

Voraussetzungen

Um zu verstehen, inwiefern die frühklassische Musik sich von der ihr vorausgehenden barocken abhebt und die Wende der musikalischen Auffassung, die mit dem Beginn der Frühklassik einhergeht, besser nachvollziehen zu können, ist es nötig, die im frühen 18. Jahrhundert herrschende Auffassung von Rhythmik und Metrik vertieft zu betrachten. Dabei zeigt sich, dass die innere Gestaltung des rhythmisch-zeitlichen Ablaufs einem Regelsystem unterworfen war, das eine Analogie zu Körperbewegungen aufweist. Dazu gehören der Atem und der Herzschlag, aber auch die Körper- und Spielbewegungen der Musizierenden sowie das Wirken der Gravitation z.B. beim Führen der Streicherbögen. Der Komponist und Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe beschreibt dies in der musikalischen Akzentlehre von 1739 wie folgt: »Sind in der geraden Taktart vier Viertel vorhanden, so hat das erste Viertel des Taktes den Accent, das zweyte Viertel aber nicht, mit dem ersten Viertel kömmt alsdenn das dritte, und mit dem zweyten das vierte überein.«¹⁸ Die vier Noten eines Vierviertel-Takts haben zwar äusserlich die gleiche Dauer, werden aber nicht auf die gleiche Weise gewichtet oder akzentuiert, sondern vielmehr hierarchisch unterschieden: schwer – leicht – etwas schwer – ganz leicht.¹⁹ In *Musik als Klangrede* bezeichnet Nikolaus Harnoncourt dieses Betonungsschema

eins – zwei – drei – (vier)

als eines der tragenden Gerüste der Barockmusik.²⁰ Diese Betonungshierarchie²¹ gilt analog auf allen Ebenen: »Was ich nun itzo von den

18 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, Hamburg 1737–1740, Leipzig 21745; Reprint Hildesheim u.a. 1970, S. 437f.

19 Vgl. Kai Köpp: *Handbuch Historische Orchesterpraxis. Barock. Klassik. Romantik*, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 117f.

20 Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 21983, S. 49f.

21 Besseler spricht von *Akzentstufentakt*, vgl. Heinrich Besseler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brennecke, Willi Kahl,

aufeinander folgenden Viertelnoten gesaget habe, das ist auch von den Achteln und kleinern Noten zu verstehen, wenn nämlich einerlei Noten aufeinander folgen.«²² Entsprechend gilt diese Betonungskurve nicht nur für die Viertel, sondern analog für alle Vergrößerungen in Halben und Ganzen sowie für alle Verkleinerungen wie Achtel, Sechzehntel etc. »Es besteht also ein kompliziert verschachteltes Gebilde von Hierarchien, in denen jeweils das gleiche Ordnungsprinzip herrscht.«²³ Dieses Ordnungsprinzip wird durch betonte Dissonanzen, verlängerte Töne auf unbetonten Zeiten (Synkopen) und Artikulationen weiter ausdifferenziert, sodass die Musik über dieser Grundhierarchie in ihrer Rhythmik lebendig wird.

Abbildung 1: Metrische Struktur in den Eröffnungstakten von Bachs C-Dur-Präludium im ersten Band des wohltemperierten Klaviers.



Am Beispiel des C-Dur Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach kann leicht nachvollzogen werden, wie sich die rhythmische Struktur von Takt zu Takt wiederholt. Wie in Abbildung 1 zu sehen ist, bleibt das Bewegungsmuster durchgehend konstant, die Harmonie wechselt taktweise. Die Töne der

Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 233.

22 Scheibe, *Critischer Musikus*, 1745, ebd.

23 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 21983, S. 50.

Leicht könnte angenommen werden, damit den Kern der Musik bereits erfasst zu haben. Aber über diesem Muster vollzieht sich ein metrisch-rhythmisches Spiel mittels der Harmonik, welches dem Stück erst seine spezifische Form verleiht. Denn nach der Eröffnungskadenz in den ersten vier Takten ereignet sich allmählich ein Übergang, der aus leichten Takten schwere macht, was spätestens in Takt 12 erreicht ist: Der an sich leichte Takt 4 kann durch Phrasenüberlappung auch als Startpunkt der folgenden vier Takte verstanden werden. Takt 6 wirkt mit der Sekunddissonanz in den Aussenstimmen schwerer als der entspannte Sextakkord in Takt 7. Dieses Dissonanz-Konsonanz-Muster wird in Takt 8ff. aufgenommen und zweimal weitergesponnen, was dazu führt, dass das Erreichen der Oberquinttonart (in T 11) nun in einem leichten Takt steht. Damit folgt dem eröffnenden Viertakter zu Beginn des Stücks eine labile Zone (oder je nach Betrachtung ein phrasenverschränkter Achttakter), die den Kadenzkreis²⁴ von Takt 1–4 in den Takten 4–11 auf das Doppelte verlängert.

Dem Achttakter folgen ab Takt 12 drei Viertakter, an die sich ein achttaktiger Orgelpunkt auf der Dominante und ein abschliessender Viertakter auf der Tonika anreihen. Werden die drei Viertakter ihrer fallenden Melodik wegen zusammengezogen, resultiert daraus ein Zwölfteakter (T 12–23), dem ein ebenso langer folgt, bestehend aus Orgelpunkt und Abschluss. Es wäre damit denkbar zu argumentieren, dass auf die ersten beiden Kadenzkreise ein alles weitere zusammenfassender Vierundzwanzigtakter folgt (bestehend aus den beiden Zwölfteaktern). Als Form ergäbe sich damit, metaphorisch gesprochen, eine sich schrittweise ausbreitende und in immer grösser werdenden Ringen wachsende Struktur.

<https://doi.org/10.14361/9783839475263-001> <https://www.inlibra.com/de/page/sgb> - Open Access -

Abbildung 2: Ausenstimmensatz des Präludiums in C-Dur aus dem ersten Band des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach.

The musical score is presented in a simplified notation with only the outer voices. The notes are as follows:

- Measure 1: C4, C5
- Measure 2: D4, D5
- Measure 3: E4, E5
- Measure 4: F4, F5
- Measure 5: G4, G5
- Measure 6: A4, A5
- Measure 7: B4, B5
- Measure 8: C5, C4
- Measure 9: B4, B5
- Measure 10: A4, A5
- Measure 11: G4, G5
- Measure 12: F4, F5
- Measure 13: E4, E5
- Measure 14: D4, D5
- Measure 15: C4, C5
- Measure 16: B3, B4
- Measure 17: A3, A4
- Measure 18: G3, G4
- Measure 19: F3, F4
- Measure 20: E3, E4
- Measure 21: D3, D4
- Measure 22: C3, C4
- Measure 23: B2, B3
- Measure 24: A2, A3
- Measure 25: G2, G3
- Measure 26: F2, F3
- Measure 27: E2, E3
- Measure 28: D2, D3
- Measure 29: C2, C3
- Measure 30: B1, B2
- Measure 31: A1, A2
- Measure 32: G1, G2

Neben dem gleichförmigen Muster der Spielbewegung und dem harmonischen Gefälle in der Akkordprogression zeichnet sich somit eine dritte überlagernde Ebene im Spiel mit Phrasenlängen und Mehrdeutigkeiten ab. In diesem dreidimensionalen Gefüge bilden sich

Spannung und Entspannung, Konflikt und Lösung, Öffnen und Schließen immer neu aus. Wird diese Tiefenstaffelung feinsinnig aufgespürt, resultieren eine latente Mehrdeutigkeit und eine formale Architektur. In Abbildung 2, welche den Aussenstimmensatz des Präludiums wiedergibt, kann dieses dynamische Spiel nachvollzogen werden.

Dieses Beispiel illustriert einen typischen formalen Aufbau in der barocken Musik. Aus einem initialen Bewegungsmuster arbeitet sich die Musik schrittweise und konzentrisch vorwärts. Dabei ereignet sich oft ein Wechselspiel von paarig angeordneten Dissonanz-Konsonanz-Konstellationen, die sich zu grösseren Einheiten zusammenschliessen. Es sind eindeutige Bewegungen, Richtungen und Kadenzen auszumachen, die aus organischer und linearer Entwicklung resultieren. Die Musik könnte sich quasi ewig weiter im Kreise entwickeln. Mit der Musik der Frühklassik ändert sich dies subtil, aber mit einer Insistenz, die ein neues Zeitalter einläutet.²⁵

25 Vgl. die Verwendung des Begriffpaars Kontinuität/Diskontinuität bei Georgiades, z.B. in Georgiades, *Musik und Sprache*, 1984, S. 100.

