des 4/4-Takts. Gemäß der schon von Marpur vertretenen Ansicht, dass der zusammengesetzte Takt nur eine Notationsvariante des einfachen Taktes darstellt, ermittelt Koch den Taktumfang dieser Sätze, indem er halbe statt ganze Takte zählt. Die beiden Sätze, deren Schluss er mit dem graphischen Symbol eines leeren Quadrates markiert, umfassen demnach jeweils sechs einfache Takte. Mit dem in Takt 6 beginnenden Satz ändert Koch jedoch seine Zählweise. Nunmehr zählt er ganze Takte.

⁵⁷ Koch, *Versuch*, Bd. 3, S. 223.

⁵⁸ Ebd.

Dass dieser Wechsel notwendig wird, erkennt er an der Gliederungsstruktur der Sätze vor und nach dem latenten Taktwechsel: Die Sätze vor dem Taktwechsel umfassen, wenn man den notierten 4/4-Takt als Zählleinheit nimmt, jeweils drei Takte. Der in Takt 6 beginnende Satz erhält umgekehrt einen ungeraden Umfang von sieben Takten, wenn man den Takt als zusammengesetzt interpretiert und halbe Takte zählt. Ergeben sich bei der Taktzählung solche ungeraden Taktumfänge, dann ist das nach Koch ein Indiz dafür, dass man die falsche Taktart zugrunde gelegt hat. Um reguläre, geradzahlige Taktumfänge zu erhalten, muss man vor Takt 6 halbe, nach Takt 6 ganze Takte zählen.

Auch die Stellung der weiblichen Endung im Takt gibt Aufschluss über die vorliegende Taktart. Erstreckt sich die weibliche Endung über das Ende des Takts hinaus, dann ist das ein Hinweis darauf, dass man zu kleine Takte angenommen hat.⁵⁹ Fällt eine Zäsur auf die dritte Zählzeit eines vierzeitigen Taktes, ist das dagegen ein Zeichen, dass man halbe Takte zählen muss, dass also eine zusammengesetzte Taktart vorliegt.

Beide von Koch empfohlene Hilfsmittel zur Taktbestimmung belegen, dass dieser Theoretiker die Taktart aus der melodischen Struktur bestimmt, nicht aus der Akzentordnung der vorherrschenden Hauptnoten.

Man betrachte daraufhin noch einmal sein Notenbeispiel für die zweite Art der Parenthese: In den vorherrschenden Notenwerten unterscheiden sich die Sätze vor und nach Takt 6 kaum. Viertel und Achtel dominieren im Notenbild sowohl in den im 2/4- als auch in den im 4/4-Takt stehenden Sätzen. Den entscheidenden Anhaltspunkt für die Taktartbestimmung liefert die Gliederung der Melodie. Die Sätze, die nach Koch im aus 2/4-Takten zusammengesetzten 4/4-Takt stehen, sind merklich kleingliedriger als der in Takt 6 beginnende Satz. Koch sagt nicht ausdrücklich, woran er das erkennt. Aber es sind die typischen weiblichen Endungen, die sowohl die kürzesten, von ihm als „Einschnitte“ bezeichneten, als auch die längeren, von ihm „Absätze“ genannten Einheiten abschließen. Der gewöhnliche „enge“ (d. h. nicht erweiterte) „Satz“ umfasst nach Koch immer vier Takte, der Einschnitt zwei. Im ersten Satz unseres Beispiels endet ein solcher Einschnitt jedoch bereits auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes. Weibliche Endung und Pause zeigen es an. Der Einschnitt füllt demnach gerade einen Takt aus. Er müsste normalerweise durch einen ebenso langen zweiten Teil zu einem „Absatz“ ergänzt werden. Stattdessen besteht der folgende Abschnitt, dessen Schluss mit dem Absatzsymbol markiert ist, nochmals aus zwei eintaktigen Gliedern, die allerdings stärker zusammenhängen.

Die Wiederholung rhythmischer Motive am Beginn des zweiten Satzes gliedert noch kürzere, halbtaktige Einheiten ab. Koch bezeichnet sie als „unvollkommene Einschnitte“. Im Fall des vorliegenden Notenbeispiels wird die aus zwei unvollkommenen Einschnitten bestehende Sinneinheit nochmals wiederholt – ein typisches Mittel der Satzerweiterung. Ein weiteres eintaktiges Glied führt in die Absatzformel.

Ganz anders die Binnengliederung des in Takt 6 beginnenden Satzes: Der Einschnitt erreicht seine Endung erst auf der Eins des zweiten, der Absatz die seine auf der Eins des vierten Taktes. Beide Glieder des Absatzes umfassen also zwei Takte. Auch die rhythmischen Muster lassen erkennen, dass hier eine Gliederung in zweitaktige

⁵⁹ Vgl. Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 397 f.

Einheiten vorliegt. Die Länge von Einschnitt und Absatz entspricht der von Koch definierten Norm: zwei bzw. vier Takte.

Kochs Taktzählung geht demnach letztlich vom Modell des viertaktigen, „engen“ Satzes aus. Er zählt stets so, dass die an ihrem typischen zweigliedrigen Profil erkennbare Sinneinheit vier Takte umfasst. Bestätigt die Taktstrichsetzung den viertaktigen Umfang, dann liegt eine einfache Taktart vor. Zeichnet sich das Gliederungsmuster des zweiteiligen Satzes dagegen bereits innerhalb einer zweitaktigen Einheit ab, dann ist das nach Koch ein Beweis dafür, dass hier halbe Takte gezählt werden müssen.

Bezieht man sich nicht auf Kochs theoretische Herleitung des Taktes, sondern auf sein Verfahren der Taktartbestimmung, dann erscheint die These nicht ganz abwegig, dass für ihn weder der Takt, noch der einzelne Schlag, sondern der viertaktige Satz die primäre Einheit darstellt. Die einzelnen Takte sind für ihn selbst bereits Teile eines noch größeren Ganzen.⁶⁰ Kochs analytische Bestimmung der Taktart stellt insofern die Autonomie des Taktes, die er auf die oben geschilderte Art neu begründen möchte, wieder in Frage.

Der Widerspruch zwischen seiner theoretischen Herleitung des Taktes und seinem analytischen Verfahren der Taktartbestimmung greift noch weiter. Kochs theoretische Begründung der Takteinheit setzt den Takt *de facto* mit dem metrischen Fuß gleich. Sie berücksichtigt nicht, dass im Takt statt den Werten der ersten Teilung auch jene der zweiten und dritten vorherrschen können, der Takt somit in mehrere kleine metrische Füße zerfallen kann. In jenem Takt, den Koch nicht als 4/4- sondern als 2/2-Takt ansehen möchte, ist genau dies der Fall. Da die Viertelnoten die Bewegung tragen, enthält er zwei schwere und zwei leichte Zeiten. Zäsuren fallen in ihm jedoch nur auf die erste schwere Zeit. Akzentverteilung und Verteilung der Kadenzpunkte kommen nicht zur Deckung. Kochs Neubegründung der Takteinheit lässt offen, ob sie mit jenen „Ruhpunkten“, die zum einigenden Haupt„Gesichtspunct“ des Taktes werden, nur die Takteins meint, auf die die Zäsur fällt, oder auch jene akzentuierten Hauptnoten, die durch die Unterteilung von Thesis und Arsis im Innern des Taktes entstehen. Da sie Kadenzpunkt und Hauptakzent gleichsetzt, müsste aus ihr eigentlich folgen, dass die dritte Zählzeit im 4/4-Takt nur einen Nebenakzent erhält, der sich dem „Gesichtspunct“ des Hauptakzents auf der Takteins unterordnet. Doch Kochs Auffassung des 4/4-Takts als Notationsvariante des 2/4-Takts beweist, dass er mit dieser Möglichkeit gerade nicht rechnet.

⁶⁰ Auch Schwindt-Gross stellt einen Bezug zwischen Kochs Taktauffassung und seiner Periodenlehre her. Nach ihrer Deutung besteht die Entsprechung zwischen Takt- und Periodenlehre Kochs jedoch darin, dass Koch sowohl auf der Ebene des Takts wie der musikalischen Form kleine Elemente zu größeren Einheiten zusammenfügt. Seine Methode der Taktartbestimmung erweckt aber den Eindruck, dass er, von der primären Einheit des viertaktigen Satzes ausgehend, die nächst kleineren und die nächst größeren Einheiten durch unterschiedliche Verfahren gewinnt: den Takt durch Division, die Periode durch Addition.

4. Schluss

Auch Kochs Taktlehre weist somit manche Ungereimtheiten auf. Dennoch verdient sie als Versuch, auf der Grundlage von Sulzers Taktaufassung die Einheit des Taktes neu zu begründen, Beachtung. Sulzer selbst ist dies nicht überzeugend gelungen. Das hat bereits Seidel erkannt: Nach Sulzers Überlegungen im Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie* kommt dem Kontinuum der Schlagreihe mehr Realität zu als der sie gliedernden Unterteilung in Takte.⁶¹ Kochs These, dass wir die leichten Takteile unter den schweren subsumieren und den metrischen Fuß als Einheit empfinden, begegnet dieser Gefährdung der Takteinheit. Zugleich vermag sie den Widerspruch zwischen der Herleitung des Taktes aus der Schlagreihe und dem Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte, unter dem Marpurgs dritte Taktlehre leidet, zu beheben.

Die Folgen, die aus dem Wandel der Taktaufassung im 18. Jahrhundert resultieren, sind also weniger weitreichend, als Seidel und Schwindt-Gross in ihren Darstellungen annehmen. Marpurg, und noch entschiedener Koch, versuchen, wesentliche Bestandteile des alten Taktbegriffes zu bewahren: die Vorstellung vom Takt als einer Einheit und die Gliederung aller Takte in Thesis und Arsis. Sie erreichen dieses Ziel freilich nur durch eine Umdeutung und Neubegründung beider Momente.

⁶¹ Seidel, S. 91: „Es wäre [...] falsch, die rhythmisierte Reihe als Summe selbständiger Takte zu verstehen oder anzunehmen, die Reihe werde durch die Takte in autonome Portionen zerschnitten.“