



Ulrich Siegele

Johann Sebastian Bach


komponiert

Zeit

Tempo und Dauer in seiner Musik

Band 1

**Grundlegung und Goldberg-
Variationen**

 **edition**

**Omnia TEMPUS habent
et suis SPATIIS transeunt universa sub cælo**

Liber Ecclesiastes III,1

**Jedes hat bemessene Zeit
und mit befristeter Dauer
geht vorüber alles unter dem Himmel**

**Für Linda Maria Koldau
in Dankbarkeit**

Ulrich Siegele

**Johann Sebastian Bach
komponiert
Zeit**

Tempo und Dauer in seiner Musik

Band 1

Grundlegung und Goldberg-Variationen

© 2014 Ulrich Siegele

Autor: Ulrich Siegele

Verlag: tredition GmbH, Hamburg

ISBN:

978-3-7323-0226-0 (Paperback)

978-3-7323-0227-7 (Hardcover)

978-3-7323-0228-4 (e-Book)

Umschlagabbildung: Wilhei

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort

GRUNDLEGUNG

Ein anderes Zeitverständnis

- Satztypus und Tempo
- Tempostufen und Bewegungsgrade
- Dauer und Richtwert

GOLDBERG-VARIATIONEN

Die Aria

- Auf der Suche nach dem Thema
- Das Bassgerüst und seine Struktur
- Zwei Ebenen der variativen Arbeit
- Drei Schichten der Aria
- Das leere Schema

Die virtuose Reihe

- Die dreidimensionale Gliederung der Reihe
- Der Sonderfall und die erste Dreiergruppe
- Die zweite Dreiergruppe
- Die dritte Dreiergruppe
- Die Modifikationen des Bassgerüsts

Die kanonische Reihe

- Systematik der Satztypen
- Formale und kompositorische Gliederung
- Kanon und Bassgerüst
- Das Quodlibet — der Schlüssel zum Werk

Die charakteristische Reihe

- Eine einzige Ebene der Gliederung
- Eine in sich geschlossene Dreiergruppe
- Zwei parallele Dreiergruppen
- Das tänzerische Paar
- Das imitatorische Paar
- Das ariose Paar
- Ein Einzelsatz

Der Zusammentritt der Reihen

- Das gegliederte Schema
- Die Dauern

Strittiges

- Das Bassgerüst
- Die Frage einer Frühfassung
- Tempo giusto und Fermaten
- Proportionen und Proportionisten
- Die Bedeutung der Satztypen
- Begründung der Tempowahl

Die Disposition

- Der Entwurf
- Eigenschaften und Funktion
- Das Repertoire
- Ein Wort an die Leserschaft

Hermann Carl von Keyserlingk

- Die Legende
- Deutung und Bedeutung
- Der Lebensstil
- Der Mäzen
- Der Diplomat
- Ein kritisches Jahr
- Abendmusiken

Verzeichnisse

Zitierte Literatur, Quellen und Webseiten

 Zur Musik und zu den Goldberg-Variationen

 Zu Hermann Carl von Keyserlingk und seiner Familie

Kompositionen von Johann Sebastian Bach

Personen

Vorwort

In Johann Sebastian Bachs Musik sind Tempo und Dauer kein Problem der Aufführungspraxis, sondern ein unveräußerlicher Bestandteil der Komposition. Deshalb ist die Komposition, nämlich der schriftlich überlieferte Notentext, daraufhin zu befragen, was er über Tempo und Dauer aussagt. Wer sich durch dieses Konzept nicht von vornherein abgeschreckt fühlt, ist eingeladen, mit mir auf Entdeckungsreise zu gehen. Das Ziel ist, zu erfahren, wie Bach Zeit komponiert. Die Ergebnisse tragen in erster Linie zum Verständnis der inneren Verfassung der Bachschen Musik bei. Sie sind aber zugleich ein Angebot an die Aufführungspraxis. Ob diese davon, wie von den anderen im Notentext niedergelegten Parametern, Gebrauch macht, liegt allerdings außerhalb meiner Zuständigkeit.

Der vorliegende Band widmet sich hauptsächlich den Goldberg-Variationen. Aufgrund ihrer besonderen kompositorischen Voraussetzungen sind sie das Schlüsselwerk, sozusagen der Stein von Rosette, um Tempo und Dauer in Bachs Musik in den Griff zu bekommen. Deshalb stehen sie am Anfang. Hier ist zwar manches zu finden, was nicht unmittelbar mit Tempo und Dauer zu tun zu haben scheint; ja, fast ist ein Buch zu den Goldberg-Variationen überhaupt entstanden. Jedoch lag mir daran, Tempo und Dauer nicht isoliert zu sehen, sondern beide in den Zusammenhang eines vielschichtigen Ordnungssystems formaler Strategien zu stellen. Nicht methodische Einlinigkeit, sondern Vielfalt der Gesichtspunkte ist der Weg, um der historischen Wirklichkeit näherzukommen.

Allerdings birgt das Streben nach Vielfalt der Gesichtspunkte die Gefahr, dass es in unverbindliche Beliebigkeit abgleitet und die Sachbezogenheit, nämlich die Beziehung auf das betrachtete Musikstück, verliert. Um dem vorzubeugen, zielte ich darauf ab, kompromisslos den Standpunkt des Komponisten einzunehmen und zu ergründen, vor welchen Problemen er jeweils stand (sei es, dass er selbst sie sich stellte oder sie ihm gestellt wurden) und welche Strategien der Lösung er entwickelte. Ich versuche also, nicht

meine Fragen an das Musikstück heranzutragen, sondern mir die Fragen vom Musikstück selbst stellen zu lassen. Dabei kann es sich zeigen, dass eine Anzahl von Musikstücken verschiedene Lösungen ein und desselben Problems abhandelt; ebenso gut aber kann eine Reihe sich Stück für Stück verschiedenen Problemen zuwenden. Nicht alle Stücke werden unterschiedslos einem einzigen Zugang und einer einzigen Darstellungsform unterworfen; vielmehr wechseln die Zugänge und Darstellungsformen entsprechend den Forderungen jedes einzelnen Stücks.

Diesem methodischen Ansatz könnte vorgeworfen werden, er hebe allein auf die Individualität des einzelnen Stücks ab und verliere darüber übergeordnete Zusammenhänge zwischen den Stücken aus den Augen. Dem tritt ein Modell der kompositorischen Arbeit bei Bach entgegen, das sich mir im Lauf der Zeit erschlossen hat. Am Beginn steht eine begrenzte Anzahl von Werkblöcken, die infolge ihres hohen Allgemeinheitsgrads uncharakteristisch sind und deshalb der individualisierenden Bearbeitung bedürfen. Von diesen Werkblöcken wird einer als Ausgangspunkt gewählt. Seine Bearbeitung erfolgt in distinkten Schritten nach bestimmten Verfahren. Die Besonderheit individueller Charakteristik ist demnach nicht als frei gesetzt zu denken; vielmehr wird sie aus dem Allgemeinen Schritt für Schritt herausgearbeitet. Folglich geht es darum, die fertige Struktur in die Stufen ihrer inneren Genese auseinanderzulegen und so diese Stufen der kompositionstechnischen Betrachtung, aber auch der ästhetischen Wahrnehmung zugänglich zu machen. Im Sinne dieser Offenlegung von strukturellen Ebenen sind die reduzierten Versionen zu verstehen, die manchen der Variationen beigegeben sind.

Ich behaupte nicht und verwahre mich dagegen, dass Bach diese Stufen jemals niedergeschrieben hat. Wohl aber sind sie als Ebenen der Struktur in der ausgearbeiteten Komposition enthalten und können daraus erhoben werden. Die Entscheidung für den Standpunkt des Komponisten und für das Modell der schrittweisen Individualisierung allgemeiner Werkblöcke sind die beiden grundsätzlichen methodischen Voraussetzungen für die hier vorgelegten Analysen. Ich hoffe, die Ergebnisse vermögen die methodischen Entscheidungen zu rechtfertigen.

Am Anfang der Goldberg-Variationen steht die Frage nach der Bedeutung der Aria für das Werk. Danach folgt eine Betrachtung der dreißig Variationen. Und zwar habe ich mich dafür entschieden, dieser Betrachtung weder die numerische Reihenfolge der Variationen noch ihre Gliederung in

Dreiergruppen zugrunde zu legen, sondern jede der drei Zehnerreihen, die ich die charakteristische, die virtuose und die kanonische nenne, für sich in den Blick zu nehmen und zunächst in jeder die Besonderheit des Aufbaus und die spezifischen Bedingungen und Kennzeichen der variativen Arbeit zu beschreiben, erst anschließend zu prüfen, welches Ergebnis der Zusammentritt der drei Reihen zum Werk hervorbringt. Diese Entscheidung resultiert aus der Anlage des Werks; sie ist nicht vorausgesetzt, sondern in der Sache begründet. Mit anderer Absicht haben Ingrid und Helmut Kaußler (*Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach*, Stuttgart 1985, Kapitel X) die Dreiheit der Reihen thematisiert und sie den menschlichen Sphären des Denkens, Fühlens und Wollens zugeordnet. Im Hinblick auf die kompositorische Beschaffenheit des Werks jedoch wurde der Zugang, soweit ich sehe, bisher nicht mit Entschiedenheit besprochen; er führt indessen zu Einsichten, die nur mit seiner Hilfe zu gewinnen sind.

Nach dieser Erkundung werden abweichende und unterstützende Forschungsmeinungen diskutiert. Das Kapitel bildet die Brücke zu einem Perspektivenwechsel. Zuvor wurde das Werk daraufhin untersucht, was es, von außen betrachtet, zu erkennen gibt. Nun dringt der Blick ins Innere und stellt sich den Fragen: Wie ist die Disposition zustande gekommen? Was sind ihre Eigenschaften, was ihre Funktion? Und weiter noch: Wie ist das Repertoire, aus dem die Disposition errichtet wurde, organisiert?

Den Beschluss bildet der Versuch, mögliche Facetten der Beziehung der Goldberg-Variationen zum Grafen Hermann Carl von Keyserlingk zu ergründen, insbesondere seine Persönlichkeit und seinen Charakter, seinen Lebensstil und sein diplomatisches Wirken plastischer hervortreten zu lassen, als das bislang in der Bachforschung geschehen ist; das schließt die politische und berufliche Situation ein, in der er sich befand, als die Variationen entstanden. Licht fällt auf den Vater stellvertretend von seinem Sohn Heinrich Christian und dessen zweiter Frau Caroline Charlotte Amalie, aus deren Königsberger Palais eine berührende Szene über das Verhältnis Hermann Carls zur Musik überliefert ist. Der politische und soziale Rang des Grafen findet seine Entsprechung im ästhetischen und kompositorischen Rang des Werks.

Dieser Betrachtung der Goldberg-Variationen steht eine kurzgefasste Grundlegung des Konzepts voran. Das Konzept basiert auf der Gliederung der Stücke des Bachschen Werkbestands in Satztypen; sie sind durch zeitliche

Merkmale bestimmt und stehen häufig zueinander in kompositorisch realisierten Beziehungen. Diese Beziehungen erlauben es, den Satztypen die begrenzte Anzahl von sechs Tempostufen zuzuordnen, deren proportionale Skala schließlich absolut fixiert werden kann. Als Unterteilung des Bezugswerts der jeweiligen Tempostufe ergeben die kleinsten durchlaufenden Notenwerte den Bewegungsgrad eines Stücks.

Die fixierten Tempostufen ermöglichen es, in Verbindung mit der Art und Zahl der Takte die komponierte Dauer eines jeden Stücks und eines jeden aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Werks zu ermitteln. Dabei zeigt sich, dass sowohl einzelne Sätze wie ganze Werke sich an bestimmten Dauern orientieren, die zwar in verschiedener Weise modifiziert werden können, aber dennoch als Zielvorstellungen und Richtwerte wirksam bleiben. Gemäß dem anderen Zeitverständnis ist anzunehmen, dass gegenüber dem Tempo die Dauer eine bevorzugte Stellung besaß, dass also nicht die Dauer als eine Folge des Tempos betrachtet, sondern eine anvisierte Dauer mithilfe einer Tempostufe und Taktart verwirklicht wurde.

Ich habe den Band mit der Zahl 1 versehen auf die Gefahr hin, dass ihr später der Zusatz „mehr nicht erschienen“ beigefügt werden muss, hoffe aber doch, mit der Zeit weitere Bände folgen lassen zu können. Dabei stehe ich vor der Frage, ob ich, für die Bildung der Gruppen von Werken, der Besetzung oder der Gattung den Vorzug geben soll. Zwar sehe ich, dass der Gesichtspunkt der Besetzung den Bedürfnissen der Leserschaft eher entgegenkommen könnte, entscheide mich aber aus sachlichen Gründen für den Gesichtspunkt der Gattung. Denn es spielt beispielsweise für die Tempostufe eines Tanzes keine Rolle, ob er für ein Tasteninstrument, für ein solistisches Melodieinstrument oder für ein instrumentales Ensemble bestimmt ist; allerdings lasse ich seine Übertragung für ein vokal-instrumental gemischtes Ensemble vorerst außer Betracht.

Denkbare Gruppen sind die Suiten und ihre Tänze, die Sonaten und die Konzerte, die Präludien und Fugen, die Bearbeitungen von Kirchenliedern für Tasteninstrumente, die großen vokal-instrumentalen Werke. Vielleicht wird es künftig auch einmal möglich sein, die Kantaten oder wenigstens den einen oder anderen ihrer Jahrgänge einzubeziehen. Um das Nachschlagen einzelner Stücke und Sammlungen zu erleichtern, ist jedes Kapitel in sich abgeschlossen, auch wenn das zu gelegentlichen Überschneidungen und Wiederholungen führt. Von den drei Verzeichnissen der Literatur, der Kompositionen Bachs

und der Personen am Schluss des Bands ist das Verzeichnis der Literatur angesichts der Verschiedenartigkeit der Bereiche untergliedert in Titel einerseits zur Musik und zu den Goldberg-Variationen, andererseits zu Hermann Carl von Keyserlingk und seiner Familie.

Außer in den täglichen Gesprächen mit meiner langjährigen Partnerin, der Musikwissenschaftlerin und Kulturhistorikerin Linda Maria Koldau, ist mir in jüngster Zeit Unterstützung für das Projekt in Dresden und Leipzig zuteil geworden. In Dresden danke ich Ekkehard Klemm, dem Rektor der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, und meinem Kollegen Michael Heinemann; er hat mich eingeladen, 2012 über das Tempo in den Goldberg-Variationen und 2013 in seinem Doktoranden-Kolloquium über das Tempo im Wohltemperierten Klavier I zu sprechen. Mit Eckart Haupt habe ich mich über das Tempo der Sonaten für Querflöte ausgetauscht.

Jörg Herchet verdanke ich so manchen anregenden Zuspruch. Seit Jahrzehnten macht er seine Schülerinnen und Schüler mit meinen analytischen Arbeiten, zu denen auch die vorliegenden Untersuchungen zu rechnen sind, bekannt; hier nenne ich besonders Lydia Weißgerber mit ihrem Mann Reimund Böhmg sowie Reiko Fütting, der in den Vereinigten Staaten meine Überlegungen an die nächste Generation weitergibt. Zu diesem Dresdner Kreis gehört Christfried Brödel, der frühere Rektor der Hochschule für Kirchenmusik; er steht für das Tempo der Matthäus-Passion.

Mein Kollege Helmut Loos hat mich 2013 zur Riemann-Vorlesung nach Leipzig eingeladen, wo ich über die Grundlegung des Konzepts mit Beispielen aus den Suiten und Tänzen für Tasteninstrumente gesprochen habe. Ihnen allen danke ich für den Beistand, den sie mir gewähren, desgleichen meinem früheren Schüler Ralph Alexander Kohler (Stellenbosch University, Südafrika), der Teile des Manuskripts kommentiert hat, und Siegbert Rampe für die Diskussion zahlreicher Einzelfragen. Die Verantwortung für das Konzept jedoch liegt ausschließlich bei mir; ich trage diese Verantwortung mit Überzeugung.

Dank der Veröffentlichung bei *tredition*[®] ist dem Buch die Kontrolle und Normierung durch peer-reviewing erspart geblieben. Ich wünsche ihm eine unvoreingenommene und verständige Leserschaft.

GRUNDLEGUNG

Ein anderes Zeitverständnis

Satztypus und Tempo

In der Musik Johann Sebastian Bachs ist das Tempo nicht bedingungslos der Aufführung anheimgestellt, sondern eine unverzichtbare Eigenschaft der Komposition und insoweit, wie die anderen im Notentext niedergelegten Parameter, eine Maßgabe für die Aufführung. Der Blick richtet sich also auf die Zeitstruktur der Bachschen Musik. Methodisch geht die Untersuchung aus von den Merkmalen der vorgezeichneten Taktart, der Schichtung der Notenwerte in Ober-, Mittel- und Grundstimmen, des Verhältnisses anschlagender Harmonien und deklamatorischer Metrik zum Gerüst des Takts; sie bezieht selbstverständlich etwa vorhandene Tempobezeichnungen, aber stets auch die Gattungszugehörigkeit ein. Eine Klassifikation des Bachschen Gesamtwerks nach diesen Merkmalen ergibt ein Tableau von Satztypen, die, abgesehen von ihrer chronologischen Schichtung, in der Ensemblesmusik deutlicher ausgeprägt, in solistischer Musik dagegen eher individualisiert sind.

Das Tempo der Komposition, das hier zur Diskussion steht, fordert einen analytischen Zugang. Denn der Erfolg der Untersuchung hängt in erster Instanz von der zutreffenden Diagnose der Satztypen ab, für deren Differenzierung ein Instrumentarium weithin erst zu entwickeln ist. Bereits eine vorläufige Durchsicht jedoch fördert die kompositorische Verknüpfung derartiger Typen zutage, etwa des Rezitativs mit dem Choral, wo in der Regel zwei deklamatorische Einheiten des Rezitativs auf eine deklamatorische Einheit des Chorals, nämlich zwei Achtel auf ein Viertel kommen. Oder wenn in einem Choral die deklamatorische Einheit des Viertels nicht in zwei, sondern in drei Achtel, also triolisch unterteilt, demnach als punktiertes Viertel notiert ist und auf diese Weise eine Verbindung zur Siciliana und zum Pastorale herbeigeführt wird; eine solche Verbindung besteht zwischen dem Schlusschoral und der einleitenden Sinfonia des zweiten Teils des Weihnachts-

Oratoriums und führt von dort zum Eingangschor der Matthäus-Passion. Die Aufgabe lautet somit, aus derartigen Verbindungen ein Netz zu knüpfen, in dem jeder Satztypus seinen bestimmten Ort einnimmt und jedes Stück des Gesamtwerks an einem bestimmten Satztypus teilhat.

Jedem dieser durch zeitliche Merkmale charakterisierten Satztypen ist eine bestimmte Tempostufe zugeordnet. In diesem Sinn geht es um das komponierte Tempo. Das Tempo als integraler Bestandteil der Komposition ist demnach die repräsentative Signatur für die Summe der Merkmale der Zeitstruktur eines bestimmten Satztypus. Insoweit ist mein Ansatz den Untersuchungen verwandt, die vor 70 Jahren Rudolf Kolisch über Tempo und Charakter in Beethovens Musik vorgelegt hat; ähnliche Überlegungen führten später Erwin Bodky zu Vorschlägen für die Tempi der Bachschen Tastenmusik.¹

Die Grundlage der Untersuchung sind deshalb nicht Schriften von Musiktheoretikern; denn sie vermitteln weder ein in sich stimmiges Bild, noch ist der Nachweis möglich, welche ihrer Aussagen für Bach tatsächlich Gültigkeit haben. Folglich halte ich mich an die zuverlässigsten Quellen, die es gibt, nämlich an Bachs eigene Partituren; sie überliefern nicht nur seine Musik, sondern ebenso seine musiktheoretischen Grundsätze, insbesondere seine Vorstellungen über das Tempo. Es gilt nur, sie unter diesem Gesichtspunkt zu lesen. Die wechselseitige Bindung des Tempos und der in den Merkmalen der Zeitstruktur begründeten Satztypen schließt in sich, dass auch das Tempo in Typen, nämlich in bestimmten Stufen geordnet ist. Diese Tempostufen sind, entsprechend den Verknüpfungen der Satztypen, proportional aufeinander bezogen.

Dass es hier so dezidiert um Typen geht, ist in einem Wandel des Zeitverständnisses begründet. Die jüngere Art bestimmt die Dauer der Einheit, der Schlagzeit also, addiert die Schlagzeiten zu Takten, die Takte zum theoretisch unbegrenzten Musikstück. Ihr Symbol ist die Pendeluhr, ihr Instrument das Metronom. Die ältere Art bestimmt die Dauer einer durch das Musikstück selbst oder allgemein begrenzten Zeit (und folgt damit dem ursprünglichen Sinn des Wortes, der sich im Gegensatz von „Zeit und Ewigkeit“, im Gleichlauf von „Zeit und Ziel“ dokumentiert); sie teilt diese begrenzte Zeit in die Anzahl der darin enthaltenen Takte. Ihr Symbol ist die Sanduhr. Die jüngere Art vermag das Tempo in der Vorstellung kontinuierlich

zu ändern (wiewohl die Skala des Metronoms die stufenweise Teilung der Minute nennt). Die ältere Art hingegen ändert das Tempo in proportionierten Graden. Sie ist dem Zyklus des Kirchenjahrs, der Wiederholung und dem Vorbild verpflichtet. Die jüngere Art ihrerseits bezieht sich auf das säkularisierte Fortschreiten, das unverwechselbar Neue, das Individuum und das Originalgenie.²

Der Wandel des Zeitverständnisses vollzog sich, obwohl lange vorbereitet, endgültig erst am Ende der Frühen Neuzeit, in der Periode zwischen der Französischen Revolution 1789 und dem Wiener Kongress 1814/15, in die das Ende des alten deutschen Reichs fiel. Denn noch 1802 vermag Heinrich Christoph Koch (gestützt auf Jean-Jacques Rousseau und abweichend von Johann Joachim Quantzens vierstufiger Skala) die Zeitmaße graduell in fünf Hauptarten zu ordnen, mit denen die richtige Bewegung eines jeden Tonstücks ohne sehr merkliche Abweichung übereinkomme.³ Und noch die Metronomzahlen, die Beethoven 1817 seiner *Sinfonia eroica* hinzufügte (deren Entstehung in das Ende des alten Reichs fällt und die den programmatischen Anspruch der Gattung der Sinfonie auf Zugehörigkeit zum hohen Stil artikuliert), sind proportional geordnet: für die punktierten Halben des ersten Satzes 60, für die Achtel des zweiten Satzes 80, für die punktierten Halben des dritten Satzes 116 und im vierten Satz zunächst für die Halben 76, dann für die Achtel 108, schließlich für die Viertel 116. Es wird erlaubt sein, im Sinne Kochs 116 als nicht sehr merkliche Abweichung von 120, und 76 als nicht sehr merkliche Abweichung von 80 zu verstehen; allenfalls 108 könnte als merkliche Retardierung gegenüber 120 eingeschätzt werden. So gesehen verhalten sich die Metronomzahlen 60, 80 und 120 wie 3 : 4 : 6 (und der erste Satz des Sinfonie gehört, nebenbei bemerkt, dem gleichen Satztypus und der gleichen Tempostufe an wie der erste Satz von Bachs viertem Brandenburgischem Konzert, nur dass Beethoven einen Notenwert größer notiert als Bach). Erst 1826, mitten in der Periode der Restauration, schreibt Beethoven, der also die ältere Art noch kannte: „Wir können beynahe keine *Tempi ordinarij* mehr haben [man beachte den Plural], indem man sich nach den Ideen des freyeren *Genius* richten muß.“⁴ Zusammen mit den Satztypen sind auch die Tempotypen hinfällig geworden.

Dieser Wandel ist der Grund, warum es uns, die wir auf der anderen Seite stehen, derart schwerfällt, uns die Zeitstruktur der Bachschen Musik

klarzumachen und uns darin zurecht-, ja damit abzufinden. Aus dieser Schwierigkeit resultiert das Unverständnis, dem diese Untersuchungen der Zeitstruktur der Bachschen Musik und ihres komponierten Tempos immer wieder begegnen. Die Ablehnung ist verständlich; denn hier handelt es sich, modisch ausgedrückt, tatsächlich um eine Dekonstruktion im ursprünglichen Sinn der Umkehrung eines binären hierarchischen Verhältnisses, in diesem Fall zwischen Aufführung und Komposition.

Auch scheint mir eine tief sitzende Furcht mit im Spiel zu sein, dass nämlich die Festlegung auf einige wenige Tempostufen zu einer Verarmung führe. Diese Furcht jedoch verkennt, dass der anderen Zeitstruktur ein anderer Mechanismus der Bestimmung des Tempos innewohnt. Denn die festen Tempostufen ermöglichen es dem Komponisten, durch die unterschiedliche Dichte des Tonsatzes, nämlich die wechselnde Zahl und Art der darin enthaltenen Ereignisse, die Wahrnehmung ein und derselben Tempostufe in erheblichem Umfang zu differenzieren. Der Komponist selbst hat es in der Hand, wie das Tempo einer bestimmten Stufe herauskommt; er muss die Wahl des Tempos nicht den Ausführenden überlassen, sondern kann dessen Nuancen selbst in der Komposition fixieren.

Die festen Tempostufen sind die Voraussetzung für die kompositorische Stilisierung der Satztypen, sozusagen die Folie, auf die die Stilisierung zu beziehen ist; erst auf dieser Grundlage kann sie überhaupt erkannt werden und bei der Aufführung in Erscheinung treten. In diesem Horizont gewinnt auch die Äußerung ihren Sinn, Bach habe das Tempo seiner eigenen Stücke gemeinhin sehr lebhaft genommen.⁵ Vermutlich hielt er sich akkurat an die festen Tempostufen; da aber in seiner Musik viel passiert, da sie dicht komponiert ist, entstand der Eindruck eines Tempos, das rascher war als gewohnt.

Ich räume für die Ermittlung der Tempostufen der Bestimmung der Satztypen den ersten Platz ein. Denn es hat sich mir gezeigt, dass demgegenüber die Tempobezeichnungen, die Taktvorzeichnungen und die Notation eines Metrums in zwei benachbarten Notenwerten, einem größeren und einem kleineren, nur bedingte Gültigkeit beanspruchen können.

Die Tempobezeichnungen bestätigen häufig in Worten, was aus dem Notenbild ohnedies hervorgeht, oder dienen dazu, einen Zweifel zwischen zwei Möglichkeiten zu beseitigen, der auftreten, aber auch ohnedies

entschieden werden könnte. Sie haben eher einen bekräftigenden und somit fakultativen Charakter; selten sind sie der einzige oder entscheidende Hinweis auf eine bestimmte Tempostufe. Auch scheint ihr Gebrauch nicht immer folgerichtig zu sein; er kann sich im Lauf der Zeit oder auch dadurch ändern, dass er auf die Adressaten Rücksicht nimmt, je nachdem, ob er sich etwa an den inneren Kreis oder an ein allgemeines Publikum richtet. Immer wieder tragen verschiedene Fassungen eines Stücks unterschiedliche Tempobezeichnungen, ohne dass sich der Satztypus geändert hätte; ja bisweilen sind einem Stück gleichzeitig zwei verschiedene Tempobezeichnungen beigegeben, sodass sich die Frage erhebt, ob und in welcher Weise sie zu differenzieren sind. Schließlich ist die Möglichkeit zu diskutieren, dass die modifizierenden Beiwörter bei Tempobezeichnungen nicht eine Beschleunigung oder Verlangsamung des Schlags fordern, sondern auf den modifizierten, beschleunigten oder verlangsamten Eindruck hinweisen, den die exakte Tempostufe unter dem festgelegten Schlag aufgrund der speziellen kompositorischen Faktur hervorbringt.

Auch den Taktvorzeichnungen mangelt Eindeutigkeit. So erscheint der Tanztypus der Gavotte zwar häufig unter dem Zeichen einer 2 oder dem durchstrichenen Halbkreis, jedoch auch unter dem undurchstrichenen Halbkreis oder einer durchstrichenen 2; stets aber ist der gleiche Typus eines Takts zu zwei Halben gemeint. Generell ist das Schwanken zwischen undurchstrichenem und durchstrichenem Halbkreis in verschiedenen Fassungen oder Überlieferungen eines Stücks bemerkt worden, ohne dass dem ein Unterschied des Satztypus entspräche. Eine ganze Anzahl von Stücken und selbst manche Satztypen sind in zwei benachbarten Notenwerten, einem größeren und einem kleineren, überliefert; jedoch übt das keinen Einfluss auf die Zeitstruktur aus. Bisweilen ist erkennbar, dass die Wahl des größeren Notenwerts auf grafischen oder ökonomischen Überlegungen beruhte; auf diese Weise konnte ein übersichtlicheres oder einfacheres Notenbild gewonnenen werden, das insbesondere bei einer Publikation im Stich eine sparsamere Herstellung ermöglichte.

Selbstverständlich sind die Tempobezeichnungen, Taktvorzeichnungen und Notenwerte stets zu berücksichtigen, sind die damit verbundenen Fragen stets zu diskutieren und nach Möglichkeit zu klären. Jedoch bleiben so viele Unsicherheiten, dass diesen Merkmalen keine entscheidende Funktion für die Bestimmung der Tempostufen eingeräumt werden darf. Hinsichtlich der

Zeitstruktur ist damit zu rechnen, dass unterschiedlich Notiertes das Gleiche, gleich Notiertes Unterschiedliches bedeuten kann. Den in der Komposition realisierten Satztypen dagegen eignet Zuverlässigkeit und Authentizität; deshalb wähle ich deren Analyse als Ausgangspunkt und gründe darauf die Bestimmung der Tempostufen.

Mir ist klar, dass dieses Konzept der Zeitstruktur der Bachschen Musik Anstoß erregt. Denn allzu oft treten die Ergebnisse, die dieses Konzept für das einzelne Musikstück mit sich bringt, in Konflikt mit der Tradition, mit dem, was Ausführende zu spielen gewohnt sind und was Zuhörer erwarten. Zudem entwindet es dem praktischen Musiker einen, wenn nicht den entscheidenden Bereich, in dem er seiner Auffassung eines Bachschen Musikstücks Ausdruck verleihen kann, als ob es sich um ein Charakterstück des 19. Jahrhunderts handelte. Als ich vor mehr als fünfzig Jahren zum ersten Mal, gewiss weniger differenziert als heute, auf einem Kongress über mein Konzept referierte, äußerte anschließend ein hochgestellter Vertreter des Musiklebens: „Ich weiß nicht, was Sie wollen; wir haben doch die authentische Bach-Interpretation der authentischen Bach-Interpreten.“

Im Übrigen bitte ich meine Kritiker zu unterscheiden zwischen dem methodischen Ansatz, den ich entwickelt habe, und der Zuweisung eines Stücks an einen bestimmten Satztypus und eine bestimmte Tempostufe. Dabei können mir selbstverständlich einzelne Missgriffe unterlaufen sein, für deren begründete Korrektur ich dankbar bin. Auch ohne Anstoß von anderer Seite sah ich mich im Lauf der Jahre und Jahrzehnte hier und da zu Änderungen veranlasst. Indessen stellen derartige Missgriffe in der Ausführung den methodischen Ansatz selbst nicht in Frage. Allerdings hoffe ich, dass dieser Ansatz sich auf längere Sicht als begründet erweist und einer kritischen Überprüfung standhält.

Vorerst ist eine Diskussion darüber, wie heutzutage das Tempo der Komposition in die Praxis einer Aufführung übergeleitet wird, entbehrlich. Denn die Tradition der Rezeption besitzt ihr eigenes Recht, und jede Aufführung muss zwischen den unerreichbaren Grenzpunkten der Historizität und der Aktualität in eigener Verantwortung ihren Platz bestimmen. Das Beispiel des Chorals verdeutlicht das Dilemma. Sein Tempo war zu Bachs Zeit, oder jedenfalls in Bachs Komposition, beträchtlich langsamer, als es im Gemeindegesang seit der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts üblich ist. Wird nun das Bachsche

Tempo gewählt, kann heute der Choral nicht als Stilisierung des Gemeindegesangs wahrgenommen werden; wird dagegen das heute verbreitete Tempo gewählt, werden die Proportionen des Bachschen Werks gestört.

Bei jeder Aufführung mögen der soziale Kontext, der Raum und dessen Akustik, das Können der Ausführenden Einfluss auf die tatsächliche Ausprägung der gegebenen Tempostufen nehmen. Jedoch sind derartigen Abweichungen, wie bei den anderen in der Notation niedergelegten Parametern, enge Grenzen gesetzt; insbesondere ist die Proportionalität der Tempostufen stets zu respektieren. Denn die festgesetzten Tempostufen der Komposition sind der Kompass, an dem sich die Tempi der Aufführung orientieren. Deshalb halte ich auch den Brauch für bedenklich, gegenüber der einem Satztypus zugehörigen Tempostufe nachzugeben und bei dichter Ausprägung zu verlangsamen, bei weniger dichter Ausprägung zu beschleunigen. Auf diese Weise werden die charakteristischen Unterschiede eingeebnet und zum Verschwinden gebracht, verwischt und unkenntlich gemacht.

Schließlich können – ebenso wie die Verwendung historischer Instrumente, Besetzungsstärken, Stimmungen, Spiel- und Singweisen – auch historische Tempi zu neuen und unerwarteten Einsichten über Musikstücke führen. Die historischen Tempi befreien uns davon, das, was wir selbst als „musikalisch“ empfinden, zum Maßstab setzen zu müssen. Sie unterrichten uns über das Zeitempfinden früherer Epochen und greifen somit auf das Gebiet der Kulturgeschichte und der historischen Anthropologie aus. Deshalb lohnt es sich, sie zu erproben, ohne dass ihnen deshalb Allgemeinverbindlichkeit zugesprochen werden müsste.

Tempostufen und Bewegungsgrade

Im Bachschen Schaffen fließen Gattungs- und in eins damit Tempotraditionen aus vier verschiedenen Bereichen zusammen, nämlich aus dem liturgisch-choralen Bereich, aus dem motettisch-figuralen Bereich, aus dem Bereich des Konzerts und aus dem Bereich der Tänze. Vermutlich verfügte jeder dieser vier Bereiche und zumal der der Tänze über eine spezifische Eigentradition wie der Satztypen so der Tempi, die untereinander nicht ohne Weiteres kompatibel waren. Im Bachschen Schaffen indessen sind diese

unterschiedlichen Traditionen in ein konsequentes System zusammengeführt, was gewiss einen Anpassungsprozess auf allen Seiten, die liturgisch-chorale vielleicht ausgenommen, erforderte, zugleich aber die unverzichtbare Voraussetzung für die Mischung der Gattungen schuf, die für Bach so charakteristisch ist.

Soweit ich sehe, basiert dieses Temposystem auf einer sechsstufigen Skala, deren Glieder im Verhältnis 2 : 3 : 4 : 6 : 8 : 12, also wechselweise im Verhältnis der Quint und der Quart, stehen. Für den absoluten Ansatz dieser proportionalen Skala berufe ich mich hinsichtlich der Kennzahl 3 auf Michael Praetorius und hinsichtlich der Kennzahl 4 auf Lorenz Christoph Mizler, deren Werte von 80 und 105 Takten in der halben Viertelstunde ich, um das Verhältnis 3 : 4 genau abzubilden, auf 81 und 108 anhebe.⁶ Ausgangspunkt der Skala ist die Stufe mit der Kennzahl 4, deren 108 Takte in der halben Viertelstunde eine metronomische Signatur von 57,6 Schlägen in der Minute ergeben. Diesen prinzipiellen Wert der Skala, aus dem die proportionalen Signaturen der anderen Stufen folgen, bezeichne ich mit p. Wie auch heute noch die Erfahrung lehrt, konnten die Tempostufen nach einiger Übung genau getroffen werden, und zwar umso eher, als ja außerhalb dieser Stufen keine systematische Möglichkeit der Temponahme bestand. Im Übrigen beziehen sich die Tempostufen stets auf das Grundtempo und schränken nicht die Mannigfaltigkeit des Vortrags ein.

Von den Kennzahlen markieren, jeweils bezogen auf die Grundlage eines Viervierteltakts, die 3 den liturgisch-choralen, die 4 den motettisch-figuralen und die 6 den konzertanten Bereich, während für die Tänze begreiflicherweise ein derartiger allgemeiner Bezugswert nicht genannt werden kann. Der liturgisch-chorale Bereich ruht in sich und umfasst, soweit sie im Viervierteltakt stehen, außer dem Choral und dem Rezitativ auch die Turbae der oratorischen Werke, die als in die Mehrstimmigkeit weitergeführte Rezitative zu verstehen (und aufzuführen) sind. Der motettisch-figurale Bereich bedient sich der Möglichkeiten der proportionalen Verhältnisse und arbeitet mit der Gleichsetzung sowohl von Takten und Taktteilen als auch von Notenwerten. Das Konzert trifft seine Wahl unter den zur Verfügung stehenden Tempostufen, während jeder Tanz einer ihn charakterisierenden Tempostufe verbunden bleibt. In jedem Fall aber resultiert aus der Disposition der Tempostufen die bewegungsmäßige Dramaturgie des betreffenden Werks.

DIE SECHS TEMPOSTUFEN DER BACHSCHEN MUSIK			
Kennzahl	Proportion der Tempostufe	Metronomische Signatur	Grundlage des Bereichs
12	Das Dreifache (= 3 p)	172,8	
8	Das Doppelte (= 2 p)	115,2	
6	Das Anderthalbfache (= 3/2 p)	86,4	Konzert
4	Prinzipieller Wert (= p)	57,6	Motettischfigural
3	Dreiviertel (= 3/4 p)	43,2	Liturgischchoral
2	Die Hälfte (= 1/2 p)	28,8	

Die Tabelle ermöglicht einen Überblick über das System der zeitlichen Ordnung, das in Bachs Musik enthalten und daraus abgeleitet ist. Dieser Ansatz unterscheidet sich hauptsächlich in drei Punkten von ähnlichen Versuchen. Er verzichtet darauf, sich einem in der Natur des Menschen liegenden Maß wie dem unausrottbaren Pulsschlag anzuvertrauen, und begnügt sich mit Bestimmungen, die in der Musik selbst liegen. Auch nennt er nicht, wie in der Forschung weithin üblich, eine Spanne „von ... bis ...“, sondern exakte Werte, fixiert also die Tempostufen. Die Dezimalbrüche der Metronomzahlen resultieren aus dem Unterschied des Temposystems. Sie sind selbstverständlich für die Temponahme in der Praxis ohne Bedeutung, wohl aber, wie sich zeigen wird, unter dem Blickwinkel der Dauer. Außerdem erweitere ich das proportionale Verhältnis 2 : 1, indem ich das Verhältnis der Oktave in Quint und Quart, nämlich in 3 : 2 und 4 : 3, unterteile. Denn mit dem Verhältnis 2 : 1 allein lässt sich nie ein angemessenes und befriedigendes System erstellen. Selbst Johann Joachim Quantz, der für den geraden Takt auf dem Verhältnis 2 : 1 insistiert, sieht sich genötigt, zwischen sein Allegro assai mit einem Pulsschlag auf vier Achtel, also Viertel gleich 160, und seinem

Allegretto mit einem Pulsschlag auf zwei Achtel, also Viertel gleich 80, ein Allegro mit einem Pulsschlag auf drei Achtel, also Viertel gleich 120, einzuschieben.⁷

Die Bezugnahme auf den prinzipiellen Wert p ermöglicht es, ein anderes Merkmal der Zeitstruktur präzise zu benennen, das auf der Grundlage der Tempostufe jedes Stück charakterisiert und zu anderen Stücken in Beziehung setzt, nämlich den Bewegungsgrad. Er resultiert aus der Multiplikation der Tempostufe mit der Anzahl der Unterteilungswerte ihres Bezugswerts. Wenn zum Beispiel in Takten zu vier oder zu drei Vierteln der Tempostufe p die Viertel vorwiegend in vier Sechzehntel unterteilt sind, beträgt der Bewegungsgrad $4p$. Wird hingegen in größerem Umfang die Unterteilung der Viertel in acht Zweiunddreißigstel eingeführt, dann steigert sich der Bewegungsgrad auf $8p$. Unterliegen andererseits die Takte zu vier oder zu drei Vierteln der Tempostufe $3/2p$ und werden hier die Viertel vorwiegend in vier Sechzehntel unterteilt, beträgt der Bewegungsgrad $6p$. Wenn bei dieser Tempostufe in größerem Umfang die Unterteilung der Viertel in acht Zweiunddreißigstel auftritt, steigert sich der Bewegungsgrad auf $12p$. Das ist der höchste Bewegungsgrad, der normalerweise in durchgehender Bewegung vorkommt; er ist in solistischen Partien üblich, wird nur selten und momentan, etwa bei ausgeschriebenen Verzierungen, überboten. Mit 11,52 Anschlägen in der Sekunde reicht er nahe an die Grenze des akustisch und physiologisch Möglichen heran, wofür etwa 12 Anschläge in der Sekunde genannt werden; auch darin ist eine Stütze für die Stichhaltigkeit des absoluten Ansatzes zu sehen.⁸ Johann Joachim Quantz übrigens erwähnt eine ähnliche Grenze, nämlich acht ganz geschwinde Noten in der Zeit eines Pulsschlags; das sind $8 \times 80 = 640$ in der Minute oder $640 : 60 = 10\frac{2}{3}$ in der Sekunde.⁹ Insofern ist der Bewegungsgrad auch ein Hinweis auf die Fingerfertigkeit, die ein Stück dem Spieler abverlangt.

Selbstverständlich existieren außer den genannten noch andere Bewegungsgrade. Wenn etwa ein Takt zu drei Vierteln der Tempostufe $3/2p$ durch triolische Unterteilung der Viertel in einen $9/8$ -Takt übergeleitet und dessen Achtel weiter in zwei Sechzehntel unterteilt werden, ergibt das den Bewegungsgrad $9p$. Trotzdem heben sich, sofern vorerst der liturgisch-chorale Bereich außer Betracht bleibt, als die beiden hauptsächlichen Bewegungsgrade der gemäßigte Grad von $4p$ und der beschleunigte Grad von $6p$ hervor. Das

gilt umso eher, als auch andere Taktarten auf diese Bewegungsgrade führen können, etwa auf 4 p, wenn in einem Takt zu drei Vierteln der Tempostufe 2 p die Viertel in zwei Achtel unterteilt werden, oder auf 6 p, wenn in einem Takt zu drei Achteln der Tempostufe 3 p die Achtel in zwei Sechzehntel unterteilt werden. Primär, jedoch ohne Ausschließlichkeit, sind der gemäßigte Grad von 4 p dem motettisch-figuralen, der beschleunigte Grad von 6 p dem konzertanten Bereich verbunden.

Aus dem Zusammenwirken der Tempostufe und der Unterteilungswerte der Schlagzeit folgt eine doppelte Blickrichtung. Das Interesse kann entweder darauf zielen, wie aus ein und derselben Tempostufe durch die wechselnde (zwei-, drei-, vier-, sechs- oder achtfache) Unterteilung der Schlagzeit unterschiedliche Bewegungsgrade hervorgehen, oder aber, wie unterschiedliche Tempostufen durch entsprechende Unterteilung der Schlagzeit ein und denselben Bewegungsgrad hervorbringen, sodass die kleinsten durchgehenden Notenwerte gleich bleiben, aber unterschiedlich konfiguriert erscheinen. Im ersten Fall ist die Tempostufe, nämlich der übergeordnete Wert der Schlagzeit, im zweiten Fall dagegen der untergeordnete Wert des Bewegungsgrads das übereinstimmende und verbindende Moment.

Dieser Sachverhalt nun stellt zwei Möglichkeiten zur Verfügung, um zwei Sätze einer Satzfolge miteinander zu verknüpfen. Denn der Übergang kann einerseits durch die Gleichsetzung der Tempostufe, andererseits aber auch durch die Gleichsetzung des Bewegungsgrads vollzogen werden. In einer Folge von drei Sätzen vermag sich der mittlere Satz gleich einem Scharnier zum vorhergehenden Satz der einen, zum folgenden Satz der anderen Art der Gleichsetzung bedienen; auf diese Weise verzweigt sich die innere Verbindung der Satzfolgen. Trotzdem sind derartige Gleichsetzungen nur eine, allerdings reichlich genutzte, Möglichkeit, keine Notwendigkeit. Denn es kommt immer wieder vor, dass zwei Sätze einer Folge ohne eine derartige Gleichsetzung, also unverbunden und sozusagen absolut, nebeneinander stehen, ebenso, wie auch Sätze unter Beibehaltung beider Bestimmungen, der Tempostufe und des Bewegungsgrads, aufeinander folgen können; hier bleibt dann immer noch die Variation zwischen gerader und ungerader Taktart. Schließlich findet sich gelegentlich ein Übergang, der nicht mit einer direkten Gleichsetzung, sondern mit einer Verhältnisbestimmung arbeitet und verschiedene Takte oder Takteile aufeinander bezieht.

Dauer und Richtwert

Die Hinzufügung einer Tempostufe gibt dem metrischen Gerüst einer Taktart seinen Ort im Ablauf der Zeit. Das Ergebnis könnte, in Analogie zur Tonart des intervallischen Bereichs, als Zeitart bezeichnet werden. Ist außer der Taktart und der Tempostufe die Anzahl der Takte eines Musikstücks bekannt, ergibt sich hieraus seine Dauer. Jedoch ist gemäß dem älteren Zeitverständnis nicht die Dauer ein Resultat, das sich aus Taktart, Tempostufe und Taktzahl ergibt. Vielmehr bildet die abgegrenzte Dauer den Ausgangspunkt, aus dem sich die Anzahl der zur Verfügung stehenden Takte ergibt, und zwar durch die Wahl der Zeitart, also der Taktart und der Tempostufe, die sich in der melodischen Inventio konkretisieren. Der Unterschied der beiden Arten des Zeitverständnisses schließt in sich, dass die jüngere Art das Tempo, die ältere Art die Dauer akzentuiert. Anders gesagt: Wir sind am Tempo, Bach an der Dauer interessiert; oder, bildlich gesprochen: Wir greifen zum Metronom, Bach zur Sanduhr.

Diese Akzentuierung der Dauer hat einen eminent praxisbezogenen Aspekt. Michael Praetorius und Lorenz Christoph Mizler weisen darauf hin, wie wichtig die Einhaltung einer bestimmten Dauer für figurale und konzertierende Musik in der Liturgie ist, um den Ablauf der gottesdienstlichen Handlung nicht zu verzögern. Solange im abendländischen Gottesdienst nur liturgisch vorgeschriebene Texte einstimmig gesungen wurden, bestand in dieser Beziehung kein Problem. Und auch wenn die liturgischen Melodien mehrstimmigen Kompositionen als *cantus firmus* zugrunde lagen, dehnte sich zwar die Dauer, blieben aber die Grenzen gewahrt. Ein Problem ergab sich erst, als Musik, ohne Bindung an einen liturgischen *cantus firmus*, als frei komponierte Musik ihren Einzug hielt. Das galt übrigens auch für die freie Predigt. Deshalb gab es Sanduhren an Kanzeln und auf Choremporen. Tatsächlich stand auf der Chorempore der Thomaskirche in Leipzig eine Sanduhr, die noch zu Bachs Zeit repariert wurde. Derartige Sanduhren zur Kontrolle der Dauer des musikalischen Teils eines Hauptgottesdiensts pflegten vier Gläser zu haben, je eines für eine viertel, eine halbe, eine dreiviertel und eine ganze Stunde. Es war also für einen komponierenden wie für einen aufführenden Musiker wichtig, die Dauer eines Musikstücks oder einer Folge von Musikstücken abschätzen zu können, nicht nur in der Kirche, sondern ebenso bei Hof wie bei vielen anderen Gelegenheiten. Und vermutlich bemaß

sich bei Auftragskompositionen die Höhe des Honorars auch nach der vereinbarten Dauer. Unter diesen Umständen musste eine einfache Methode zur Bestimmung der Dauer eines Musikstücks oder einer Folge von Musikstücken willkommen, ja erforderlich sein.

Nun war aber der praktische Aspekt eher eine gern genützte Zugabe, jedenfalls nicht der Grund für die Akzentuierung der Dauer, die sich aus dem älteren Zeitverständnis ergab. Denn Bach disponierte auch Werke unter Berücksichtigung der Dauer, die nicht primär für eine vollständige Aufführung gedacht waren. Tatsächlich sind ja die Dauer, nämlich die Erstreckung in der Zeit, und dann auch die Gliederung dieser Dauer grundlegende Eigenschaften eines jeden Werks und Stücks westlicher mehrstimmiger Musik. Die Bestimmung der Dauer bezieht sich auf zwei Grenzpunkte, nämlich einerseits auf die Dauer des ganzen Werks, andererseits auf die Dauer einer von mehreren Satzfolgen oder eines von mehreren Stücken, die in der Dauer des ganzen Werks Platz finden sollten. Zwischen den beiden Grenzpunkten vermittelte die Anzahl der Satzfolgen oder der Stücke, die das Werk umfasste. Die Dauer des ganzen Werks und die Dauer der einzelnen Satzfolge oder des einzelnen Stücks standen somit in wechselseitiger Beziehung.

Dafür zwei Beispiele. Angenommen, ein Werk, das 6 Suiten enthalten soll, wird auf 45 Minuten terminiert. Dann stehen für jede Suite $7\frac{1}{2}$ Minuten zur Verfügung. Wenn nun jede Suite 6 Sätze enthält, nämlich die vier Stammsätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, dazu einen Galanteriesatz mit Alternativsatz, dann kommen auf jeden Satz im Durchschnitt $1'15''$. Oder: Angenommen, die Dauer eines Werks, das 24 Präludien-Fugen-Paare enthalten soll, wird auf 90 Minuten terminiert. Dann entfallen auf jedes Präludien-Fugen-Paar im Durchschnitt $3'45''$, die Hälfte einer halben Viertelstunde. Wird diese Zeit zu gleichen Teilen auf Präludium und Fuge verteilt, umfasst jedes der beiden Stücke $3'45''$ geteilt durch 2, nämlich $1'52\frac{1}{2}''$. Es ist jedoch auch denkbar, der Fuge die doppelte Zeit des Präludiums zuzuteilen; dann umfassen im Durchschnitt das Präludium $1'15''$, die Fuge $2'30''$, alle Präludien zusammen 30 Minuten, alle Fugen zusammen 60 Minuten.

Die Zeitangaben konnten in Taktzahlen übersetzt werden gemäß der Gleichung, wonach 108 Viervierteltakte der prinzipiellen Tempostufe p $7\frac{1}{2}$ Minuten entsprechen. Da alle anderen Kombinationen von Taktarten und Tempostufen, also alle anderen Zeitarten proportional auf den Viervierteltakt der prinzipiellen Tempostufe p bezogen sind, war damit auch für jede von

ihnen die Gleichsetzung der Zeit in Minuten und Sekunden und der entsprechenden Zahl der Takte gegeben. Diese Gleichsetzungen bildeten eine Grundlage der täglichen Arbeit; so kann angenommen werden, dass sie Bach stets ohne Weiteres gegenwärtig waren. Ich füge eine Übersicht ein über die Zahl der Takte, die sich bei einer Dauer von 2'30'' für einige häufige Zeitarten, also Kombinationen von Taktarten und Tempostufen, ergeben.

	C [= 4/4]	3/4	3/8
♪ = 3 p			144 = (36:1)4
♪ = 2 p			96 = (36:3)8
♪ = 3/2 p	54 = (36:2)3	72 = (54:3)4	
♪ = p	36	48 = (36:3)4	
♪ = 3/4 p	27 = (36:4)3		
♪ = 1/2 p	18 = 36:2		

Um die Dauern von Stücken in verschiedenen Taktarten und Tempostufen vergleichen zu können, müssen ihre Taktzahlen auf einen gemeinsamen Wert bezogen werden. Als Normaltakt bietet sich in der Regel der Viervierteltakt mit der Tempostufe p an. Grundsätzlich geht diese Reduktion also den Weg der Tabelle in umgekehrter Richtung. Wie allerdings Bach im Einzelnen verfuhr, ist unbekannt. Naheliegend jedoch scheint mir, dass er eine Methode wählte, die stets ganze Zahlen ergab und Bruchzahlen vermied. Das wurde ohne Weiteres erreicht, solange bei der Reduktion die Teilung der gegebenen Taktzahl eines Stücks ohne Rest erfolgen konnte. Wenn also beispielsweise ein Stück im Dreiachteltakt der Tempostufe 2 p die Zahl von 96 Takten umfasste, ergab die Reduktion auf den Viervierteltakt der Tempostufe p $(96:8)3=36$ Takte.

Was aber war zu tun, wenn die Teilung einen Rest ergab? In einem derartigen Fall ging ich so vor: Ich wählte fürs erste den nächst niedrigen ohne Rest teilbaren Wert und prüfte dann, wie viele Takte des Bezugswerts der Rest in Anspruch nahm; dabei rundete ich einen nur teilweise in Anspruch

genommenen Takt des Bezugswerts auf einen vollen Takt auf. Wenn also im vorliegenden Fall das Stück nur 92 Takte umfasste, galt zunächst $(88:8)3=33$ Takte. Danach waren noch 4 Takte übrig. Sie nahmen 12 Achtel der Tempostufe 2 p, also 6 Viertel oder $1\frac{1}{2}$ Takte der Tempostufe p in Anspruch; folglich gingen sie mit 2 Takten in die Rechnung ein, ergaben also $33+2=35$ Takte. Selbstverständlich sind hinsichtlich der Reduktion verschiedene Verfahren denkbar. Daraus folgt, dass meine Reduktionen, die gegebenenfalls mit Aufrundungen arbeiten, um einen, manchmal vielleicht auch um zwei Takte von Bachs Reduktionen abweichen können. Diese geringfügige Unsicherheit ist nach Lage der Dinge in Kauf zu nehmen. Die Ergebnisse sind trotzdem brauchbar.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist das komponierte Tempo. So liegt es in der Konsequenz des Ansatzes, hinsichtlich der Dauer die komponierte Dauer, also die komponierten Takte in den Blick zu fassen. Zwar werden die Takte eines Da capo einbezogen, auch wenn es nicht ausnotiert, sondern nur durch einen Vermerk gefordert ist; denn ohne das Da capo wäre das Stück unvollständig. In der Regel bleiben dagegen unberücksichtigt die durch Zeichen geforderten Wiederholungen in zweiteiligen Stücken und in Ouvertüren, die Doubles und die verzierten Fassungen von Tanzsätzen, die durch Vermerk geforderte Wiederholung des Galanteriesatzes nach seinem Alternativsatz in Suiten. Diese Verdoppelungen sind Sache der Aufführung, deren Dauer folglich nicht mit der komponierten Dauer übereinstimmen muss, sondern sie, unter Umständen sogar beträchtlich, übertreffen kann. Diese Verdoppelungen sind ein performativer Zusatz; er tritt in der Disposition nicht in Erscheinung.

Die endgültige Disposition der Dauern eines Werks steht weder von vornherein noch ein für alle Mal fest. Sie entwickelt sich vielmehr im Verlauf des Kompositionsprozesses, entweder aus einem experimentellen Anfang oder aus einer bereits strukturierten Vorlage, die bearbeitet wird. Die Disposition der Dauern ist kein unabänderliches Gesetz, sondern ein Arbeitsinstrument zur formalen Organisation eines musikalischen Werks; sie verfügt über die Flexibilität, die für ein brauchbares Arbeitsinstrument notwendig ist. Denn die Basiswerte der Disposition stehen zwar fest und behalten ihre andauernde Gültigkeit; aber sie können in doppelter Weise modifiziert und dem Fortgang des Kompositionsprozesses angepasst werden. Diese Modifikationen bestehen überwiegend in Additionen, selten nur in Subtraktionen. Davon entwickeln die

strukturellen Modifikationen die Disposition selbst weiter; die pragmatischen Modifikationen dagegen erlauben es, auf lokale kompositorische Gegebenheiten oder auch äußere Erfordernisse zu reagieren.

Die Komposition ist nicht das Mittel, um die Disposition der Dauern darzustellen; vielmehr ist die Disposition der Dauern ein Mittel, um die Komposition herzustellen. Wäre die Disposition der Dauern Zweck, nämlich die Verwirklichung einer Idee in pythagoreisch-platonischer Tradition, dann bedeutete jede Abweichung der Ausarbeitung eine Verfälschung und den Zusammenbruch des Systems. Die Wechselwirkung zwischen der formalen Vorgabe und ihrer materialen Verwirklichung dagegen beruft sich auf die aristotelischscholastische Tradition, die maßgebende philosophische Tradition, in der Bach aufgewachsen war. Die Gültigkeit des Arbeitsinstruments der Disposition der Dauern ist auf eine bestimmte Aufgabe begrenzt; wenn diese Aufgabe erfüllt ist, treten für andere Aufgaben andere Arbeitsinstrumente ein, die das Recht besitzen, in Erfüllung ihrer Aufgabe Änderungen an der Disposition der Dauern vorzunehmen. In diesem Sinn ist die Disposition der Dauern der geometrischen Architekturzeichnung verwandt. Deren Punkte und Linien können nicht gebaut werden, da nun einmal Mauern eine bestimmte Dicke eigen ist; trotzdem liegen die Verhältnisse der Zeichnung dem ausgeführten Bau zugrunde.

So ist auch die gegebene Dauer einer Satzfolge oder eines Stücks innerhalb eines Werks kein bindender Wert, sondern ein Richtwert, der im Einzelfall beträchtlich unter- und vor allem überschritten werden kann. Oft gleichen sich Unter- und Überschreitungen gegenseitig aus. Jedoch ist es ebenso möglich, dass eine einzelne Überschreitung unausgeglichen bleibt oder dass der Richtwert im Verlauf des Kompositionsprozesses angehoben wird; beides führt zu einer Erweiterung der Dauer des ganzen Werks. Selten nämlich wird die gesetzte Dauer eines Werks derart genau erfüllt und eingehalten wie unter den besonderen Bedingungen der Goldberg-Variationen. Wegen ihrer exemplarischen Bedeutung für den hier vorgelegten Zugang zum komponierten Tempo in Bachs Musik sind sie dieser Grundlegung als erstes Beispiel angefügt.

Der Richt- oder auch Normwert ist einer der fruchtbarsten Begriffe der Bachschen Musik, sowohl kompositorisch wie analytisch; ich bin geneigt, in ihm die Gewähr zu sehen für den Zusammenhalt und die Einheit eines Werks. Denn er bezeichnet einen fundamentalen kompositorischen Sachverhalt,