

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 1

Irmgard Herrmann-Bengen
Tempobezeichnungen

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

IRMGARD HERRMANN-BENGEN

TEMPOBEZEICHNUNGEN

Ursprung · Wandel im 17. und 18. Jahrhundert

1959

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© 1959 by Hans Schneider Verlag in Tutzing
Druck: Josef Deschler, München 5
Printed in Germany

MEINEN ELTERN

I N H A L T

	Seite
Vorwort	9
<i>I. Tempo und Tempoumschreibungen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts</i>	
1. Historischer Überblick	13
2. Tempoanweisungen im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert	
a) Instrumentalschulen	30
b) Theoretiker	35
c) Vorreden	36
3. Tempowörter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	40
<i>II. Tempobezeichnungen seit 1650, dargestellt vorwiegend an Tanzkompositionen</i>	
Tempo und Tanz	75
1. Adagio, Largo, Grave, Lentement, Lento, Slow	
a) Branle — Siciliano · Pastorale — Musette — Loure — Gagliarde	77
b) Sarabande — Menuett — Courante — Chaconne · Passacaglia — Folia	88
c) Allemande — Gavotte — Französische Ouverture — Ballo (Balletto) — Entrée (Intrada)	105
2. Allegro, Presto, Vivace, Vif, Gai, Vite, Animé, Alacriter, Alla breve, Gagliardo	
a) Allemande — Entrée (Intrada) — Ballo (Balletto) — Gavotte — Bourrée · Rigaudon · Tambourin	118
b) Sarabande — Courante — Menuett	144
c) Gigue — Loure — Siciliano · Pastorale — Forlane	157
3. Andante, Moderato, Tempo giusto, Tempo ordinario	175
Diminutiva · Superlativa	187
Zusammensetzungen mit molto, poco, assai, très u.s.w.	189
Weitere adjektivische und adverbiale Charakterisierungen	192
Schluß	199
Abkürzungen (zugleich Literaturauswahl)	201
Erläuterung der Tabellen	204
Register: a) Termini, b) Personen- und Sachregister	205
Tabellen I, III, II	nach S. 210

V O R W O R T

Eine Monographie über die Bedeutung der Tempobezeichnungen fehlte bisher. So galt es, eine Grundlage zu schaffen.

Die Bezeichnungen wurden von ihrem ersten Auftreten an untersucht und in ihrem Bedeutungswandel verfolgt. Für die Zeit bis ca. 1650 wurde Vollständigkeit des Materials angestrebt. Die große Häufigkeit der Tempobezeichnungen in der folgenden Zeit machte eine Auswahl notwendig. Es erwies sich als sinnvoll, dabei die Gattung des Tanzes in den Vordergrund zu rücken. So mag die Studie zugleich Aufschlüsse über die musikalische Struktur der Tänze geben. Soweit Tänze mit Tempobezeichnungen versehen sind, wurden auch sie möglichst vollständig erfaßt.

Das Tempo steht in Wechselwirkung mit der Satzart und dem Ganzen eines musikalischen Satzgefüges. Man kann daher die Tempobezeichnungen nicht isoliert, sondern nur aus diesem Zusammenhang heraus betrachten. Dabei werden umgekehrt auch das Satzgefüge und die Satzart vom Tempo her beleuchtet.

Die Studie ist eine Überarbeitung meiner Dissertation „Tempobezeichnungen und Tanzgattungen in der Generalbaßzeit“ (Heidelberg 1955). Der Name meines Lehrers, Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, ist damit aufs engste verbunden.

Versuche am Cembalo mit Anna Barbara Speckner trugen zur Klärung mancher Fragen bei. Wertvolle Hinweise verdanke ich Dr. Wolfgang Osthoff und Dr. Frieder Zaminer, die mir, zusammen mit Dr. Ernst Waeltner, auch beim Lesen des Manuskripts und der Korrekturfahnen freundschaftlich halfen.

München, im November 1959

Irmgard Herrmann-Bengen

I.

Tempo und Tempoumschreibungen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts

1. Historischer Überblick

Hauptanliegen dieser Studie ist die Untersuchung der sogenannten Tempobezeichnungen, d. h. der über Kompositionen stehenden sigelartigen Wörter, wie sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Gebrauch kamen.

Das Fehlen von Tempobezeichnungen aus älterer Zeit bedeutet natürlich nicht, daß Tempounterschiede nicht auch früher bestanden hätten und — noch außerhalb der musikalischen Niederschrift — umschrieben worden wären. Solche uns überlieferte Äußerungen dürfen jedoch nicht durch die Brille unserer heutigen Musik betrachtet, sondern müssen jeweils von der ihnen entsprechenden musikhistorischen Stufe aus verstanden werden.

Was das griechische Altertum bis etwa in das 4. vorchristliche Jahrhundert anlangt, so liegt es in der Struktur der *Musikē*¹⁾ begründet, daß der musikalische Rhythmus und der Versrhythmus nicht auseinandergehalten wurden, daß tempoartige Wirkungen somit grundsätzlich vom Vers abhingen. Beschreibungen des Versrhythmus aus späterer Zeit enthalten Formulierungen, die solche Tempounterscheidungen andeuten. So erwähnt *Aristidēs* Quintilianus (2. oder 3. Jahrhundert n. Chr.) ruhigere und aufgeregtere Rhythmen, und er bezeichnet die nur aus Kürzen bestehenden Rhythmen als die schnellsten, die nur aus Längen bestehenden als langsam, wodurch ihre Anwendung für verschiedene Gattungen (Waffentänze: Kürzen; Reigentänze: Kürzen und Längen gemischt; Hymnen: Längen) bestimmt sei:

„Von den Rhythmen sind die ruhigeren die, die durch Beginn mit der Senkung (Thesis) den Geist von vornherein ordentlich zusammenhalten. Diejenigen, die mit der Hebung (Arsis) beginnend, auf die [bereits erklingende] Stimme den Niederschlag hereinbrechen lassen, sind unruhig, aufgereggt . . . Diejenigen, die kurze Pausen (kenos) haben, sind schlichter, einfacher und niedriger, gemeiner, die mit langen prächtiger, erhabener.“

„Von denen im gleichen Verhältnis sind diejenigen, die allein aus Kürzen bestehen, die schnellsten, somit hitziger, leidenschaftlicher. Die allein aus Längen sind langsam und gelassen, ruhig. Die aus vermischtem Bestand sind gemeinsamen, beiderseitigen Charakters. Falls die Füße aus sehr langen Zeiteinheiten gebildet sind, wird stärker die Beruhigung des Geistes in Erscheinung treten. Deshalb sehen wir die kurzen in den Waffentänzen (pyrrichē) zweckmäßig verwandt, die vermischten in den Reigentänzen mittleren Charakters, die sehr langen in den feierlich-religiösen Hymnen, die mit außerordentlich gedecktem [Rhythmus] in Gebrauch waren . . .

¹⁾ Über den Begriff *Musikē* vgl. Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus; Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949.

... Überdies sind von den [zusammengesetzten] Rhythmen diejenigen, die ihre Zeitmaße (agogē) schneller nehmen, leidenschaftlich erregt und entschlossen energisch, die langsamen und zurückgehaltenen weichlich-gelassen und geruhsam-untätig.“²⁾

Auch Augustinus geht in der folgenden, den zwischen 397 und 400 verfaßten Confessiones, Buch XI, 26, entnommenen Stelle noch vom Vers aus: „Sed neque ita comprehenditur certa mensura temporis; quandoquidem fieri potest, ut ampliori spatio temporis personet versus brevior, si *productius* pronuntietur, quam longior, si *correptius*.“³⁾ Eine weitere Stelle bei Augustinus, aus der ein Jahrzehnt früher verfaßten Schrift De Musica, Buch VI, 25, weist auf ein Auseinanderhalten von rhythmischer Gestalt und Tempo hin: „Deinde vidit in motibus corporum aliud esse quod brevitate et productione temporis variaretur, in quantum magis esset minusve diuturnum, aliud localium spatiorum percussione in quibusdam gradibus *celeritatis* et *tarditatis*.“⁴⁾

In der Neumenschrift der Gregorianik kommen — seit etwa dem 10. Jahrhundert nachweisbar — Buchstaben vor, die Vortragsangaben darstellen, so die Buchstaben *c* (*celeriter*), *m* (*mediocriter*), *t* (*tarditer*) u. a. Wenn auch ihre Handhabung uneinheitlich war, weshalb sich z. B. Johannes Affligemensis (Cotto), De Musica, um 1100, über die Unvollkommenheit dieser Litterae significativae (Notker Balbulus, Lambertusbrief) ausläßt⁵⁾, so ist doch bei Aribus Scholasticus, De Musica, um 1078, die Möglichkeit ihrer Deutung in obigem Sinn erwiesen: „Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c.t.m. reperimus persaepe, quae *celeritatem*, *tarditatem*, *mediocri-*

²⁾ Aristidis Quintiliani De Musica Libri III. Edidit Albertus Jahnus, Berolini 1882, S. 59 und 60. — Übersetzung nach: Aristeides Quintilianus, Von der Musik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke, Berlin-Schöneberg 1937, S. 292 und 294.

³⁾ Nach der Übersetzung von Wilhelm Thimme: „Aber auch so gewinnen wir kein sicheres Maß der Zeit. Denn es kann geschehen, daß ein kürzerer Vers, wenn er langsam vorgetragen wird, mehr Zeit beansprucht als ein längerer, den man rasch vorträgt.“

⁴⁾ Übersetzt nach der lat. Ausg. Paris 1836: „Dann hat sie [die Vernunft, ‘ratio’] in den Bewegungen der Körper erkannt, daß es etwas anderes ist, was in der Kürze und in der Ausdehnung [Länge] der Zeit sich abwandelt, als das, was im Schlagen [d. h. Rhythmuschlägen] räumlich begrenzter [Zeit-]Abschnitte sich bei gewissen Stufen der Schnelligkeit und der Langsamkeit abwandelt.“

⁵⁾ Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario. Edidit J. Smits van Waesberghe, Rome 1950, S. 138 f. Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien II, Neumenkunde, Leipzig 1912, S. 233 ff., 242 ff. und 367 f.; P. A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen vom 8.—12. Jh., Einsiedeln 1858, S. 10 ff.; J. Handschin, Eine alte Neumenhandschrift, Acta XXII, 1950, S. 69 ff. — Die Echtheit des Briefes Notkers an Lambertus (veröffentl. u. a. bei Gerbert I, S. 96 f.), worin diese Buchstaben erklärt sind, ist umstritten. E. Jammers hält ihn für fingiert, Smits van Waesberghe und J. Handschin halten ihn für echt. Nach dem Lambertusbrief bedeutet z. B. *t* nicht *tarditer*, sondern ‘trahere vel tenere debere’ (ziehen oder auch halten müssen), was inhaltlich übrigens auf dasselbe hinausliefe.

tatem innuunt.“⁶⁾ P. Wagner weist darauf hin, daß „im allgemeinen der Buchstabe nur für die Neume und deren Teil, über welchem er steht, gilt. Soll er für ein ganzes Zeichen oder für mehrere Geltung haben, so wird dies in folgender Weise ausgedrückt: *t* _____, *c* _____, d. h. der Buchstabe soll für alle unter dem Striche stehenden Neumen gelten.“ Danach handelt es sich um ein Hilfsmittel, dessen sich die Notation bediente, um die Werte der Neumen zu differenzieren.

P. Jeannin, W. Liphardt und E. Jammers schließen sich P. Wagner insofern an, als auch sie die Romanusbuchstaben⁷⁾ im Sinne einer ungenauen Mensurierung interpretieren⁸⁾. A. Mocquereau und die Solesmer dagegen verstehen die Buchstaben als oratorische Vortragszeichen, welche Vortragsnuancen ohne exakte mensurale Bedeutung bewirken sollen⁹⁾. L. Kunz vermutet, daß diese Vortragsbezeichnungen von lateinischen Grammatikern des 5. Jahrhunderts übernommen wurden¹⁰⁾.

Nach keiner dieser Interpretationen können die Buchstaben *c. t. m.* als Tempoangaben im eigentlichen Sinne gelten. Die Möglichkeit wäre auch nur insofern gegeben, als vielleicht bereits damals mehrere kleinere Werte gegenüber mehreren größeren als Tempowechsel empfunden wurden.

Ein ausdrücklicher Tempohinweis hingegen für die gregorianische Einstimmigkeit ist folgende Stelle in der *Commemoratio brevis*, 10. Jahrhundert: „*Repetitio antiphonarum, quae in fine versuum inter cantandum fit, eadem qua psalmus celeritate percurrat: porro finito psalmo legitima productione producatur duplo dumtaxat longius: excepto dum cantica evangelica sic morose psalluntur, ut non longiori, sed eadem morositate,*

⁶⁾ Aribonis De Musica. Edidit Jos. Smits van Waesberghe, Rome 1951, S. 49. Übersetzung: Daher finden wir sehr oft in beiden älteren Antiphonarien *c.t.m.*, welche Schnelligkeit, Langsamkeit und mittleres Maß anzeigen.

⁷⁾ Man spricht von Romanusbuchstaben, weil ihre Einführung in St. Gallen mit einem römischen Sänger Romanus (um 798) zusammenhängen soll, was jedoch sehr unsicher ist (s. auch P. Wagner, Neumenkunde S. 233 f.).

⁸⁾ J. Jeannin, *Etudes sur le rythme grégorien*, in: *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, Paris 1924—28. W. Liphardt, *Neue Wege zur Erforschung der linienlosen Neumen*, Mf I, 1948, S. 121 ff.; *Studien zur Rhythmik der Antiphonen*, Mf III, 1950, S. 47 ff. und 224 ff.; E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus*, Leipzig-Straßburg-Zürich 1937, S. 76 ff.

⁹⁾ A. Mocquereau, *Le nombre musical grégorien*, Tournai 1927.

¹⁰⁾ L. Kunz, *Die Romanusbuchstaben c und t*, Kirchenmusik. Jahrbuch 34, 1950, S. 7 ff. Kunz ist der Ansicht, daß *c* von *cursim*, *t* von *tractim* abzuleiten sei, Wörter, mit denen die lateinischen Grammatiker lange und kurze Akzente, den accentus acutus und circumflexus charakterisierten. Inhaltlich jedenfalls stimmen auch diese Wörter mit *cito-celeriter* und *trahere-tenere* überein: *cursim* = laufend, schnell; *tractim* = gedehnt, langsam. — Vgl. auch Jos. Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, II. Deel. Dieser ganze zweite Band ist einer ausführlichen Behandlung der Romanusbuchstaben gewidmet. § 5 befaßt sich mit der Erklärung der Buchstaben für Tondauer und Vortrag, § 10 mit verwandten Termini, die sich auf den Vortrag (Ausdruck) beziehen.

antiphonam subsequi oporteat.“¹¹⁾ Mit der Frage, ob das hier geforderte Tempoverhältnis 2:1 wörtlich zu nehmen ist, beschäftigen sich L. Kunz und E. Jammers und kommen zu einander widersprechenden Antworten¹²⁾.

Zu Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit (9./10. Jahrhundert) finden sich für das Quart-Organum Tempohinweise im Kölner Traktat, im Pariser Traktat, in der Musica Enchiriadis und in den Musica Enchiriadis-Scholien: „Poscit autem semper organum diligent et modesta morositate fieri.“¹³⁾ „Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, quamvis huius generis melos tam *grave*, ut dictum est, esse oporteat, tamque *morosum*, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat.“¹⁴⁾ „Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo *modesta* dumtaxat et concordi *morositate*, quod suum est huius meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.“¹⁵⁾ „... Verumtamen *modesta* *morositate* edita, quod suum est maxime proprium, et concordi diligentia procurata, honestissima erit cantionis suavitatis.“¹⁶⁾

¹¹⁾ Gerbert I, S. 213 ff., insbes. S. 226 f.; die hier zitierte Stelle S. 228: Die Wiederholung der Antiphonen, die an den Versenden während des Singens stattfindet, soll mit der gleichen Geschwindigkeit wie der Psalm durchlaufen. Wenn sodann der Psalm beendet ist, soll sie in ordnungsgemäßer Ausführung jedoch [genau] doppelt so lang ausgeführt werden, außer wenn die Evangeliesänge so langsam psalliert werden, daß die Antiphon nicht mit größerer, sondern nur mit derselben Langsamkeit folgen darf. — Die Commemoratio brevis ist mit einer Übersetzung vollständig abgedruckt bei P. Wagner, Neumenkunde S. 359 ff.

¹²⁾ E. Jammers, Eine Notiz der Commemoratio Brevis des 10. Jahrhunderts über das Tempo beim Choral, Heidelberger Jahrbücher 1952/53, S. 98 ff. L. Kunz, Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 3, Metrische Gestaltung, Textformen, Münster 1949, S. 28 ff.

¹³⁾ Kölner Traktat: E. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Heidelberg 1955 (Maschinenschr. Diss.), demnächst in dieser Reihe. Vgl. das die Edition des Kölner Traktates enthaltende Kapitel. Dort auch die Übersetzung: Das Organum fordert aber, daß es sorgfältig und in maßvoller ‘*morositas*’ zustandekomme.

¹⁴⁾ Pariser Traktat: Edition bei E. Waeltner. Seine Übersetzung: Und zwar setzen wir Punkte und Virgeln zur Unterscheidung der kurzen und langen Töne, obwohl das Melos dieser Art [Organum], wie gesagt ist, so ‘grave’ und so ‘morosus’ sein muß, daß das rhythmische Verhältnis kaum in ihm gewahrt werden kann.

¹⁵⁾ Musica Enchiriadis: Gerbert I, S. 166. Übersetzung: Wenn auf diese Weise zwei oder mehr [Sänger] gleichzeitig singen, nämlich in maßvoller und übereinstimmender ‘*morositas*’, wie es diesem ‘melos’ zukommt, so wird man merken, daß aus einer solchen Vermischung der Töne ein lieblicher Zusammenklang entsteht.

¹⁶⁾ Musica Enchiriadis-Scholien: Gerbert I, S. 188 und Waeltner, Kapitel über die Darstellung der praktischen Ausführung des Quart-Organums in der Musica Enchiriadis und ihren Scholien. Übersetzung (Waeltner): Wenn es [das Organum] aber mit maßvoller ‘*morositas*’ hervorgebracht wird, die sein ganz besonderes Merkmal ist, und wenn übereinstimmende Sorgfalt angewandt wird, dann wird im Singen ein sehr schöner Wohlklang entstehen.

E. Waeltner¹⁷⁾ geht auf die Termini ein, die in diesen Traktaten zur Charakterisierung des Zeitmaßes im Organum verwendet werden. Er weist nach, daß der Terminus *morositas* (bzw. *morosus*) sich von 'mora' (= Verzug, Aufschub, Aufenthalt) herleiten läßt, und daß daher *morosus* mit 'voll Verzug, langsam', *morositas* mit 'Verzögerung, Langsamkeit', *cum modesta morositate* mit 'durch maßvolle (gemäßigte) Verzögerung' zu übersetzen sind.

Die Musica Enchiriadis-Handschriften stimmen darin überein, daß sämtliche am Organum beteiligten Stimmen 'uno impulsu' (auf einen Schlag) erklingen. Waeltner stellt fest, daß diese Forderung nicht in Widerspruch zu dem langsamen Zeitmaß des Organums stehe, indem er auf eine Bemerkung in der Handschrift Paris 7210 (10./11. Jahrhundert) aufmerksam macht, die von der Hand des Schreibers der Handschrift über den Worten 'uno impulsu' notiert wurde: *frequenter perennis* (gewöhnlich lang).¹⁸⁾

Von diesen beiden charakteristischen Eigenschaften des Organumvortrags, daß die *symphoniae* einerseits präzis, 'auf einen Schlag', 'per diligentiam', andererseits jeweils 'gewöhnlich lang', *cum modesta morositate*, erklingen sollen, spricht auch noch Odington in *De Speculatione Musicae*, um 1300: „Et est cantandum *leniter et subtiliter*“.¹⁹⁾

Nach der zitierten Stelle aus dem Pariser Traktat führt die Langsamkeit des Organums dazu, „daß das rhythmische Verhältnis kaum in ihm gewahrt werden kann“. Waeltner schließt daraus, daß das Zeitmaß des Organums „also bedeutend langsamer als das des Chorals“ sei. Immerhin ist darauf hinzuweisen, daß in der S. 15 angeführten Stelle aus der *Commemoratio brevis*, die sich auf den einstimmigen Choral bezieht, zum Ausdruck kommt, daß auch hier — insbesondere beim Vortragen der Evangelengesänge zwischen den Antiphonen — langsamere Zeitmaße verwendet wurden, wofür der Verfasser der *Commemoratio brevis* denselben Terminus *morosus* verwendet, den die Musica Enchiriadis-Handschriften enthalten. Allerdings ist in Betracht zu ziehen, daß die *Commemoratio brevis* zeitlich mit diesen Traktaten der frühen Mehrstimmigkeit zusammenfällt, von ihnen also schon beeinflußt sein kann.

Guido, der sich sonst über das Zeitmaß des Organums nicht äußert, gibt nur eine Art Tempohinweis im *Micrologus* für die Ausführung des sogenannten *Occursus*, in dem die Organumstimme als Begleitung den Schlußton eines Abschnitts aufsucht, nachdem der *Cantus* bereits den Schlußton erreicht hat: „Tunc vero opus est, ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed *discurrentibus sub celeritate vocibus praestolanti trito rede-*

¹⁷⁾ Waeltner, Kap. üb. 'Das Zeitmaß des Organums'.

¹⁸⁾ Vgl. Anm. 17).

¹⁹⁾ Coussemaker I, S. 246b. Übersetzung: Und es [das Organum purum] muß ruhig [langsam, gemäßigt] und präzis [akkurat, genau] gesungen werden.

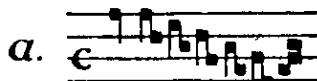
undo subveniat, et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursus fit tono, *diutius fit tenor finis*, ut ei et partim subsequatur, et partim concinatur. Cum vero ditonus *diuturnior*, ut sepe per intermissam vocem dum vel parva sit subsecutio, etiam toni non desit occursio.“²⁰⁾

Als eine Setzweise des 12. bis 13. Jahrhunderts, die hinsichtlich Mensurierung und Aufführungsweise zwischen dem Note gegen Note gesetzten Discantus und dem Organum liegt, hat man die sogenannte Copula angesehen²¹⁾. Sie ist ein Melodieteil, ein Einschub innerhalb des Organums und zwar häufig vor dem letzten Ton eines Abschnitts oder der ganzen Kom-

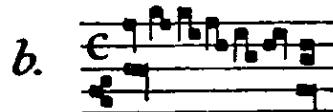
²⁰⁾ Übersetzung: Dann aber ist es nötig, daß der Cantor keinen Abschnitt in den tieferen Tönen mache, sondern in durcheilenden Tönen mit Schnelligkeit dem wartenden dritten [Ton] durch das Zurückkehren von unten [entgegen] komme und [daß er] durch einen Abschnitt in den höheren [Tönen] seine schwierige Lage und [die] jenes [des Organums] aufhebe. Ebenso geschieht, wenn der ‘Occursus’ durch die große Sekunde erfolgt, ein lange dauerndes Aushalten des Schlusses [Schlußtones], damit es [das Organum den Cantor] sowohl zum Teil unterhalb begleite, als auch zum Teil [mit ihm] in Übereinstimmung gebracht werde. Wenn aber [der ‘Occursus’ durch] die große Terz erfolgt, [tritt ein] noch längeres [Aushalten des Schlußtones] ein, so daß oft mit Hilfe eines dazwischen gelegten Tones, wenn auch die Begleitung kurz ist, sogar der ‘Occursus’ [occursio] der großen Sekunde nicht fehle. — Text und Übersetzung aus Waeltner, Organum, Kapitel über Die Lehre vom Organum im ‘Micrologus’ des Guido von Arezzo.

²¹⁾ Vgl. die Definition der Copula bei Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio* (um die Mitte des 13. Jahrhunderts): „*Dicto de discantu dicendum est de copula, quae multum valet ad discantum, quia discantus nunquam perfecte scitur nisi mediante copula. Unde copula dicitur esse id, quod est inter discantum et organum. Alio modo dicitur copula: Copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono. Alio modo dicitur: Copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum.*“ (Zitiert nach der Edition des Traktates in Hieronymus de Moravia O. P. *Tractatus de Musica*. Hrsg. von Simon M. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2. Reihe, Heft 2, Regensburg 1935, S. 224.) Übersetzung: Nachdem über den Discant gesprochen ist, muß über die Copula gesprochen werden, die viel für den Discant bedeutet, weil der Discant nirgends als vollkommen gilt, es sei denn, daß eine Copula dazwischen tritt. So sagt man, die Copula sei das, was zwischen Discant und Organum liegt. Eine andere Definition der Copula ist diese: Die Copula ist das, was im modus rectus vorgetragen wird, während der Cantus liegen bleibt. Eine dritte Weise zu definieren ist: Die Copula ist das, wo immer eine Vielheit von Noten geschieht. — Ebenfalls am Ende des Abschnitts über den Discant, vor der Behandlung des Organums, wird die Copula besprochen im *Sowa-Traktat* (veröffentlicht bei H. Sowa, Ein anonymer, glossierter Mensuraltraktat 1279, Kassel 1930, S. 125): „... copula est illud medium quod inter discantum et organum speciale dicitur reperiri unum ab altero subtiliter per hoc dividendo.“ Übersetzung: Die Copula ist dieses Mittlere, von dem man sagt, es werde zwischen Discant und Organum speciale angetroffen und wodurch das eine von dem anderen in feiner Weise getrennt werde. — Vgl. auch J. Handschin, *Zur Geschichte der Lehre vom Organum*, Zeitschrift für Musikwissenschaft VIII, 1925/26, S. 321 ff., insbes. S. 339 Fußnote 2. — S. a. Riemann-Einstein, Artikel Copula. — Über die Copula im Mailänder Traktat

position, meist im Anschluß an eine unmelismatische Stelle (Discantus). Im Gegensatz zu den Melismen des Organums, von denen nur selten die Rede ist, wird jedoch die Copula von Theoretikern besprochen. Sie wird als Aufeinanderfolge mensurierter Noten insbesondere tempomäßig charakterisiert. So heißt es in der *Ars cantus mensurabilis* des *F r a n c o*, ca. Mitte des 13. Jahrhunderts (aber erst nach *Garlandia*): „Copula est *velox* discantus ad invicem copulatus. Copula alia ligata, alia non ligata. Ligata copula est, que (sic) incipit a simplici longa, et prosequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione, ad similitudinem secundi modi; ab ipso tamen secundo modo differt, scilicet in notando et proferendo; in notando, quia secundus modus in principio simplicem longam non habet; copula vero habet, ut hic patet:



Sed si inter primam simplicem et ligaturam divisio modi apponatur, tunc non est copula, sed de secundo modo appellatur, ut appareat in exemplo subsequenti:



In proferendo etiam differt copula a secundo modo, quod secundus profertur ex recta brevi et longa imperfecta; sed copula ista *velociter* profertur quasi semibrevis et brevis, usque ad finem.

Copula non ligata ad similitudinem quinti modi fit. Differt tamen a quinto dupliciter: in notando et proferendo. In notando differt a quinto, quia quintus sine littera ubique ligabilis est, sed copula ista nunquam super litteram accipiatur, et tamen non ligatur, ut hic appareat:



In proferendo differt etiam a quinto, quod quintus ex rectis brevibus profertur, copula vero *velocius* proferendo copulatur. Et hoc de copula

(um 1100) und im Codex Montpellier (12. Jahrh.) vgl. Frieder Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959, S. 121 und 129. — Außerdem gab mir zu diesem Thema Dr. Ernst Apfel anhand seines umfangreichen, unveröffentlichten Materials wertvolle Anregungen.

sufficient.“²²⁾ Odington beschreibt die Copula folgendermaßen: „Est que alia species quae procedit per binariam ligaturam, sicut secundus modus, sed *velocior* est, et longam immensuratam accipit in principio, que copula dicitur, nomen habens a re. Est et alia copula quae singulos habet punctus, per se *morosior* quam sextus modus, dicta per contrarium quia non copulatur.“²³⁾ In der Auffassung der Copula ligata stimmen Franco und Odington überein. Odingtons Erklärung der Copula non ligata jedoch stimmt, wie schon Riemann feststellt²⁴⁾, nicht mit Francos Erklärung überein, welcher sie als *velocior* denn die Bewegung im fünften Modus (= Odingtons sechster Modus) beschreibt²⁵⁾.

Man könnte die Copula auf Grund ihrer Stellung vor den Schlüssen auch als melodische Auszierung der verlängerten Penultima ansehen. Insbesondere Odingtons Hinweis darauf, daß der Name Copula²⁶⁾ von der unbestimmt lang ausgehaltenen Anfangs-Longa herrühre, die die Verbindung

²²⁾ Coussemaker I, S. 133 f. (s. a. Cserba S. 255 f.). Übersetzung: Die Copula ist ein rascher Discantus, wechselseitig [mit dem Discantus] verknüpft. Die Copula tritt ligiert [ligata] und nicht ligiert [non ligata] auf. Die Copula ligata ist diejenige, welche mit einer einfachen Longa beginnt und in zweitonigen Ligaturen cum proprietate et perfectione fortschreitet, ähnlich wie der zweite Modus. Von diesem zweiten Modus jedoch unterscheidet sie sich durch die Notierungsweise und den Vortrag. Durch die Notierungsweise, weil der zweite Modus am Anfang keine einfache Longa hat, die Copula aber tatsächlich eine solche hat, wie hier zu ersehen ist. — Aber wenn zwischen der ersten Simplex und der Ligatur eine Teilung der Modi gesetzt wird, das ist keine Copula, sondern wird nach dem zweiten Modus genannt, wie er erscheint in folgendem Beispiel. — Im Vortrag unterscheidet sich die Copula vom zweiten Modus, weil der zweite Modus vorgetragen wird in der perfekten Brevis [recta brevis] und imperfekten Longa, aber diese Copula schneller vorgetragen wird, gleichsam in Semibreven und Breven, bis an das Ende. — Die Copula non ligata verläuft nach der Art des fünften Modus. Sie unterscheidet sich jedoch von diesem fünften Modus [gleichfalls] in doppelter Hinsicht: durch die Notationsweise und den Vortrag. In der Notationsweise unterscheidet sie sich vom fünften Modus, weil der fünfte Modus ohne Text überall ligierbar ist; diese Copula hingegen kann nie auf Text angewandt werden, und dennoch wird sie nicht ligiert, wie hier zu ersehen ist. — Im Vortrag unterscheidet sie [die Copula non ligata] sich vom fünften Modus, insofern als der fünfte Modus mit perfekten Breven vorgetragen wird, die Copula aber tatsächlich durch schnelleren Vortrag ‘copuliert’ wird. Und das mag über die Copula genügen.

²³⁾ Coussemaker I, S. 245b f. Übersetzung: Es gibt eine andere Art, welche fortschreitet im zweiten Modus, aber schneller ist und eine unmensurierte Longa am Anfang aufweist. Sie heißt Copula, indem sie den Namen von der Sache hat [d. h. die Anfangslonga verbindet mit dem Vorangehenden und Folgenden]. Es gibt auch eine andere Copula, welche aus Einzelnoten besteht, für sich langsamer als der sechste Modus, genannt im Gegensatz dazu, weil sie nicht ligiert ist.

²⁴⁾ H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898, S. 203.

²⁵⁾ Über die Einteilung der Modi bei Franco vgl. Coussemaker I, S. 118b, bzw. Gerbert III, S. 3, bei Odington: Coussemaker I, S. 238.

²⁶⁾ Der Name Copula weist, wie aus den zitierten Stellen hervorgeht, verschiedene Färbungen auf und ist deshalb kein eindeutiger Begriff.

(die Copula) zwischen dem Vorausgehenden und Folgenden bildet, legt diesen Gedanken nahe. Obige Beispiele b) und c) veranschaulichen, wie die Dauer des in der Unterstimme liegenden vorletzten Tons von der Dauer des Melismas abhängig ist. Eine solche Verzögerung des vorletzten Tons wird auch von den Theoretikern ausdrücklich erwähnt. Ich zitiere aus Francos *Ars cantus mensurabilis*: „Notandum quod tam in discantu quam in triplicibus, etc., inspicienda est equipollentia in perfectionibus longarum, brevium et semibrevis, ita quod tot perfectiones in tenore habeantur, quot in discantu, vel in triplo, etc., vel e converso; computando tam voces rectas, quam obmissas, usque ad penultimam, ubi non attenditur talis mensura; sed magis est ibi organicus ita punctus.“ „... Tertia regula est: quidquid accipitur immediate ante pausationem, quae finis punctorum dicitur, est *longum*, quia omnis penultima *longa* est.“²⁷⁾ Über hundert Jahre später heißt es bei Tunstede, *Quattuor Principalia Musicae*, 1351: „Sed cum ad concordantiam perfectam pervenerit, *moram* ibidem trahet, et specialiter super penultimam.“²⁸⁾

Theoretikerstellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert, die in der Literatur, z. B. bei Joh. Wolf, *Mensuralnotation I*, S. 65 ff., als Tempohinweise angeführt werden, halte ich nicht eigentlich für solche. Formulierungen wie die *more longo, mediocri et lascivo* des Petrus le Viser in den *Regulæ* des Robertus de Handlo 1326, das *tempus minimum, medium* und *maius* des Philippe de Vitry (*Ars contrapuncti*) und Joh. de Muris (*Speculum musicae*), der *modus velox, mediocris, tardus* und andere Stellen des *Anonymous IV* (*De mensuris et discantu*) beziehen sich auf Regeln bzw. Möglichkeiten der Mensuralnotierung, ohne zunächst etwas mit Tempo im späteren Sinn zu tun zu haben²⁹⁾. Die in diesen Beschreibungen verwendeten Ausdrücke dürfen — ähnlich wie bei der Gregorianik (s. S. 14 f.) — nicht nach Maßstäben beurteilt werden, die erst durch spätere Epochen bestimmt wurden. Zum Verständnis solcher

²⁷⁾ Coussemaker I, S. 133a und 135b. Übersetzung: Es sei bemerkt, daß sowohl im Discant als auch in den Tripla etc. Gleichmäßigkeit beachtet werden muß in der Perfektion [Dauer?] der Longen, Breven und Semibreven, so daß ebensoviele Perfectionen im Tenor vorkommen wie im Discant und im Triplum und umgekehrt, wenn man die Noten und die Pausen zusammenrechnet; bis hin zur Penultima, wo eine solche Messung (mensura) nicht beachtet werden muß, sondern vielmehr ist dort die [Länge einer] Note des Organum [organicus punctus = unmensuriert]. — Die dritte Regel ist: Was sich unmittelbar vor der Pause abspielt, die das Ende der Noten genannt wird [= der Schluß], ist lang, weil jede Penultima lang ist.

²⁸⁾ Coussemaker IV, S. 297b. Übersetzung: Aber wenn er den vollkommenen Zusammenklang erreicht hat, wird er dort zögern, und speziell über der Penultima.

²⁹⁾ Petrus le Viser: Coussemaker I, S. 388a f. (Vgl. auch J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation I*, Leipzig 1904, S. 21); Philippe de Vitry: Coussemaker III, S. 21b; Joh. de Muris: Coussemaker II, S. 400b; *Anonymous IV*: Coussemaker I, S. 328a, 361a u. ö.

Stellen wäre notwendig, sie in ihrem größeren Zusammenhang zu betrachten. Nur so ließe sich etwas über ihre jeweilige Bedeutung ausfindig machen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein derartiges Vorgehen, das aber außerhalb des Rahmens dieser Arbeit liegt, doch auch die eine oder andere Stelle als vielleicht noch unbeholfene frühe Tempobestimmung deuten dürfte.

In der Mensuralnotation trat das Tempo noch nicht als gesonderter Faktor der Komposition hervor. Der Begriff *Tempus* hatte damals noch nicht die Bedeutung des späteren Tempo. *Tempus* bezog sich auf das Verhältnis der Notenwerte untereinander, zunächst speziell auf das Verhältnis von Brevis zu Semibrevis, aber auch auf die verschiedenen Möglichkeiten zeitlicher Zuordnung und Gruppierung kleinerer Notenwerte³⁰⁾). Der ideelle Mittelpunkt sozusagen in diesem Notensystem ist eine Zeiteinheit, die als normal empfunden wird: der *integer valor notarum*.

Man sieht das System der Notenwerte als Ganzheit, nach deren jeweiligen Grundwerten die Zeit gemessen wird. Auf dieser spekulativen Einteilung der Zeit beruht jeweils das die Dauer der Noten bestimmende System, wobei sich, wie man weiß, der Normalwert im Laufe der Jahrhunderte von den großen Notenwerten der Longa und Brevis zu immer kleineren Werten verschiebt³¹⁾). Selbstverständlich ist diese Verschiebung der Grundwerte nur der Notierung nach ein glattes Verhältnis 1:2 bzw. 1:3 (je nach-

³⁰⁾ Vgl. Franco, *Ars cantus mensurabilis*, Cap. I (Gerbert III, S. 2, bzw. Coussemaker I, S. 118): „*Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus. Gratia huius definitionis videndum est, quid sit mensura, et quid tempus. Mensura est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura. Tempus est mensura tam vocis prolatae, quam eius contrarii, scilicet vocis amisse, quae pausa communiter appellatur. Dico autem, pausam tempore mensurari, quia aliter duo cantus diversi, quorum unus cum pausis, alias sine pausis sumeretur, non possent proportionaliter ad invicem coaequari.*“ Übersetzung: Meßbare (Mensural-) Musik ist ein mit langen und kurzen Zeiten gemessenes Musikstück. Dank dieser Definition wird erkannt, was mensura und was tempus ist. *Mensura* nennt man die Übung, die Quantität, Länge und Kürze irgendeines Musikstücks, als meßbar aufzuzeigen. Meßbar, sage ich, weil man in der musica plana auf eine solche Mensura kein Augenmerk hat. *Tempus* ist die Mensur ebenso des vorgetragenen Tones, wie seines Gegenstücks, d. h. des ausgelassenen Tons, den man gewöhnlich als Pause bezeichnet. Ich betone, daß auch die Pause durch das Tempus gemessen werde, weil ansonsten zwei verschiedene Stimmen, deren eine mit Pausen, deren andere ohne Pausen zu nehmen wäre, nicht zu wechselseitiger Übereinstimmung angeglichen werden könnten.

³¹⁾ Über die Zusammenhänge dieser ständigen Verwandlung der Notenschrift mit satztechnischen Erscheinungen vgl. Thr. Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, München 1937, Kap. V, insbes. S. 71 ff. mit den Beispielen; s. a. ders. Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 87.

dem, ob man von imperfekter oder perfekter Unterteilung ausgeht). In Wirklichkeit wird der Wert der Zeiteinheit von dieser Verschiebung nicht unberührt geblieben, er wird vielmehr durch diesen Prozeß ständigem Schwanken unterworfen gewesen sein³²⁾.

Darüber hinaus aber sollte nicht übersehen werden, daß die Dauer der Zeiteinheit, auch unabhängig von dieser historisch bedingten Dehnbarkeit, einem ständigen, von anderen Faktoren abhängigen Wechsel unterworfen ist. Er beruht auf dem jeweiligen Zusammenwirken von rationeller Zeiteinteilung und den das Notenbild bestimmenden Elementen, also von Tempoeinheit und deren Ausfüllung hinsichtlich Dichte, rhythmischer, klanglicher und melodischer Struktur. Es ergeben sich dadurch verschiedene Notenbilder, wodurch sich sowohl die Tradition der einzelnen Setzweisen bzw. Gattungen als auch die einzelnen Stücke innerhalb derselben unterscheiden. Eine Folge davon ist, daß der Wert der Zeiteinheit, des integer valor, schwankt. Dies verlangt Berücksichtigung, wenn auch die Vorstellung seiner Unveränderlichkeit durch das Notierungssystem hervorgerufen wird. Um ihn annähernd zu fixieren, vergleicht man ihn schon früh mit dem Pulsschlag eines ruhig atmenden Menschen (Gafurius, 1496) oder mit „der Zeit zwischen zwei Schritten eines mäßig gehenden Menschen“ (Buchner's Fundamentbuch, um 1550).³³⁾

Dem im Notenbild als Tempoeinheit sichtbaren integer valor notarum entspricht beim Musizieren der sog. Tactus, die Zeitdauer, die ein Auf- und Niederschlag einnimmt. Er ist — sozusagen in Geschehen, in Hörbares, in ‘Zeit’ übersetzt, was der integer valor im starren, in sich ruhenden ‘Raum’ des Notenbilds sichtbar macht.

Dieses schon im hohen Mittelalter angelegte System erfuhr im 15. Jahrhundert eine Erweiterung durch die Lehre von den Proportionen. Sie führte die Kategorie der Relation ein. Man legte die verschiedensten Möglichkeiten zeitlicher Verhältnisse fest, sei es der einzelnen Notenwerte, der einzelnen Stimmen oder der einzelnen Abschnitte untereinander. Durch diese Modifikationen des normalen Verhältnisses, d. i. wenn der tactus mit dem integer valor zusammenfällt (2:2), drücken die Proportionen von vornherein verschiedene, von dem Normaltempo abweichende Tempi aus, wobei jedoch der ideelle Bezug auf den integer valor stets Voraussetzung bleibt.

³²⁾ Es ist daher irreführend, wenn H. Besseler im Artikel Ars antiqua MGG I, die Modalrhythmik und ihre Notierungen Ende des 13. Jahrhunderts mit Hilfe metronomischer Zahlen erklärt.

³³⁾ Gafurius, Practicae Musicae III, 4: „Semibrevis . . . plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequa respirantis.“ (Nach G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913, S. 54, Anm. 2). Vgl. auch Zacconi, Pratica di Musica, 1592: „. . . pigliando l'esempio dell'attione del polso o dal moto che fa il tempo dell'Orologio.“ (Nach Schünemann, Dirigieren, S. 64, Anm. 2.)

Dies ist auch noch bei Nicolo Vicentino der Fall:

	<i>moto tardissimo</i>
	<i>tardo</i>
	<i>naturale, non sarà ne presto, ne tardo</i>
	<i>mediocre</i>
	<i>più mediocre</i>
	<i>presto</i>
	<i>veloce</i>
	<i>velocissimo</i>

(Aus L'Antica Musica, 1555, fol. 42v³⁴⁾.

Die Notenwerte beziehen sich auf den gleichbleibenden Einheitswert *mediocre* als integer valor; die verschiedenen anderen Werte sind nur Unterteilungen oder Summierungen dieses mittleren Wertes. Aber auch hier muß man sich von der Fiktion befreien, daß der integer valor eine mechanisch feststehende Zeiteinheit bedeute. Auch hier variiert er wie früher auf der sekundären Schicht der Ausführung, je nach der in jedem speziellen Fall gelagerten Wechselwirkung von Zeiteinheit und Ausfüllung. In dem Maße, in dem die kleinen Notenwerte überwiegen und an Selbständigkeit gewinnen, verschiebt sich der Wert des integer valor.

Vicentinos Bezeichnung der Notenwerte durch *veloce*, *presto*, *tardo* usw. lenkt aber bereits vom System ab und zum Notenbild hin. In den Bezeichnungen kommt bereits zum Ausdruck, daß eine Komposition, die beispielsweise in Longae verläuft, langsames, eine, in welcher Fusae vorwiegen, schnelles Tempo hat. Die Bezeichnungen hängen also nicht von der Zähldauer, sondern von den Notenwerten ab, die eine Komposition beherrschen.

Der so angebahnte Weg, nämlich der vom System zum Notenbild, verengt sich Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Unterteilungswerte verselbständigen sich. Der Zeitwert des einzelnen Notenzeichens wird eine gleichsam absolute, feste Größe; er erstarrt. Dadurch geht seine Relation zum integer valor als Ausgangspunkt immer mehr verloren. Dies bewirkt, daß sich die Proportionen auflösen. Es bilden sich Gruppeneinheiten, die sich aus der Summe der absoluten Notenwerte ergeben: So entsteht die Voraussetzung zu dem, was wir den Takt nennen. An die Stelle des alten Tactus, der Schlagzeit des Normalwerts, tritt also der neue, Betonungen unterscheidende, Gruppen bildende Takt. An die Stelle der Proportions- oder Tactuszeichen (O, ⊖, C, ⊖, C usw.) treten die Taktvor-

³⁴⁾ H. Zenck, Nicolo Vicentinos L'Antica Musica, Festschrift für Theodor Kroyer, Regensburg 1933, S. 86 ff., insb. S. 93, Anm. 8.

zeichnungen, deren Zähler die Anzahl, deren Nenner den Wert der in einem Takt enthaltenen Zählzeiten angibt.

Die Erstarrung der Proportionszeichen zu Taktvorzeichnungen bringt die Notwendigkeit mit sich, das Tempo der Taktinhalte als 'selbständige Veränderliche' zu bestimmen. Damit ist die alte Einheit von Tactus (= integer valor) und Tempo³⁵⁾ in eine Zweihheit auseinandergefallen, deren beide Teile mit neuem Sinn erfüllt sind. Leopold Mozart beschreibt diesen Sachverhalt anschaulich: „Dies ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen. Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor jedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: *Allegro*, lustig; *Adagio*, langsam usf. . . .“³⁶⁾ Auch Mattheson hatte schon zwischen 'Tact' und 'Bewegung' unterschieden: „Die Ordnung aber dieser Zeitmasse ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andere hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen. Die erste Art nennet man auf Französisch: la Mesure, die Maaß, nehmlich der Zeit; das andre Wesen aber: le Mouvement, die Bewegung. Die Italiener heissen das erste: la Battuta, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeinlich nur mit einigen Beiwortern an, als da sind: *affettuoso*, *con discrezione*, *col spirito* u.d.g. Da es wol von solchen Merckzeichen heissen mag: es werde mehr dadurch verstanden, als geschrieben.“³⁷⁾ Durch das Zusammenwirken von Takt einerseits und den die Bewegung bestimmenden mannigfachen Faktoren andererseits entsteht das Tempo. Die Instanz zur Bestimmung desselben kann aber nun nicht mehr — zum mindesten nicht allein — ein System sein. Denn mit der mathematischen Einteilung des Takts ist nur ein Bestandteil des Tempos erfaßt. Der andere vielschichtige Tempobestandteil,

³⁵⁾ Noch bei M. Praetorius, der die Übergangszeit repräsentiert, ist von einem 'langsam' und einem 'geschwinden Tact' die Rede. (Syntagma III, S. 59 u. ö.; s. a. Vorwort zu Terpsichore, G. A. XV.)

³⁶⁾ L. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756, 1. Hauptstück, II. Abschnitt, § 7.

³⁷⁾ J. Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, 1739, 2. Theil, 7. Hauptstück, § 6 und 7. — § 17/18 werden Mouvement und Takt (Mensur) nochmals einander gegenübergestellt, wobei sich Mattheson auf Jean Rousseau, Méthode claire certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique, 1678, beruft. Rousseau gehört wohl zu den ersten, die diese Unterscheidung formulieren. — Die aufbaumäßige Übereinstimmung der beiden oben zitierten Stellen läßt an eine Anlehnung L. Mozarts an Mattheson denken.

le mouvement, die Bewegung, ist nicht rational-mathematisch greifbar. Er ist eine irrationale Größe. Sein Wert bestimmt sich durch das Zusammenwirken der im Notenbild sichtbaren Faktoren (Rhythmus, harmonische Schwerpunkte, Notenwerte, Art der melodischen Struktur und Bewegung, Phrasierung usw.) und durch die Vorstellung, die im anschauenden Subjekt ausgelöst wird. In diesem sich immer mehr verselbständigen Tempokomplex geraten wiederum die zu absoluten, festen Größen erstarrten Notenwerte ins Wanken und gelangen so wieder zu einer, jedoch neuen, Relativität.

Die S. 23 erwähnte, mit den Gattungen zusammenhängende Variabilität der wirklichen Dauer des integer valor schließt nicht aus, daß die theoretisch gleichbleibende Zeiteinheit auch die *Tempo vorstellung* bestimmte. So konnte das jeweilige Tempo als normal wirken. Abweichungen davon wurden noch nicht als gesondert faßbare Erscheinung wahrgenommen. In den wenigen Stellen mittelalterlicher Traktate war der sprachliche Zusatz noch nicht maßgebendes Mittel zur Umschreibung des Tempos.

Auch um 1600 noch erscheint das Tempo als etwas Unproblematisches. An die Stelle der Vorstellung von der Unwandelbarkeit des integer valor tritt die ebenso fiktive von der stets gleichen Normalbewegung im *tempo ordinario* und die der absoluten Notenwerte. Darüber hinaus aber werden nun, wie gesagt, Abweichungen von diesem 'Normal'-Tempo empfunden und als selbständige Erscheinung wahrgenommen. Daraus ergibt sich, daß das Tempo nun zu einem selbständig gehandhabten Faktor der Komposition wird. Erst jetzt kommt der moderne Tempobegriff mit den ihm entsprechenden Tempowörtern auf.

Auf Grund der Feststellung, daß bis ca. 1600 das Tempo nicht als isolierter Faktor wahrgenommen und gehandhabt wird, ist verständlich, daß die neuere Literatur für diesen Zeitraum das Tempo noch nicht als selbständig zu untersuchenden Gegenstand betrachtet hat. Es ist erklärlich, daß die erwähnten frühen Tempofragen nur in anderen Zusammenhängen auftreten, etwa in Arbeiten, die die Geschichte des Taktschlagens³⁸⁾ und der Notenschrift³⁹⁾ verfolgen, auch in Einzelstudien über bestimmte Theoretiker oder Traktate.

³⁸⁾ Vgl. z. B. E. Vogel, Zur Geschichte des Taktschlagens, Jahrbuch Peters für 1898, 5. Jhg., Leipzig 1899, S. 67 ff.; R. Schwartz, Zur Geschichte des Taktschlagens, Jahrbuch Peters für 1907, 14. Jhg., Leipzig 1908, S. 59 ff.; G. Schünemann, Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik, Sammelbände der IMG X, 1908/09, S. 73 ff.; A. Chybinski, Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens, Krakau 1912; G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913.

³⁹⁾ Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Leipzig 1904; H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1906; L. Schrade, Vorwort zur Neuausgabe 'El Maestro' von L. Milan, PÄM II; W. Apel, The Notation of Polyphonic Music 900—1600, Cambridge, Mass. (U.S.A.) 1959.

Eigenartig jedoch ist, daß auch für den Zeitraum nach 1600 in der Literatur bis vor kurzem Spezialuntersuchungen über das Tempo fehlten.

C. Sachs verfolgt Rhythmus- und Tempofragen der gesamten Musikgeschichte in: *Rhythm and Tempo*, New York 1952. Das Buch hat vorwiegend Handbuchcharakter. Es bringt eine Zusammenstellung von Theoretiker- und Komponistenäußerungen und setzt sich mit diesen, sowie den bis dahin in der Literatur behandelten Phänomenen auseinander, ohne die Absicht, neue Forschungen anzustellen.

F. Rothschild (*The lost Tradition in Music; Rhythm and Tempo*, London 1953) unternimmt den Versuch, aus der Konstellation von Taktzeichen, Notenwerten und 'structural beats' ein Schema abzuleiten. Diese Ausgangspunkte sind zwar für eine jeweilige Tempobestimmung notwendige Grundlage. Es lassen sich jedoch, wie hier einmal mehr deutlich wird, durch Schematisierung keine allgemeingültigen Lösungen aufstellen. Deshalb können Rothschilds Ausführungen auch kaum überzeugen⁴⁰⁾.

Die Tempountersuchungen W. Gerstenbergs, die sich besonders mit der Musik J. S. Bachs befassen, fußen auf der Anschauung von dem Fortwirken der Tradition des *integer valor* und der Lehre von den Proportionen. Gerstenberg baut also methodisch und historisch bewußt auf dem späten

⁴⁰⁾ Dafür sei hier lediglich ein Beispiel angeführt: Auf S. 9 f. betont Rothschild, daß im Gegensatz zu der im 19. Jahrhundert und seitdem gängigen Meinung der Terminus *Alla Breve* und das Zeichen \mathbb{C} nicht identisch seien. Der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Gebrauch gekommene Ausdruck *Alla Breve* ersetze vielmehr offensichtlich die älteren Zeichen \mathbb{C} (sic) \mathbb{D} und verkleinere den Notenwert zweimal (Diminution of Diminution). Als Gewährsmann für diese Regel stellt sich im Kapitel *Quotations and Comments* auf S. 125 Brossard heraus, aus dessen Artikel *Tempo* im *Dictionnaire* folgende Stelle (engl.) wiedergegeben ist: „... Et quand on voit avec ce signe [\mathbb{C}], les mots *Da Capella*, et *alla breve*, il marque deux temps tres-vites. Ce qu'il marque aussi quand il est renversé [\mathbb{D}], mais on le trouve rarement ainsi.“ Was hier Brossard unter 'Alla Breve \mathbb{C} ' oder \mathbb{D} versteht, ist identisch mit dem Zeichen 2, wie es J. Rousseau 1691 definiert (Rothschild S. 120), und auf dessen ungleichen Gebrauch Heinichen 1728 hinweist (Rothschild S. 133). Als Erläuterung für die Bedeutung des \mathbb{C} als einfache Diminution, 'Alla Breve \mathbb{C} ' als doppelte Diminution des C-Taktes bringt Rothschild (S. 24 f.) das *Gratias* und das *Dona nobis pacem* aus Bachs H-Moll-Messe: Von den beiden nahezu identischen Sätzen soll das *Gratias*, dessen fälschliche Anordnung als Beispiel hinter dem *Dona nobis pacem* bei Rothschild zudem irreführt, doppelt so schnell zu nehmen sein. Jeder Musiker vermag die einfache und selbstverständliche Erklärung für diesen Sachverhalt zu geben: daß Bach nämlich bei der Wiederholung die Hinzufügung des Wortes *Alla Breve* nicht mehr für notwendig hält. (Die Unterschiede der beiden Sätze sind lediglich durch die verschiedenen Texte und durch die verschiedene Instrumentierung bedingt. Die auch äußerlich offensichtliche Identität der Anfänge beider Sätze wird bei Rothschild verschleiert durch einen Druckfehler: im Beispiel des *Dona nobis pacem* ist im Tenorsystem versehentlich die Altstimme abgedruckt.)

mensuralen System auf, erweitert dasselbe jedoch in Anbetracht der von ca. 1600 an die Kunstmusik entscheidend bestimmenden Elemente des Instrumentalen, Virtuosen und Affettuosen und der mit diesen aufkommenden neuen Gattungen. Von den drei Bereichen des „Objektiv-Mensuralen, des Subjektiv-Affettuosen und des Tänzerischen“ ausgehend, erstellt Gerstenberg einen „Stammbaum“ metronomisch bestimmbarer Zahlenverhältnisse, also absoluter Werte, wobei die Grundwerte (M. M. 72, 60—54, 120), den genannten Bereichen entsprechend, typischen Gattungsgruppen (Motette, Madrigal, Canzonette) entnommen sind⁴¹⁾.

Wenn man heute das Tempo, wie es bis etwa 1600 in Erscheinung tritt, behandelt, kann man — nicht anders als die damaligen Komponisten und Theoretiker — nur von dem vorhandenen System ausgehen. Auf Grund des Weiterwirkens von integer valor und Proportionen läßt sich zwar auch der S. 24 ff. erörterte, um 1600 aufkommende neue Tempobegriff auf dem Hintergrund des alten Systems untersuchen. Da dieses jedoch in der früheren Zeit nahezu das Tempo selbst repräsentierte, nun aber in zunehmendem Maße nur noch Bestandteil des (neuen) Tempos wurde, besteht für eine Untersuchung die Notwendigkeit, das grundsätzlich Neue in den Vordergrund zu stellen.

Eine solche Methode vermeidet zugleich die Gefahr, die darin besteht, daß man von metronomischen Fixierungen ausgeht oder sich diese zum Ziel setzt, in der Meinung, so den Gesamtkomplex Tempo zu erfassen. Zwar versuchten auch frühere Theoretiker, ausgehend vom Puls, Schritt oder, seit Ende des 17. Jahrhunderts mit Hilfe von Meßgeräten, absolute Angaben zu machen. M. Praetorius gab am Ende seiner Stütze im *Puericinium*, 1621, die ‘Tempora’ an, über deren Deutung er auch im *Syntagma musicum* III unterrichtet⁴²⁾), Mersenne erwähnt im *Traité de l’Harmonie universelle*, 1627, Versuche mit einem Pendel, das je nach seiner Länge ein beliebiges Zeitmaß angeben kann⁴³⁾), J. A. Scheibe bediente sich der Taschen-

⁴¹⁾ W. Gerstenberg, Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik. Den Mitgliedern der Freunde der Bachwoche Ansbach als Jahresgabe überreicht, o. O. o. J. (1950). Vgl. auch ders., Bemerkungen zum Problem des Tempos, Referat bei der musikwissenschaftlichen Tagung der Ges. f. Mf. vom 26. bis 28. Mai 1948 in Rothenburg ob der Tauber (Bericht von H. Osthoff in *Musikforschung* I, 1948, S. 59) und ders., Zur Erkenntnis der Bachschen Musik. Akademische Festrede, 1950 gehalten. Veröffentlichung der Freien Universität Berlin. — Gerstenbergs Schüler F.-J. Machatius (Die *Tempi* der Musik um 1600; Fortwirken und Auflösung einer Tradition, Berlin 1952, *Masch.schr.Diss.*) und R. Elvers (Untersuchungen zu den *Tempi* in Mozarts Instrumentalmusik, Berlin 1952, *Masch.schr.Diss.*) wenden diese Betrachtungsweise auf die Zeit um 1600 und auf Mozart an.

⁴²⁾ Neudruck von E. Bernoulli, 1916, S. 66.

⁴³⁾ H. Ludwig, Marin Mersenne und seine Musiklehre, Halle/Saale-Berlin 1935, S. 95.

uhr⁴⁴). Man muß sich aber darüber klar sein, daß diese Versuche einer unreflektierten Einstellung entstammen, die zwischen mechanischer Zeitmessung und innermusikalischem Verlauf noch nicht zu unterscheiden, die die Konturen des physikalisch meßbaren Tempos⁴⁵) und des vom Komponisten gemeinten, noch nicht auseinanderzuhalten wußte. Anders gesagt: Es stellen sich verschiedene Aufgaben demjenigen, der nach festen Zahlenwerten für die von den jeweiligen historischen, gesellschaftlichen, räumlichen, besetzungsmaßigen usw. Bedingungen abhängige Interpretation eines Musikstückes sucht und demjenigen, der sich unabhängig davon um die in der Komposition enthaltene Zeitgliederung als Sinngehalt bemüht.

Mit dem dargestellten Wandel des Tempobegriffs ändert sich aber auch das Verhältnis von Gemeintem, Vorgestelltem, zum physikalisch Meßbaren, Tatsächlichen. Die Musik vor 1600, die auf dem rational ausgestalteten Proportionssystem beruhte, wird — auch wenn sie im Tatsächlichen davon abgewichen ist, und sie ist es fraglos — auf dem gemeinten Hintergrund dieses Systems gehört werden müssen, unabhängig von unserer an der späteren

⁴⁴) Scheibe, Ueber die musikalische Composition, 1773: „.... Ich habe zuweilen, wenn ich ein von mir gesetztes Stück an einen entlegenen Ort zur Aufführung versendet habe, und den Charakter desselben nicht zu verfehlten, die Dauer aller Sätze desselben nach Taschenuhr bemerkt, wenn ich es beym Klaviere für mich durchgegangen bin, und . . . hernach schriftliche Nachricht gegeben, wie viel Minuten und auch Sekunden ein jeder großer oder kleiner Satz, bey einer richtigen und mit der Empfindung übereinstimmender Aufführung desselben dauern müsse . . .“ (nach A. Chybinski, Beiträge zur Geschichte des Taktenschlagens, Krakau 1912, S. 52).

⁴⁵) Das physikalisch meßbare, materiell tatsächliche Tempo beruht auf den einmaligen Bedingungen der jeweiligen Aufführung: z. B. Akustik des Raums, Besetzung des Instrumental- bzw. Vokalkörpers, technischer Stand der Instrumente, Können der Aufführenden, Wiedergabe in einer Fremdsprache. Diese Faktoren werden im Grove-Dictionary, Art. Tempo, in den Vordergrund gerückt, jedoch ohne klar gegenüber den „in the texture of music itself“ enthaltenen Faktoren abgegrenzt zu werden. — Demgegenüber werden bei Gisèle Brelet, Le Temps Musical, Essai d'une esthétique nouvelle de la musique, Paris 1949, S. 377 ff. ausdrücklich le temps physique und le temps musical als zwei verschiedene, einander beim Erklingen der musikalischen Komposition überschneidende Zeitmaße voneinander abgehoben. (Dieser Abschnitt, Autonomie du tempo, wie auch die ganze, vorwiegend philosophisch-ästhetischen Charakter tragende Abhandlung enthält viel Treffendes und Anregendes auch über die im engeren Sinn musikalischen Kernfragen.) — Selbst die Kenntnis des absoluten Tempos sogenannter authentischer Aufführungen, etwa Tonbandaufnahmen von Wiedergaben unter der Leitung des Komponisten, sind von hier aus betrachtet nur Beispiele zur Idealinterpretation hin; denn bereits von solchen 'authentischen' Aufführungen ist bekannt, daß sie weder bei Wiederholungen untereinander, noch mit der Ideal-Vorstellung des Komponisten übereinzustimmen brauchen. — Mit diesen Einschränkungen ist auch die von H.-P. Schmitz besprochene Tontechnik des Père Engramelle, Ein Beitrag zur Lehre der musikalischen Vortragskunst im 18. Jahrhundert, Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Ges. f. Mf., Nr. 8, Kassel und Basel 1953, zu betrachten. — Thr. Georgiades berührt diese Fragen in dem Aufsatz: Die musikalische Interpretation, Studium Generale, VII. Jhg., 1954, Heft 7, S. 389 ff.

Musik geschulten Tempovorstellung. Diese der Musik nach 1600 zugrundeliegende Tempovorstellung ist jedoch, will man sie explicite fassen, nicht nur in der von einem Komponisten vielleicht zufällig überlieferten Bemerkung über die absolute Dauer eines Notenwerts oder einer Komposition — etwa bei Beethoven in den nachträglich angegebenen Metronomzahlen — enthalten. Sie spricht sich ebenso im Tempowort aus, dem Mittel, womit die Komponisten und Theoretiker das Zusammenwirken von Takt, Zählzeit und Ausfüllung, wie es sich im Subjekt einstellt (s. o. S. 25 f.), einzufangen versuchen. Das Tempowort erscheint von hier aus gesehen zur Untersuchung des Tempos nach 1600 als der adäquate Ausgangspunkt⁴⁶⁾.

Unter Berücksichtigung der Theoretiker-Äußerungen über diese Tempo- bezeichnungen sollen hier Kompositionen untersucht werden, die die jeweils entsprechende Angabe tragen. Die Stücke sollen, insbesondere hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten, betrachtet werden: vom frühesten Auftreten der Tempowörter an, in den ausschlaggebenden Ländern Italien, Deutschland und Frankreich und in der bei den einzelnen Komponisten individuellen Ausprägung.

2. Tempoanweisungen im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert

a) Instrumentalschulen

Das Aufkommen der Tempowörter um 1600 ist kein unvorbereitetes Ereignis; im 16. Jahrhundert finden sich bereits Ansätze dazu. Sie sind jedoch nicht in der führenden Musik, in der Vokalpolyphonie Palestrinas und Lassos oder bei den Madrigalisten zu suchen, die ebensowenig Tempoangaben verwenden wie vor ihnen die Niederländer und vor diesen die italienische und französische Ars nova.

Erste Vorstufen sind in frühen Instrumentalschulen enthalten. Dort treten Tempoangaben noch nicht als Einzelwörter, sondern innerhalb allgemeiner lehrhafter Anweisungen auf, die sich u. a. auch auf das Stimmen des Instruments und die Spieltechnik beziehen.

In 'El Maestro' 1536, einer Art Lautenschule des spanischen Komponisten Luys Milan, stehen solche Erläuterungen über den einzelnen Stücken. Es

⁴⁶⁾ Insofern die Tempowörter die Tactuszeichen ablösen und ersetzen, insofern sie wie diese sigelhafte Bedeutung gewinnen, ist der gebräuchliche Ausdruck 'Tempo- bezeichnungen' im strengerem Sinn zu nehmen. Insofern jedoch, als diese Wörter über ihren, auf den Takt bezogenen Zeichencharakter hinaus, auf Typisches hinweisen, das die ganze Komposition betrifft, handelt es sich um umfassendere Benennungen, die auch andere Seiten, sowohl der Satzart als auch des Tempos, einbeziehen.

heißt darin z. B.:¹⁾ 'conel cōpas algo apressurado' (mit etwas beschleunigtem Takt; S. 66), 'y ha se de taner ni muy a espacio ni muy apriessa: sino con vn cōpas bien mesurado el ayre della remeda al ayre delas pauanas que tañen en Ytalia' (und sie muß nicht sehr langsam und nicht sehr schnell gespielt werden, sondern in einem wohlabgemessenen Takt ahmt ihr Stil denjenigen der italienischen Pavanen nach; S. 62), 'con el compas batido o apressurado' (mit geschlagenem oder beschleunigtem Takt; S. 10), 'Todo lo que sera consonācias tañerlas cō el cōpas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas apriessa' (alles, was Zusammenklänge — Akkorde — sind, soll in langsamem Takt, und alles, was Verzierungen — redobles — sind, soll in schnellem Takt gespielt werden; S. 24), 'y la vihuela ha de yr apriessa' (hier soll die Laute sehr langsam gehen; S. 73), 'y la vihuela vaya espacio' (und die Laute möge langsam geschlagen werden; S. 74), 'cōel compas algū tāto apriesa' (ein wenig schnell; S. 168), 'conel compas²⁾ apressurado mejor parecera' (je schneller, desto besser; S. 151), 'Este soneto q se sigue se ha de tañer algun tāto regozijado' (das hier folgende Sonett muß ein wenig fröhlich — freudig — gespielt werden; S. 85).

Neben diesen bei Milan vorkommenden Angaben sind ähnliche nur bei L. de Narváez, und da nur in geringem Umfang, authentisch. Pujol, der Herausgeber von Narváez' Seys libros del Delphin, 1538, bringt dieselben zwar nicht im Notentext, aber in den kritischen Anmerkungen. Dort heißt es z. B.:³⁾ „Narváez lo señala $\frac{3}{1}$, y en las instrucciones que figuran en el texto dice ser 'proporcion tripla y significa que como yva un semibreve en un compas, se lleven tres semibreves'“ (Narváez setzt das $\frac{3}{1}$ -Zeichen, wozu er innerhalb der im Text enthaltenen Erläuterungen sagt: Die Proportio tripla bedeutet, daß, da eine Semibrevis Schlagzeit ist, drei Semibreven [auf einen Takt] zu nehmen sind; S. 35, zu Fantasia VIII) oder: 'Tercera diferencia a dúo. Ase de llevar muy apriesa el compás para que paresca bien' (Die dritte zweistimmige Variation muß in sehr schnellem Takt gespielt werden, damit sie gut klingt; S. 57, zu Nr. 26) oder: 'Sesta diferencia: llévese apriesa el compasillo' (Sechste Variation: in schnellem Takt⁴⁾ zu nehmen; S. 59, zu Nr. 45) oder: 'llévase en estas dos partes muy de espacio el compás' (diese beiden Teile sind sehr langsam zu nehmen; S. 58, zu Nr. 39).

Die Angaben, die G. Morphy in der Ausgabe Les Luthistes espagnoles du XVIe siècle bei Kompositionen von Mudarra, Daza und Valder-

¹⁾ Vgl. die Neuausgabe von L. Schrade, PÄM II, auf die sich auch die im Text angegebenen Seiten beziehen.

²⁾ Bezeichnenderweise kreisen die Formulierungen hier noch um den Begriff 'Takt' (compas) im früheren Sinn. Vgl. hier S. 23 f.

³⁾ Vgl. die von E. Pujol herausgegebene Neuausgabe: Monumentos de la Musica Española III, Barcelona 1945.

⁴⁾ Vgl. Anm. 2).

r á b a n o bringt, wurden anscheinend — allerdings auf Grund der Bedeutung der Tactuszeichen C, C, O bei diesen Meistern⁵⁾ — zwar nicht willkürlich, aber doch eigenmächtig hinzugefügt. Was Morphy im Vorwort über sein diesbezügliches Editionsverfahren sagt, ist unklar⁶⁾. Zudem zeigt ein Vergleich der von ihm veröffentlichten Stücke Milans mit denselben in der Ausgabe von Schrade, daß bei Morphy das Original nicht unverändert geblieben ist, ohne daß dies in allen Fällen von ihm angemerkt wurde.

Es ist kein Zufall, daß die spanischen Angaben gerade in der Lautenmusik auftauchen. Dieser Zweig der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts geht bereits über die Stufe der bloßen Spielmannsmusik hinaus. In der Lautenmusik scheint der Weg zur Instrumentalmusik als Kunstmusik angebahnt zu sein. Die für die Laute intavolierten Liedsätze und Liedbegleitungen verselbständigen sich zu reinen Instrumentalstücken dadurch, daß echt instrumentale Elemente wie Kolorierungen, Arpeggi, Läufe Platz greifen. Indem diese Elemente nicht mehr nur der Improvisation überlassen bleiben, sondern auch in die Notenschrift aufgenommen werden, erweist sich die von der Vokalpolyphonie geprägte Schrift als unzureichend. Das äußert sich in der häufigeren Anwendung der kleinen Notenwerte, so daß sich in den Lautentabulaturen gegenüber der Schrift der zeitgenössischen Vokalmusik geradezu eine Verschiebung um eine Stufe zu den kleinen Werten feststellen läßt⁷⁾; es zeigt sich auch in den sich hinsichtlich des Tempos als notwendig erweisenden Erläuterungen.

Für Deutschland sind wohl die in Hans Newsidlers Newgeordnet künstlich Lautenbuch, 1536/1544, stehenden Anweisungen als Einzelfälle zu betrachten: ‘... Der Juden Tantz er muß gar ser behend / geschlagen wer-

⁵⁾ Bei Milan fehlen, wie die Ausgabe von Schrade zeigt, jegliche Tactuszeichen. Über deren Handhabung durch die deutschen und französischen Lautenisten sagt Körte, Laute und Lautenmusik S. 99, „daß einige Autoren Tempovorzeichen überhaupt weglassen oder nur bei Taktwechsel bringen, wie Gerle, Newsidler, Ochsenkun. Die Italiener des Petrucci, ebenso Judenkunig, Schlick setzen sie meist gewissenhaft vor ihre Stücke. In der Sammlung Attaignant haben nur die Lautenstücke mit Gesang Tempozeichen, nicht die Instrumentalsachen (Tänze und Préludes).“ (Unter ‘Tempovorzeichen’ bzw. ‘Tempozeichen’ sind natürlich die alten Tactus- bzw. Proportionszeichen zu verstehen, mit ‘Taktwechsel’ ist Wechsel des Tactus gemeint (s. a. S. 23 f.)

⁶⁾ Les Luthistes espagnoles du XVIe siècle, hrsg. von G. Morphy, S. XXXVI: „Bezüglich der Tempi habe ich mich entweder nach den von den Autoren zu Anfang der Stücke gegebenen Angaben gerichtet oder nach den von ihnen angenommenen Spezialbezeichnungen.“ — Wahrscheinlich ist Morphy auch die Quelle für P. Nettl, der in seinem Aufsatz ‘Zwei spanische Ostinatothemen’ eine Pavane von Valderrábano mit der Bezeichnung *Apriesa* anführt. — Wenn C. Sachs, Rhythm and Tempo, New York 1952, S. 216 f. außer den Tempobezeichnungen bei Milan und Narváez auch solche bei Mudarra und Valderrábano erwähnt, stützt er sich wohl ebenfalls auf Morphy; jedenfalls gibt er keine weitere Quelle an.

⁷⁾ Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, Leipzig 1919, S. 20, 28, 64 usw.

den / sunst laut er nit wol' und 'hupff auff. Den muß man gar behend schlagen.'⁸⁾

In Frankreich kommen m. W. die frühesten Angaben erst bei Denis Gaultier vor⁹⁾, und auch die italienischen Lautenkompositionen des 16. Jahrhunderts enthalten, so viel aus den veröffentlichten Neuausgaben zu entnehmen ist, keinerlei Tempohinweise.

In der 1535 erschienenen ersten Flötenschule *Opera Intitulata Fontegara* von Silvestro di Ganassi dal Fontego wird im Zusammenhang mit Beschreibungen der Modo & pratica del diminuire (13. Cap.) gesagt, daß die gorgia (Auszierung) „tanto neta e *veloce*“ ausgeführt werde, „che tali mezzi benche in essi fusse qualche errori (sic) saranno per la sua bellezza tolerati ne el senso offenderano . . .“¹⁰⁾. Und kurz danach heißt es noch einmal: „& alcuna volta fara patire el contra punto perche el sera impossibile che in uno *veloce* diminuire non nasca qualche errore per tanto per le ragione

⁸⁾ DTO XVIII, 2, S. 58, 59 und Facs. C, S. VII. — Auch Newsidlers Lautenbuch ist wie Milans *El Maestro* eine Art Lautenschule. A. Koczirz sagt in seiner Einleitung zur Neuausgabe, DTO XVIII, 2, S. XXVII: „Die Lautenbücher Newsidlers sind alle für den Selbstunterricht bestimmt. . . . Das Unterrichtssystem Hans Newsidlers tritt uns schon in seinen ersten Lautenbüchern von 1536 vollkommen ausgebildet entgegen. Die folgenden Bücher lassen in dieser Beziehung keine weitere Entwicklung erkennen, sondern enthalten nur mehr oder minder vollständige Wiedergaben der alten Methode.“

⁹⁾ Gaultiers 'Rhétorique des Dieux' wurde zwar erst 1652 veröffentlicht, enthält aber Stücke, die nachweislich lange vor diesem Zeitpunkt entstanden waren. Vgl. darüber Tessier im Vorwort zur Neuausgabe, *Publ. VII, Tableau des Sources* und O. Fleischer, *Vjschr.* II, S. 1 f., der z. B. den Tombeau de Lenclos auf Grund des Todesdatums des Lautenspielers Lenclos auf 1633 datiert. Auch M. Reimann, *Untersuchungen* S. 17, nimmt an, daß die Entstehung der Tänze dieser Sammlung zurückzudatieren sei.

¹⁰⁾ Übersetzung: Die gorgia werde so klar und schnell ausgeführt, daß diese [vorher beschriebenen] Durchgangstöne — obwohl in ihnen einige Fehler liegen — wegen ihrer Schönheit geduldet werden und das Ohr nicht beleidigen.

Körte, Laute und Lautenmusik, sagt S. 95: „Aus Vorträgen des Herrn Prof. Dr. Fleischer entnehme ich allerdings eine Notiz, daß in einer Flötenschule des Jahres 1535 (Fontegara) tatsächlich Zeichen für 'vivace', 'tremolo' und 'suave' vorkommen.“ Diese, sowie die weiteren Ausdrücke *lamentevole*, *placabile*, *alegro* haben aber hier nichts mit Tempo zu tun. Sie stehen hier im Zusammenhang mit Anweisungen über das Trillerintervall (Halbton, Sekund, Terz) und den Gebrauch des Atems. — Ich benützte die Facsimile-Ausgabe dieses Werkes der *Collezione di trattati e musiche antiche edite in Fac-simile*, Milano 1934. — Auch Ganassis 1542/43 in zwei Teilen erschienene Gamben-Schule *Regola Rubertina* enthält derartige Diminutionsregeln (vgl. II. Teil, VIII. und IX. Cap.). — Daß Verstöße gegen die strengen Kontrapunktregeln bei der Schnelligkeit der Diminutionen belanglos seien, bemerken — nach Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, S. 16 — außer Ganassi: *Ortitz* (1553), *Finck* (1556), *Rognoni* (1592), *Diruta* (1593). — In späterer Zeit erwähnt diesen Tatbestand etwa folgende Stelle von W. C. Printz, *Phrynis*, 1676, XX. Cap., § 2: „In celeri progressu können halbe Takte/ Viertelgeschwänzte und geschwinde Noten dissonieren/ nicht aber ein gantzer Tact, viel weniger eine größere Note“.

disopra legate ti concedo questo arbitrio . . .“¹¹⁾). Bei entsprechend schnellem Diminuieren sind also gewisse Abweichungen von den Regeln erlaubt. Aus einer solchen Formulierung wird deutlich, wie die in früherer Zeit als Improvisation selbstverständlich gehandhabten Gepflogenheiten in die *res facta* übergingen und wie daraus Kompositionsregeln entstanden, die durch das Tempo mitbedingt waren.

Anfang des 17. Jahrhunderts gibt Caccini innerhalb seiner das Singen betreffenden Einleitung zu den *Nuove Musiche* Beispiele, die Ausführungsanweisungen tragen:¹²⁾



1. Caccini: *Nuove Musiche*, 1601/02.

Ein als Übung benütztes Madrigal 'Deh dove son fuggiti' ist durch weitere Zusätze erläutert: 'esclamazione *affettuosa*', 'scemar di voce', 'escla. *spiritosa*', 'escla più *viva*', 'escla senza misura quasi favellando in armonia con la suddetta spazzatura', 'escla con misura più *larga*', 'escla. rinforzata', 'tr per una meza bat.' (ausdrucks voller Ausruf; mit der Stimme zurückgehen; feuriger Ausruf; lebhafterer Ausruf; ein Ausruf ohne Takt, gleichsam sprechend in Tönen mit der oben geschilderten spazzatura¹³⁾); Ausruf in langsamem Zeitmaß; verstärkter Ausruf; Triller für eine halbe Schlagzeit [bzw. für einen halben Takt]).

Das im Jahre 1614 erschienene Orgelbuch von Bernardino Bottazzo behandelt im Avvertimento 16 „Regola di fare che i canti fermi melanconici siano *allegri*“. Es wird die Begleitung von canti fermi besprochen, die „sono composti di certi tuoni *malanconici* (sic), e di loro natura *mesti*, come il quarto particolarmente, & il sesto“ (die zusammengesetzt sind aus bestimm-

¹¹⁾ Übersetzung: Und ein andermal wird der Kontrapunkt leiden, weil es unmöglich sein wird, daß in einem schnellen Diminuieren keine Fehler entstehen. Darum billige ich dir durch die oben zusammengestellten Regeln diese Willkür zu . . .

¹²⁾ Caccinis *Nuove Musiche* wurden als Facsimile herausgegeben von der Accademia d'Italia, Roma 1934. Ein Facsimile-Ausschnitt des Vorworts ist zu finden bei R. Haas, Aufführungspraxis S. 146.

^{12a)} Übersetzung: schmachtender Ausruf; lebhafter Ausruf.

¹³⁾ Über den Terminus spazzatura, mit dem ein rhythmisch freier Vortrag gemeint ist, vgl. Fausto Torrefranca, Origine e significato di Repicco, Partita, Ricercare, Sprezzatura. Bericht über den 5. Kongress der IGMW in Utrecht, Amsterdam 1953, S. 404 ff.

ten melancholischen und ihrer Natur nach traurigen Kirchentönen, wie im besonderen der vierte und der sechste). Abwechselnd über und unter den langen cantus firmus-Tönen, den Semibreven und Breven, sollen Läufe, Figuren und Triller liegen (*allegra aria*)¹⁴⁾.

b) Theoretiker

Ebenso wie in den Instrumentalschulen treten in den theoretischen Schriften die späteren Tempobezeichnungen in verschiedenen Zusammenhängen auf.

Bei Giosseffo Zarlino, *Istituzioni Harmoniche*, 1558, wird ausgegangen von „la materia contenuta nella Orazione: se sarà *allegra*, si dè procedere con *movimenti gagliardi & veloci*; cioè con Figure, che portano seco *velocità di tempo*; come sono le Minime & le Semiminime: ma quando la materia sarà *flebile*, si dè procedere con *movimenti tardi & lenti*.“¹⁵⁾ Im 10. Kapitel des dritten Teils der *Istituzioni* wird auch in Verbindung mit der Unterscheidung der großen und kleinen Terzen und Sexten und deren Wirkung von *mesto* und *allegro* gesprochen.

Nicolo Vicentino verwendet, wie S. 24 gezeigt wurde, bei der Bezeichnung der Länge der Notenwerte bereits Termini, wie sie nach 1600 zur allgemeinen Angabe einer Geschwindigkeit eingeführt werden. Darüber hinaus aber tut er wie Zarlino ganz offenkundig den Schritt zur tempomäßigen Charakterisierung einer ganzen Kompositions- (nicht nur Noten-) Gattung. Auf fol. 82r der *Antica Musica* werden die „compositione malen-

¹⁴⁾ Den Hinweis auf dieses Werk verdanke ich Sartoris *Bibliografia*, S. 194. Aus dem in der Bibliothek Bologna befindlichen Exemplar wurden mir Photokopien hergestellt. — Der Begriff *canto fermo* bezeichnet hier offenbar die beim Gottesdienst gebräuchlichen liturgischen Melodien; denn das Werk gibt, wie der Titel sagt, Belehrungen darüber, „con facil modo s'apprende in poco tempo/ un sicuro metodo di sonar sù'l Organo Messe/ Antifon, & Hinni sopra ogni maniera di canto/ fermo . . .“ (wie man sich leicht in kurzer Zeit eine sichere Methode aneignet, auf der Orgel Messen, Antiphonen und Hymnen über allen Arten des *canto fermo* zu spielen).

¹⁵⁾ Zarlino, *Istituzioni* S. 420, nach H. Zenck, Zarlino's *Istituzioni Harmoniche* als Quelle für die Musikanschauung, ZfMW XII, 1929, S. 540 ff., insbes. S. 577. Übersetzung: Wenn sie [die Rede] heiter ist, muß man in einer freudigen und lebhaften Bewegung fortschreiten, d. h. mit Figuren, die eine Schnelligkeit des Tempos mit sich bringen, wie Minime und Semiminime. Aber wenn der Inhalt traurig ist, muß man in langsamer Bewegung fortschreiten. — Vgl. auch *Istitutioni* S. 252: „cantar secondo la natura delle Parole contenute nella compositione in tal maniera; che quando le Parole contengono materie *allegre*, debbono cantare *allegramente & con gagliardi movimenti*; & quando contengono materie *meste*, mutar proposito.“ Übersetzung: Je nach der Natur der Wörter, die in der Komposition enthalten sind, soll man in der entsprechenden Art singen: Wenn die Wörter heiteren Inhalts sind, soll man heiter singen und in freudiger Bewegung, und wenn sie traurigen Inhalts sind, wechsle man entsprechend.

conica“ durch „*il moto tardo, i gradi molli, et usare le consonanze minori*“, die „*compositione allegra*“ dagegen durch „*il moto veloce et i gradi incitati, et le consonanze maggiori*“ charakterisiert und behandelt. Man habe die Kompositionsweise danach zu richten, ob der Text traurig oder heiter ist, und je nachdem seien langsame oder schnelle Bewegung, weiche oder erregte Tonschritte, Zusammenklänge mit kleiner oder großer Terz zu wählen¹⁶).

Im Jahre 1591 empfiehlt C. Schneegäß, in Rücksicht auf den Sinn des Textes bisweilen von einem langsamen Takt Gebrauch zu machen: „*Mensurae servanda est aequalitas, ne harmonia deformetur vel perturbetur: Sed tamen pro ratione textus tardiore tactu interdum uti, maiorem maiestatem et gravitatem habet et cantum mirificè exornat.*“¹⁷)

Vicentino Giustini weist in seinem *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628, auf die dem stile recitativo angemessene, an den Text angelehnte Kompositionsweise hin, wobei er auch die Wörter *adagio* und *presto* gebraucht: „Perchè avendo lasciato lo stile passato, che era assai rozzo et anche li soverchi passaggi con li quali si ornava, attendono (i buoni musici) ora per lo più ad uno stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto . . . e sopra tutto con far bene intendere le parole, applicando ad ogni sillaba una nota or piano, or forte, or *adagio*, or *presto*, mostrando nel viso e nei gesti segno del concetto che si canta, ma con moderazione e non soverchi.“¹⁸⁾

c) Vorreden

Die italienischen Wörter *allegro*, *presto*, *adagio*, *largo* usw. sind als Vorstufen der sigelartigen Tempobezeichnungen dort am deutlichsten erkennbar, wo Komponisten sie Anfang des 17. Jahrhunderts in Vorreden verwenden, ohne sie innerhalb der Stücke selbst, also an Ort und Stelle, wiederkehren zu lassen.

¹⁶) Vgl. auch H. Zenck, Nicolo Vicentinos *L'Antica Musica*, Festschrift für Theodor Kroyer, Regensburg, 1933, S. 90.

¹⁷) C. Schneegäß, *De canendi observ. XI* (zitiert nach G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913, S. 65). Übersetzung: Hinsichtlich der Mensur ist Gleichmäßigkeit zu bewahren, damit die Harmonie weder mißgestaltet noch verzerrt werde. Aber dennoch hat sie eine größere Erhabenheit und Gefälligkeit und schmückt den Gesang wunderbar, wenn sie für den Sinn des Textes bisweilen von einem langsamen Takt Gebrauch macht.

¹⁸) A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino 1903, S. 121. — Übers.: Nachdem sie den Stil der Vergangenheit verlassen haben, welcher sehr rauh war, und auch die übertriebenen Passagen, mit welchen er verziert war, beachten die guten Musiker jetzt meistens einen stile recitativo, der mit Ornamenten geschmückt ist, die zum Inhalt passen. Vor allem geben sie die Wörter gut zu verstehen, indem sie jeder Silbe eine Note zuordnen, einmal piano, dann forte, einmal *adagio*, dann wieder *presto*. Sie zeigen durch Mimik und Gesten den Ausdruck des Gedankens, der gesungen wird, aber mit Mäßigkeit und nicht mit Übertreibung.

1615 schreibt Frescobaldi in seiner Vorrede 'Al Lettore' zu Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo: „... I Principij delle Toccate sian fatti *adagio*, et s'arpeggino le botte ferme. Nel progresso s'attenda/ alla distinzione de i passi, portandoli più et meno *stretti* conforme la differenza de i loro effetti,/ che sonando appariscono. Ne i passi doppi similmente si vada *adagio*, acciò siano meglio spic- / cati, et nel cascar di salto l'ultima nota innanzi al salto, sia sempre resoluta, et *veloce*./ Conuiene fermarsi sempre nell'ultima nota di trillo, et d'altri effetti, come di salto, ouero di grado, benchè sia semicroma o biscroma; Et communemente si *sostengano assai* le cadenze./ Nelle partite si pigli il *tempo giusto*, et *proportionato*, et perche in alcune sono passi *veloci*/ si cominci con *battuta commoda*, non conuenendo da principio far *presto*, et seguir *langui-/damente*; Ma vogliono esser portate intere col medesimo tempo; Et non ha dubbio, che la/ perfettione del sonare principalmente consiste nell'/ intendere i tempi: —./“¹⁹⁾ Das schon bei Vicentino vorkommende Wort *Tempo* begegnet nun hier häufiger. Es ist von *tempo giusto*, vom medesimo tempo die Rede und davon, daß die Vollkommenheit des Spiels hauptsächlich darin bestehe, daß die *tempi* verstanden werden. Zwar ist für die Übergangszeit kennzeichnend, daß in einem Ausdruck wie *battuta commoda* auch noch die Tactus-Vorstellung weiterwirkt. Aber man spricht von jetzt an auch ebenso selbstverständlich etwa von *passi veloci* und von *far presto*, et seguir *languidamente*.

In Frescobaldis Vorrede zu Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo, 1615/16, heißt es: „3. Li cominciamenti delle toccate sieno fatte *adagio*, et arpeggiando: è così nelle ligature, ò uero durello, come, anche nel mezzo / del opera si batteranno insieme . . . 6. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d'ambedue le mani scritta di minime / Quando si trouera un trillo della man destra ò, vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggià l'altra mano non si deue compartire à nota

¹⁹⁾ Sartori, Bibliografia S. 207. Übersetzung: Die Anfänge der Toccaten seien langsam (*adagio*) gespielt und die feststehenden (starren) Akkorde seien arpeggiert. Im Verlauf achte man auf eine Unterscheidung der Passagen, indem man sie mehr oder weniger gedrängt spielt, entsprechend den Unterschieden ihrer Affekte, die während des Spiels sichtbar werden. In den Passagen, in denen beide Hände parallel laufen (passi doppi), möge man langsam (*adagio*) vorgehen, damit sie deutlicher hervorgehoben werden. Bei der Ausführung des salto sei die letzte Note vor dem salto immer energisch und kurz. Man muß immer auf der letzten Note des Trillers und der anderen Verzierungen wie des salto oder des grado anhalten, auch wenn sie ein Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel ist. Im allgemeinen möge man die Kadzenzen sehr getragen spielen. In den Partiten nehme man das richtige, angemessene *Tempo* (*il tempo giusto et proportionato*). Da in einigen schnelle (*veloci*) Stellen sind, beginne man mit einem gemächlichen Taktschlag (*battuta commoda*); denn es ist nicht günstig, von Anfang an schnell (*presto*) zu spielen und dann ins Schleppen zu geraten. Man soll sie durchgehend im selben *Tempo* vortragen. Es ist außer Zweifel, daß die Vollkommenheit des Spiels hauptsächlich im Erfassen der *Tempi* besteht.

per nota, ma solo cercar che il trillo sia *ueloce*, et il passaggio sia portato men *uelocemente* et *affettuoso*: al/trimente farebbe confusione. . . . 9. Nelle Partite quando si troueranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il *tempo largo*; il che osseruarassi an/ che nelle toccate. L'altre non passeggiate si potranno sonare *alquanto allegre di battuta*, rimettendosi al buon/gusto è fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera,/ e stile di sonare./“²⁰)

Diese Vorreden schreibt Frescobaldi dreizehn Jahre bevor er die Bezeichnungen *Adagio* und *Allegro* — und diese m. W. als einzige — auch innerhalb seiner Kompositionen verwendet. Aber auch für diese späteren Werke, wie beispielsweise die *Fiori musicali*, 1635, werden derartige Vorreden, die hier zitierten oft nur abgewandelt, beibehalten. Auch scheinen sie Schule gemacht zu haben. So findet sich bei Giovanni Scipione, 1650, sogar nahezu Frescobaldis Wortlaut²¹): „Al Virtuoso Lettore. . . . Nelle Corrente, e Balletti, si dovrà osservare il *tempo allegro*, accio apparischino / di maggior vaghezza, e leggiadria. Il medesimo intendo delle Ciaccone,/ e Passacagli, rimettédomi finalmente all'ottima intelligenza/ del Sonatore. / Au- uertimenti/ . . . 3. Le Cadenze che saranno scritte *veloci*, ad ogni modo si dovranno sostene/r assai, e nell'accostarsi al concluder de passi, ò Cadenze S'andrà sos /tenendo il *tempo più adagio*. . . . 7. Trovandosi passi d'affetti

²⁰) Sartori, Bibliografia S. 219. Übersetzung: 3. Die Anfänge der Toccaten sollten langsam (*adagio*) und arpeggiert gespielt werden. Bei Synkopen oder Vorhalten, sowie auch in der Mitte des Stückes schlägt man [die Töne eines Klanges] zusammen an . . . 6. Das Trennen und Schließen der Passagen ist durch einen in Minimen notierten Akkord angezeigt, den beide Hände gleichzeitig anschlagen. Wenn von der rechten oder linken Hand ein Triller und gleichzeitig von der anderen Hand Läufe auszuführen sind, so muß man den Triller nicht Note für Note aufteilen, sondern einzig anstreben, daß der Triller schnell (*veloce*) sei und die Läufe weniger schnell (men *uelocemente*) und *affettuoso* genommen werden. Andernfalls würde Unklarheit entstehen. . . . 9. Wenn man in den Partiten Läufe und Verzierungen findet, ist es gut, sie langsam (*tempo largo*) zu spielen. Dasselbe gilt für die Toccaten. Andere Teile ohne Passagen können in ziemlich schnellem Taktschlag (*alquanto allegre di battuta*) gespielt werden. Es bleibt dem guten Geschmack und dem feinfühligen Urteil der Spieler überlassen, das richtige Tempo zu wählen; darin besteht der Geist und die Vollkommenheit dieses Vortragsstils.

²¹) Sartori, Bibliografia S. 411. — Ob bei dem Werk selbst Tempoangaben vorkommen, ist mir unbekannt. Nach Torchis, *La musica* S. 139, sind auch die Kompositionen durch Frescobaldis *Fiori musicali* angeregt. — Auch Ende des 17. Jahrhunderts beschränken sich noch manche Komponisten darauf, das Tempo nur im Vorwort und nicht unmittelbar bei den Kompositionen anzugeben. Joh. Kuhnau schreibt z. B. 1689 zum ersten Teil der Klavierübung (DDT IV): „Hochgeneigter Leser . . . wenn die Incipienten bey der Manier sich folgendes zur Nachricht wollten dienen lassen, daß man vors erste die Courranten nach französischer Art, absonderlich aber die Giguen und Menueten etwas hurtig, hingegen die Sarabanten und Arien langsam, und denn das andere sonst mit guter Discretion zu tractiren pflege.“

Cantabili, si dovrà pigliare il *tempo largo* con le fermate à proposito e Conuenienti/ all'affetto.“²²⁾

An der Gestalt Frescobaldis wird der Übergangscharakter jener Zeit deutlich. Wenn er zu früheren Werken nur in den Vorreden Tempohinweise gibt, sie jedoch bei den späteren sigelartig über die jeweiligen Stellen der Kompositionen setzt, so bedeutet dies nicht, daß er damit der alleinige Neuerer ist. Denn unmittelbar über den Stücken notierte Tempowörter treten, wie das nächste Kapitel zeigen wird, bei anderen Komponisten wie Praetorius und Monteverdi schon vor 1635 auf. Es könnte aufschlußreich sein, einmal das Gesamtwerk anderer Komponisten jener Zeit unter dem Gesichtspunkt zu prüfen, ob und wann bei ihnen dieser Schritt vollzogen ist²³⁾.

Die Anwendung des Wortes *Tempo*, kombiniert mit einer bestimmten Vortragsangabe, z. B. *tempo largo*, *tempo allegro*, weist deutlich darauf hin, daß die Tempowörter bereits seit ihrem frühesten Aufkommen als ausdrückliche *Tempo*- und nicht als 'Affekt'-Bezeichnungen zu verstehen sind, wie in der Literatur oft angenommen wird²⁴⁾. Für den schon früher üblichen Gebrauch dieser Wörter als Zeitangaben spricht auch die S. 24 nach Vicentinos *Antica musica* zusammengestellte Tabelle. Hier können *presto*, *veloce*, *tardo* usw., auf einen einzelnen Notenwert bezogen, keinesfalls 'Affekt'- bzw. allgemeine Vortragsbezeichnungen bedeuten. Auch wenn man die ersten Kompositionen, die Bezeichnungen tragen, heranzieht, zeigt sich (s. folgendes Kapitel), daß der Affekt nur einer der Faktoren war, die ihre Einführung bewirkt haben.

Im 16. Jahrhundert und um 1600 hat man es noch mit einem tastenden Suchen nach den geeigneten, das Notenbild verdeutlichenden sprachlichen Ergänzungen zu tun. Absichtlich wurden in den Abschnitten 'Instrumentalschulen' und 'Theoretiker' auch solche Termini angeführt, die noch nicht als

²²⁾ Übersetzung: In den Correnten und Balletti muß man das *tempo allegro* beachten, damit sie lieblicher u. anmutiger erscheinen. Dasselbe gilt bei den Ciacconen u. Passacaglien, indem ich mich letzten Endes auf die beste Einsicht des Spielers verlassen muß. . . . 3. Die Kadenz, welche schnell (*veloci*) geschrieben sind, muß man auf jede Weise sehr zurückhalten, und wenn man sich dem Ende der Passagen oder der Kadenz nähert, wird man noch langsameres *Tempo* (*il tempo più adagio*) nehmen. . . . 7. Wenn man Passagen von kantabilem Ausdruck findet, muß man das *tempo largo* spielen mit Abschlüssen, die zu dem Affekt passen und ihm entsprechen.

²³⁾ So könnte wahrscheinlich die Kenntnis des umfangreichen musikalischen Schaffens Banchieris, insbesondere weil er in seinen theoretischen Schriften fortwährend eingestellt war, auch in diesem Zusammenhang ergiebig sein.

²⁴⁾ Z. B. Moser Lexikon, Art. *Tempo*: „Seit M. Praetorius, Cl. Monteverdi, H. Schütz werden die Tempovorschriften (die ursprünglich Affekt- und demgemäß Vortragsbezeichnungen sind, z. B. *allegro* = munter) immer häufiger und genauer.“ J. Müller-Blattau, Hohe Schule der Musik I, Potsdam 1935, S. 61: „Der Gegenpol [von *Largo*], *Allegro*, war ursprünglich im Italienischen eine Ausdrucksbezeichnung für 'heiter' oder 'lustig'.“

eigentliche Tempoangaben im heutigen Sinn, oder auch nur als deren direkte Vorläufer zu interpretieren sind²⁵⁾). Es ist aufschlußreich, auf dieser Vor- und Frühstufe die Anwendung der Wörter, die später zu Tempobezeichnungen werden, aus so verschiedenen Bedürfnissen heraus, in so verschiedenen Zusammenhängen zu sehen.

Es scheint, daß sich diese Teilbedeutungen Anfang des 17. Jahrhunderts zusammenschließen²⁶⁾). In einer solchen historischen Herleitung der Tempowörter liegt bereits eine Begründung für die Vielschichtigkeit ihrer Bedeutung.

Deshalb sollte auch für die spätere Zeit, für das Ende des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die Affektenlehre für die Deutung der Tempowörter nicht überschätzt werden. Der heutige Musikhistoriker hat auf Grund des zeitlichen Abstands zur Beurteilung der bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts häufig wiederkehrenden Wendungen wie Charakter und Affekt die Möglichkeit, Aspekte heranzuziehen, die noch gar nicht in das Blickfeld jener Theoretiker treten konnten²⁷⁾.

3. Tempowörter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Dieses Kapitel befaßt sich mit den frühesten sigelartig, d. h. als Einzelwörter auftretenden Angaben bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Sie sind in der Tabelle I des Anhangs zusammengestellt. Im Rahmen des zugänglichen Materials wurde Lückenlosigkeit angestrebt. Die Fundstellen sind innerhalb dieses Zeitraums verhältnismäßig selten. Dieser Sachverhalt würde sich auch wahrscheinlich beim Durchforschen auswärtiger Bibliotheken grundsätzlich nicht ändern.

Aus der Tabelle geht hervor, daß die ersten Bezeichnungen in allen musikalischen Gattungen jener Zeit vertreten sind: in geistlicher und weltlicher Musik, in Vokal- und Instrumentalmusik; unabhängig von chorischer und solistischer Besetzung: in Madrigalen, Motetten, Rezitativen, Arien, in mehrstimmigen Konzerten und Sinfonien, in solistischen Kompositionen für ein Tasten- oder Streichinstrument.

²⁵⁾ Vgl. insbes. hier S. 34 f. und 35 f.

²⁶⁾ Wie wir sahen, sind die Überschriften Milans nicht als „an isolated early example of tempo indications“ (Harvard Dictionary) zu betrachten.

²⁷⁾ Daher können z. B. die Ausführungen von H.-P. Schmitz, Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik; kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis, Berlin o. J., S. 19, nur bedingt anerkannt werden: „Die Korrelation von Affekt und Tempo könnte wohl durch nichts anschaulicher belegt werden, als durch die von unseren Zeugen vorgenommene Gleichsetzung von Tempobezeichnung und Affektqualität mit der Tendenz, daß der langsamen Bewegung die ‘traurige’, der schnellen die ‘muntere’ Gemütsbewegung entspricht.“ Zu den Zeugen, die Schmitz heranzieht, gehören M. Agricola, C. Ph. E. Bach, L. Mozart und J. J. Quantz. Quantz sagt z. B.: „Der Hauptcharakter des *Allegro* ist Munterkeit und Lebhaftigkeit; so wie im Gegenteil der von *Adagio* in Zärtlichkeit und Traurigkeit besteht.“

Das Vorhandensein all dieser Gattungen nebeneinander kennzeichnet aber die neue Haltung um 1600, die eng mit dem Sich-Durchsetzen des neuen Tempobegriffs um diese Zeit zusammenhängt. Nachdem sich die Instrumentalmusik mehr und mehr verselbständigt hatte, erhob sie sich nun endgültig zum Rang der Kunstmusik. Ihre Hauptelemente, das Solistische und das Virtuose, treten in Wechselwirkung zu den aus dem Affektgehalt oder der Struktur der Sprache geschöpften neuen Elementen der Vokalmusik.

Monteverdi stellt 1638 im 8. Madrigalbuch dem 'tempo de la mano' ein 'tempo del' affetto del animo e non quello de la mano' gegenüber¹). Zweifellos hatte die Musizierpraxis der früheren Zeit auch schon eine solche freiere Temponahme gekannt. Aber man hatte sie noch nicht bewußt gehabt, sie war noch nicht zum Bestandteil der Komposition als *res facta* und damit der Notenschrift geworden.

Riemann sagt²): „Um 1600 kamen die noch heute üblichen Bestimmungen: *Allegro*, *Adagio*, *Andante* auf (denen sich bald *Presto*, *Tardo*, *Largo* und die Unterarten: *Allegretto*, *Andantino*, *Prestissimo* zugesellten).“ Die hier gegebene Reihenfolge des Aufkommens dieser Bezeichnungen entspricht nicht den tatsächlichen historischen Gegebenheiten (vgl. die aus der Tabelle I hervorgehenden Daten). Danach gehören *Presto* und *Tardo* zu den frühesten, während *Andante* nicht vor der Jahrhundertmitte auftritt³).

Charakteristisch für das Neue, das Ungewohnte derartiger sprachlicher Zusätze bei Kompositionen ist, daß ihnen noch eine gewisse Umständlichkeit und Ausführlichkeit anhaftet. In den Magnificats der Vesper von Monte-

¹) Die Ausdrücke kommen in einer Aufführungsanweisung vor, die Monteverdi den zusammengehörenden Madrigalen 'Non havea Febo ancora', 'Lamento della Ninfa', 'Si tra sdegnosi' voranstellt. Danach soll der erste und dritte Teil im 'tempo de la mano' ausgeführt, der zweite Teil hingegen, die Klage der Nymphe, im 'tempo del' affetto' frei gesungen werden. Damit sich hier die drei Unterstimmen dem Gesang der Nymphe anpassen, damit sie ihm nachgeben können, ist das Lamento auch in Partitur, die beiden anderen Teile jedoch nach alter Gepflogenheit nur in (3) Stimmen geschrieben: „Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto de la Ninfa; si sono così separatamente poste, perchè si cantano al tempo de la mano, le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del' affetto del animo, e non quello de la mano.“ (Vgl. Monteverdi-G.A. VIII, S. 286.) — Ähnlich wie später bei Mattheson und L. Mozart (vgl. hier S. 25 f.) ist hier bereits von zwei verschiedenen Schichten des musikalischen Zeitablaufs die Rede.

²) Lexikon, Art. *Tempo*; ebenso noch in der 11. Aufl., bearb. von A. Einstein. Im Verlauf dieser ganzen Studie wurden die Lexika von Brossard bis zu den heutigen mehr als üblich befragt, da gerade ihre zeitbedingten Definitionen aufschlußreich sind.

³) Dieser Irrtum, daß die Bezeichnung *Andante* zu den frühesten gehört, schleppt sich in der Literatur bis in unsere Tage fort; vgl. W. Gurlitt, Form in der Musik als Zeitgestaltung, Abhandlungen der Wissenschaften u. d. Literatur in Mainz, Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, S. 667: „Die ältesten Tempobezeichnungen knüpfen an die Gangart des Menschen an (*andante*)...“.

verdi, 1610, erscheinen z. B. die Bezeichnungen *adagio* und *tardo* jeweils innerhalb einer längeren Anweisung, die den Organisten ermahnt, bei der Ausführung des Basses die kurzen Notenwerte der Oberstimmen zu berücksichtigen: 'Principale solo, va sonato *tardo* perchè li doi tenori cantano di semicroma'⁴), 'Principale solo, si suona *adagio* perchè li duoi soprani cantano di echo'⁵), 'Et si suona *adagio*, perchè li soprani cantano di croma'⁶), 'Principale solo et si suona *adagio* perchè le parti cantano et sonano in croma et semicroma'.⁷)

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Altus' and the bottom staff is labeled 'Basso'. The middle two staves are labeled 'Tenor' and 'Quintus'. The vocal parts sing the words 'Et exulta' in a slow, sustained manner. The basso part provides harmonic support with sustained notes. The score is in common time, key signature of one sharp.

Principale solo, va sonato tardo perchè li doi Tenori cantano di semicroma.

2. Monteverdi: Magnificat aus der Vesper, 1610 (G.A. XIV, S. 287).

Ebenfalls in Satzzusammenhängen stehen noch die Überschriften, die Giovanni Maria Trabaci 1615 in Il Secondo Libro de Ricercate, & altri vari Capricci ... verwendet: 'verso quarto in *proportione*'⁸), 'va sonata *presto*'⁹), 'verso secondo in *battuta stretta*'¹⁰).

⁴⁾ Monteverdi-G.A. XIV, S. 287: Principale-Solo, soll langsam gespielt werden, da die beiden Tenore in Sechzehnteln singen. Vgl. das Beispiel 2.

⁵⁾ G.A. XIV, S. 310: Principale-Solo, man spiele langsam, da die beiden Soprane in Echo singen.

⁶⁾ G.A. XIV, S. 334: Und man spiele langsam, da die Soprane in Achteln singen.

⁷⁾ G.A. XIV, S. 294: Principale-Solo, und man spiele langsam, da die [übrigen] Stimmen in Achteln und Sechzehnteln singen und spielen.

⁸⁾ Übersetzung: Vierter Vers *in proportione*. — Diese Angabe kommt in der Sammlung dreizehnmal vor.

⁹⁾ Ist *presto* zu spielen. — Diese Angabe kommt in der Sammlung zweimal vor.

¹⁰⁾ Zweiter Vers in schnellem Taktschlag. — Diese Angabe kommt in der Sammlung achtmal vor. — Titel und Inhaltsverzeichnis sowie die darin angemerktene Tempoangaben der Sammlung von Trabaci sind zu finden bei Sartori, Bibliografia S. 209. — Der Terminus *stretto*, der vor allem aus dem codaartigen Schlußteil der italienischen Arie, der *Stretta*, bekannt ist, findet sich also bereits Anfang des 17. Jahrhunderts zur Bezeichnung eines raschen Tempos. Vgl. auch Frescobaldis Vorwort aus dem Jahre 1615, hier S. 37, und auch S. 51, Table 1, wo Brossard dem $\frac{3}{8}$ -Takt '*presto ou stretto*' zuordnet.

Auch die Anweisung, die 1635 Martino Pesenti über den ersten Teil eines Balletto à 3 schreibt, kennzeichnet noch eine Vor- oder Frühstufe der eigentlichen Tempobezeichnungen: 'si doverà sonar a battuta longhissima'.¹¹⁾

Es ist nicht gleichgültig, an welcher Stelle die Wortangabe steht: als Überschrift einer ganzen Komposition oder eines Teils derselben. Sie kann — als weitere Möglichkeit — Attribut der Gattungsbezeichnung sein, wie in 'Fantasia Allegra', 1596, von Andrea Gabrieli¹²⁾, in 'Ballo Grave', 1616, von Antonio Brunelli¹³⁾ oder in 'Symfonia Grave', 1617, von Biagio Marini¹⁴⁾. In Marinis op. 1¹⁵⁾ finden sich des weiteren eine 'Symfonia Breve' und eine 'Symfonia Allegra', die nicht veröffentlicht sind. Bei der Kombination mit *Breve* und *Allegra* liegt nah, daß der Zusatz lediglich dazu dient, die Stücke als kurz bzw. als heiter zu charakterisieren. Dem heutigen Betrachter fällt auf¹⁶⁾, daß die als Ricercar gebaute Fantasia Allegra Gabrieles bereits ein reines Instrumentalstück ist, das man geradezu als Ahn des späteren Allegro-Fugen-Typus ansprechen kann. — In Bezug auf die Symfonia Grave von Marini darf angenommen werden, daß der Komponist hier nicht nur allgemein 'ernste Sinfonia' sagen wollte, sondern daß er bereits eine bestimmte Vorstellung mit dem Begriff *Grave* verband. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, daß die Symfonia in der Struktur sehr an den ersten Teil einer allerdings wesentlich später (1655) erschienenen 'Sonata' von Marini erinnert, bei der das *Grave* vor den einzelnen Stimmen steht, also nur Vortragshinweis sein kann¹⁷⁾.

Die in beiden Stücken angewandte *Grave*-Setzweise wirkt akkordlich, ist aber eine Reminiszenz an die Vokalpolyphonie. Damit hängt zusammen, daß dieser *Grave*-Typus, der auch später noch gelegentlich, besonders ein-

¹¹⁾ Man muß nach einem langsamen Taktschlag spielen. Vgl. das Notenbeispiel bei Torchì, *La musica* S. 45. — Auch Pesenti verwendet die Angabe *Va sonata presto*: für die Corrente detta la Querina und die Volta detta la Liona (Sartori, *Bibliografia* S. 348 f.).

¹²⁾ Torchì III, S. 67 ff.

¹³⁾ P. Nettl, Eine Sing- und Spielsuite von Antonio Brunelli, *ZfMW* II, 1919/20, S. 388 f., auch hier S. 64. — A. A. Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 235, erwähnt derartige, in der Oper *Che soffre speri* von Mazzocchi-Marazzoli, 1639, enthaltene Überschriften: „Im übrigen aber erweisen sich vor allem die drei Intermedien als Tummelplätze für selbständige Instrumentalmusik, besonders für Tänze. Das erste enthält z. B. einen 'Ballo Piano Adagio', einen 'Trapasso un poco presto' und einen 'Saltarello Presto' . . .“. Und über die Instrumentalsätze des dritten Intermediums: „Der erste, ein 'Ballo largo', wird in allen drei Teilen von einem feierlich-getragenen Rhythmus beherrscht, ähnlich wie der erste Ballo des ersten Intermediums.“

¹⁴⁾ Vgl. das Notenbeispiel bei Iselin, Anhang Nr. 1, S. 1. Das Stück ist 'La Zorzi' und des weiteren 'Symfonia Grave' benannt.

¹⁵⁾ Vgl. die Inhaltsangabe bei Iselin S. 8.

¹⁶⁾ Vgl. dazu O. Deffner, *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente*, Kiel 1926, S. 27.

¹⁷⁾ Vgl. das Notenbeispiel bei Iselin, Anhang Nr. 12.

leitend oder abschließend, vorkommt, als fertige Komposition befriedigt, ohne freie Umspielungen nahezulegen. Diese Auffassung scheint dadurch gestützt, daß Corelli über einem *Grave*-Satz des gleichen Typus ausdrücklich vorschreibt: 'Arcate sostenute e come sta' (G. A. V, S. 150, Concerto grosso VIII).¹⁸⁾

Ein weiteres Beispiel dafür, daß die italienischen Zusätze zur Klärung des Notenbilds notwendig wurden, bietet die Battaglia von Banchieri aus dem Jahre 1611. Sie ist, wie auch im Harvard-Dictionary angegeben ist, das erste mit Tempowörtern im eigentlichen Sinn versehene Stück (S. 45 f.). Das *Adagio* unter der mit dem Dreiertakt beginnenden Stelle zeigt an, daß diese kein rascher Tripeltakt ist, was ohne die Angabe nicht selbstverständlich wäre (s. u.). Das folgende *Presto* fordert, gleichsam die schwarze Notation erläuternd, zum schnellen Tripel auf. Aus dem nach acht Takten angebrachten *Adagio e vuoto* ist zu schließen, daß auch das C allein kein eindeutiges Proportions- und somit Temposignum mehr war (s. u.). Das anschließende *Allegro* läßt zwei Interpretationsmöglichkeiten zu: Entweder es ändert sich nichts an der Schlagzeit, und ein Wechsel der Bewegung entsteht lediglich durch die Ausfüllung, oder die Bezeichnung fordert dazu auf, die doppelte Anzahl von Notenwerten in einer Schlagzeit unterzubringen. Bemerkenswert ist schließlich die zuerst durch *Presto*, dann durch *Veloce* ausgedrückte Temposteigerung bei gleicher Notierung. Wir erinnern uns der Namen einzelner Notenwerte bei Vicentino (hier S. 24). Dort wird \downarrow *presto* und der doppelt so schnelle Wert, \uparrow , *veloce* genannt. Hier hätte Banchieri sprachliche Zusätze vermeiden können, wenn er die Notenwerte auf die Hälfte reduziert hätte. — An diesem einzelnen Stück bereits wird deutlich, daß jetzt sowohl die einzelnen Notenzeichen als auch der *integer valor* ihre feststehende Bedeutung verloren haben.

M. Praetorius, wohl der erste Theoretiker, der die Tempowörter behandelt, bringt ihre Einführung ausdrücklich mit den außer Gebrauch kommenden Tactuszeichen in Zusammenhang, die durch jene ergänzt oder ersetzt werden sollen: „Denn diese Signa [C, C] deuten eben so viel an/ als wenn ich die Italianische wörter gebraucht hette:

C Idest, *lento: tardè* (sic): langsam
C Idest, *presto, velociter*: geschwindt.¹⁹⁾

Vgl. auch Syntagma III, S. 88:

„*Presto, velociter, geschwindt,*
Adagio, largo, lento, langsam.“

¹⁸⁾ Vgl. einige andere Beispiele dieses *Grave*-Typus: Buxtehude, Einleitungs-sonata zu 'Jesu meine Freude', Mittelteil (G. A. V, S. 87); Corelli, op. 6, 1712: Concerto II, fünf *Grave*-Einleitungstakte zum vorletzten Satz (G. A. IV, S. 40); J. S. Bach, Mittelteil der G-Dur-Fantasie für Orgel, *Gravement* (G. A. 38, S. 77).

¹⁹⁾ Puericinium, 1621, G. A. XIX, Vorwort S. VII.

ORGANO SPONARINO.

La Battaglia.

La Battaglia.

Ottava & F. Susto

Giungali Principale adagio

Presto & piano

Adagio & tratto

Ottava & F. Susto; allegro

Trotto

Trotto

QVINTO REGISTRO.

233

La Battaglia.

Velace

Octava & Flauto allegro

Pieno & allegro

Octava & Flauto; allegro

3. Banchieri: Battaglia, aus L'Organo Suonarino, op. 25, 1611.

Und Syntagma III, S. 50: „Darumb denn gar ein nötig inventum, daß bißweilen die Vocabula von den Wälschen *adagio*, *presto*, h. c. *tarde*, *velociter* in den Stimmen darbey notiret und unterzeichnet werden, denn es sonsten mit den beyden Signis C und C so offtmals umbzuwechseln mehr Confusiones und verhinderungen geben und erregen möchte.“²⁰⁾

Unter den Kompositionen von Praetorius enthalten nur die beiden letzten Werke, Polyhymnia Caduceatrix, 1619, und Puericinium, 1621, eine geringe Anzahl von Tempowörtern: *lento*, *praesto*, *celeriter*. Einige darunter können dahin gedeutet werden, daß Praetorius die Signa C und C seiner Theorie entsprechend vermeiden wollte (G. A. XVII, 2, S. 593: Schluß von ‘In dulci jubilo’ und S. 644 ff.). Die übrigen Bezeichnungen jedoch stehen entweder als Bestätigung des Notenbildes (G. A. XVII, 2, S. 644 ff.), bei Wechsel von geradem zu Dreiertakt (G. A. XIX, S. 33 ff.) oder bei Wechsel von Tutti und Solo bei sonst gleicher Faktur (G. A. XVII, 2, S. 388 ff.)²¹⁾ — in ‘In dulci jubilo’ bei Textabschnitten (G. A. XVII, 2, S. 566 ff.) —, oder als bloße Warnung (G. A. XIX, S. 7).²²⁾

Praetorius erwähnt nur die Auflösung der traditionellen Bedeutung der Signa für den geraden Takt. Aber auch die verschiedenen Tripel-Tactuszeichen werden in seiner Zeit nicht mehr so scharf unterschieden, als daß sie allein unmißverständlich das Zeitmaß anzugeben vermöchten. Dennoch leh-

²⁰⁾ Über Alla breve vgl. hier: II. Teil, 2. Kap. a), S. 130 ff. Die mit dem Alla-breve-Zeichen zusammenhängenden Fragen können hier nur gestreift werden. Über sie wäre eine Spezialstudie erforderlich. — Der allgemein uneinheitliche Gebrauch der Tactus-Signa um 1600 wird auch bei Kretzschmar, Musica Latino-Germanica, 1605, Bd. VIII, erwähnt: „Heutiges tages brauchen die Musici diese zeichen gantz vnd gar ohne vnterscheidet.“ (Zitiert nach G. Schünemann, Dirigieren S. 74.)

²¹⁾ Auf den Wechsel Tutti/Solo geht Praetorius in den Anweisungen, die dem Concert ‘Siehe wie fein und lieblich’ vorangestellt sind, ausführlicher ein (G. A. XVII, 1, S. 268): „... Vornehmlich aber ist dies dabei in diesem/ sowohl in andern dergleichen zu observiren/ daß/ wenn die Chori all miteinander zusammen fallen/ (so mit dem Wörtlein Tutti im General-Baß angedeutet wird) die Voces und Instrumenta gar stark und aus allen Kräften sich hören lassen/ und auch der Tact etwas geschwinder gehalten werde. Welches dann meistlich in allen Ritoruellen/ und allhier unter andern auch im Lobet den Herrn alle Heiden/ in Acht zu nehmen.“ Es ist jedoch nicht eindeutig, wie die Gegenüberstellung Tutti/Forte/ *Presto* — Solo/ *Piano*/ *Lento*, die hier wie in dem oben zitierten Stück nicht mit Takt- und Notierungswechsel verbunden ist, hinsichtlich des Tempos verstanden werden soll. Vielleicht sollte das *Presto* lediglich Warnungszeichen sein, nämlich warnen davor, daß im Zusammenwirken aller Stimmen der ganze Apparat ins Schleppen gerät. Wird auf diese Weise das Tempo auch beibehalten, so entsteht bereits der Höreindruck einer Beschleunigung.

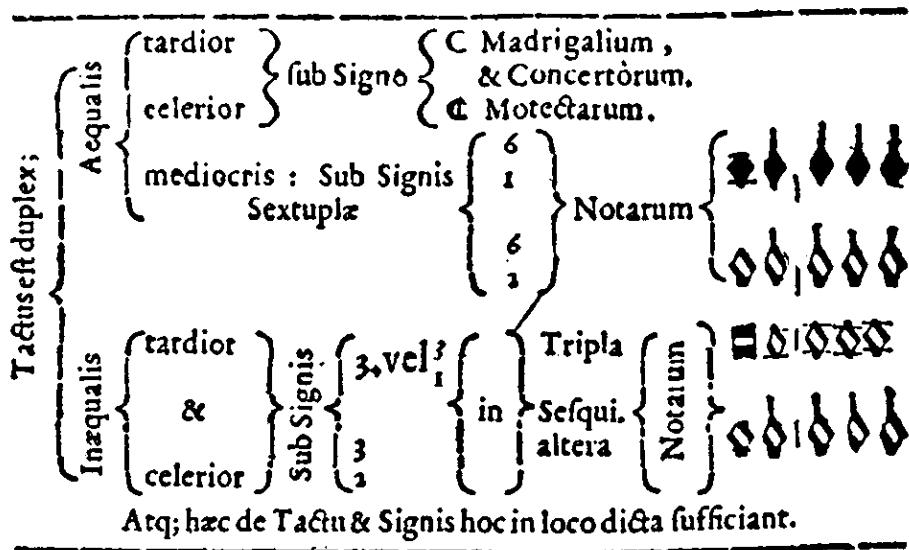
²²⁾ Das *Lento* G. A. XIX, S. 7 verstehe ich als Warnung, diesen Anfang nicht zu schnell (d. h. nicht Alla breve) zu nehmen, mit Rücksicht auf die S. 11 folgende entsprechende, aber figural ausgeführte Stelle.

Die *Allegro*-Stelle in Il Ritorno d’Ulisse (Monteverdi-G.A. XII, S. 53) ist außer als Bestätigung des Notenbilds auch als Warnung zu betrachten. Ohne sie könnte der Baß zum Einsatz des Minerva-Solos auf Grund der ähnlichen Tonfolge des Anfangs der vorausgehenden Sinfonia in deren Tempo geraten.

ren sie die Theoretiker das ganze 17. Jahrhundert hindurch noch lückenlos und im Sinne der alten Proportionen. Praetorius, bei dem dies auch der Fall ist, strebt jedoch in seiner Conclusio des VII. Kapitels im Syntagma III nach Vereinheitlichung und Vereinfachung:

Conclusio.

Alle weitläufigkeit vnd mühselige Beschwehrlichkeit in modo Signationis zu vermeiden/ könnte man meinem einfältigen gutdünken nach/ den gantzen Tractat de Signis & Tactu gar kurtz vnd richtig in folgender Tabell (doch vff eins anderen verbesserung) also fassen/ vnd alle andere Signa gäntzlich fahren lassen.



Nach dem Faksimile-Nachdruck S. 78 f.

In der C a r i s s i m i zugeschriebenen Ars cantandi, als deren erstmaliges Erscheinen nur die deutsche Übersetzung im Anhang zur dritten deutschen Auflage des Wegweisers, 1689, bekannt ist, heißt es²³⁾:

„So werden dann die gemeinsten der Triplen mit folgenden Zahlen gezeichnet/ und ins gemein also genennet:

Gantzer Tripel	Halber Tripel	Viertels Tripel	Achtels Tripel	Sesquialtera	Sechsachtels Tripel
3	3	3	3	6	6

In dem ersten so genannten gantzen Tripel bedeuten die Zahlen 3 und 1./ daß in solchem 3. gantze Noten/ oder 3. Semibreves auf den Tact gehen/ das ist /2. hinunter/ und eine hinauf/ und folglich 4. halbe hinunter/ und 2.

²³⁾ Zitiert nach der 5. Aufl. 1718. — Die Jahreszahl 1639 anstatt 1689 im Artikel Carissimi der MGG beruht — wie mir auch Frau Professor Abert bestätigt — auf einem Versehen.

hinauf/ 8. Viertel hinunter und 4. hinauf/ und so fort nach Proportion. Wird in langsamem Compositionen und ernsthafften Materien in dem Stylo Ecclesiastico gebrauchet.“

Von der zweiten Taktart sagt Carissimi, daß sie „etwas frischer gebräuchlicher/ absonderlich im ernsthafften Stylo, als der vorig/ und also folglich muß der Tact etwas geschwinder geben werden.“ Die dritte Taktart „erfordert einen geschwindern Tact/ als der vorige/ wie dann dieser Tripel meistens in Arieten und lustigen Materien gebraucht wird . . .“. Carissimi fügt aber hinzu:

„Es befinden sich zwar nicht wenig/ welche in allen Triplis ohne Unterschied einerley Tact und Mensur gebrauchen/ geben darbey vor/ die vielfältige Veränderung der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden/ die Musicos dadurch zu vexiren/ aber weit gefehlt/ daß die Triplae alle in der Quantität Außtheilung/ oder Proportion übereinkommen/ gesteht man gern/ aber in der Qualität Langsamkeit oder Geschwindigkeit/ oder wie es die Italiäner *Tempo*, und die Frantzosen *Movement* nennen/ wird rotunde negirt/ und gäntzlich widersprochen/ auch in den unterschiedlichen Modis und Gemüths-Bewegungen deren Gesänger genugsam probirt/ wieweit solche Klügling sich verschiessen; ist eben/ als sagte man: Ein Gulden wird in 3. Theil/ als nemlich in 3. Kopffstück getheilt/ ein Groschen auch in 3. als nemlich 3. Kreutzer/ so folgt dann/ daß ein Gulden und ein Groschen eins ist. Man sehe nur den großen Unterschied der Triplen in Couranten, Sarabanden, Menueten, Gique, und dergleichen; wird alsdann mehrere Proben nicht brauchen.“²⁴⁾

Auch Brossard bringt in seinem Lexikon, 1703, noch eine ausführliche Aufzählung der ‘Triples simples, Triples composez, Triples sestuples ou

²⁴⁾ Der Satzausschnitt „[oder] Proportion übereinkommen/ gesteht man gern/ aber in der Qualität Langsamkeit oder Geschwindigkeit/ [oder]“ fehlt in der 4. und 5. Auflage. Vgl. den Wortlaut bei Schünemann, *Dirigieren* S. 108. — Bei der Berühmtheit Carissimis als Komponist ist erstaunlich, daß sich um sein theoretisches Werk solches Dunkel breitet. Man muß mit Eitner, *Quellenlexikon*, Art. Carissimi, bezweifeln, ob es je existierte und dem ‘Übersetzer’ zutrauen, daß er einem eigenen Werk mit Hilfe des berühmten Namens Geltung verschaffen wollte. Auch ist damit zu rechnen, daß er, selbst wenn ihm ein Original vorgelegen haben sollte, dieses durch Eigenes ergänzt hat. Sollte das theoretische Werk dennoch von Carissimi (gest. 1674) herrühren, wäre die Ermittlung des Entstehungsjahres von Wichtigkeit. Vom Inhalt der zitierten Stelle aus gesehen, könnte vielleicht einerseits die Inanspruchnahme der Taktzeichen zur Unterscheidung „der Qualität Langsamkeit oder Geschwindigkeit . . . in den unterschiedlichen Modis und Gemüths-Bewegungen“ als konservativ, andererseits die Art der Handhabung der Begriffe ‘Tempo’ bzw. ‘Movement’ als fortschrittlich betrachtet werden. (Vgl. auch S. 25 f.) Zur Beurteilung des Grads der Fortschrittlichkeit jedoch fehlt die Übersicht über die Entwicklung dieser Termini. Immerhin werden sie auch schon im 16. Jahrhundert bei Vicentino und Zarlino (s. hier S. 35 f.) in Formulierungen wie ‘gagliardi movimenti’, ‘moto *veloce*’, ‘moto *tardo*’ und ‘*velocità* di tempo’ gebraucht.

binaires, Triples dosduples ou à quatre temps', die er jeweils bestimmten Kompositionsarten zuordnet. Geschieht auch die Aufstellung der Notenwerte noch im alten Sinn (vgl. Vicentino, hier S. 24), so greift Brossard doch, um den jedem Tripeltakt eigenen Geschwindigkeitsgrad zu umreißen, zu den italienischen Ausdrücken (s. S. 51).

Brossards eigene Definitionen der einzelnen Termini in den entsprechenden Artikeln des Dictionnaire lassen darauf schließen, daß er in den Tables jeweils unter *Largo* und *Adagio adagio*^{24a}), unter *Adagio*, *Grave* und *Lento*, unter *Presto*, *Stretto* und *Allegro* einander sehr angenäherte, wenn nicht kongruente Tempostufen versteht. Anders verhält es sich mit den Ausdrücken *Affettuoso ou quelques fois Allegro* (bzw. *Vivace*) und *Allegro quelques fois Adagio*. Sie sollen zweifellos divergierende Möglichkeiten für die betreffenden Taktarten offen lassen.

Betrachtet man die Handhabung der Tripel in der Praxis, so zeigt sich das gleiche Bild wie bei Brossard im Theoretischen: Das Festhalten an der alten Funktion der Notenwerte und die Verwendung der Tempowörter wirken zusammen. Diese aber treten dort hinzu, wo das Notenbild die Eindeutigkeit verloren hat.

So zeigte die Battaglia von Banchieri, S. 45, daß auch beim Tripeltakt zu vereinheitlichter Notierung und zu den italienischen Tempowörtern gegriffen werden mußte. Daneben kann ein Beispiel von Monteverdi gestellt werden:



4. Monteverdi: *Il Ritorno d'Ulisse* 1640 (G.A. XII, S. 68).

Hier steht *Presto* im großen Tripeltakt ohne Notierungswechsel. Dem *Presto* geht eine Hemiole voraus. Es liegt nah, daß nach diesem ausgeschriebenen Ritardando das *Presto* lediglich die Wiederaufnahme der vorherigen Schlagzeit (= $\textcircled{1}$) unterstreichen soll, also nur Warnungsvorschrift ist. Dann wäre es zugleich auch Bestätigung der Notenschrift, in deren strukturbildender Bewegung in Halben gegenüber der bisherigen in Ganzen — die Viertel sind nur Ausschmückung — es implicite enthalten ist. Nicht von der Hand zu weisen ist aber auch die Möglichkeit, daß das *Presto* eine proportionelle Beschleunigung bewirken soll, wobei ich wie oben an ein Verhältnis 3 : 2 denke.

^{24a)} Die Doppelbezeichnung *adagio adagio* verwendet Martino Pesenti 1639 im 3. Libro de Madrigali und in den Caprici stravaganti op. 16, 1647.

TABLE DES TRIPLES SIMPLES.

T. i, clia maggior.	Tripola minore	Tripola picciola.	Tripola crometta.	Tripola Se- micrometta
Largo, ou Adagio Ad.	Adagio, ou Lento, ou Grave.	Affettuoso, ou quelques fois Allegro.	Presto, ou Stretto.	Prestissimo

TABLE DES TRIPLES COMPOSÉS.

Nonupla di Semi-brevi.	Nonupla di Minime.	Nonupla di Semi-minime.	Nonupla di Crome.	Nonupla di Semi-crome.
Largo, ou Adagio adagio.	Lento ou adagio.	Affettuoso & quelques fois allegro.	Presto ou allegro.	Prestissimo.

SESTUPLES ou BINAIRES.

Sestupla di Semi-brevi.	Sestupla di Minime.	Sestupla di Semi-minime.	Sestupla di Crome.	Sestupla di Semi-crome.
Largo, ou Adagio adagio.	Lento ou adagio.	Affettuoso & quelques fois allegro.	Presto ou allegro.	Prestissimo.

DOSDUPLES ou à QUATRE TEMPS.

Dosdupla di Semi-brevi.	Dosdupla di Minime.	Dosdupla di Semi minime.	Dosdupla di Crome.	Dosdupla di Semi-crome.
Largo, ou Adagio adagio.	Lento ou grave, adagio.	Affettuoso & quelques fois Vivace.	Allegro quelques fois adagio.	Prestissimo.

Frescobaldi will die verschiedenen Tripeltakte noch ausdrücklich von den angewandten Notenwerten abgelesen wissen: „... e nelle trippole, ò sesquialtere, se saranno maggiori, si portino *adagio*, se/ minori alquanto piu *allegre*, se di tre semiminime, più *allegre* se saranno sei per quattro si di/ a illor (sic) tempo con far caminare la *battuta allegra*.“²⁵⁾

5. Frescobaldi, Canzoni 1° libro 1628: a): S. 7; b): S. 15.

Die Beispiele veranschaulichen nicht nur Frescobaldis Verwendung des Tripeltakts, sondern auch die Stellung der Tempobezeichnungen in Verbindung mit dem C-Takt, worauf im folgenden eingegangen werden soll.

²⁵⁾ Frescobaldi, *Il primo libro di Capricci fatti sopra diversi sogetti . . .* 1624, aus der Vorrede 'A gli Studiosi dell'opera' nach Sartori, *Bibliografia* S. 296. Übersetzung: Wenn die Dreier- und Sechstakte in großen Notenwerten notiert sind, nimmt man sie langsam, wenn sie in kleineren Notenwerten notiert sind etwas schneller, wenn sie aus drei Semiminimen bestehen, noch schneller; wenn es $\frac{6}{4}$ sind, nimmt man dasselbe Tempo, indem man la battuta *allegra* ablaufen lässt. — Die Notenbeispiele entnehme ich dem mir freundlicherweise von der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel zur Verfügung gestellten Originaldruck: *In partitura/ il primo libro/ delle Canzoni/ a una, due, tre, e Quattro voci./ Per sonare con ogni sorte di Stromenti . . . Date in luce da Bartolomeo Grassi . . . Roma MDCXXVIII...* Vgl. daselbst auch S. 52.

Nach dem Riemann-Lexikon Art. *Tempo*²⁶) sind in dem 'Primo libro delle Canzoni a una due tre e quattro voci', dem obige Beispiele entnommen sind, noch keine Tempobezeichnungen enthalten: „Frescobaldis Canzoni da sonar erschienen 1628 ohne, 1634 mit Tempobezeichnungen; dennoch sind Mißgriffe nach der ersten Ausgabe kaum möglich, da Tempowechsel durch Wechsel der Werte markiert sind.“ Aus den Angaben in Eitners Quellenlexikon ist zu schließen, daß es sich bei den Canzoni da sonar aus dem Jahre 1628 um den mir vorliegenden Druck handelt. Dieser aber enthält Tempoangaben. Demnach läge bei Riemann ein Versehen vor²⁷). In Präludien und Studien beschreibt er den Unterschied der Ausgaben in anderer Formulierung, deren Inhalt sich eher mit meiner Feststellung deckt²⁸): Stellen mit Tempoangaben sind in der Ausgabe von 1634 häufiger als in der von 1628, was mit Frescobaldis Umarbeitung und Erweiterung der Kompositionen zusammenhängt²⁹).

Indem Riemann seine Schlüsse auf die Betrachtung Frescobaldis beschränkte, ist er nicht in die Wirrnis geraten, die — wie man bei der Heranziehung mehrerer Komponisten und Werke erkennt — in jener Übergangszeit bezüglich Anwendung und Bedeutung der Tempowörter herrscht. Er sagt im Lexikon: „Anfangs unterscheiden sich diese Bestimmungen aber nicht so stark wie heute und waren mehr Hinweise auf den Charakter als Vorschriften verschiedener Zeitdauer, da im *Adagio* längere Notenwerte, im *Allegro* kürzere gewählt wurden.“ Selbst für Frescobaldi bestätigt sich z. B. nur in einigen Fällen, wie hier Notenbeispiel 5a, S. 52, Riemanns Beobachtung, daß die italienischen Wörter mit dem Notenbild identisch sind: Beim Umschlag vom 3/4- zum 4/2-Takt verdoppelt sich der Abstand der Schläge (wenn zuerst Semiminimen und dann Minimen geschlagen werden), wodurch die bereits aus dem Notenbild hervorgehende breitere Bewegung eintritt. Ebenso ent-

²⁶) Ebenso noch in die von Einstein bearbeitete 11. Auflage und die letzte Auflage des Moser-Lexikons übernommen.

²⁷) Nach Sartoris Bibliografia (1628j) allerdings existiert aus dem gleichen Jahr 1628 auch eine Ausgabe in Stimmbüchern, die Riemann vorgelegen haben kann, und in der vielleicht tatsächlich die Tempoangaben fehlen.

²⁸) Präludien und Studien III, S. 142 f.: „Sein erstes Buch Canzoni à 1—4, 1628 und 1634 gedruckt . . . ist für das genauere Verständnis dieser ganzen Literatur dadurch von besonderer Bedeutung, daß die vom Komponisten selbst besorgte Neuausgabe vom Jahre 1634 (zum Teil wesentlich umgearbeitet) die ohne Tempovorschriften gedruckten Sätze vom Jahre 1628 durchweg mit solchen versieht, wodurch die ganz frappante Übereinstimmung der Sonaten dieser Zeit mit denen der Corellischen Zeit bezüglich gewisser eingestreuten kleinen *Adagio*-Zwischenpartien und -Anhängen offenbar wird.“

²⁹) Ich habe die Canzoni a due canti in der Partitur-Ausgabe von 1628 mit denjenigen in der Neuausgabe (Antiqua, Schott 2304) von Hans David verglichen, der die Frescobaldi-Ausgaben von 1628 und 1634, sowie ein Stimmdruck von 1624 (der weder bei Eitner noch bei Sartori erwähnt ist) zugrunde liegen. David hat darin, wie er in den textkritischen Anmerkungen sagt, immer dann Tempovorschriften eingesetzt, wenn sie in einer der Ausgaben sich fanden.

behrlich wie das hier beigefügte *Adagio* ist die darauffolgende *Allegro*-Angabe.

Auch in dem Notenbeispiel 5b (S. 52) scheint die Bezeichnung *Allegro* lediglich Bestätigung des Notenbilds zu sein. Die Angabe *Adagio* hingegen wäre erst dann unnötig, wenn die entsprechenden Noten in doppelten oder die vorausgehenden in halben Werten notiert wären. Der Wechsel der Schlagzeit von Semibreven (o) zu Minimen (l) wäre nicht durch das Zeichen C und das Notenbild allein ausgedrückt. Das *Adagio* wurde hier zur Ergänzung der Notenschrift notwendig.

Wo bei Frescobaldi, z. B. zur Verdeutlichung eines Taktwechsels, *Adagio* und *Allegro* steht, verwendet Praetorius *Lento* und *Presto*. Beide Gegenüberstellungen finden sich auch bei Schütz, der darüber hinaus im gleichen Sinn *Tarde-Presto* und *Tarde-Celeriter* benutzt: G. A. VI, S. 169; VII, S. 11, 77, 148, 179; VIII, S. 77; XI, S. 25. Bei Schein stehen gleichbedeutend die Termini *Largo* und *Presto*: in den beiden Madrigalen 'Mirtilo hat ein Schäfelein' und 'Die Vöglein singen' aus den *Diletti pastorali*, (s. Tabelle I). *Presto* und *Allegro* oder auch *Celeriter* sind in diesen Fällen synonym. Der eine Komponist bevorzugt diesen, der andere jenen Terminus. Bei Schütz kommt z. B. 16 mal *Presto* und nur zweimal *Allegro* vor, wobei diese *Allegro*-Stellen ebensogut mit *Presto* überschrieben sein könnten: G. A. V, S. 91 und X, S. 30³⁰).

³⁰⁾ Ein Beispiel für die damalige Identität von *Presto* und *Allegro* ist eine *Presto*-Corrente Marinis aus op. 22, 1655 (Torchi VII, S. 26), deren Baßstimme (nach D. Iselin S. 35) mit *Allegro* bezeichnet ist.

Im Harvard-Dictionary wird unter 'Tempo marks' das Aufkommen der heutigen Bedeutung von *Presto* in die Zeit der Wiener Klassiker verlegt: „It may be noticed that in the seventeenth and eighteenth centuries *presto* did not have the present-day meaning of 'extremely quick', but only meant 'quick'. Thus players of Bach's E minor Prelude from Wt. Cl. I. commit a grave error if they try to play its final section in a speed comparable to that of a *presto*-étude by Chopin. It was not until the time of Mozart, that *Presto* was used in its present-day significance.“ So erscheint es auch bedenklich, wenn z. B. D. Iselin S. 33 bezüglich eines *Presto* in der Sonata Terza, Variata per il Violino aus op. 8, 1626, von Marini glaubt, es handle sich dort um „rasende Triolen“.

Obige Auffassung im Harvard-Dictionary wird auch von R. Sondheimer geteilt, der in seinem Aufsatz über G. B. Sammartini, ZfMW III, 1920/1921, S. 87, bzgl. des ersten mit *Presto* überschriebenen Satzes des C-Dur-Trios von Sammartini (vgl. dort Notenbeispiel S. 101) sagt, daß dieses „nach heutiger Tempobezeichnung 'Allegro moderato'“ sei. In seiner praktischen Neuausgabe der Sinfonie G-Dur, 1760, von Joh. Chr. Bach schreibt Sondheimer folgende Fußnote zu dem *Presto* des dritten Satzes: „*Presto* bedeutet im Sprachgebrauch der damaligen Zeit Ausdruck der Begierde und nicht ein überstürztes Zeitmaß.“ Ich möchte meinen, daß solche, durch die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts bestimmten, vielleicht gerade noch bei einigen Komponisten der Bachzeit in gewissem Umfang angebrachten Auslegungen (vgl. auch hier S. 39 f.) bei den sog. Vorklassikern nicht mehr berechtigt sind. Bei ihnen, aber auch schon etwa bei Vivaldi und Dom. Scarlatti scheinen sich die mit den Wiener Klassikern durchsetzenden Bedeutungen der Tempobezeichnungen bereits deutlich anzubahnen.

Stehen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts *Presto* und *Largo*, *Allegro* und *Adagio*, *Celeriter* und *Tardo* usw. unmittelbar hintereinander, so ist der mit Taktwechsel verbundene Tempowechsel proportionell bestimmbar. Anhaltspunkte dafür sind z. B. Hemiolenbildung oder die Übernahme eines bestimmten Motivs, besonders dann, wenn es mit gleichlautendem Text verbunden ist. Die frühen paarweise auftretenden Tempobezeichnungen werden geradezu Ersatz für die alten Proportionen, mit deren Haltung sie noch verwandt sind³¹⁾. Damit hängt zusammen, daß die Tempowechsel noch keine Gegensätze bewirken, wie man sie aus späterer Zeit kennt, daß sich vielmehr jeweils ein für heutige Begriffe dem Mittelmaß nahe kommendes Tempo ergibt. Solche mittlere *Tempi* bestehen aber nicht nur, wenn die Bezeichnungen paarweise auftreten; sie gelten auch für die Fälle, in denen z. B. *Largo* oder *Adagio* Überschriften kleiner in sich geschlossener, entweder selbstständig oder etwa innerhalb einer Sonata stehender Sätze sind (*Largo*: Neri, 1644; Ahle, 1662; *Adagio*: Neri, 1651. Vgl. Tabelle I).³²⁾

Die Tatsache, daß solche für ganze Sätze geltende Tempoangaben damals noch selten sind, weist darauf hin, wie wenig selbstständig ihre Bedeutung noch war. Nicht anders als bei den paarweise auftretenden Bezeichnungen besteht eine Relation auch zwischen dem alleinstehenden Tempowort innerhalb einer Komposition und der vorausgehenden oder nachfolgenden Satz- bzw. Notierungsweise.

Ein Beispiel für diesen Sachverhalt stellt das Schlußduett aus *Monteverdis Incoronazione di Poppea* dar, das die Anlage einer *Da capo*-

³¹⁾ Auf die Möglichkeiten solcher proportioneller Tempobestimmungen um 1600 und Anfang des 17. Jahrhunderts wird in der Dissertation von F.-J. Machatius, *Die Tempi der Musik um 1600*, Berlin 1952, und bei W. Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, eingegangen.

In Joh. Gottfr. Walthers vor seinem Lexikon verfaßter Abhandlung *Theorie der Musik*, 1708, sollen nach H. Gehrmann, Johann Gottfried Walther als Theoretiker, *Vjschr. VII*, 1891, S. 468 ff., insbes. S. 518, die Tempobezeichnungen als Ersatz für die Proportionen erwähnt sein.

³²⁾ Folgende Stelle von G. Muffat könnte den Anschein erwecken, als widersprüche sie dieser Auffassung. Ich glaube aber trotzdem, daß gegenüber unserer an der Wiener klassischen und besonders an der romantischen Musik geschulten Vorstellung von Gegensätzen die von Muffat gemeinten verblassen. Er sagt in der Vorrede zur Außerlesenen Instrumental-Music, 1701 (DTO XI, 2, S. 9): „In der Leitung der Mensur oder des Tacts ist meistentheils denen Italiänern nachzufolgen/ die unter die Wörter *Adagio*, *Gravè*, *largo* etc. viel langsamer als unsere/ und bißweilen dermassen/ daß man sie kaum erwarten kan; unter denen *Allegro*, *Vivacè*, *presto*, *più presto* und *prestissimo* aber viel lustig- und geschwinder zu gehen pflegen. Dann durch scharffes Beobachten dieser opposition, oder Gegenhaltung der langsam- und geschwindigkeit/ der Stärke/ und Stille; der Völle deß grossen Chors/ und der Zärtigkeit des Tertzel/ gleich wie die Augen durch Gegensatz deß Liechts/ und deß Schattens/ also wird das Gehör in ein absonderliche Verwunderung verzuckt.“

Arie (A-B-A) aufweist³³⁾. Bei der Wiederkehr des ersten Teils ist *Adagio* notiert. Es bedeutet zweifellos, daß nun wieder das ursprüngliche Tempo eintritt, das Monteverdi nicht ausdrücklich bezeichnete. Das *Adagio* wäre dort, wo es als Überschrift und ohne eine Relation, wie sie für den dritten Teil besteht, stünde, vielleicht sogar unangebracht oder irreführend. Am Schluß hingegen soll damit offensichtlich vom Mittelteil abgehoben werden, in welchem der Passacaglia-Baß aussetzt, und dessen ohne Viertelauflockierung verlaufender 3-Takt gegenüber den Außenteilen ein etwas schnelleres Tempo verlangt.

Ein Unterschied der Anwendung zwischen italienischen und lateinischen Terminen läßt sich nicht feststellen. Man trifft die lateinischen nur in einigen deutschen Kompositionen der ersten, vereinzelt auch der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie bei *Praetorius* und *Schütz*. Bei ihnen steht sogar gelegentlich an ein und derselben Partiturstelle sowohl ein italienischer als auch ein entsprechender lateinischer Ausdruck, d. h. die einzelnen Stimmhefte enthalten verschiedene Bezeichnungen³⁴⁾.

In den Beispielen Frescobaldis bilden die *Adagio*-Stellen nur kurze Einschübe oder Abschnittsschlüsse der ungleich längeren *Allegro*-Teile. Typisch für diese Funktion des *Adagio* als vorbereitender Schluß, als Vorbereitung eines neuen Teils, ist folgende Stelle:



6. Frescobaldi, *Canzoni 1° libro 1628: Canzona Prima*, S. 4.

³³⁾ Vgl. darüber auch W. Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*.

³⁴⁾ So schreibt *Praetorius* in 'Singet und klinget' aus *Puericinium*, 1621 (G. A. XIX, S. 33), für den Sopran *Presto*, für den Baß *Celeriter* vor. — *Schütz* verwendet 1639 am Schluß des Kleinen Geistlichen Konzerts 'Die Seele Christi heilige mich' (G. A. VI, S. 139 ff.) für die Singstimme die Bezeichnung *adagio*, für den Basso *continuo tarde*.

Der Wechsel vom 3/2- zum 4/2-Takt ist als ein Umschlagen in einen großen Dreiertakt zu verstehen (Hemiole).³⁵⁾ Man kann den Vorgang auch als ein ausgeschriebenes Ritardando auffassen.

Auch in diesem Beispiel wäre die Bezeichnung *Adagio* entbehrlich, könnte sie nicht vielleicht gleichzeitig eine spieltechnische Aufforderung, nämlich die zur kurzen improvisatorischen Umspielung, ausdrücken wollen. In diesem Fall würde von selbst eine Verlangsamung ausgelöst werden³⁶⁾.

Die Gepflogenheit improvisatorischer Umspielung, insbesondere bei Abschnittsschlüssen und auf der Penultima ist aus der früheren Musikpraxis bekannt (s. auch S. 20 f.). Daß zu dieser Zeit auch noch bei Frescobaldi, über das vorhandene Notenbild hinaus, Improvisationen üblich waren, geht auch daraus hervor, daß er selbst bei mehreren Stücken auffordert, 'come sta' zu spielen (= wie es dasteht).³⁷⁾ Als Verzierungsanweisung könnte auch die Bemerkung *S t a d e n s* aufzufassen sein, „daß die letzte Noten vor dem Final/ vmb der Zier willen/ keiner Mensur mehr vnterworffen/ sondern lang gehalten/ vnd dann erst auf das Final vnd letzte Noten gefallen/ vnd auß gehalten werde.“³⁸⁾ Eine ähnliche Anweisung gibt *P r a e t o r i u s* : „Allhier/ wie auch in allen/ do das Final in Propositionibus ausgehet/ muß

³⁵⁾ Dies gilt, obgleich nach früherer Praxis die Minima (♩) wohl als Schlagzeit beibehalten worden ist.

³⁶⁾ Bei anderen Komponisten steht — verhältnismäßig selten — über Abschnittsschlüssen statt *Adagio* eine andere, aber wohl im gleichen Sinn gebrauchte Bezeichnung. In dem *Dialogo per Organo* von *Banchieri*, 1611, im *Magnificat* von *J. H. Schein*, 1626, und in der *Canzon a tre* von *Tarquinio Merula*, 1639, treten *Grave*, bzw. *Largo* bei Abschnittsschlüssen auf. *Schütz* schreibt über den Schluß des Madrigals 'Itzt blicken durch des Himmels Saal': *langsam*, und der von der französischen Lautensuite angeregte *Froberger* verwendet, um 1650, bei Schlüssen französische Termini: *avec discrétion, lentement à la discrétion*. Vgl. Tabelle I.

³⁷⁾ Die Anweisung 'come sta' verwendet Frescobaldi z. B. mehrmals im *Primo libro delle Canzoni . . .* 1628. — Vgl. darüber auch Riemann, *Musikgeschichte II*, 2, S. 120. — 'Come sta' bei Corelli s. S. 44. — D. Iselin, S. 35, erwähnt die Angabe 'come sta' für die zweite Stimme des ersten Balletto in *Marinis op. 22*, 1655, die allerdings in der durch *Torchi* besorgten Neuausgabe nicht abgedruckt ist (*Torchi VII*, S. 22).

³⁸⁾ Zitiert nach G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 93. Das Wort *Zier* spielt im 17. Jahrhundert auch außerhalb des musikalischen Bereichs, insbesondere in der Poetiken- Literatur ein Rolle, wo das 'zierliche Sprechen' geradezu als Ideal hingestellt wird. 'Zier' tritt dort als Übersetzung des in den lateinischen humanistischen Poetiken des 16. Jahrhunderts gebrauchten Worts 'elegantia' auf. Die *Zier* der Worte, *Zierde*, *Schmuck*, *Glanz* der Rede werden in speziellen Anweisungen behandelt, in *Opitz*' Buch von der deutschen Poeterey, 1624, im 6. und 7. Kapitel. *Haßdörffer*, *Poetischer Trichter*, 1650, Teil I, S. 107, sagt: „Wie das Edelgesteine einen Ring zieret, also zieren die Bei- oder Ansatzwort die Rede“, und bei *Zesen*, *Hochdeutscher Helikon*, 1640, heißt es S. 69: „Wir können hier das Beispiel von den Goldschmieden nehmen.“ (Diese Hinweise und Zitate sind entnommen: P. Böckmann, *Formgeschichte der deutschen*

auf der Penultima aufs wenigste drei/ vier oder fünf Tact still gehalten werden/ ehe man ins rechte Final fällt: sonstens schnappt es gar zu bald ab/ und hat gantz kein gratiam. Welches dann auch sonstens in allen und jeden Cantionibus zu observiren: Inmassen in Tomo tertio, am 8. Cap. des 2. Teils erinnert worden.“³⁹⁾ Auch Friderici weist auf die Verzögerung von Schlußbildungen, insbesondere auf der Penultima hin⁴⁰⁾. Beispielsweise mögen in der Canzon post il Comune aus den Fiori musicali von Frescobaldi

Dichtung, Hamburg 1949, S. 366 ff.) Vgl. damit beispielsweise eine Formulierung wie die des Komponisten G. Muffat, der in seinem Florilegium II den Abschnitt ‘Von der zierlichen Manier’, in dem die Verzierungen behandelt werden, folgendermaßen ankündigt (DTO II, 2, S. 20): „. . . Letztens etlicher Zierlichkeiten, so die Ballett-Stück vil schöner und lieblicher angeben, auch selbe gleichsamb mit glantzenden Edelgesteinen erleichten, vernünftig gebrauche.“ — Anscheinend vereinigte damals das Wort Zier, für Dichtung wie Musik, zwei, allerdings schwer voneinander abgrenzbare Möglichkeiten der Bedeutung in sich: eine, die sich mehr auf allgemeine Wohlgefälligkeit, eine andere, die sich speziell auf ‘Auszierung’ bezieht. Dasselbe gilt auch für das Wort Grazie = la grace; s. nächste Anm.

³⁹⁾ Polyhymnia Caduceatrix, 1619, G. A. XVII, 2, S. 403. — Die Stelle im Syntagma III, auf die hier Praetorius hinweist, lautet (Neuausgabe S. 60). „Organicines & alii Instrumentales Musici Oppidani pro more consueto statim ex penultima cuiusque Cantionis Nota, in finalem ultimam sine morula aliqua deproperant, monendos hīc esse puto, qui adhuc et Principum aulis & aliis bene constitutis Choris Musicis hoc non observarunt, diutius aliquantum in penultima, qualis quantaque etiam illa sit, commorati in quartum, quintum vel Sextum usque Tactum canendo consistant, et dehinc in ultima demum desinant.“ Übersetzung: Die Städtischen Organisten und andere Instrumentalmusiker treiben in alter Gewohnheit sofort aus der vorletzten Note eines Stückes ohne jedes Verhalten auf die letzte zu; man sollte sie m. E. dafür zurechtfreisen, daß sie von so manchen gut geleiteten Hoforchestern immer noch nicht das längere Verhalten auf der Penultima übernommen haben, je nach deren quantitativer oder qualitativer Struktur im vierten, fünften oder bis zum sechsten Takt im Spiel einzuhalten und dann auf der letzten [Note] zum völligen Abschluß zu kommen. — Bei dem von Praetorius in der Polyhymnia gebrauchten Wort gracia fühlt man sich an die Graces der französischen Verzierungslehre erinnert. Ob eine Deutung in diesem Sinn hier erlaubt ist, muß offen bleiben, zumal das Wort gracia bei Praetorius selbst auch im allgemeinen Sinne von Anmut, Gefälligkeit vorkommt, z. B. Große Litanei III, G. A. XX, S. 14: „In dieser Litaney muß man mit höchstem fleiß in acht nehmen/ daß ein gar sehr langsamer Tact cum summa gravitate gehalten werde: Vnd weil man in den meisten Schulen gemeinlich eines geschwinden Tacts angewohnet/ so muß ein Musicus vnd Cantor mit aller macht vnd ernst steiff halten/ damit er nicht durch das festiniren vnd eylen der Knaben/ sich vom langsamen Tact verführen lasse: Sonsten verleurt diese Litaney alle jhre gratiam.“ Oder: in Terpsichore, 1612, G.A. XV, S. XV: „Auch kan man solchen vnd dergleichen Sachen/ vnd sonderlich den Duretten, Sarabanden vnd Balletten, eine sehr gute Gratiam vnd Liebligkeit geben/ wenn bißweilen eine Repetition vmb die ander/ bald still vnd heimlich/ bald wiederümb starck vnd lautklingend musiciret wird.“ — Vgl. auch Schneegäß, De canendi observ. XI, 1591: zit. nach Schünemann, Dirigieren S. 65, Fußnote; s. hier S. 36.

⁴⁰⁾ D. Friderici, Musica Figuralis, 1649, Cap. VII, Reg. 20: „In penultima consonantia . . . sollen alle Stimmen außhalten/ vnd ein sanfftes/ fein messig gezogenes confinal machen/ vnd nicht also bald daz final dem gesange anhengen.“ Nach Schünemann, Dirigieren S. 93; (vgl. ebenda S. 109).

bei den kadenzierenden *Adasio*-Stellen⁴¹⁾ Verzierungen angebracht worden sein:

The image shows three musical examples (a, b, and c) from Frescobaldi's Fiori musicali, 1635. Each example is a two-staff musical score for organ or harpsichord. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The notation includes various note heads, stems, and bar lines. Measure 10 of each example is labeled 'Adasio' and measure 11 is labeled 'Allegro'. Example 'b' includes a tempo instruction 'Allo modo, se placet.' The notation is typical of early printed music, with some square note heads and different stem directions.

7. Frescobaldi, Fiori musicali 1635: Drei Ausschnitte aus der Canzon post il Comune (G.A. V, S. 20 ff., Haberl, S. 12 f.).

Aber bei Frescobaldi treten auch derartige improvisatorische Stellen bereits auskomponiert, im Notenbild fixiert auf, die die Angabe *Adagio* (*Adasio*) beibehalten⁴²⁾:

⁴¹⁾ *Adasio* ist eine venezianische Form, die ich außer bei Frescobaldi auch bei E. K i n d e r m a n n fand, der sie vermutlich 1634 von seiner Reise aus Venedig mitbrachte. (Vgl. Haberl, Frescobaldi, Ausgewählte Orgelsätze, Vorwort zur Neuen Ausgabe in zwei Bänden, S. VII.)

⁴²⁾ Frescobaldi, Toccate e Partite, 1615/16, aus der Vorrede 'Al Lettore' (nach Sartori S. 219): „5. Le cadenze benche sieno scritte *veloce* conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi o cadenze si/ anderà sostenendo il tempo più *adagio*.“ Übersetzung: Die Kadzenzen, obwohl sie schnell [in kleinen Notenwerten] geschrieben sind, sollten sehr gehalten gespielt werden; und wenn man sich dem Ende der Abschnitte bzw. der Kadzenzen nähert, sollte das Tempo noch langsamer genommen werden. (Andere Punkte aus demselben Vorwort, das Frescobaldi übrigens wortgetreu für die Toccate d'intavolatura di Cembalo et Organo, 1637, übernommen hat, wurden hier S. 37 f. angeführt.)



8. Frescobaldi, Fiori musicali 1635: Aus der Canzon dopo l'Epistola (G.A. V, S. 13 f.; Haberl, S. 6 f.)^{43).}



9. Frescobaldi, Fiori musicali 1635: Toccata. Avanti la Messa della Domenica (G.A. V, S. 4; Haberl, S. 1).

⁴³⁾ Der Teil der Canzon, dem dieses Beispiel entnommen ist, wurde von Haberl irrtümlich als Fortsetzung des Kyrie ultimo S. 6 abgedruckt. Vgl. G. Frescobaldi, Orgel- und Klavierwerke. G. A. nach dem Urtext hrsg. von P. Pidoux, Kassel und Basel 1950 ff.

Hier kann die *Adagio*-Angabe nicht mehr als Aufforderung an den Spieler gelten, das Notenbild frei zu ergänzen; sie wird vielmehr damit zur *Überschrift* eines bereits in diesem Sinn auskomponierten Notentextes, der vielleicht den Keim eines bestimmten späteren *Adagio*-Typus langsamer Sätze bildet.

Vgl. auch die 'Canzon Quarti Toni. Dopo il Postcomunio' aus den *Fiori musicali* (G. A. V, S. 46 ff.; Haberl S. 30).

Die Bezeichnung *Adagio* über der Penultima oder dem letzten Takt und über einem kleineren oder größeren Abschnittschluß erhält sich, neben seiner soeben angedeuteten Umwendung zum Typus eines Satzes, noch bis zu Bach und Händel und sogar bis zu den Wiener Klassikern⁴⁴⁾.

Das *Adagio* über dem Einschub zwischen dem ersten und dritten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts von Bach ist hier besonders anschaulich: Das *Adagio* ist einerseits die zur Auszierung der Kadenz auffordernde Angabe; andererseits aber stehen die überschriebenen zwei Akkorde zugleich stellvertretend für den zweiten (langsam) Satz.

Die ebenfalls immer wiederkehrende Gepflogenheit, eine Komposition durch einige *Adagio*-Takte⁴⁵⁾ einzuleiten, lässt sich auch bereits in der frühen Zeit aufzeigen:

⁴⁴⁾ Derartige Stellen bei den Wiener Klassikern sind: Beethoven: Klavierkonzert C-Dur, op. 15, 8. Takt vor Schluß; Violinsonate op. 47, 1. Satz, mehrmals vor Abschnittschüssen, ebenso einmal im 2. Satz; Violinsonate op. 23, 3. Satz bei einem Abschnittschluß; Klaviersonate op. 10, Nr. 1, 10 Takte vor Schluß; Klaviersonate op. 27, Nr. 2, 12 Takte vor Schluß; Klaviersonate op. 31, Nr. 2, Abschnittschlüsse, bzw. ausgezogene Penultima im 1. Satz; Klaviersonate op. 54, 19 Takte vor Schluß des 1. Satzes. Mozart: Concertante Symphonie für Violine und Viola K. V. 364, Abschlußtakt der Violinkadenz; Klaviersonate D-Dur, K. V. 311, Rondo, Kadenzschluß. In den meisten dieser Fälle sind Auszierungen notiert. Wo sie fehlen, ist trotzdem in Betracht zu ziehen, daß sie stillschweigend gefordert waren. Auch Mozart rechnete, wie aus folgender Briefstelle hervorgeht, noch mit der gelegentlichen improvisatorischen Auszierung seiner Kompositionen: „... daß in dem *Andante* vom Concert ex D bey dem bewusten Solo in C etwas hineingehört, ist gantz sicher.“ Die Stelle dieses Briefs an die Schwester, aus Wien am 9. Juni 1784, bezieht sich auf das Klavierkonzert G. A. Serie 16, S. 309 ff. — Auch aus einer Bemerkung des Theoretikers J. Riepel geht hervor, daß man unaufgeschriebene Auszierungen vom Ausführenden erwartete, insbesondere dann, wenn die Wörter 'Solo' oder *Adagio* vermerkt waren: „Disc. . . . Izt sage mir geschwind, ob eine solche Miniatur sonst weiter zu gar nichts zu brauchen wäre? Praec. Warum nicht? Schreibe nur das Wort Solo und *Adagio* dazu. Ein Violinist wird es schon mit Manieren auszieren; ja es wird ihm tausend mal lieber seyn, als wenn ihm ein Componist ein Solo zusammenstümpelt, der die Violine nicht versteht.“ (Grundregeln zur Tonordnung, 1755, 2. Cap. S. 110.)

⁴⁵⁾ Vgl. *Grave*-Einleitungen S. 44, Anm. 18.



10. Frescobaldi, Fiori musicali 1635: Aus der Canzon dopo l'Epistola (G.A. V, S. 31; Haberl, S. 18).

Die Bezeichnungen in den 1626 und 1627 erschienenen Stücken von **Marini** und **Farina** (s. Tabelle I) hängen wohl mit der virtuosen Anlage der Kompositionen zusammen. In Marinis Violinsonate aus op. 8⁴⁶⁾ wechseln *tardo* und *presto* über völlig gleich strukturierten Phrasen in ähnlicher Funktion wie 'piano' und 'forte' und scheinen sich, wie auch die weiteren Vortragsangaben 'affetti' und 'groppo', vorwiegend auf die Affektwirkungen beabsichtigende, violintechnische Ausführung zu beziehen. In Farinas 'Capriccio stravagante' tragen kleine Abschnitte Überschriften wie 'Il Pifferino', 'Lira variata', 'La Gallina', 'Il Gallo', 'Il Cane'. Dazwischen stehen auch die Bezeichnungen *Adagio* und *Presto*: *Presto* für tänzerische Abschnitte im 6/4-Takt, *Adagio*, im C- oder \textcircled{C} -Takt, bei Abschnittsübergängen oder -schlüssen, einmal auch innerhalb eines Abschnitts ('Il Clarino').⁴⁷⁾

Es seien nun noch einige Beispiele dafür angeführt, wie Bezeichnungen von Vokalkompositionen vom **T e x t** her bestimmt sein können.

Als eine aus der bedeutungsbedingten Struktur des deutschen Wortes geschöpfte Sprachgeste ist zu verstehen, wenn **Schütz** die Rezitativstelle aus der Lucas-Passion 'Todes an ihm' *adagio* ausgeführt haben will.



12. Schütz, Lucas-Passion 1665 (G.A. I, S. 117).

Ein Berücksichtigen der Bezeichnung wirkt sich vor allem in einem Ernstnehmen der Brevis auf der Silbe 'To-' aus, vermeidet also unter allen Umständen an dieser Stelle eine gleichmäßige Rezitation im Sinne der lateinischen Gregorianik *keine Ursache des Todes an ihm.*⁴⁸⁾

⁴⁶⁾ A. Schering, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 183.

⁴⁷⁾ Ander Theil newer Paduanen, Gagliarden, Couranten, Frantzösischen Arien, benebenst einem kurzweiligen Quodlibet von allerhand seltzamen Inventionen, 4 Stimmbücher, Dresden 1627.

⁴⁸⁾ Dies ist für die Kompositionsweise Schützens überhaupt charakteristisch. Vgl. hierüber Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 8. Kap., Die deutsche Sprache und die Musik, S. 53 ff. und 9. Kap., Schütz, S. 62 ff.

In den beiden nächsten Beispielen von Monteverdi und Praetorius wird die inhaltliche Situation so erfaßt, daß Textausschnitte durch

Presto

Chorus
Instrumentorum

Presto

Denn im Tode gedenket man dein nit / wer will dir in der Höllen dan - ken ?

Chorus
Puerorum

Denn im Tode gedenket man dein nit / wer will dir in der Höllen dan - ken ?

Lento. Pian.

Dennim Tode gedenket man dein nit / wer will dir in der Höllen dan - ken ?

Presto

8.p.O.

Denn im Tode gedenket man dein nit / wer will dir in der Höllen dan - ken ? Ich bin so müde /

13. Praetorius, Polyhymnia caduceatrix, 1621, aus: Ach mein Herre, straf mich doch nicht (G.A. XVII, 2, S. 651).

Melanto:

Presto

non si di - sciol - ga ma - i Come, ah, come il desio m'invoglia

Tardo

Eurimaco mia vita Senza fren senza morso Dar nel tuo sen, nel tuo sen, nel tuo sen al temie gio - ie il cor - se

14. Monteverdi, Il Ritorno d'Ulisse 1640: I. Akt, 2. Szene (G.A. XII, S. 33).

die musikalische Behandlung einander gegenübergestellt sind. Die *Presto*-Stellen sind dabei dem natürlichen Sprechtempo abzulauschen, was in Monteverdis Notierung besonders augenfällig ist.

Adagio

15

Del-la Ma-gail gra-ve ac-cen-to scosso ha'l pia-no mos-so il mon-te,

16

Di quel nu- do par-go-let-to Dogni stral pos-sent' ar-cie-ro,

15. Mazzocchi, *La Catena d'Adone* 1626, IV. Akt, 3. Szene (Goldschmidt, Oper, I, S. 172). 16. Brunelli, *Ballo Grave aus Scherzi, Canzonette...* libro 3º (ZfMW II, S. 388 f.).

Dieser Rhythmus kommt zu Beginn des 17. Jahrhunderts häufig vor. Monteverdi z. B. verwendete ihn sowohl für drei Stücke der *Scherzi musicali*⁵⁰), 1607, als auch für das 'Vi ricorda' im zweiten Akt des *Orfeo* und für den Chor der famigliari in *L'Incoronazione di Poppea*⁵¹). Auf die Diskussionen, die dieser Rhythmus, insbesondere auf Grund seiner uneinheit-

⁴⁹⁾ Vgl. H. Goldschmidt, Oper I, S. 27 und S. 173 (Notenbeispiel). S. a. W. Osthoff, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis.

⁵⁰⁾ 'Damigella tutta bella', 'O Rosetta', 'Clori Amorosa', Monteverdi - G. A. X, S. 40 ff.

51) Monteverdi mag von Peri und Caccini angeregt worden sein, die beide im Jahre 1600 in ihrer 'Euridice' an der dem Monteverdischen Orfeo-Ritornell genau entsprechenden Stelle einen Hirtenchor mit diesem regelmäßigen Wechselrhythmus und dem Auftakt von zwei Kürzen verwenden. — Weitere bei Riemann, Musikgeschichte II, 2, S. 17, 293, 296 zitierte Beispiele mit diesem Rhythmus: 9. Arie in Caccinis Nuove Musiche, 1601; eine 'Aria in stile francese' von Claudio Saracini, 1614; Anfang des Gesangs der drei Grazien aus Domenico Bellis Orfeo Dolente, 1616. (Auf Deutungsmöglichkeiten der Ergänzung 'francese' geht W. Osthoff ein in: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Dort findet sich auch eine Übersicht der Kompositionen in diesem Rhythmus, die mit der hier in den folgenden Anmerkungen gegebenen weitgehend übereinstimmt. Dies beruht auf unserem häufigen kollegialen Gedankenaustausch im Seminar Heidelberg.

lichen Notierung bei Monteverdi, hervorrief, soll hier nicht eingegangen werden. Es ist kaum begreiflich, daß er so viel Kopfzerbrechen bereiten konnte und noch bereitet⁵²⁾). Denn die Eigenart der Stücke beruht auf nichts anderem als auf dem regelmäßigen Wechsel von 6/4 und 3/2 (bzw. 6/8 und 3/4), kombiniert mit Auftakten von zwei Kürzen.

Gegenüber den Monteverdi-Kompositionen, die man eher in einem beschwingten Tempo musizieren möchte (Tempoangaben fehlen dort), überraschen die Bezeichnungen *Adagio* und *Grave* bei Mazzocchi und Brunelli. Wenn man versucht, dafür im Verfolgen der Herkunft dieses Rhythmus eine Erklärung zu finden, so bieten sich zwei Anhaltspunkte: Er ist schon während des ganzen 16. Jahrhunderts nachweisbar, und zwar sowohl in Tanzliedern volkstümlichen Charakters aus Italien⁵³⁾ und Spanien⁵⁴⁾, als auch in

⁵²⁾ W. Apel bringt eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Interpretationen in *Musica Disc.* V, 1951, S. 213 ff. In Ergänzung zu der dort erwähnten Literatur muß noch E. Vogel, *Vjschr.* III, S. 315 ff., genannt werden, der diese Fragen (S. 338) bereits berührte. Apel selbst ergänzt die von ihm zusammengestellten Interpretationen durch eine neue Deutung, der nicht beigepflichtet werden kann. Er sagt: „The ‘syncopated’ rhythmic pattern of the 8/8 measure, a familiar device of jazz, is frequent in oriental and semi-oriental folk music, e. g., Arabic and Hungarian. Did Monteverdi hear some such rhythms, e. g., during his travel to Hungary in 1595? If so, a new leaf may be added to his book of fame, crediting him with a sense of hearing subtle enough to perceive such strange rhythms, and with an intellect keen enough to find means of writing them down.“ Unter der neueren Literatur s. a. C. Sachs, *Rhythm* S. 231.

⁵³⁾ Beispiele — es handelt sich um Frottolen — findet man bei Einstein, *The Italian Madrigal* I, S. 80 ff. und III, Nr. I. Solche Frottolen mit diesem Rhythmus soll es nach Einstein, einstimmig und für Chor mit Instrumenten, mit und ohne Ritornell, zu Hunderten geben.

— Ein ebenfalls wegen seines Rhythmus in der modernen Literatur mehrfach besprochenes Stück ‘La gatta en italiano’ in *Attaignants Neuf Basses danses*, 1530, könnte auch im Sinne des zur Diskussion stehenden Rhythmus interpretiert werden, wenn es anstatt eines langen den charakteristischen Auftakt von zwei Kürzen aufwiese. Eine Klärung des Wortes ‘gatta’, das wohl kaum ‘Katze’ bedeutet, ist mir nicht gelungen. Vgl. über den Rhythmus dieses Stücks H. Riemann, *Tänze des 16. Jahrhunderts. Die Musik VI/I*, Bd. 21, 1906/07, S. 192 ff. und Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1925, S. 93 und Anh. Beispiel 17.

⁵⁴⁾ Um 1500 im *Cancionero Musical de Palacio* (vgl. *La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos* III, *Polifonia Profana*. Hrsg. von H. Anglès, Vol. II, S. 117, und: J. B. Trend, *Spanish History*, S. 234, Ex. 50); bei Milán ein ‘Villancico en Castellano’ (vgl. *PÄM* II, S. 74); bei Mudarra, allerdings ohne den Auftakt von zwei Kürzen, eine Variation über das Lied ‘Conde Claros’ (vgl. J. B. Trend, *Spanish History*, S. 226). — Der Rhythmus tritt demnach in Italien und Spanien gleichzeitig auf. Ob er von einem der beiden Länder und von welchem er ausging, bleibt fraglich. Da damals Spielleute ihre Lieder und Tänze von Land zu Land trugen, sind die ersten Spuren verwischt. Diese können auch in ganz anderen Gegendcn zu suchen sein. Apel weist nicht zu Unrecht auch auf den Orient (vgl. oben, Anm. 52); im griechischen Volkslied z. B. ist dieser Rhythmus heute noch lebendig.

humanistisch bestimmten Kompositionen Frankreichs⁵⁵), Deutschlands⁵⁶ und Spaniens⁵⁷), die bewußt den antiken Vers (. . - . - . - . = anakreontischer Vers) zugrundelegen. Beide Traditionszweige scheinen sich Anfang des 17. Jahrhunderts (oder auch schon früher) zu begegnen, und vielleicht ist hierin die Ursache dafür zu suchen, daß ein und derselbe prägnante und streng durchgehaltene Rhythmus in verschiedenem Tempo vorkommt. Ein tänzerisch beschwingtes Tempo könnte dort mitübernommen sein, wo das Volkstümliche dominiert; wo aber der antike Vers als Basis gewählt wurde, könnte ein schwerfälligerer, pathetischer, eben ein deklamierender Zug vorherrschen⁵⁸).

⁵⁵⁾ In Frankreich sind es Komponisten aus dem Kreis der Pleyade, die den Rhythmus anwenden: Claude Le Jeune in *Le Printemps* (vgl. Expert, *Maîtres Musiciens* Bd. 13, S. 103 und 119) und Jaques Mauduit in *Chansonettes mesurées de Jean Antoine Baïf* (Expert, *Maîtres Musiciens*, Bd. 10, S. 63).

H. Prunières nimmt an, daß der Rhythmus von Monteverdi aus Flandern mitgebracht worden sei (vgl. H. Prunières, *Monteverdi*, S. 20 und 54 ff.; *The Sackbut III*, 4, 1922, S. 98 ff.; Rass. Mus. It. II, 10, 1929, S. 483 ff.) — Auf Prunières' Argumente geht W. Osthoff ein: Das Spätwerk Claudio Monteverdis. — Von außerfranzösischen Fundorten dieses Rhythmus scheint Prunières nichts zu wissen: „Nothing similar to this is found elsewhere in Europe“ (*The Sackbut III*, 4, S. 99).

⁵⁶⁾ Vgl. etwa die Horazvertonung 'Quid gaudio putemus' aus Joachim a Burck's *Odae Sacrae*, gedruckt 1587 in Mühlhausen, (die den Rhythmus allerdings jeweils mit einer Länge anstatt mit zwei Kürzen beginnen läßt). Burck spricht auf dem Titelblatt seines Werks von Nachahmung italienischer Villanellen (einer Art Frottolen): „Suavibus harmoniis ad imitationem Italicarum Villanescarum nunquam in Germania lingua, Latinae antea accommodatarum.“ (Nach A. Pruter, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1890, S. 41 ff. und S. 127, Nr. 4).

— Weitere deutsche Beispiele finden sich, soweit die Neuausgaben einen Schluß erlauben, erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts: in den Arien oder Melodeyen, 1640, von Heinrich Albert (DDT XII, 1: 1. Teil, S. 28; 3. Teil, S. 89 und 90 — in Achteln und Vierteln notiert —), und am Anfang eines Liedes aus der Sammlung Des Edlen Dafnis aus Cimbrien besungene *Florabella* von Peter Meier und Joh. Rist, 1651: 'Florabella meine Schöne' (DDT XII, 2. Teil, S. 55 — in Vierteln und Halben notiert —). Die italienische Herkunft dieses Liedes geht aus einem Zusatz hervor: „Dafnis versichert die Florabellen seiner ewig beständigen Liebe/ etlichermähsen nach dem Italiänischen/ Amarylli mia bella.“ (W. Vetter, Das fröh-deutsche Lied I, Münster /Wf. 1928, S. 213; Beispiel hierzu: Vetter, Das fröh-deutsche Lied II, Nr. 165).

⁵⁷⁾ Der spanische Musiktheoretiker Fr. Salinas befaßt sich in einem Teil seines Werks *De Musica Libri Septem*, 1577, ausdrücklich mit metrischen Fragen. Er exemplifiziert Liber VII, Cap. XVI, S. 410 f. das anakreontische Versmaß an einigen lateinischen Versen, wie „Triplici vides ut ortu, Triviae rotetur ignis.“ Für das durch Weglassen der letzten Länge entstehende Schema, den Galliambus, bringt er das Beispiel eines spanischen Liedes: „Rosa fresca con amores, Rosa fresca con amor.“

⁵⁸⁾ Die Schreibweise der Stücke gibt, wie schon aus den zugänglichen Originalnotierungen hervorgeht, für das Tempo keine Anhaltspunkte, da sie uneinheitlich gehandhabt wurde. Es kommt darin die Unbeholfenheit der Zeit zum Ausdruck, einer solchen rhythmischen Gestalt beim Aufschreiben gerecht zu werden.

Das *Adagio* bei Mazzocchi deutet in die Richtung der zweiten Möglichkeit, ebenso der Textinhalt des Chors, sowie der sechsstimmige, reinakkordliche, durch keinerlei figuratives Beiwerk, auch nicht durch Instrumente, geschmückte Satz.

Der 'Ballo *Grave*' ist nicht ohne weiteres in diesem Sinn zu verstehen. Denn hier ist der Rhythmus, wie man dies auch von Monteverdi her kennt, durch instrumentale Diminuierungen und durch Punktierungen aufgelockert. Vielleicht sollte man dem *Grave*, weil es hier noch nicht isoliert auftritt, überhaupt keine große Bedeutung beimessen, sondern es lediglich als nicht wörtlich zu nehmendes Attribut des Gattungsnamens Ballo (vgl. auch S. 43) verstehen. Auch in diesem Fall besteht allerdings die Möglichkeit, daß für das *Grave* der Textinhalt maßgebend war⁵⁹⁾.

Zur Beantwortung der Tempofrage scheint mir von übergeordneter Bedeutung zu sein, daß die Stücke mit dem Rhythmus  Hirtenlied-Charakter haben. Abgesehen von den pastoralen Motiven (Frühling, Amor, Nymphen usw.) sei nur erwähnt, daß der Chor in Peris und Caccinis Euridice von Hirten gesungen wird, daß in Monteverdis 'Vi ricorda' Orfeo sich als Hirte auf der Cetra zum Gesang begleitet. So ergibt sich die Frage, ob der den Texten gemeinsame pastorale Hintergrund nicht im Musikalischen seine Parallele hat, ob Rhythmus und Tempo nicht ähnlich gedeutet werden können wie bei den Stücken, die ausdrücklich Pastorale genannt werden und die mit dem Siciliano verwandt sind. Bezeichnenderweise klingt Monteverdis Scherzo 'La Pastorella mia spietata' (Text von Sannazaro, des Verfassers der 'Arcadia'), das zwischen 'Damigella tutta bella' und 'O Rosetta che Rosetta' steht, wie schon Redlich⁶⁰⁾ feststellt, „völlig wie ein

⁵⁹⁾ Wären die Tempi der Melodien dieses Wechselrhythmus vorwiegend nach dem Inhalt der jeweiligen Texte zu bestimmen, so würden sie verschieden, einmal mehr zum Schnellen, einmal mehr zum Langsam hin ausfallen: Ein Teil der Stücke hat traurigen Inhalt, ein anderer besteht in heiteren Frühlings- und Liebesliedern. Läge bei den Anwendungen des Rhythmus nicht auch — mit kaum abwägbarem Anteil — die Einwirkung des antiken Verses vor, so hielte wohl seine prägnante, eindeutig auf Tanz hinweisende Gestalt von selbst an dem ihm zugehörenden Tempo fest, unabhängig von ernsten oder heiteren Textunterlegungen. Da es sich dann rhythmisch immer wieder um ein und dasselbe 'Thema' handeln würde, wenn auch melodisch, klanglich usw. unendlich oft variiert, dürfte auch gefolgt werden, daß das 'gemeinte Eigentempo' der an dieses Thema angelehnten 'Variationen' dasselbe war. Einstein, Madrigal I, S. 82, stellt in seiner Besprechung der Frottola 'D'un partir nascon' eine Diskrepanz zwischen Textinhalt und Tempo der Melodie fest, weil er dasselbe für unmissverständlich rasch hält: „The motif of the partenza with its associated ideas of divided hearts, life and death, transformed musically into slipping rhythm and in an unmistakable *allegro* tempo!“ Es muß jedoch bezweifelt werden, ob hier eine solche Diskrepanz vorliegt, d. h. ob das Eigentempo dieses Rhythmus mit *Allegro* im heutigen Sinn bezeichnet werden darf.

⁶⁰⁾ H. F. Redlich, Claudio Monteverdi. Ein formengeschichtlicher Versuch. Das Madrigalwerk. Berlin 1932, S. 127 ff.

Siciliano. Man notiere es im 6/8-Takt und erhält ein ganz neues Bild“. Daß die drei Stücke, ‘Damigella tutta bella’, ‘O Rosetta’ und ‘Clori amorosa’, „im Typus vollkommen zusammengehören“ (Redlich), erkennt bereits Artusi, der nicht zuletzt aus diesem Grund die uneinheitliche Notierung beanstandet.

Textbedingte Angaben wären vielleicht entsprechend der oben (S. 39 f.) erwähnten herkömmlichen Anschauung als Affektbezeichnungen anzusprechen. Insofern aber, als sie gleichzeitig auch eine Tempomäßigung auslösen, wird der enge Zusammenhang von Affekt und Tempo erkennbar.

Diese Wechselwirkung erstreckt sich bis in die Terminologie. Die wörtliche Bedeutung von *Allegro* ist lustig, heiter. Daß es trotzdem bereits in der frühen Zeit als Tempoangabe⁶¹⁾ verselbständigt auftritt, ging aus den S. 37 ff. zitierten Ausdrücken bei Frescobaldi und Scipione wie *allegre di battuta* und *tempo allegro* hervor. Dies drückt auch die Angabe *tempo allegro* aus, die in Monteverdis Ritorno d’Ulisse, 1640, für eine Sinfonia verwendet wird. Die dieser folgende Sinfonia hingegen soll, das Auftreten der Penelope begleitend, *mesto* (= traurig) genommen werden, bezeichnenderweise nicht *tempo mesto*, denn *mesto* hat sich als Terminus nicht durchgesetzt (s. auch die hier S. 34 und 35 erwähnte Bedeutung von *mesto* bei Bottazzo und Zarlino).⁶²⁾

Ein in Straßburg 1622 erschienenes Werk, *Parnassia Militia* von Vincen-

⁶¹⁾ In diesem Sinn, nämlich als selbständige Zeitmaßangabe, betrachte ich auch den *Tactus hilaris*, *Quantitas mensuralis mediocris* (C = *Allegro*) von W.C. Printz (Sing- und Klingkunst, 1690). Dieses *hilaris* (= lustig, heiter) scheint mir nicht, wie H. Heckmann, Wolfgang Caspar Printz und seine Rhythmuslehre, Freiburg/Br. 1952, Diss. Masch. schr., S. 86 erwägt, darauf hinzu deuten, „daß das *Allegro*“ — sozusagen als Ausnahme — „unter den italienischen Tempobezeichnungen ursprünglich nur dieses und nicht Affektbezeichnung war“. Vielmehr hat Printz, wie Heckmann ebenfalls in Betracht zieht, ohne Zweifel *Allegro*, das er aus dem italienischen Sprachgebrauch als Zeitmaßangabe übernimmt, einfach ins Lateinische übersetzt.

⁶²⁾ Vgl. Monteverdi-G.A. XII, S. 13: „Finita sinfonia in *tempo allegro*, si incomincia la seguente *mesta*, alla bassa sin che Penelope sarà gionta in scena per dar principio al canto.“ — In andern frühen, mir zugänglichen italienischen Opern begegneten mir keine Tempobezeichnungen, auch nicht in den auszugsweise veröffentlichten Opern Cavallis. So war mir auch nicht möglich, die Stellen zu finden, auf die sich H. Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, Vjschr. f. MW VIII, 1892, S. 1 ff., insbes. S. 35 bezieht, ohne sie näher anzugeben: „Sehr häufig stehen *Adagio* und *Allegro* in der Weise eng beieinander, wie sie jedermann aus dem dritten Teil von Händels ‘Messias’ kennt . . .“. Vielmehr finden sich, wie ich durch W. Osthoff erfahre, wenigstens in den Cavalli-Opern der Marcusbibliothek zu Venedig lediglich folgende vereinzelte Tempoangaben: Le Nozze di Teti e di Peleo, 1639: *Grave* (Schluß des 1. Aktes); La Virtù degli Strali d’Amore, 1642: *Presto* (III, 10); Il Xerse, 1654: *Cantata con misura larga* (III, 5); L’Elena, 1659: *adagio* — 3 mal (II, 8, 12, III, 9); Scipione Africano, 1664: *adagio* (II, 8). — Das von A. A. Abert, Monteverdi S. 256 angegebene *Adagio* aus Cavallis Didone ist merkwürdigerweise sowohl in der Veröffentlichung von H. Kretzschmar (Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 93) als auch in der von H. Goldschmidt, Cavalli als dramatischer Komponist (mit Musikbeilagen),

tius Jelich⁶³), enthält in sämtlichen 24 Gesängen mehrmals die Bezeichnungen *Tardi* und *Allegro*. Sie stehen meist das Notenbild bestätigend entweder beim Wechsel großer (*Tardi*) in kleine (*Allegro*) Notenwerte (s. Notenbeispiel 17) oder beim Wechsel von geradem und ungeradem Takt (s. Notenbeispiel 18), wobei umgekehrt häufig das *Tardi* die kleineren und das *Allegro* die größeren Werte enthält:

V. Jelich, Parnassia Militia 1622: **17.** *Occuli tui* (A voce sola & Organum); **18.** *Lae-tamini* (A voce sola & Organum).

Monatshefte für Musikgeschichte XXV, 1893, S. 64, nicht erwähnt. (Bei Kretzschmar stehen an dieser Stelle in Klammern *meno* und unmittelbar vorher *agitato*.) T. Wiel, I Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII della R. Biblioteca die San Marco in Venetia 1888, S. 52, zitiert folgende Stelle aus Cavallis Oper *Gli amori di Apollo e di Dafne*, 1640: „Questa Sinfonia che segue va sonata ne' cieli con *battuta grave*“. H. Chr. Wolff, Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937, S. 166, erwähnt eine Arie der Deianira in Cavallis *Ercole Armante*, Paris 1662, „wo der Sarabandenrhythmus in der Taktart: C 3 (sic) notiert ist und durch die Bezeichnung 'tou douxemans' ergänzt wird.“

⁶³⁾ Die Stadtbibliothek Frankfurt a. M. stellte mir dieses in 5 Stimmbüchern gedruckte Werk zur Verfügung: *Parnassia Militia, Concertuum unius, duarum, trium, et quatuor vocum: Tam nativis quam instrumentalibus Vocibus, ad Organum concinendarum. Auctore Rever. Domino Vicentio Jelich...* Opus Primum... *Argentinae Anno MDCXXII.* — In der ganzen Sammlung enthält nur die Orgelstimme Taktstriche. — Die Tempobezeichnungen sind nicht immer in allen Stimmen eingezeichnet. In fast sämtlichen Stücken fehlen sie z. B. in der Orgelstimme.

— Es handelt sich um 24, nicht um 12 Gesänge, wie bei Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig 1900 bis 1904, angegeben ist.

Jelich verwendet beide Bezeichnungen auch bei Wechsel von Solo und Tutti:

Solo Tardi

Contus

Tenor

Organum

Domine Dominus

Allegro

19. V. Jelich, Parnassia Militia 1622: *Domine Dominus*, Mottet. à 4. (Beim Tutti-Einsatz treten auch Altus und Bassus hinzu.).

Wo, wie in diesem Beispiel, Solo und Tutti gleiche Faktur aufweisen, ist, wie auch in den erwähnten ähnlichen Fällen bei Praetorius (S. 47, Anm. 21), nicht eindeutig, ob durch die gleichzeitig angegebenen Tempobezeichnungen wirklich eine Tempodifferenzierung irgendwelcher Art gemeint sein kann.

In Nr. XXI, 'Bone Jesu' à doi Violini e doi Canti, ist die Einleitung der beiden Violinen *Allegrißimo* überschrieben. Der dazugehörige Part der Orgelstimme ist *Allegro* bezeichnet, ebenso die später einsetzenden, das Thema der Violinen aufgreifenden Singstimmen. Einmal, nämlich gegen Schluß des als Beispiel 17 zitierten Stücks, erscheint in der Orgelstimme *Tardißimo*; die entsprechende Stelle des Cantus ist *Tardi* bezeichnet. Die Superlativa können in beiden Fällen nur die Folge einer aus der Praxis heraus entstandenen Zweckmäßigkeit sein, da es sich hier gegenüber *Tardo* und *Allegro* nicht um Tempounterschiede handelt.

In den vier Ricercaren für Cornetto und Trombone am Schluß der Sammlung von Jelich sind, außer einem *Allegro per tutto* am Anfang des ersten, Bezeichnungen nicht vorhanden.

Zum Abschluß dieses Kapitels möchte ich noch einmal auf Schütz zurückkommen.

Er verwendet *Adagio*, *Tarde* oder *Langsam* bei Abschnitt-Übergängen oder Schlüssen⁶⁴⁾ (G. A. V, S. 52; G. A. VI, S. 100 und 143; G. A. VIII, S. 162; G. A. VII, S. 53 und 97; G. A. XI, S. 61),

die Kombination *Praesto-Tardo*, *Praesto-Lento*, *Praesto-Adagio* oder *Allegro-Adagio* bei Taktwechsel und meist gleichzeitigem Wechsel der Satzart (G. A. VII, S. 60 ff., 77, 179 f.; G. A. X, S. 82).

Hierbei sind die Tempoübergänge häufig durch eine dazwischenliegende Hemiole (G. A. VII, S. 9/10; G. A. V, S. 91 f.; G. A. VI, S. 173/74)

oder durch Übernahme der Motivik (G. A. VII, S. 13 und 148 ff.) eindeutig bestimmbar.

Weiter kommen Bezeichnungen als Warnung vor (G. A. VII, S. 112; G. A. XVII, S. 9/10)

oder als Bestätigung des Notenbilds, was besonders deutlich in Erscheinung tritt, wenn kein Taktwechsel vorliegt (G. A. V, S. 52; G. A. VII, S. 37 f.; G. A. XI, S. 25 f.).

Aufschlußreich ist Schütz' Verwendung der Tempoangaben im Dreiertakt. Er gibt ihn fast ausnahmslos in 3/1-Notierung wieder, wie sie die Theoretiker den „alten langsamem Gesängen“ (Kretzschmar)⁶⁵⁾ zuschreiben. Um eine lebhafte Bewegung zu erzielen, gibt er nicht 3/4, sondern *Presto*, *Allegro* oder *Celeriter* an (G. A. VII, S. 11 ff. und 125; G. A. XI, S. 147).

Aus dieser Übersicht darf nicht der Schluß gezogen werden, daß bezeichnete Stellen innerhalb des Werkes von Schütz sehr häufig seien. Man muß sich vielmehr darüber klar sein, daß eine ungleich größere Anzahl ähnlicher Stellen — was auf S. 40 bereits für diesen Zeitraum allgemein zu sagen war — unbezeichnet ist. Man sucht z. B. in dem Geistlichen Konzert aus den *Symphoniae Sacrae* II ‘Es steh Gott auf’⁶⁶⁾ an allen durch Wechsel der Taktvorzeichnung markierten Übergängen vergebens nach sprachlichen Zusätzen. Lediglich der Schluß ist in der S. 56 f. besprochenen Weise mit *Tarde* bezeichnet.

Wie bereits in der nächsten Generation der Gebrauch der Tempowörter zunimmt, ist anhand des Motetto *Concertato* ‘Weine nicht’ des Schütz-Schülers Matthias Weckmann feststellbar, das weitgehend auf dem oben genannten Geistlichen Konzert aufgebaut ist und dadurch analoge Stellen

⁶⁴⁾ In der Johannes-Passion (G. A. I, S. 135 und 138) verwendet Schütz am Schluß der beiden Chöre ‘Kreuzige ihn’ *Presto* und *Prestissimo*, um eine Intensivierung zu erreichen, bzw. um das gewohnte Langsamerwerden bei Schlüssen hier ausdrücklich zu unterbinden.

⁶⁵⁾ Nach Schünemann, *Dirigieren* S. 75. — Auch nach der *Ars Cantandi* von Carissimi wird der 3/1-Takt „in langsamem Compositionen und ernsthafften Materiaen in dem *Stylo Ecclesiastico* gebraucht“; s. hier S. 48 f.

⁶⁶⁾ Schütz-G.A. VII, S. 87 ff.

enthält⁶⁷). Der fünfte Teil der Weckmannschen Motette, eine Sinfonia, entspricht dem Vokalanfang des Schützschen Konzerts. Weckmann bezeichnet sie mit *Allegro*. Die ebenfalls zum Vergleich auffordernden Schlußsätze sind beide als Ciacona über demselben, bei Weckmann leicht variierenden Ostinato aufgebaut. Weckmann fordert dafür *Adagio*. Der Tempowechsel ist aber nicht anders als bei Schütz (G. A. VII, S. 93) zu verstehen: Die ganze Note, die Zählzeit des Adagioteils (bei Schütz von „Aber die Gerechten“ ab), entspricht dem Viertel des vorausgehenden Teils (bei Schütz „So müssen umkommen die Gottlosen für Gott“, bei Weckmann vier C-Takte „von Ewigkeit zu Ewigkeit“).

⁶⁷⁾ Über die Entstehung dieses Stücks, DDT VI, S. 58 ff., erzählt Mattheson in der Ehrenpforte S. 20 f. eine Anekdote, die erklärt, warum das Stück im Lüneburger Katalog und in einer in Upsala befindlichen Orgeltabulatur fälschlich mit Christoph Bernhards Namen signiert ist.

Meines Wissens wird in der Literatur auf den Zusammenhang dieses Stücks mit dem Geistlichen Konzert ‘Es steh Gott auf’ von Schütz nicht hingewiesen. Das Fanfarenhafte in Schützens kurzer Einleitungs-Sinfonia taucht bei Weckmann im nächsten Teil ‘Es hat überwunden’ auf. Neben der Motivbildung ist auch ihre Anwendung und Verbindung mit den Instrumenten ohne das Schützsche Vorbild nicht denkbar: bei Schütz orgelpunktartige rhythmisierte Wiederholung desselben Baßtons mit nur gelegentlichem Quintsprung, bei Weckmann im Prinzip dasselbe, wenn auch der Orgelpunkt ausgehalten wird und im zweiten Teil der Sinfonia noch einige Baßschritte ausgeführt werden. Weckmann verwendet auch nur den Anfang der Schützschen Stelle (ohne das für die Sinfonia ungeeignete, auslaufende Melisma). — Bedarf es nach dieser Gegenüberstellung noch einer Bestätigung dafür, daß Schütz hier seinem Schüler zum Vorbild diente, so ergibt sie sich durch eine Vergleichung der Schlußsätze. G. Ilgner (Matthias Weckmann; sein Leben und seine Werke, Wolfenbüttel-Berlin 1939, Diss., Kieler Beiträge zur MW, hrsg. von Fr. Blume, Heft 6) sagt über den Schlußsatz der Weckmannschen Kantate, daß „die Wahl dieser musikalischen Form in einem Vokalsatze um so mehr überrascht, als wir in Weckmanns erhaltenen Instrumentalwerken diese Variationsform nicht antreffen“. Und er fügt als Fußnote hinzu: „Daß Weckmann in dieser Variationsform auf italienische Vorbilder zurückgeht, ist nicht zu bezweifeln. Seit Monteverdi, Ferrari, Manelli wurde ja der Ciaconna-Baß (besonders der hier vorliegende Quartgang) häufig angewendet.“ Mit seinem Hinweis auf Italien ist Ilgner im Recht. Denn wie Schütz selbst im Vorwort zu seinen *Symphoniae Sacrae* II mitteilt, ist er in „dem Concert: Es steh Gott auff/ etc. des Herrn Claudii Monteverdens Madrigal einem Armato il Cuor, etc. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen/ in etwas wenig nachgangen.“ Es handelt sich um die in Monteverdis 8. Madrigalbuch veröffentlichte Ciacona *Zefiro torna*, der derselbe Ostinato zugrunde liegt (der allerdings nicht, wie Ilgner meint, aus dem Quartgang besteht, von dem in R. Haas, Die Musik des Barocks, Wildpark-Potsdam 1928, S. 131 f. die Rede ist). So muß man wohl sagen, daß dieser „grandiose Schlußsatz“ nicht, wie Ilgner S. 162 sagt, „schon Bachschen“, sondern Schützschen „Geist atmet“.

II.

Tempobezeichnungen seit 1650,
dargestellt vorwiegend an Tanzkompositionen

Tempo und Tanz

Es wäre undurchführbar, für die Zeit nach der Mitte des 17. Jahrhunderts alle Gattungen in der Weise weiterzuverfolgen, wie dies bisher geschehen ist. Die Tempobezeichnungen treten von dieser Zeit an in solcher Fülle auf, daß ein annähernd vollständiges Erfassen allenfalls statistischen Wert hätte. So ergibt sich die Notwendigkeit einer Begrenzung. Es wäre möglich, die Untersuchung auf nur ein Werk oder eine Werkgruppe, auf nur ein Land oder einen bestimmten Zeitabschnitt zu beschränken. Die Beschränkung auf das Gesamtschaffen eines Komponisten, etwa J. S. Bachs, erschiene z. B. ausgesprochen angezeigt und lohnend, vorausgesetzt, daß über ein zahlenmäßiges Erfassen hinaus der Zusammenhang untersucht würde, in dem die Bezeichnung steht. Dies aber verlangt jeweils ein Eingehen auf die ganze Komposition, die man — besonders, wenn man sie im Hinblick auf einen ihr innewohnenden Faktor wie das Tempo kennenlernen will — nicht ausschließlich aus sich selbst heraus verstehen kann; es muß ihren Voraussetzungen nachgegangen, im Vergleich Verwandtes, Ähnliches aus einer früheren oder derselben Zeit herangezogen werden. Wollte man aber diese Erkenntnis auf Bachs Gesamtwerk anwenden, würde das Fehlen der dazu notwendigen musikalisch-musikhistorischen Vorarbeiten fühlbar werden. Denn wie die Komponisten von Generation zu Generation die Tempobezeichnungen zum Verständnis ihrer Werke nur benützen konnten, weil ihre Zeitgenossen mit solchen Angaben auf Grund früherer Werke vertraut waren, so ist es für den heutigen Betrachter unumgänglich, sich mit den Werken, die die Gattungs- und Tempovorstellungen der Musiker geprägt haben, bekannt zu machen, auch wenn es sich dabei zunächst um zweitrangige Werke handelt. Was die Komponisten zur Wahl der Überschrift bestimmt, ist nicht an den individuellen Eigenschaften des Werks abzulesen.

Eine zweckmäßige Begrenzung müßte so geartet sein, daß die Verbindung von Satzbetrachtung und historischer Fragestellung trotz der durch das Thema bedingten Fülle des Materials zu bewältigen ist und zu einem gültigen Gesamtbild führt.

Das Tempo ist auf die Faktoren des musikalischen Satzes (Melodieschritte, Klangverbindungen, rhythmische Gestaltung, Instrumentation usw.) angewiesen, es steht mit ihnen in Wechselwirkung. Erst auf dem Hintergrund dieser Wechselwirkung kann es auch bis zu einem gewissen Grad sein Eigenleben führen, eben seit und soweit es als selbständiger Faktor der Komposition wahrgenommen und gehandhabt wird (s. S. 25 ff. und 28 f.). Das Tempo vermag geradezu, den Typus einer Gattung zu tragen und zu bewahren, wenn alle übrigen Faktoren verhältnismäßig stark verändert werden.

Keine Komposition stimmt mit einer anderen überein, auch nicht in einzelnen ihrer Faktoren, es sei denn, es handelt sich um bewußte Anlehnungen im Sinne eines Variationsverhältnisses. Wohl aber kommt es vor, daß das Tempo verschiedener Kompositionen übereinstimmt, und zwar so, daß man sagen möchte, sie gehören ein und derselben 'Tempotypus' an. Er ist das, woran man sich — selbst bei erstem Anhören einer Komposition — erinnern kann, weil man ihn von anderen Kompositionen her kennt.

Am deutlichsten tritt dies bei Tänzen in Erscheinung. Zwar liegt das die verschiedenen Kompositionen eines Tanzes, etwa der Gavotte, Verbindende in der rhythmischen Gestaltung¹), aber auch diese lässt mannigfaltige Abwandlungen zu, ohne notwendigerweise das Tempo zu beeinflussen.

Die auffallende Eigenschaft des Tempos, sich mit dem für eine Gattung Typischen zu verbinden, ist in erweitertem Umfang beim Tanz vorhanden, weil dieser, wie man weiß, in besonderem Maß durch Typisches charakterisiert ist. So hat jede Tanzart auch 'ihr' Tempo, für das sich durch Erfahrung bzw. Überlieferung feste Vorstellungen gebildet haben. Das ist mit ein Grund dafür, weshalb Tempobezeichnungen bei Tänzen in nicht allzugroßer Anzahl vorkommen. Wo sie aber stehen, lässt sich von drei verschiedenen Seiten zu einem Verständnis des Tempos gelangen: Satzart, Tanzname und Tempoüberschrift können gegeneinander abgewogen werden.

Diese Überlegungen führten zu einer Beschränkung auf Tanzkompositionen. Die Tatsache, daß hier bunte Vielfalt herrscht, rechtfertigte meine Hoffnung, über diesen Weg die Bedeutung der Tempobezeichnungen auf relativ breiter Basis untersuchen zu können.

Hinzu kommt, daß andere Gattungen wie Präludium, Toccata, Fuge, wie Sonaten- bzw. Konzertsätze und Variationen, wie Rezitativ und Arie, als Elemente auch in die stilisierten Tänze der Kunstmusik eingeflossen sind und dadurch für die Vielfalt der Gestalt der Tänze und ihrer Tempobezeichnungen wesentlich mitbestimmend wurden. Dies wiederum berechtigt zu Rückschlüssen auf den Sinn der Tempobezeichnungen solcher außerhalb des Tanzes liegender Gattungen, die auch ihrerseits Elemente aus dem Tanz aufgenommen haben²).

²⁾ Dieser wechselseitige Einfluß findet sich in der Literatur bei der Betrachtung späterer, insbesondere der Wiener klassischen Musik wieder. H. Riemann, Große Kompositionslehre I, S. 114: „ . . . und wenn man die gesamte moderne Instrumentalmusik aus einer Idealisierung der Tanztypen ableiten zu dürfen geglaubt

1. Adagio, Largo, Grave, Lentement, Lento, Slow

a) Branle — Siciliano · Pastorale — Musette — Loure — Gagliarde

Es sei betont, daß nicht der Tanz als solcher, sondern weiterhin die Tempobezeichnung im Vordergrund dieser Betrachtung steht. Die musikalische und choreographische Geschichte eines Tanzes soll nur insoweit berücksichtigt werden, als sie zum Verständnis der Tempobezeichnung beiträgt.

In den Tabellen II und III des Anhangs ist das zugrundeliegende Material zusammengestellt. Es wurde auch für diese Zusammenstellung Vollständigkeit angestrebt. Selbstverständlich konnten Veröffentlichungen, die nur für den praktischen Gebrauch bestimmt sind, nicht benutzt werden, da dort oft originale und vom Herausgeber hinzugefügte Vortragsbestimmungen ohne Unterschiedsmerkmale durcheinander stehen.

Branle

Unter den im 2. und 3. Kapitel des I. Teils über die Bedeutung der frühesten Tempoanweisungen betrachteten verschiedenen Vokal- und Instrumen-

hat, so ist das so zu verstehen, daß das moderne instrumentale *Allegro*, *Andante*, *Allegretto*, *Presto* usw. von den Tanztypen die mannigfältigsten, prägnanten Ausdrucksformen übernommen, aber durch bunte Mischung derselben, durch Veränderung des Tempo, durch Erweiterung der Proportionen des Aufbaus und Vermeidung der typischen starken Zäsuren ihre Schranken durchbrochen haben.“

Auch schon in der Zeit, in der die Tänze komponiert wurden, erkannte man den Einfluß, den sie auf andere Kompositionsgattungen ausübten. So sagt Mattheson am Ende des Kapitels über die Tänze im *Vollkommenen Kapellmeister*, II. Theil, 13. Cap., § 103: „Alle diese neuen Anmerkungen haben ihre Absicht nicht sowol ins besondere auf den völligen Begriff der blossen Tänze, als auf die Entdeckung des darin steckenden Reichthums und dessen gescheute Anwendung, bey einer Menge anderer und wichtiger-Scheinenden Dinge: absonderlich bey feinen Singsachen und Ausdrückung der Leidenschaften allerhand Art: also unzählbare ja unglaubliche Erfindungen aus diesen unansehnlichen Quellen hervorkommen. Man dencke dieser Erinnerung nur recht nach.“ Vgl. auch § 142. — A. Schering stellt in seinem Aufsatz *Zur Entstehungsgeschichte des Orchesteralegros* (Adler-Festschrift, Wien 1930, S. 143 ff.) für das Werden des *Allegros* als Orchestersatz in der Sinfonie dessen Abhängigkeit von Fuge und Tanz heraus. Demgegenüber hebt er jedoch die „Freiheit, Universalität und Größe“ hervor, „mit denen das Zeitalter seine *Adagio*-, *Grave*- und *Andantetypen* erfand“. Die wenigen Beispiele, die uns bereits in die Wiener klassische Musik hineinführten, widersprechen dieser These. Die langsamten Sätze der Wiener Klassiker sind ihrer Gattungsgeschichte nach ebenso wenig frei erfunden wie das *Allegro*, und es wäre wohl auch für sie eine Ahnenreihe nachweisbar. Auch für die *Adagio*-, *Grave*- und *Andantetypen* ließe sich — und zwar für die Zeit nach 1700 ebenso wie für die frühere — „durch eine bestimmte Typologie immer wiederkehrender Form- oder Stilkategorien . . . in betreff des Tempos eine Art Rahmengesetz“ (Schering) finden.

talgattungen fanden sich auch einige Tänze: Newsidlers 'Juden Tantz' und 'hupff auff' (S. 32 f.), einige 'Fantasias' von Milan, die nach dem Vorbild, z. T. sogar mit Übernahme der Melodie, italienischer Pavanen geschrieben sind (S. 30 f.), der erste Teil eines 'Balletto' von Martino Pesenti (S. 43) und der 'Ballo Grave' von Antonio Brunelli (S. 43 bzw. 64 ff.).

Neben diesen Einzelkompositionen tritt im 16. Jahrhundert eine Tanzgattung, der Branle, auf, der häufig als Zusatz das Wort *gay* trägt, das bekanntlich innerhalb der französischen Kunstmusik des 17. und 18. Jahrhunderts weiterlebt. Der alte 'Branle *gay*'¹⁾ wurde deshalb nicht in die Tabellen der Tänze (II und III) aufgenommen, weil er als solcher einen abgeschlossenen Gattungsbegriff bildet wie der 'Branle Simple', 'Branle de Bourgogne', 'Branle de Poitou', 'Branle coupé' usw. Hier dient das *Gay* noch lediglich der näheren Gattungsbestimmung, ähnlich wie wir dies bei der 'Fantasia Allegra' von Andrea Gabrieli (s. S. 43) feststellten.

Die in den Tabellen aufgeführten Branles sind Stücke aus späterer Zeit:

1. 'Il Rosso Brando' von A. Falconieri aus *Canzoni, Sinfonie e Fantasie*, 1650, mit der Überschrift 'si suona *presto*',
2. ein Chor 'O höchst gewünschte Lust' mit Basso Continuo aus der Oper *Erindo* von S. Kusser, 1693, der den Namen 'Branle de Village' und die Bezeichnung *presto* trägt,
3. der zweite — ungeradtaktige — Teil, gleichsam der Nachtanz eines Branle aus den *Pièces de Clavessin*, 1696, von J. C. F. Fischer, der mit *Gay* bezeichnet ist:

si suona presto

20

Presto

21

Chor (Basso cont.)

O höchst ge-wünsch-te Lust, der kei-ne sonst zu glei -chen, die ...

20. Falconieri, *Il Rosso Brando* (Torchi, *La musica*, S. 52). 21. Kusser, *Branle de Village* (LD Schleswig-Holstein und Hansestädte III, S. 24).

22. J. C. F. Fischer, *Pièces de Clavessin* 1696: Branle (Werra, S. 15).

¹⁾ Vgl. z. B. die 'Branles *gays*' in den von Chilesotti veröffentlichten Lauten-

Kussers und Falconieris Stücke haben Gavottencharakter. Es ist hier nicht der Ort, auf die Herkunft der Gavotte einerseits, andererseits auf die Ausgestaltung der im 17. Jahrhundert nur noch selten vorkommenden Branles einzugehen. Es sei nur erwähnt, daß in der Zeit, in der der Branle als Tanz aus der Mode kommt, auch der Gattungsname 'Branle gay' verschwindet.

Man könnte annehmen, daß das *Gay* als musikalischer Terminus in Anlehnung an das italienische *Allegro* eingeführt worden ist. Es könnte aber auch sein, daß man eines Tages für den im Tripeltakt stehenden 'Branle gay' nur noch die Überschrift *Gay* verwendete, wie Beispiele im Kasseler Manuskript, um 1660, beweisen²). Die Verselbständigung der Bezeichnung *Gay* und der Schritt zu ihrer Anwendung auch auf andere Kompositionsgattungen lag um so näher, als die inhaltliche Bedeutung der Wörter *Gay* und *Allegro* (= fröhlich, heiter) übereinstimmt.

Es folgt eine Übersicht der mit *Gay* bezeichneten Tänze aus den Tabellen:

1677	Le Bègue: Courante, Allemande
1689	D'Anglebert: Allemande, Gigue
1696	Fischer: Branle (2. Teil), Rigaudon
1705	Le Roux: Allemande, Sarabande
1713	Couperin: Gavotte
1714/15	Couperin: Courante, Forlane
1724	Couperin: Allemande, Gavotte
1725/26	Couperin: Gigue
1726	Couperin: Bourrée
1733	Rameau: Gavotte
1737	Rameau: Loure (un peu gai)
1739	Rameau: Menuet

Die Wörter *Gay* und *Gagliardo* sind zwar nicht gleichen etymologischen Ursprungs. *Gagliardo* wurde jedoch im 16. Jahrhundert in Italien neben *Allegro* in einem ähnlichen Sinn gebraucht³).

sammlungen, in M. Praetorius' *Terpsichore*, 1612, und die Beispiele in Arbeau's *Orchésographie* (A. Czerwinski, Die Tänze des 16. Jahrhunderts nach Jean Tabourots *Orchésographie*, Danzig 1878, S. 89).

²⁾ Écordéville, XX Suites, S. 40, 75, 101, 114, 127, 139.

³⁾ Vgl. den Absatz über Zarlino hier S. 35 und Überschriften wie Cattacchio *gagliarda*, Gamba *gagliarda*, Tu te parti *gagliarda*, La canella *gagliarda*, Lodesana *gagliarda* usw. in *Intabolatura nova di varie sorte de balli da sonare per arpichordi, Clauiciembali, Spinette ... da diversi Eccellenissimi Autori ... 1551.* (Sartori, *Bibliografia 1551 b.*)

Vereinzelt kommt auch im 17. Jahrhundert die Überschrift *Gagliardo* oder *Gaillard* vor, nämlich bei Stücken, die als musikalischer Typus nichts mit dem Tanz *Gagliarde* zu tun haben:

23. G. Muffat, *Florilegium II*, 1698: *Gaillarde* (DTO II, 2, S. 105). 24. Georg Bleyer, *Lustmusik* 1670: *Gagliard* (Nef, S. 78). 25. G. B. Somis, *Gaillard beaucoup* aus der *Violinsonate op. 1, Nr. 8*, 1722 (Torchi, *La musica*, S. 168).

Bei Somis hat die Bezeichnung ihren wörtlichen Sinn: *Gaillard* = munter, heiter, was durch das Adverb 'beaucoup' eindeutig wird. Nicht anders sind aber auch die substantivierten Formen 'Gaillarde' und 'Gagliard' bei Muffat und Bleyer zu verstehen⁴⁾.

G. Adler sagt im Vorwort zu seiner Neuausgabe der Violinsonaten H. I. F. Biber's, DTO V, 2, daß „die Begriffe und Vorstellungen der alten Tänze, wie Sarabande, Gigue, Gavotte, Passacaglia, Ciaccona . . . der ältesten Epoche so geläufig waren, daß sie keine Tempoangabe verlangten, um das richtige Maß zu finden“. Es ist zwar, wie oben bereits erwähnt, — und darin muß Adler beigepflichtet werden — auffallend, daß, verglichen mit gleichzeitig entstandenen Tänzen, andere Gattungen derselben Komponisten in viel reicherem Maß mit Anweisungen versehen sind. Dies ist z. B. bei Biber der Fall. Auch trifft zweifellos für einen großen Teil der bis über die Bachzeit hinaus überwiegend unbezeichneten Tänze Adlers Begründung zu. Dennoch erscheinen die Tänze häufig bereits im 15. und 16. Jahrhundert sowohl musikalisch als auch choreographisch verändert durch die Aufnahme von Eigenheiten anderer Tanzarten (oder später sogar anderer Gattungen). Daraus entstanden Überschriften wie 'Branle de la Gavotte' (Chilesotti, Bibl. Rar. Mus. IX, S. 21), 'Courant Saraband' (Praetorius, *Terpsichore*, G. A. XV, S. 44 f. und 75 f.), 'Galliarda nova' (Chilesotti, *Lautenbuch*, Da un Codice del Cinquecento, Leipzig 1890, Nr. 80). Diese Uneinheitlichkeit, die auch noch durch landschaftliche Eigenarten nuanciert wurde, hat wahrscheinlich

⁴⁾ Vgl. auch Nef, *Geschichte der Sinfonie* S. 78 und H. Chr. Wolff, *Die venezianische Oper* S. 157, Anm. 62. — Vgl. auch die an Giguen erinnernden Stücke in Couperins *Pièces de Clavecin*, die mit *Gaillardement* bezeichnet sind: *Le Drôle de Corps* und *La Bouffonne* (Chrys. III, S. 56 und S. 108).

die innerhalb der Tanzbeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts da und dort auftretenden Widersprüche mit hervorgerufen⁵⁾.

Bei den Theoretikern treten diese Widersprüche jedoch nicht annähernd so häufig und kraß hervor, wie sie in der Praxis etwa von der Mitte des 17. Jahrhunderts an in Gestalt der den Tanznamen hinzugefügten Tempowörter zutage treten; (s. Tabelle II). Dieser verwirrende Befund ergibt sich nicht nur auf Grund einer Untersuchung nach landschaftlichen Gesichtspunkten oder nach einzelnen Komponisten. Auch innerhalb des Werkes ein und derselben Persönlichkeit können verschiedene Wortzusätze für den gleichen Tanz auftreten: etwa *Grave* und *Gay*, *Allegro* und *Largo*, *Adagio* und *Presto*. Daraus läßt sich vorweg folgern, daß ein Teil der zusätzlich bei Tänzen angegebenen Bezeichnungen nicht dazu dienen sollte, eine vergessene, typische Bedeutung in Erinnerung zu bringen, sondern dazu, auf eine durch den Komponisten vollzogene Umdeutung hinzuweisen. Dies gilt vor allem dann, wenn der Tanz nicht mehr zum Tanzen bestimmt, sondern nur zum Singen oder Spielen gedacht ist⁶⁾.

⁵⁾ Beispielsweise charakterisieren das Menuett als „lebhaft“ und „heiter“: *W alther*, *M attheson* und *Qu antz*. Auch *B rossard* bezeichnet es mit „*fort gay*“. *Rousseau* dagegen sagt, es sei mehr gemäßigt als schnell und der wenigst fröhliche aller auf den Bällen getanzten Tänze: „*Mais au contraire le caractère du Menuet est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le Menuet. C'est autre chose sur le Théâtre.*“ — Für *Thomas M ace* sind die Sarabanden „*of the Shortest Triple-Time*.“ Nach *W alther*, *B rossard*, *Niedt*, *Rousseau* seien sie ausgesprochen ernst, langsam, gravitätisch. — Die Allemande wird von *Thomas M ace* als „*very ayrey*“ und „*lively*“, von *P rae torius* als „*ernsthafft und gravitätisch gesetzt*“ definiert. — Vgl. auch S. 86 die Definitionen der Gagliarde.

⁶⁾ *J. M attheson* führt in seinem Tanzkapitel im *Vollkommenen Kapellmeister* für eine Reihe von Tänzen diese Einteilung durch, für die Courante z. B. folgendermaßen: „*Jedermann wird wissen, daß es eine Gattung von Instrumental-, Tanz- und Sing-Melodien gebe, mit Nahmen*

Die Courante, oder Corrente. Man hat deren

zum Tantzen
fürs Clavier, Laute etc.
für die Geige
zum Singen.

Wenn die Courante getantzt werden soll, findet sie ihre unumstoßliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß, wenn er sie aus dem Orchester, aus dem Niedt etc. ersehen hat. Kein anderer Tact, als der Dreihalbe $\frac{3}{2}$ hat dabey Statt.

Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast gar keine Schranken, sondern suchet ihrem Nahmen durch immerwährendes Lauffen ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tanzart am nächsten; ob sie wol eigentlich nur das Tempo di Corrente, die Bewegung und eben nicht die ganze Form derselben gebrauchen . . .“.

Eine andere, der vorausgehenden entgegengesetzte Möglichkeit der Stilisierung besteht darin, daß das ursprünglich durch die Gattungsmerkmale gleichsam erst sekundär entstandene, also zunächst gattungsbedingte Tempo eine Art Selbständigkeit gewinnt. Das kann soweit gehen, daß z. B. ein Menuett oder eine Gavotte alle übrigen charakteristischen Merkmale verliert und nur noch als 'Tempo di Menuetto' und 'Tempo di Gavotta' weiterlebt.

Schließlich kann die Umdeutung bzw. Stilisierung eines Tanzes dahin führen, daß er überhaupt nicht mehr als Tanz bezeichnet wird. Ist dies der Fall, so kann ein solcher stilisierter Tanz ohne jede Bezeichnung auftreten oder nur mit einer italienischen Vortragsangabe überschrieben sein.

Siciliano · Pastorale

Charakteristisch für die Siciliano- und Pastoralesätze und ihr Tempo ist das Wiegende, Schwebende. Es entsteht nicht allein durch die Rhythmen der in den 6/8- oder 12/8-Takten enthaltenen Dreiergruppen — teilweise kommen dieselben Rhythmen auch bei anderen Tänzen wie Courante, Sarabande und Gigue vor — sondern erst durch eine besondere Art des melodisch-klanglich-rhythmischem Gewebes.

Eine Haupteigenschaft dieser Stücke, die klangliche Gleichförmigkeit, beruht auf der häufigen Wiederholung und geringen Abwechslung der Klangfolgen, im Extremfall auf einem ausgehaltenen Orgelpunkt⁷⁾. Diesem klanglichen Rahmen ist das melodische Geschehen eingepaßt: Es bevorzugt — oft mit Durchgangs- oder Wechselnoten verbundene — Tonwiederholungen, Dreiklangs - Brechungen, Quint - Oktavsprünge, kurz: Tonfolgen, die dem vorherrschenden Klang angehören oder ihn umspielen. Die Entfaltung aller dieser Eigenschaften wird durch die F-Klangsphäre begünstigt. Hat man dies erkannt, so findet man die charakteristischen, mit der F-Sphäre zusammenhängenden Wendungen auch innerhalb solcher Siciliano-Stücke, die nicht in F notiert sind.

Bei Bach und Händel tritt die Überschrift Siciliano in Verbindung mit der Bezeichnung *Largo* auf, ebenfalls *Largo* bei einem Pastorale von Corelli und einem von Zipoli (s. Tabelle II). In der gleichen Funktion steht über einem eindeutigen, wenn auch nicht ausdrücklich so benannten Siciliano, dem zweiten Satz in Vivaldis Violinkonzert op. 6, Nr. 1 *Grave*, was den uneinheitlichen Gebrauch dieser Termini zeigt⁸⁾. Couperins Bezeichnungen bei Siciliano- und Pastorale-Sätzen, *Naïvement* und *Tendrement et louré*, verdeutlichen, was in den übrigen Fällen *Largo* und *Grave* ausdrückt.

Vergleicht man die beiden von Händel ausdrücklich als Siciliano gekennzeichneten *Largo*-Stücke mit seinen zahlreichen, allerdings nicht mit

⁷⁾ Vgl. Zipoli, *Torchi* III, S. 396.

⁸⁾ Vgl. auch den zweiten Satz aus Vivaldis Concerto grosso op. 3, Nr. 11: *Largo e spiccato*.

Siciliano oder Pastorale überschriebenen Arien dieses Typus, so fällt auf, daß fast alle mit *Larghetto* versehen sind⁹). Ausnahmen sind nur vereinzelte Siciliano-Arien wie: Rodelinda, G. A. 70, S. 65 = *Andante*; Atalanta, G. A. 87, S. 8 = *Largo*; Sosarme, G. A. 81, S. 12 = *Largo assai*. Eine Vergleichung dieser Stücke untereinander, sowie mit den *Larghetto*-Arien zeigt keine Satzunterschiede, die eine Absicht in der Anwendung der verschiedenen Bezeichnungen erkennen ließen.

Dies stützt die Vermutung, daß auch noch für Händel und seine Zeit, mindestens in den oben behandelten Zusammenhängen, *Largo* nicht die Bedeutung von „lastender Schwere“ hat¹⁰). In dieser Zeit beginnt eher das *Adagio* Bezeichnung für Typen zu werden, die sich durch melodische Spannweite oder eine weitausholende breite Geste auszeichnen, während das *Largo* sich mehr dem näherte, was wir heute unter *Andante* verstehen: eine fließende, gehende Bewegung. Diese Beobachtung berührt sich mit der These im Riemann-Einstein-Lexikon Art. *Adagio*, daß „in der altklassischen Musik, z. B. bei Händel, *Adagio* eine Verlangsamung von *Largo* bedeutet“.¹¹) Dafür sprechen auch Überschriften wie *Largo ma non Adagio*, z. B.: Anthem ‘In the Lord put I my trust’, Händel-G. A. 34, S. 63 und 71 oder *Larghetto ma non Adagio*: z. B. Jephta, G. A. 44, S. 184. Bei Händel kommt auch *Largo Andante* und *Larghetto Andante*, aber kein *Adagio Andante* vor¹²).

Ein solcher *Largo-Andante*-Typus von Bach ist der zweite Satz des D-Moll-Konzerts für zwei Violinen. Diesen im 12/8-Takt stehenden F-Dur-Satz, *Largo ma non tanto*, hat Bach in der Bearbeitung für Cembalo (Konzert in C-Moll, 2. Satz: Es-Dur) mit *Andante* überschrieben¹³).

⁹) Vgl. auch die Sopran-Arie aus Händels *Messias* ‘He shall feed his flock’ und die Pastoral-Sinfonia ‘Pifa’: beide Stücke sind mit *Larghetto* überschrieben. — Ich benütze die Zusammenstellung der Siciliano-Arien von B. Flögel, Studien zur Arientechnik in den Opern Händels; Die Arientypen in den Opern Händels, Händel-Jahrbuch 1929, S. 50 ff. — Flögel geht von der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts aus, indem er Händels Arien in *Allegro*-Typen, *Largo/Adagio*-Typen und *Andante*-Typen einteilt, denen jeweils bestimmte Affekte, die zunächst aus den Arien *texten* abgeleitet werden, zugeordnet sind. Die Untersuchung der einzelnen Ariengruppen erfolgt hinsichtlich Form, Thematik, Harmonik, Rhythmus, Zeitmaß. So kommt Flögel auch auf Arientypen, die von Tanzgattungen wie Gavotte, Gigue, Sarabande und Menuett herzuleiten sind.

¹⁰) Riemann-Einstein, Art. *Largo*.

¹¹) Im Art. *Largo* wird allerdings *Largo* ohne Einschränkung als die „langsamste aller Tempobezeichnungen“ hingestellt. Aber auch der Konstatierung in Mosers Lexikon, Art. *Largo*, „daß *Largo* ein noch langsameres Zeitmaß als *Adagio* bedeuten solle, ist nicht richtig“, kann nicht in vollem Umfang zugestimmt werden. Das Verhältnis der beiden Bezeichnungen zueinander ist vielmehr von Zeit, Land, Komponist und Werkgattung abhängig.

¹²) Hingegen bezeichnet Händel auch mit *Andante Allegro*, z. B. G. A. 28, S. 63: 1. Satz des Orgelkonzerts Nr. VI, B-Dur, op. 4.

¹³) D-Moll-Konzert für zwei Violinen: Bach-G.A. 21/1, S. 48. C-Moll-Konzert für Cembalo: Bach-G.A. 21/2, S. 94.

Wie sich zeigte, ist ein wesentliches Merkmal der Stücke, die vom Siciliano und Pastorale ausgehend betrachtet wurden, die Taktart (6/8 oder 12/8). Entscheidend ist aber die Verbindung dieser Taktarten mit den angeführten anderen Eigenschaften; denn bekanntlich können auch die raschesten Sätze — sie werden später von der Gigue ausgehend behandelt — in denselben Taktarten stehen. Aber es kommen auch langsame 6/8- und 12/8-Kompositionen vor, deren Herkunft in Anbetracht ihrer melodisch-harmonisch-rhythmisichen Struktur unklar ist. Eine Zusammenstellung von 6/8- und 12/8-Beispielen und eine vergleichende Untersuchung derselben wäre aufschlußreich, sowohl für eine musikalisch-historische Eingliederung der Stücke als auch für die Klärung ihrer Bezeichnungen.

Es sei hier nur noch auf das *Adagio* der deutlich vom Siciliano abstammenden zweiten Sätze in Mozarts F-Dur-Klaviersonate K. V. 280 (F-Moll), im A-Dur-Klavierkonzert K. V. 488 (Fis-Moll)¹⁴⁾ und in Haydns F-Moll-Streichquartett op. 20, Nr. 5 (F-Dur) aufmerksam gemacht. Gegenüber den bisher behandelten früheren Stücken dieser Art, weisen sie eine durch Diminution und durch weitgespannte Intervalle gestaltete Melodie auf, wodurch die ursprüngliche Unbeschwertheit des 'Siciliano naïvement' beeinträchtigt wird. Die Bewältigung solcher Melodielinien erfordert eine längere Zeitdauer: das Siciliano-Tempo muß sich daher verlangsamen. Die Bezeichnung *Adagio*, die Mozart ausdrücklich vom *Andante* unterscheidet¹⁵⁾, hat inzwischen eine Wandlung erfahren und sich dabei von ihrer früheren Funktion entfernt.

Musette

Nah verwandt mit Siciliano und Pastorale ist die französische Musette, für die der Bordun Regel ist. Dieses Charakteristikum, sowie ihren Namen hat sie von der Musette, einem Dudelsack-Instrument. Ihr Rhythmus, der meist im 6/4- oder 3/8-Takt steht, hat mit Siciliano und Pastorale das Schwebend-Wiegend-Hirtenmäßige gemeinsam. Die Bezeichnungen *Larghetto*, *Naïvement*, *Lentement*, *Tendrement* bei Couperin, 1714/15, Rameau und Händel, 1739, bestätigen diese Haltung (s. Tabelle II).

¹⁴⁾ Die Bezeichnung *Andante* über dem zweiten Satz dieses Klavierkonzerts in der G. A. und anderen praktischen Ausgaben entspricht nicht dem Original. Vgl. Köchel-Einstein S. 610.

¹⁵⁾ Mozart-Brief, Wien am 9. Juni 1784: „Ich lasse ihr [der Schwester] aber sagen, daß in keinem Concerte *Adagio*, sondern lauter *Andante* seyn müssen.“ — C. M. Girdlestone, *Mozart et ses Concertos pour Piano*, Paris 1939, geht auf den Unterschied zwischen *Andante* und *Adagio* bei Mozart nicht ein. Er ordnet Mozarts langsame Sätze auf folgende Weise: *l'andante galant*, *l'andante-rêve*, *l'andante ou adagio méditatif*, *l'andante cantabile ou romance*, *l'andante élégiaque ou dramatique*. Er stellt fest (S. 42 f.), daß Mozarts *andante* ou *adagio méditatif* seiner Reifezeit entstammt, und daß es, „qui est plus souvent un *adagio* qu'un *andante*, est d'ordinaire moins purement mélodique que *l'andante-rêve*, en même temps que l'écriture est plus riche et devient volontiers polyphonique“.

Loure

Auch die französische Loure hat ihren Namen von einem dudelsackartigen Instrument, das in vielen Teilen Frankreichs, besonders in der Normandie, verbreitet ist¹⁶). Dieser meist im 6/4-Takt notierte Tanz mit dem charakteristischen Auftakt DDD und der Betonung des Taktanfangs ist ebenfalls hier einzureihen, wofür auch die Bezeichnungen *Assez lent* einer 'Loure Grave' von Rameau und *Pesamment* (= wiegend) einer Loure von Couperin sprechen:

The image contains two musical examples. Example 26, titled 'Assez lent', is for 'Violons' and 'Bassons & B.C.'. It shows a 6/4 time signature with a bassoon line featuring sustained notes and a violins line with eighth-note patterns. Example 27, titled 'Pesamment', is for a single melodic line and shows a 3/2 time signature with eighth-note patterns.

26. Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* 1739: Loure grave (G.A. IX, S. 364). 27. Couperin, *Les Goûts réunis* 1724: Loure aus dem 8. Concert (G.A. VIII, S. 89).

Gagliarde

Die Gagliarde tritt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur noch selten auf und ist infolgedessen kaum mit Tempobezeichnungen überliefert. *Lentement* ist die einzige Angabe, die bei Gagliarden begegnet und zwar bei drei Stücken in d'Angleberts 1689 erschienenen *Pièces de Clavecin*. Sie stehen im 3/2-Takt und haben ein punktiertes Viertel mit Achtel ($\text{J.}\text{D.}$) als Auftakt. Ihre Bewegung wird durch die Zählzeit der halben Noten bestimmt. Deren Länge hinwiederum, die das *Lentement*-Tempo ausmacht, hängt von der in Vierteln und Achteln verlaufenden, stellenweise auch durch Sechzehntelläufe oder -figuren und durch Verzierungen ausgefüllten Stimmführung ab. Dieselbe Struktur weist die 'Sarabande grave en forme de

¹⁶) Nach Grove's Dictionary Art. Loure.

Gaillarde' auf, die in einem anderen Manuskript als 'Gaillarde' mit Double überliefert ist¹⁷).

Die Bezeichnung *Lentement* muß hier nicht überraschen. Sie scheint vielmehr Ausdruck einer nicht seltenen Stilisierung zu sein, die mit Verlangsamung des Gagliardentempos verbunden war¹⁸).

Bei Betrachtung der um 1600 entstandenen Gagliarden fällt auf, daß in diesem Tanz, ebenso wie in der Courante, hemiolienartiger Wechselrhythmus

¹⁷⁾ D'Angleberts übrige Sarabanden (Publ. VIII, S. 14, 44, 81, 82, 110 und eine Lullysche für Klavier übertragene S. 45) unterscheiden sich von der 'Sarabande grave en forme de Gaillarde' grundsätzlich durch Abtaktigkeit und dadurch, daß sie (anstatt $\frac{3}{2}$) $\frac{3}{4}$ -Takt aufweisen, der durch kleinere Notenwerte nicht so ausgefüllt ist wie der $\frac{3}{2}$ -Takt. Dieser tritt meist als $\frac{6}{4}$ -Takt in Erscheinung; seiner Notierung gemäß ist hier die Halbe jedenfalls wesentlich länger zu nehmen als dort (im $\frac{3}{4}$ -Takt) das Viertel. Vgl. über die Tempobezeichnungen für d'Angleberts Sarabanden hier S. 91.

Die Quellenangaben Publ. VIII, S. 141 und 145 sind übrigens unklar.

Für diejenigen Tanzgattungen oder Tempobezeichnungen, welche in mehreren Schreibweisen vorkommen, wird hier die übliche (z. B. Gagliarde, Gigue, Passacaglia), bei der Nennung der speziellen Stücke oder bei Zitierung diejenige des Autors angewandt. Dies betrifft auch die — oft befremdende — Handhabung der Akzente.

¹⁸⁾ Die Verschiedenheit des Gagliardentempos spiegelt sich in einigen Theoretikerstellen. A r b e a u sagt z. B. 1583 in der *Orchésographie*: „Heutzutage pflegt man in den Städten die Gaillarde sehr stürmisch zu tanzen... Früher tanzte man sie mit mehr Achtsamkeit.“ (Nach der Übersetzung von Czerwinski, *Die Tänze des 16. Jahrhunderts* nach Jean Tabourots *Orchésographie*, Danzig 1878, S. 42 f.) — In M. P r a e t o r i u s' *Syntagma musicum III*, 1619, heißt es: „Galliarda... heist eine gerade Geschwindigkeit. Also, wenn ich einen wol proportionirten geraden Menschen nennen wil, so sage ich von jhm/ c'est un homme bien gaillard. Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr als andere Tänze muß verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.“ (Neudruck von Bernoulli, S. 36.) — J. V i e r d a n c k schreibt 1641 im Vorwort zu *Erster Theil neuer Pavanan, Gagliarden, Balletten und Correnten*, 1637: „...weill ein großer Mißbrauch bissweilen in Tact vorgehet/ dass die Pavanan und sonderlich die Gagliarden einen gantz langsam und von Correnten Art weit unterschieden Tact/ wie erfahrenen Instrumentisten bekant/ erfordern thuen/ ohne welche sie ihren gebührlichen effect nicht erreichen werden.“

Die *Pavane*, die um 1650 ausstirbt, ist in den Tabellen nur einmal mit Tempoangaben vertreten: durch eine Pavane aus Luderus K n o e p s *Ander Theil newer Paduanen*, 1660. Dieses Stück trägt aber auch keine Tempoüberschrift, sondern weist nur im zweiten Teil mehrmalige Wechsel von *presto* und *lento* auf. Knoep gibt in seiner Vorrede zu diesem Werk ähnliche Ermahnungen wie Vierdanck: „...und ist meine freundliche Bitte hiebey/ daß/ gleichwie in dem vorigen Ersten Theil die Paduanen, Gagliarden und Arien mit einem in etwas langsamem Tact/ die Balletten, Couranten und Sarabanden, insonderheit die letzten Balletten, die ich Ballo genennet, sind nach der Frantzösischen Manier... mit einem lustigen Tact zu streichen.“

Nach Thomas M a c e , *Musick's Monument*, 1676, sind die „Galliards Leßons of 2, or 3 Strains, but are perform'd in a Slow, and Large Triple-Time; and (commonly) Grave, and Sober“. (Reproduction en fac-similé, Paris 1958, S. 129.)

vorliegen kann, beispielsweise in Scheins Banchetto musicale, 1617¹⁹⁾ und in einem Galliardo genannten Stück von Peter Philips, Fitzwilliam Virginalbook I, S. 351.

Dieser Gagliarden-Typus scheint eine Wurzel in Italien und Spanien zu haben. Salinas behauptet, daß der Rhythmus der spanischen Romanesca



von den Italienern übernommen und mit einer kleinen metrischen Verschiebung ($\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ anstatt $\text{J} \text{ J} \text{ J}$) von ihnen zu einer Tanzgattung, die sie Gallarda nennen, gebraucht worden sei. Er habe Francesco da Milano, den größten Lautenspieler seiner Zeit, mit dem er sehr befreundet gewesen sei, in Rom vor Papst Paul III. über diese Melodie improvisieren (modulanten) hören²⁰⁾.

¹⁹⁾ Schein-G.A. I, S. 69, 97, 104, 111, 117, 123, 174, 181. Lediglich hemiolienartige Bildungen — meist an den Schlüssen — durch (nicht notierten) Wechsel vom $\frac{3}{2}$ - zum $\frac{3}{1}$ -Takt finden sich in folgenden Stücken: S. 130, 136, 142, 148, 155, 167, 187, 194. Sämtliche Gagliarden Scheins haben die Taktvorzeichnung 3. Unter seinen Couranten — sie haben alle $\frac{6}{4}$ -Taktvorzeichnung — enthalten einige ebenfalls Bildungen, die als Wechselrhythmen angesprochen werden können: S. 71, 78, 113, 125, 137, 149, 156, 175, 182.

²⁰⁾ Fr. Salinas, De Musica Libri Septem, 1577, Liber VI, Cap. XIV, S. 342. Unter Fr. da Milanos im Neudruck vorliegenden Kompositionen (hauptsächlich durch Chilesotti herausgegeben), fand ich keine Gagliarden, die Salinas' Beschreibung entsprächen. — Nach Trends Spanish History S. 106 ist die Melodie von Conde Claros im 16. Jahrhundert Gegenstand zahlloser Variationen gewesen: „Enriques composed no less than 120 diferencias upon it.“ Der Rhythmus von Conde Claros selbst kann schon als eine Art Wechselrhythmus aufgefaßt werden. Aufschlußreich ist jedoch die S. 65, Anm. 54 erwähnte Variation über Conde Claros von Mudarra, die regelmäßigen Wechselrhythmus aufweist. Mudarras Variation wurde S. 65, Anm. 54 trotz des Fehlens des im dortigen Zusammenhang eigentlich geforderten charakteristischen Auftakts von zwei Kürzen zitiert. Bei der Gagliarde aber ist Abtaktigkeit häufig anzutreffen.

C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933, S. 241, bemerkt: „Der mehrfach angemeldete spanische Anspruch auf die Galliarde läßt sich nicht vertreten. Man muß sich hüten, aus der Herkunftsangabe eines Tanzes auf die ganze Gattung zu schließen, wo nur von einer Abart oder gar nur von einer bestimmten Melodie die Rede ist.“ Leider gibt Sachs nicht an, von welchen Thesen und Kompositionen (etwa den von mir herangezogenen?) er ausgeht.

Der auch von Walther und Rousseau übernommene Hinweis im Brossard-Dictionnaire, Art. Gagliarda, wonach die Gagliarde aus Rom stammt, könnte mit den von Salinas erwähnten italienischen Gagliarde-Improvisationen in Verbindung gebracht werden: „On la nommoit aussi autrefois Romanesque parce qu'elle nous est venuë de Rome, ou d'Italie.“ Peter Philips, der nachweislich in Rom gewesen ist, könnte diese Gagliardenart dort kennengelernt haben. Über einen Zusammenhang von Gagliarde und Romanesca konnte ich nichts feststellen. Jedoch ist bemerkenswert, daß die bei Salinas, De Musica, Liber VI, Cap. XV, S. 341 f. und S. 348, angege-

b) Sarabande — Menuett — Courante — Chaconne · Passacaglia — Folia

S a r a b a n d e

Ein Typus des ausgezierten *Adagio* ist — wie auf S. 59 ff. und S. 83 f. angedeutet — sowohl am Anfang des 17. Jahrhunderts wie bei den Wiener Klassikern zu finden.

Die bei Frescobaldi aus der Spieltechnik auf dem Tasteninstrument hervorgegangenen Figuren, Passagen, Ornamente, die die Entstehung dieses *Adagio*-Typus wesentlich bestimmen, haben Parallelen auch in Kompositionen für Streichinstrumente (Farina) und für Gesang (Caccini). Das Solistisch-Virtuose hat diesen Typus geprägt. In dem Maße, in dem Figuren, Passagen und Ornamente nicht mehr nur leere, spielerische Ausfüllung der Klänge durch eine Stimme darstellen, sondern zunehmend konstruktive Bestandteile des Satzes werden, erhalten sie mehr Gewicht, mehr Gehalt und — werden langsamer. Es entsteht, was C. Ph. E. Bach das „redende Prinzip“ nennt²¹⁾, und was in den Kantilenen langsamer Sätze der Wiener Klassiker zur höchsten Vollendung gelangt.

Dieses solistische Prinzip findet sich im 17. Jahrhundert auch in Tänzen. Ehe wir uns ihnen zuwenden, sei noch kurz auf eine *Intrada*²²⁾ hingewiesen: ein Orchesterstück mit Soloclarino aus der Serenada à 8 im Concentus, 1701, von J. J. Fux (DTO XXIII, 2, S. 21 ff.). Sie ist ein *Allegro*, wird aber von zwei *Adagio*-Takten eingeleitet, die von der Trompete solistisch (ohne Begleitung des Orchesters) ausgeführt werden:



benen Romanesca-Beispiele ebenfalls den Wechsel von Dreier- und Sechserhythmen aufweisen:



²¹⁾ Vgl. A. Schering, C. Ph. E. Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik, in: Jahrbuch Peters für 1938, 45. Jg., S. 13 ff.

²²⁾ Darüber, daß die *Intrade* (Entrée, Entrata) nicht als selbständiger Tanz anzusprechen ist, vgl. H. Riemann, MG II, 2, S. 173: „Der Name *Intrada* zeigt nicht einen Tanz von bestimmter Taktart und bestimmtem Tempo an, sondern nur ein festliches, vollstimmiges Stück glänzenden Charakters, das wir bald als *Pavane* oder *Marsch*, bald als *Galliarde* oder . . . als *Courante* qualifizieren müssen.“

Diese zwei Fanfaren-Takte wiederholen sich nach neun *Tutti*-Takten (ohne Solo-Clarino) in derselben Funktion wie am Anfang: sie kündigen den Beginn des Stücks an, der eigentlich erst beim zweiten Anheben erfolgt. Sie sind wie ein toccatenartiges Umspielen des C-Dur-Dreiklangs zwischen dem eingestrichenen und zweigestrichenen g. Solche Stellen findet man in den Denkmälern der Zeit selten, weil wahrscheinlich im allgemeinen ihre freie Ausführung dem Solisten überlassen war (vgl. S. 60, Anm. 43). Denkt man von hier aus an die Einleitungstakte zum Finale der ersten Sinfonie von Beethoven, so stellt man eine parallele Bedeutung des *Adagio* fest: vor dem eigentlichen C-Dur-*Allegro*-Beginn (*Allegro molto e vivace*) des ganzen Orchesters ein Durchmessen des Oktavraums zwischen dem eingestrichenen und zweigestrichenen g im Unisono der ersten Violinen.

Die Anwendung der Verzierungen zur Veränderung eines Tanzes ist aus den Doubles in den Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt²³⁾. Diese beruhen unter Beibehaltung des Takts und des harmonischen Gerüsts im wesentlichen auf einer figurativen Erweiterung der Melodie des vorhergehenden Tanzes. Tempobezeichnungen finden sich bei derartigen Variationen selten. Man möchte daraus schließen, daß das Double, da es lediglich veränderte Wiederholung des Simple ist, meist dessen Tempo beibehält. Verschieden wäre dann nur die melodisch-rhythmische Ausfüllung des nach Takt und Harmonie gleichgegliederten Zeitraums. Als ein Beispiel dafür kann das Double der Courante in Bachs 1. Sonate für Solovioline D-Dur angesehen werden, das zu den wenigen mit einer Tempobezeichnung, nämlich mit *Presto*, versehenen Doubles gehört. Das — unbezeichnete — Simple verläuft in durchgehender Achtelbewegung, die vorwiegend aus Dreiklangszerlegungen, weniger aus Läufen gebildet ist. Ebenso einheitlich wie dieses Stück in Achteln, bewegt sich das Double in Sechzehnteln. Der Tonraum jedes Takts,

²³⁾ M. Reimann, Zur Entwicklungsgeschichte des Double; ein Beitrag zur Geschichte der Variation, Mf V, 1952, S. 317 ff., führt die Herkunft der Bezeichnung Double, sowie ihre Bedeutung auf die Choreographie des 15. und 16. Jahrhunderts zurück, die neben dem 'pas simple' den 'pas double' anwendet. Dieser Schritt sei „auf den musikalischen Vorgang übertragen, nichts anderes, als was das 16. und 17. Jahrhundert als Diminution bezeichnen“. Abgesehen von dem Terminus Double, sind jedoch wohl musikalische Unterteilungen nicht als Folge-, sondern als Parallelerscheinung zu den Schrittunterteilungen des Tanzes zu verstehen. Eine Beschreibung der choreographischen Ausführung der *Pavane d'Espagne* in Arbeaus *Orchésographie*, 1588, S. 33 ff., von der Reimann ausgeht, lautet: „Depuis peu de temps ils en ont apporté une qu'ils appellent la pavane d'Espagne, laquelle se dance découpée avec diversité de gestes, et par ce qu'elle a quelque conformité avec la dance des Canaries, je ne vous en declareray point la mode de la dancer, jusques à ce que nous soyons en propos desdictes Canaries, seulement vous entendrez icy qu'il y a aulcuns danseurs, lesquels decoupent le double qui est aprez les deux simples: Car en lieu que ledit double ne servit que de quatre mesures . . .“ (die Fortsetzung des Zitats ist bei Reimann, s. o., und in deren Art. Double der MGG abgedruckt). Vgl. auch die Übersetzung bei A. Czerwinski, *Die Tänze des 16. Jahrhunderts nach Jean Tabourots Orchésographie*, Danzig 1878, S. 36.

den im Simple oft über eine Oktave große Intervallsprünge abstecken, wird im Double durch Läufe und Figuren ausgefüllt. Die Bezeichnung *Presto* über diesem Satz kann verschieden gedeutet werden. Sie kann besagen, daß das Double wirklich auf Grund der Diminutionen mit angezogenem Tempo²⁴⁾ wiedergegeben werden, d. h. daß sich die Schlagzeit verkürzen soll. Es kann aber auch möglich sein, daß das *Presto* lediglich den bereits im Notenbild in Erscheinung tretenden Sachverhalt — bei derselben Schlagzeit entsteht der Eindruck der Beschleunigung — deutlich machen soll.

Auch außerhalb des Tanzes besteht dieses Verhältnis von Thema und Variation, wobei auch dieselbe Anwendung der Tempobezeichnungen vor kommt. Als Beispiel sei hier nur eine unbezeichnete Aria mit *Presto*- und *Adagio*-Variatio (sic) aus Biber's V. Violinsonate E-Moll angeführt²⁵⁾.

Adler sagt im Vorwort zu diesen Violinsonaten (S. XV): „Der ‘Aria’ . . . setzt Biber nur dann ein Tempo bei, wenn sie nicht so getragen wie üblich vorzutragen ist: ein ‘*Allegro*’ (S. 43), und ein ‘*Presto*’ (S. 59). Die Variationen sind dann in analogem oder adäquatem Zeitmaße zu spielen. Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß alle Variationen in gleichem Zeitmaße wie das Thema zu halten seien, wenn auch keine Tempoänderung angegeben ist. Nur wo Biber auch hier jeden Irrtum ausschließen will, setzt er das Tempo bei: wie ‘*Adagio*’ oder ‘*Grave*’, oder ‘*Presto*’. Daß er im Laufe eines Satzes eine Beschleunigung oder Verzögerung gestattet oder direkt verlangt, auch wenn nichts angegeben ist, ergibt sich daraus, daß in einigen Sätzen ein Tempo wie ‘*Adagio*’ am Anfang vorgezeichnet und das gleiche Tempo gegen Schluß nochmals ausdrücklich wiederholt wird.“ „Beschleunigung oder Verzögerung im Laufe eines Satzes“ waren zwar zu Biber's Zeit gestattet oder sogar üblich — es gibt dafür von Frescobaldi bis zu Quantz Belege genug; hier jedoch sind Adlers Argumente dafür nicht beweiskräftig. Es wurde bereits auf S. 57 ff. über die Bedeutung des *Adagio* am Schluß eines Satzes gesprochen. Die Funktion dieser Bezeichnung über der Kadenz, der Penultima oder der Fermate ist unabhängig von der Überschrift des Satzes. Heißt diese ebenfalls *Adagio*, so drückt sie, je nach der Struktur dieses Satzes, eine bestimmte Haltung aus. Wie verschieden diese sein kann, wird schon an den verschiedenen mit *Adagio* überschriebenen Tanzarten deutlich (s. Tab. II und III). Sie ist ihrerseits von dem Schluß-*Adagio* ebenso unabhängig wie etwa die Überschrift *Presto* oder *Allegro*. Deshalb ist es nicht möglich, das *Adagio* über Schlußs, das sich in seiner ganz bestimmten typischen Funktion grundsätzlich von Tempoüberschriften unterscheidet, zu deren Erklärung vergleichend heranzuziehen²⁶⁾.

²⁴⁾ Auf Grund des S. 24 ff. gekennzeichneten neuen Tempos nach ca. 1600 braucht dabei nicht an einen proportionellen (etwa 1 : 2 oder 2 : 3) Tempowechsel gedacht zu werden.

²⁵⁾ DTO V, 2, S. 48 f.

²⁶⁾ So hat Gottfried Walther aus dem *Adagio* über Abschnittsschlüssen eine

Was Adlers Feststellung über das Tempo der Variationen und ihre Bezeichnungen anlangt, so gilt auch für sie das S. 89 im Zusammenhang mit Simple und Double Gesagte: Es besteht auch die Möglichkeit, daß, jedenfalls dort, wo Taktzeichen, Anzahl der Takte und Baßfundament übernommen werden, die Schlagzeit beibehalten und nur verschieden ausgefüllt wird. Dieser Erscheinung entspricht bei Riemann die „Relativität der rhythmischen Qualität“.²⁷⁾

Die Kenntnis dieses Verhältnisses von Thema und Variation bzw. von Simple und Double ist in dem hier behandelten Zeitraum, insbesondere für das Verstehen der Sarabanden wichtig, die in den Tabellen vorwiegend mit den Bezeichnungen *Largo*, *Adagio*, *Lentement* und *Grave* vertreten sind²⁸⁾. *Lentement* und *Grave* werden nur von den Franzosen d'Anglebert und Couperin, sowie dem französisch beeinflußten Georg Muffat verwendet.

Die veränderte Wiederholung war, wie erwähnt, schon früh bei allen Tanzkompositionen üblich und steht ursprünglich wohl auch mit der Choreographie in Wechselwirkung (s. S. 89, Anm. 23). Mit der Stilisierung der Tänze aber, die sich mit ihrem Eintreten in die Kunstmusik vollzog, zeigen sich in der Art der Diminution solistisch-virtuose Elemente (s. S. 88 ff.). Dies gilt besonders für die Sarabande.

In einer Beschreibung der Sarabande „zum Singen, zum Spielen und zum Tanzen“ bespricht Mattheson ausdrücklich ihre verzierte Form „zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute“: „Doch sind oberwähnte Arten darin unterschieden, daß sich die Tantz-Sarabande in engerer und doch dabey viel hochtrabenderer Verfassung befindet, als die übrigen; daß sie keine lauffenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheuet,

fragliche Folgerung bezüglich des *Largo*-Tempos gezogen. Nachdem er sich zuerst der Brossardschen Definition anschließt (= fort lentement), die eine Steigerung zu *Adagio* (= sans se presser, par conséquent presque toujours lentement & traînant un peu la mesure) aussagt, fügt er hinzu: „Bey etlichen Auctoribus bedeutet es eine etwas geschwindere Bewegung als *Adagio* erfordert; welches daher abzunehmen ist, weil dieses Wort öfters nach jenem gemeinlich am Ende eines periodi harmonicae gesetzt gefunden wird.“

²⁷⁾ Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. 7, nennt „die Wertung der den Rhythmus eines Tonstückes beherrschenden mittleren Zeiten an dem normalen Mittelmaß des gesunden Pulses die rhythmische Qualität“. Die „Relativität der rhythmischen Qualität“ sei „die Zurückführung von Werten, die schneller sind als 120 M. M. oder langsamer als 60 M. M. auf mittlere Zeiten, denen sie durch Summierung oder Teilung entsprechen“. Vgl. auch Riemann, Elemente der musikalischen Aesthetik, Stuttgart 1900, S. 35 ff. u. 52 ff. und Große Kompositionslehre I, Berlin und Stuttgart 1902, S. 7 f.

²⁸⁾ Ausnahmen sind zehn *Presto*-Sarabanden und zwei *Prestissimo*-Sarabanden von Bassani (1677), zwei *Presto*-Sarabanden von Vitali (1683, 1684), eine *Prestissimo*- und fünf *Allegro*-Sarabanden aus der anonymen englischen Handschrift Brit. Mus. Add. MSS. 31.424. fol. 45 ff., eine *Allegro*- und zwei *Vivace*-Sarabanden von Corelli (1694, 1712), eine *Allegro*-Sarabande von D. Gabrielli (1684), zwei *Allegro*-Sarabanden von R. I. Mayr (1692) und drei von Vivaldi (1707, 1709, 1737).

und ihre Ernsthaftigkeit behauptet. — Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bey dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freiheit, ja, macht wol gar Verdopplungen oder gebrochene Arbeit daraus, welche insgemein Variationes, von den Frantzosen aber Doubles genannt werden . . .“. Und er fügt hinzu: „Mr. Lambert, des Lully Schwieger-Vater, pflegte dergleichen Verkleinerungen, wenn ich so reden darff, auch selbst in Sing-Sarabanden anzustellen. Ein jeder bleibe bei seinem Geschmack; meiner wäre es nicht.“ In den Denkmälern zeigt sich, daß die ausgezierten Sarabanden nicht nur als Doubles auftreten, sondern daß sie, vor allem dann, wenn sie keine Gebrauchstänze sind, von vornherein in dieser Gestalt erscheinen.

So finden sich bei G. Th. Muffat eine Sarabande, die ein reich ausgeziertes *Adagio assai* ist²⁹), bei J. A. Schmicerer eine auf Grund durchlaufender Achtelbewegung im Baß doubleartige Sarabande³⁰), bei Joh. Schenk, in dessen Gambenstücken die häufige Anwendung großer Intervallsprünge schon generell auffällt, legato auszuführende *Adagio*-Sarabanden in Verbindung mit Verzierungen.

Daneben sind solche Stücke zu stellen, für die Auszierungen nicht notiert, aber mit Selbstverständlichkeit vom Solisten als freie Improvisation erwartet wurden. Dies läßt sich z. B. von den auffallend schlicht und z. T. nur Note gegen Note gesetzten Sarabanden Corellis annehmen: G.A. I, S. 92 und G.A. III, S. 73. Daß Corelli ganz allgemein mit dem Diminuieren des Spielers rechnete, ohne es anzugeben, weiß man aus dem Londoner Druck seiner VI Sonate a Violino Solo op. 5, welcher in den *Grave*- und *Adagio*-Sätzen Corellis eigenem Spiel abgelauschte, von einem Zeitgenossen notierte Verzierungen enthält³¹).

Anhand von Corellis Sarabanden läßt sich dieselbe Beobachtung machen wie bei der Pastorale-Siciliano-Gruppe: *Adagio* und *Largo* sind nicht scharf

²⁹) DTO III, 3, S. 37.

³⁰) DDT X, S. 119. — Durchlaufende Achtel- bzw. Viertelbewegung im Baß kommt auch in Corellis Sarabanden G. A. III, S. 78 (*Largo* $\frac{3}{4}$) und G. A. II, S. 206 (*Largo* $\frac{3}{2}$) vor.

³¹) Vgl. G. A. III. — Für einen Zusammenhang dieser Art der Stilisierung des Tanzes mit den im 17. Jahrhundert in den Vordergrund tretenden Elementen des Virtuos-Solistischen spricht auch M. Reimanns Beobachtung, daß die Doublierung mehrstimmiger Stücke „bald ganz zugunsten reiner Solovariation aufgegeben wird“ (Mf V, 1952, S. 330). — Nicht nur bei Corelli ist der langsame ausgezierte Typus gelegentlich mit *Grave* bezeichnet. Ein solches *Grave* ist z. B. auch der 1. Satz der zweiten Solo-Violinsonate A-Moll von J. S. Bach (G. A. XXVII, 1, S. 19), in Köthen um 1720 entstanden. In der Bearbeitung für Cembalo (Sonate D-Moll, G. A. XLII, S. 3) ist dieser Satz allerdings mit *Adagio* bezeichnet. Ohne die Echtheitsfrage dieser Bearbeitung aufzuwerfen, sei bemerkt, daß, auch wenn nicht Bach selbst die Änderung vorgenommen haben sollte, sie dafür spricht, daß es Usus war, in bestimmten Fällen die beiden Termini gleichbedeutend anzuwenden. (Vgl. auch S. 64 ff. über *Adagio* und *Grave* bei Mazzocchi und Brunelli).

voneinander abgegrenzte Begriffe. Corelli bezeichnet zwei Sarabanden mit *Adagio* (1685), sieben mit *Largo* (1685, 1694, 1700, 1712). Die 'Tempo di Sarabande'-Stücke bilden tempomäßig keine Gruppe für sich. Der so benannte Satz G. A. I, S. 104 unterscheidet sich nur durch den relativ langen zweiten Abschnitt (24 Takte), sowie dadurch von den anderen Sarabanden, daß die übliche, aber auch bei den übrigen Sarabanden Corellis nicht regelmäßig eingehaltene Betonung des zweiten Taktteils nicht charakteristisch auftritt. Auffallend sind hier außerdem die sonst nur in der Courante üblichen Hemiolenbildungen³²⁾. Tempo di Sarabande G. A. I, S. 107 hingegen entspricht weder in dem Fugato³³⁾ noch in der nicht durch vier teilbaren Taktanzahl den eigentlichen Voraussetzungen für eine echte Sarabande³⁴⁾.

Vergleicht man die *Adagio*-Sarabanda Corelli-G. A. I, Seite 92 mit der *Largo*-Sarabanda G. A. III, S. 73, so findet man die gleiche Anlage: zwei jeweils zu wiederholende achttaktige Abschnitte, einen Note gegen Note gesetzten Dreivierteltakt mit den Rhythmen $\text{J} \text{ J} \text{ J}$, J. J. J. , J J , J J J , J. J. J. . Die Melodik aller Stimmen verläuft häufig so, daß sich innerhalb eines Takts die Harmonie nicht ändert. Dies sind im wesentlichen die Baumittel aller Sarabanden Corellis, soweit sich jene aus dem im Notenbild enthaltenen Gerüst ablesen lassen.

Die Art der Auszierung, wie sie bisweilen bei Sarabanden vorkommt — charakteristisch etwa in Bachs 2. und 3. Englischer Suite: *Les agréments de la même Sarabande* — ist in gleichem Umfang bei den anderen Tänzen nicht anzutreffen. Dort beruhen die Doubles überwiegend auf der Auflösung der Melodie, oft in einheitlichen Achtel- bzw. Sechzehntelfluß, z. B. bei den Doubles zu Bachs Allemande und *Tempo di Bourree* aus der oben bereits zitierten 1. Suite für Solovioline. Da derartiges Variieren die Gefahr der Entfernung vom eigentlichen Tanztypus mit sich bringt, wendet sich *Matthews* gegen eine solche Diminuierung z. B. der Gavotte: „Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keineswegs das lauffende. Die welschen Setzer brauchen eine Art Gavotten für ihre Geigen darauf sie sonderlich arbeiten, welche offt mit ihren Ausschweiffungen gantze Bögen erfüllen, und nichts weniger, aber wol was anders sind, als sie seyn sollten. Doch wenn ein Welscher es nur dahin bringen kan, daß man seine Geschwindigkeit bewundert, so macht er alles aus allem. Fürs Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freiheit gebrauchen; sie treiben es aber doch

³²⁾ Vgl. etwa bezügl. der Hemiolenbildungen die *Largo-Sarabanda* Corellis G.A. I, S. 112 mit seiner *Allegro-Corrente* G.A. I, S. 112 f.

³³⁾ Kanonische Einsätze weist auch die 'Sarabande grave' von Fr. Couperin G. A. VIII, S. 55 auf.

³⁴⁾ Für die Corellischen Sarabanden ist die Viertakt-Gliederung Regel. Der erste Teil ist immer achttaktig, der zweite entweder ebenso lang, doppelt oder dreimal so lang.

nicht so arg als die gefiedelten.“³⁵⁾ Auch andere langsame Tanztypen, etwa die der behandelten Siciliano-Pastorale-Gruppe, erlauben keine weitschweifigen Verzierungen, ohne ihr Charakteristisches einzubüßen. So sagt Quantz: „Eine alla Siciliana im Zwölfachttheiltakte, mit punctirten Noten untermischt, muß sehr simpel und fast ohne Triller auch nicht gar zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehntheile und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirrentanzes ist. Diese Regel kann auch bey den französischen Musetten und Bergerien statt finden.“³⁶⁾

Bei der Sarabande hingegen unterstützen die agréments das Wesen dieses Tanztypus und sind für die Art seiner Bewegung entscheidend. Dies gilt, wenngleich sich Corellis Stilisierung der einzelnen Tanzsätze häufig in der Aufnahme der Merkmale fremder Tänze zeigt, auch für seine Sarabanden, die Spitta als „verlangsamte Sicilianos“ bezeichnet³⁷⁾). Der wesentliche Unterschied zwischen Siciliano und Sarabande ist aber — auch bei Corelli — in der Taktart begründet. Während nämlich im Siciliano die dreiteiligen Rhythmen $\text{J. J. J.}, \text{J. J.}, \text{J. J. J.}$ usw. Bestandteile eines 12/8- oder 6/8-Taktes sind, der vier bzw. zwei Schlagzeiten enthält, füllen dieselben Rhythmen einer Sarabande einen einzigen 3/2- oder 3/4-, in vereinzelten Fällen auch 3/8-Takt aus³⁸⁾). Hier liegt das Gewicht auf der einzelnen Note, man zählt einen langsamem Dreiertakt; dort liegt das Gewicht jeweils auf dem ersten Ton der aus drei Noten bestehenden Figur, man zählt einen langsamem 4/4- bzw. 2/4-Takt. Dieser Unterschied bedingt auch die jeweilige Bedeutung der Bezeichnungen *Adagio*, *Largo* usw. bei beiden Tänzen. Beim Siciliano-Typus bezieht sich das *Largo*, *Adagio* und *Grave* auf die drei Viertel bzw. Achtel einschließende Zählzeit, bei der Sarabande auf die Zählzeit der einzelnen Halben bzw. des einzelnen Viertels oder Achtels.

Von der Taktart aus gesehen, die den Bewegungscharakter eines Stücks wesentlich bestimmt, darf die Sarabande eher mit Menuett und Courante als mit dem Siciliano zusammen genannt werden. Die Berechtigung dazu scheint durch einige Theoretikerstellen gegeben, die durch frühe Beispiele der genannten Tänze bestätigt werden.

So bringt Thomas Mace die Sarabande mit der Courante in Verbindung: „Serabands, are of the Shortest Triple-Time; but are more Toyish

³⁵⁾ Mattheson, *Vollkommener Kapellmeister*, II. Theil, 13. Cap., § 88, S. 225.

³⁶⁾ Quantz, *Versuch*, XIV. Hauptstück, § 22.

³⁷⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach I, 3. Aufl. Leipzig 1921, S. 694: „Corellis Sarabanden sind oft nichts weiter als verlangsamte Sicilianos, zuweilen haben sie bis auf den ungeraden Takt alles Prächtige abgestreift.“

³⁸⁾ Sarabanden im $\frac{3}{8}$ -Takt sind z. B.:

Sarabande (*Allegro*): Vivaldi op 1, Nr. 3

Sarabande (*Andante*): Vivaldi op. 5, Nr. 1

Sarabande (*Presto*): Bassani op. 1 (Wasilewski S. 57)

[tändelnd, spielend], and Light [locker, leicht], than Corantoes.³⁹⁾ B r o s - s a r d s Dictionnaire erwähnt die Sarabande im Register gemeinsam mit dem Menuett: „V. Motto, & Minuett. La Sarabande, n'étant à la bien prendre qu'un Menuet, dont le mouvement est *grave*, *lent*, sérieux &c.“.

Menuett

Beispiele für das frühe langsame Menuett⁴⁰⁾ sind die mit *Lentement* bezeichneten Stücke d'Angleberts, beide Clavecinübertragungen aus Opern Lullys, der, so viel man weiß, als erster Menuette komponiert hat, ein *Lentement*-Menuet (anonym) in Leopold Mozarts Notenbuch⁴¹⁾, sowie ein 'Minuet. Slow Air' von Henry Purcell.

28

29

30

D'Anglebert (-Lully): 28. Menuet dans nos bois (Publ. VIII, S. 29); 29. Menuet la Jeune Iris (Publ. VIII, S. 56). 30. Leopold Mozarts Notenbuch (anonym), S. 9.

³⁹⁾ Es erscheint allerdings zunächst merkwürdig, daß Thomas Mace die Sarabande und nicht die Courante als „more Toyish and Light“ (S. 129) bezeichnet. Es läßt sich dies dadurch erklären, daß Mace's Musick's Monument, 1676, weitgehend die von Frankreich her bestimmte damalige Lautenmusik behandelt. In den Lautenbüchern Gaultiers und d'Angleberts etwa fällt dieser getragenere französische Couranten-Typus gegenüber den bewegteren Sarabanden ins Auge. Vgl. auch die ausschließlich mit *Presto* und *Prestissimo* bezeichneten Sarabanden aus Bassanis um die gleiche Zeit (1677) erschienenem op. 1 (Haselbach S. 18 f. und Wasielewski S. 57), sowie die *Prestissimo*-Sarabanda in der englischen Handschrift Brit. Mus. Add. MSS. 31.424. fol. 47. (S. auch S. 157, Anm. 54.)

⁴⁰⁾ Saint-Lambert, Les principes du Clavecin, Paris 1697, erwähnt S. 19, daß das 'Menuet de Clavecin' langsameres Tempo erfordere als das 'Menuet à danser': „C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser, quoy que la Mesure en soit de trois Noires, parce qu'on les jouent (sic) *fort gayement*. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si vite.“ (Hinweis durch M. Reimann, Untersuchungen S. 46; zitiert nach dem Original in Paris, Bibl. Nat. Vm 851).

⁴¹⁾ H. Abert, der Herausgeber von L. Mozarts Notenbuch, läßt im Vorwort offen, wo die Bezeichnungen original, wo sie hinzugefügt sind. Aus der Druckart kann man schließen, daß dieses *Lentement* original ist.



31. Purcell, Minuet. Slow Air (G.A. XVI, S. 203).

Courante

W. Danckert weist darauf hin, daß um 1600 z. T. nicht nur Allemanden und Gigue⁴²⁾ „eine nahezu völlige Übereinstimmung in der Rhythmisik“ aufweisen, sondern, daß für das Verhältnis von Sarabande und Courante (insbesondere bei den Gaultiers) analog dasselbe gilt. „Eine schärfere Typenprägung erfolgte erst in der späten Lautensuite (Gaultier-Schule), wie in der Orchestermusik und Klaviersuite.“⁴³⁾ Diese Tatsache bestätigen in Praetorius' Terpsichore die 'Courrant Saraband' benannten Stücke: G.A. XV, Nr. XXXVIII, XXXIX, XL (à 5), CIV und CV (à 4), wenn man sie mit den nur Courrant oder — in drei Fällen: S. 42, 134, 167 — nur Sarabande benannten vergleicht. Erstaunlicherweise allerdings will Praetorius, der die Terpsichore ausdrücklich als „Allerley Frantzösische Däntze vnd Lieder“ herausgibt, „Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespieler/ etc. vnnd vor Fürstlichen Taffeln/ auch sonst in Convivijs zur recreation vnd ergötzung gantz wol gebraucht werden können“, die „Couranten auff einen gar geschwinden Tact mensuriret“ haben. Da die Sarabande in den Admonitiones von Praetorius nicht beschrieben wird, ebensowenig später im Syntagma musicum, ist unklar, welche Vorstellung er mit diesem Namen verband.⁴⁴⁾ Es ist aber anzunehmen, daß er die Sarabande noch in ihrer früheren Ausprägung als lebhaften Tanz verstand und mit der Hinzufügung ihres Namens die Eigenart der Courante bestätigen, keine Verlangsamung ausdrücken wollte.

Die vier mit *Adagio* überschriebenen Couranten in Joh. Pezels *Deliciae musicales* und die *Largo-Corrente Nona* aus Bassanis op. 1, 1677, haben den 3/2-Takt, J -Auftakt und die vorwiegenden Rhythmen $\text{o} \text{ J}$, J. J J , J. J J usw. gemeinsam⁴⁵⁾. Die *Adagio-Corrente Marinis* aus dem op. 22, 1655⁴⁶⁾, ist zwar im 3/4-Takt notiert, weist aber im übrigen gleiche Struktur

⁴²⁾ Vgl. die Stücke in Gaultiers *Rhétorique des Dieux*, Publ. VII (s. Quellenbericht von Tessier), die in den verschiedenen Quellen einmal mit Allemande, einmal mit Gigue überschrieben sind.

⁴³⁾ Danckert, Gigue S. 37.

⁴⁴⁾ Vgl. auch C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1952, S. 272.

⁴⁵⁾ Pezel: DDT 63, S. 84, 99, 107, 111.

Bassani: RMI XXIII, 1916, S. 194 f. (Aufsatz von F. Vatielli.)

⁴⁶⁾ Torchis VII, S. 34.

auf. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Marini hier die französische Courante vorschwebte, die bis zu Bach und Couperin gegenüber der italienischen Corrente als die gravitätischere galt⁴⁷⁾. Jedenfalls tragen im Inhaltsverzeichnis von Marinis op. 8, 1626, „Corrente Nona, Decima und Undecima den Untertitel *alla Francese*“.⁴⁸⁾ Dies geht vielleicht auf Anregungen zurück, die Marini während seines Aufenthaltes in Brüssel empfing, von dem er auch in der Dedikation des Werks an die Infantin von Spanien, Isabella Clara Eugenia, spricht. Die ebenfalls im op. 22 enthaltene im 3/2-Takt stehende *Presto-Corrente*⁴⁹⁾ aber zeigt, daß Marini nicht generell alle seine Correnten als *Adagio*, das er vielleicht nur zufällig einmal ausdrücklich angibt, verstanden haben will⁵⁰⁾.

Die 3/4-Takt-Notierung in der *Adagio-Corrente* zeigt erneut, daß im 17. Jahrhundert die eindeutige Tempobestimmung durch die Taktvorzeichnung verloren gegangen ist; die ausschließliche Orientierung an der Notierungsweise kann irreführen⁵¹⁾. Einerseits können in Tempo und Haltung entgegengesetzte Tänze gleiche Taktart und Verwendung gleicher Notenwerte aufweisen. Andererseits können Stücke derselben Tanzgattung sogar bei ein und demselben Komponisten in verschiedener Taktart und Notierung stehen⁵²⁾. Als Beispiele, aus vielen herausgegriffen, seien zwei Kompositionen aus J. C. F. Fischer's *Journal du Printemps* erwähnt, die beide den Namen *Plainte* (= Klagegesang) und die Tempobezeichnung *Lentement* tragen⁵³⁾:

Fischer, *Journal du Printemps*: 2 *Plaintes* (32. DDT X, S. 110; 33. DDT X, S. 24).

Es bedarf keiner näheren Begründung dafür, daß diese beiden Stücke trotz verschiedener Taktnotierung dasselbe Tempo haben.

⁴⁷⁾ Vgl. Couperins *Courante Françoise* (= *Galamment*) und *Courante à l'italienne* (= *Gayement*) in den *Concerts Royaux*, 1714/15, G. A. VII, S. 84 und 87.

⁴⁸⁾ Iselin S. 23. — Die Dedikation von Marinis op. 8 stammt aus dem Jahre 1629 (s. Iselin S. 22).

⁴⁹⁾ Torchí VII S. 26.

⁵⁰⁾ Die zuletzt genannten Kompositionen, sowie eine *Grave-Courante* von R. I. Mayr werden im nächsten Kapitel, S. 149 f., besprochen. — Um einheitlich zu beurteilen, wie Marini oder Bassani die Tempowörter verwendeten, müßte man ihre vollständigen Werke heranziehen. Hierfür fehlten jedoch die Voraussetzungen, da bis jetzt nur einzelne Werkausschnitte veröffentlicht sind, und archivalische Studien den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

⁵¹⁾ Vgl. auch hier S. 50.

⁵²⁾ Vgl. auch hier S. 94, insbes. Anm. 38.

⁵³⁾ Eine *Plainte* von Joh. J. Froberger (DTO X, 2, S. 110) trägt folgende

Chaconne · Passacaglia

Von den in den Tabellen enthaltenen ungeradtaktigen Tänzen der langsamten Gruppe blieben Chaconne und Passacaglia⁵⁴⁾ bisher noch unerwähnt. Die Versuche einer Unterscheidung beider Tänze, die sich auf die Besetzung, auf Gestalt und Behandlung des varierten Themas, auf die Tonart (Dur oder Moll) und auf das Zeitmaß beziehen, kommen zu widersprechenden Resultaten⁵⁵⁾. Auch anhand des mir vorliegenden Materials ergibt sich, daß bezüglich der Benennung und der Merkmale der musikalischen Struktur zwischen beiden Tanztypen keine scharfen Grenzen bestehen: beide kommen sowohl mit Überschriften wie *Vivace* oder *Spirituoso*, als auch solchen wie *Lentement*, *Grave* oder *Adagio* vor. Die Stücke mit den letztgenannten Bezeichnungen haben in Grundhaltung und Rhythmus eine deutliche Verwandtschaft mit der Sarabande, die, ebenso wie Chaconne und Passacaglia wohl spanischer Herkunft ist.⁵⁶⁾ Wie die Sarabande, so neigen auch Chaconne und Passacaglia zur Variationsbildung. Dies äußert sich aber hier

Überschrift: „*Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion*“.

⁵⁴⁾ Bezügl. der Schreibweise s. S. 86, Anm. 17.

⁵⁵⁾ Joh. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* S. 233: „Daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt; daß jene die großen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entstehet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß-Thema führet... da hingegen sich die Passecaille an kein eigentliches Subject bindet.“

Brossard — *Dictionnaire*: „*Passacaglio*, veut dire, *Passacaille*. C'est proprement une Chacone... Toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus *grave* que celuy de la Chacone, le Chant plus *tendre*, & les expressions moins *vives*, c'est pour cela que les Passacailles sont presque toujours travaillées sur des Modes mineurs, c'est à dire, dont la Médiane n'est éloignée de la Finale que d'une 3^e mineure.“

Waltherr-Lexikon: „*Passacaglio*... ist eigentlich eine Chaconne. Der gantze Unterschied bestehet darinn, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne gethet... und eben deswegen werden die Passecailen fast allezeit in den Modis minoribus, d. i. in solchen Tonen gesetzt, die eine weiche Tertz haben.“

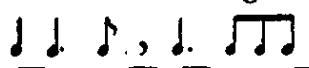
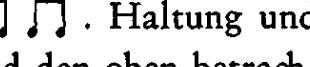
Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, VII. Abschn., § 58: „Eine Passecaille ist der vorigen [Chaconne] gleich, wird aber fast ein wenig geschwinder gespieler.“ Grove Dictionary, Art. *Passacaille*: „The only material difference between the two seems to be that in the chaconne the theme is kept invariably in the bass, while in the passacaglia it was used in any part, often so disguised and embroidered amid ever-varying contrapuntal devices as to become hardly recognisable.“

⁵⁶⁾ Vgl. darüber das Referat von W. Osthoff, *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia*. Kongreßbericht Palermo 1954.

Die ursprüngliche Verwandtschaft von Sarabande und Chaconne zeigt sich in Gaultiers Sammlung *Rhétorique des Dieux*, wo mehrmals ein Stück in verschiedenen Quellen mit verschiedener Benennung, nämlich als Chaconne oder Sarabande, vorkommt (Publ. VII, S. 14, 35, 69, 88).

nicht im Hinzutreten von Doubles, sondern der Tanz selbst beruht auf dem Variationsprinzip.

D'Angleberts Klavierübertragung von Lullys Chaconne de Galatée, 1689, ist auf dem zehnmal wiederkehrenden viertaktigen ostinaten

Baß  usw. aufgebaut⁵⁷⁾). Zum Variieren der Oberstimmen werden nicht etwa im Vier-Takte-Abstand jeweils neue Mittel angewandt. Es wiederholen sich vielmehr von Anfang bis Schluß im wesentlichen dieselben Rhythmen, die in Punktierungen des ersten oder zweiten Taktviertels bestehen:  oder in Achtelauflockerungen folgender Art:  Haltung und Bewegung des Stücks bleiben dadurch einheitlich und sind den oben betrachteten Couranten und Sarabanden nicht unähnlich.

Die Angabe *Lentement* findet sich ebenfalls — hier allerdings erst am Schluß — in einer Passacaille aus J. C. F. Fischer's Journal du Printemps, 1695, die auch auf dem absteigenden Quartgang — (D C B A) — beruht⁵⁸⁾.

Das *Lentement* beim Wiedereinsetzen der in Vierteln und Achteln verlaufenden Anfangsbewegung legt auch diese auf dasselbe Tempo fest. Hier am Schluß hat die Bezeichnung die Funktion, von einem aus Sechzehntelläufen und -figuren bestehenden Zwischenstück, währenddessen die Ostinato-Bewegung aussetzt, abzuheben.

Auf dem viertaktigen Quart-Baß B A G F ist die *grave* überschriebene, 1692 entstandene Passacaglia der VII. Partita aus R. I. Mayrs Pythagorischen Schmids-Fünklein aufgebaut. Auch Grundhaltung und Bewegung dieses Stücks, das man übrigens mit dem Fischerschen in Verbindung gebracht hat⁵⁹⁾, stimmen überein. Es fragt sich, was die Angaben *Adagio*, dann *Allegro* über den Schlußabschnitten bedeuten. Die sechzehn *Allegro*-Schlußtakte decken sich notengetreu mit dem *Grave*-Anfang der Passacaglia. Sollen sie auf Grund der Bezeichnung schneller — vielleicht sogar wesentlich schneller, etwa doppelt so schnell — zu nehmen sein? Das Zurückgreifen des Schlusses auf das Thema in seiner Ausgangsform ist für Chaconne und Passacaglia geradezu Regel. Es scheint einem elementaren, durch das Tanzen selbst hervorgerufenen Bedürfnis zu entsprechen, ununterbrochen weiterzutanzen und immer wieder von neuem zu beginnen. Auch läßt sich nachweisen, daß Chaconne und Passacaglia häufig am Schluß, an Stelle der Wiederholung des Themas, nur ein Wiederholungszeichen, ohne Hinweis auf ein 'Fine' innerhalb des Stücks, tragen. Dies ist z. B. bei d'Anglebert, Publ. VIII, S. 30 ff., 51 ff., 112 f., 114 ff. der Fall, wo am Schluß entweder 'pour

⁵⁷⁾ Publ. VIII, S. 112.

⁵⁸⁾ DDT X, S. 47.

⁵⁹⁾ Bernhard Ulrich in SbIMG IX, S. 81: „J. C. F. Fischer in seinem 'Journal du Printemps' scheint nicht unbeeinflußt von diesem Stücke geblieben zu sein...“.

recommencer‘ oder ein Zeichen für ‘da capo‘ notiert ist. Welches auch immer die Funktion der Wiederholung des Anfangs am Schluß sein mag: sie ist wohl — und so auch bei Mayrs Passacaglia — mit der Wiederaufnahme des Anfangs *tempo* verknüpft, wie auch oben für die Fischer-Passacaille angenommen wurde. Warum aber *Allegro*? Diese Frage muß offen bleiben. Sie kann nur durch Vermutungen beantwortet werden. Es besteht die Möglichkeit, daß der *Allegro*-Schluß als strettaartige Coda vorgetragen werden soll. Dann läge hier ein Ausnahmefall vor, in dem die Wiederholung des Anfangs mit einer Temposteigerung verbunden wäre. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß dieser Schluß nur in Relation zu dem vorausgehenden *Adagio* als *Allegro* gekennzeichnet ist. Der sechzehn Takte lange — offenbar wirklich langsamer zu nehmende — *Adagioteil* steht als einziger des ganzen Stücks in Moll und ist durch die ausdrücklich mit Legatobögen versehenen Seufzermotive und durch die Chromatik der ihm zugrundeliegenden Variation bestimmt. Die in Dur, in Sprüngen und Viertelpunktierungen rein diatonisch verlaufende Wiederkehr des *Grave*-Anfangs wirkt danach schon ohne Temposteigerung als *Allegro* und erheischt einen entsprechend frischen Vortrag. Dann wäre das *Allegro* als ‘Proportionszeichen’ zum *Adagio* zu verstehen, die Überschrift *Grave* hingegen als eine dem *Allegro* übergeordnete, den — insbesondere durch den zugrundeliegenden Baß bestimmten — Gesamtverlauf des Stücks regierende *Tempo*bezeichnung. So hätte die Wiederholung des Anfangs am Schluß eine Färbung angenommen, die, besonders in späterer Zeit, andere Gattungen der Kunstmusik — z. B. die Reprise des Sonatensatzes und der Da Capo-Arie — aufweisen: das Bestreben, auf diese Weise eine Geschlossenheit der Anlage zu erreichen. Das *Adagio* könnte dann gleichsam im Sinne der S. 57 ff. behandelten, kadenzierend erweiterten Penultima⁶⁰), eines Atemholens vor dem Schlußton, das anschließende *Allegro* im Sinne des das Anfangsthema wieder aufgreifenden *Tutti* nach der Kadenz verstanden werden⁶¹).

Die Verbindung von *Lentement* und *Grave* mit dem absteigenden Quartgang als Ostinato, die in den zuletzt betrachteten zwei Passacaglien und

⁶⁰) Vgl. auch H. J. Mosers Aufsatz: Das Schicksal der Penultima. Jahrbuch Peters für 1934, 41. Jg., Leipzig 1935.

⁶¹) Eine aus Vier-Takte-Gruppen bestehende Passacaglia mit dem absteigenden Quartgang von J. K. Kerll, 1676, DTB II, 2, S. 53 ff., ist unbezeichnet, trägt aber über der 19. Variation ein *Adagio*. Was diese Bezeichnung ausdrücken soll, ist nicht eindeutig festzustellen. Das hängt mit der Frage zusammen, wie die Tempoverhältnisse im Wechsel von einer Gruppe zur anderen überhaupt aufzufassen sind. Wenn das *Adagio* wirklich eine Verlangsamung der Schlagzeit angibt, ist ausgeschlossen, daß nur an dieser Stelle Tempowechsel stattfindet. Es ist wahrscheinlich, daß die einmalige Angabe mit einer Zufälligkeit der Entstehung der Handschrift zusammenhängt, sei es, daß sie als wirkliche Tempoangabe, sei es, daß sie nur das Notenbild bestätigend steht. Vgl. auch die vier *Adagioteile* und anschließendes *Allegro* in der Passacaglia für Violino Solo von Biber, um 1675: DTO XII, 2, S. 82 f.

einer Chaconne⁶²⁾ auftrat, könnte die Vermutung nahelegen, daß dieses Baßfundament die langsame Bewegung mitbedingt. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, daß der Quartgang als Ostinato häufig chromatisch variiert und in dieser Gestalt — wie E. Wellesz, Cavalli und der Stil der venezianischen Oper (Adlers Studien I, 1913, S. 39 ff.) aufzeigt — insbesondere bei den Lamento-Arien der Oper verwendet wird⁶³⁾.

Ausnahme ist eine ebenfalls auf dem Quart-Baß beruhende, jedoch mit *Vivace* bezeichnete Ciaccona aus Schenks *Scherzi*, 1692/93⁶⁴⁾). Daß *Vivace* auch für Schenks Passacaglien gilt, zeigt dieselbe Bezeichnung über einem 'Tempo di Passagallo' benannten Stück⁶⁵⁾.

Couperin verbindet offenbar wiederum die Vorstellung eines langsamens Tempos mit der Passacaglia, denn er bezeichnet 'L'Amphibie' aus den *Pièces de Clavecin* mit *Mouvement de Passacaille* und *Noblement*. *Noblement* ist auch die Passacaille aus *Les Nations*, 1726, 2. ordre, überschrieben⁶⁶⁾). Über einer 'Chaconne ou Passacaille' von Couperin aus *Les Nations*, 1. ordre, ist *Moderement* angegeben⁶⁷⁾.

In diesen drei Couperin-Stücken kommen auch Zwischenbezeichnungen vor. So ist der zweite Teil der 'Chaconne ou Passacaille' *vif, et marqué* überschrieben. Die dichtere Ausfüllung des gleichbleibenden Taktes und die dadurch bedingte lebhaftere Vortragsweise müssen nicht notwendig mit einer absoluten Tempoänderung verbunden sein. Allerdings läßt sich eine solche leicht durch die den *Moderatoteil* abschließende Hemiole einführen. — Ähnlich verhält es sich in der Passacaille aus den *Nations*: gegenüber dem *Noblement* des ersten Teils ist der zweite mit *vivement et fort* überschrieben. Da zwischen steht zwar keine Hemiole, aber ein Beschleunigen des Tempos ist wohl beabsichtigt. Auch hier bedingt bereits die andersartige Ausfüllung, z. B. die hüpfenden Achtpunktierungen oder Staccatoläufe, die der Bezeichnung *vif, et marqué* entsprechende Wirkung, für die eine Tempoänderung nicht Voraussetzung ist. — In 'L'Amphibie' bezieht sich die Überschrift *Mouvement de Passacaille* auf das ganze Stück. Sie ist allen zusätzlichen

⁶²⁾ Der Quart-Baß als Ostinato ist also sowohl bei der Chaconne als auch bei der Passacaille anzutreffen. Vgl. z. B. die in den *Pièces de Clavecin* von d'Anglebert bearbeiteten Lully-Stücke: Chaconne de Phaeton, Passacaille d'Armide und Chaconne de Galatée (Publ. VIII, S. 30, 67 und 112), die sich in Anlage und Struktur nicht grundsätzlich unterscheiden.

⁶³⁾ Vgl. darüber auch Ambros, *Musikgeschichte* IV, S. 880 f.; Redlich, Monteverdi (Das Madrigalwerk), Berlin 1932, S. 210; MGG, Art. Chaconne von Reichert.

⁶⁴⁾ Vereeniging 28, S. 27.

⁶⁵⁾ Vereeniging 28, S. 33. Das achttaktige Baßthema ist in dieser Komposition nicht als strenger Ostinato durchgeführt, sondern erscheint im Verlauf des Satzes in unveränderter Form nur noch einmal.

⁶⁶⁾ G. A. IX, S. 123.

⁶⁷⁾ G. A. IX, S. 49.

Bezeichnungen (*Noblement, Coulé, Gaiement, Moderement, Vivement, Affectioneusement, Marqué, Plus marqué, Noblement*), die sich vorwiegend auf die strukturelle Ausfüllung der Variationsteile und deren spieltechnische Ausführung beziehen, übergeordnet.

Eine Chaconne Couperins aus den *Concerts Royaux*, 1714/1715,⁶⁸⁾ und eine aus *Les goûts réunis*, 1724⁶⁹⁾), übrigens beide im 3/8-Takt, tragen die Bezeichnung *Légère*.

In seiner Geschichte des Violinspiels S. 182 erwähnt A. Moser eine *Andante-Ciaccona*, 1726, von *Francoeur* und einen *Passagallo* von *Veracini*, 1744, der *Largo assai ma con gracia* überschrieben ist. Auch von Rameau wird für eine Chaconne im Sarabandenrhythmus aus *Hippolyte et Aricie*, 1733, in der Überschrift *Gracieusement* das graziöse Moment hervorgehoben⁷⁰⁾.

In Chaconne und Passacaglia findet der Einsatz der Oberstimmen am Anfang und zu Beginn jeder neuen Variation fast regelmäßig erst auf dem zweiten Taktteil statt. Auf diese Weise können die Glieder der Variationenkette unmerklich ineinandergreifen. Wie bei den meisten bis jetzt aufgezählten Stücken ist dies auch bei einer *Adagio-Passacaille* aus J. A. Schmicerers *Zodiacus musicus*⁷¹⁾, 1698, und einer *Grave-Passacaglia* von Ludovico Roncalli, 1692, der Fall⁷²⁾.

In Roncallis Passacaglia bleibt vom Thema nur die jeweils nach vier Takten wiederkehrende Tonika (D-Moll) übrig; es ist sonst im Verlauf des Stücks nicht faßbar. Seine Länge läßt sich daraus ablesen, daß die Variationen, die in dieser Komposition ausgeprägter als in den vorigen in Erscheinung treten, im Abstand von acht Takten wechseln. Aber die Veränderungen unterbrechen nicht die fortlaufende Bewegung; auf sie bezieht sich hier die Bezeichnung *Grave*, in Schmicerers Passacaille das *Adagio* und in d'Angleberts Chaconne das *Lentement*.

⁶⁸⁾ G. A. VII, S. 71.

⁶⁹⁾ G. A. VIII, S. 86.

⁷⁰⁾ G. A. VI, S. 385.

⁷¹⁾ DDT X, S. 95. — Schmicerers Passacaille verläuft über einem dreitaktigen, in der Oberstimme liegenden Thema. Es tritt jedoch nur an drei Stellen im Wechsel von Solo und Tutti unverändert auf, wobei die ersten beiden Male eine Zwölftaktgruppe, das dritte Mal eine Sechstaktgruppe entsteht. Dazwischen liegen coupletartige Einschübe: ein dreimal sequenziender, vom Solo ausgeführter Zweitakter, dann ebenfalls solistisches viertaktiges Zwischenspiel, das, etwas verändert, einmal wiederholt wird, dann auf anderer Tonstufe wieder acht Takte des ersten Couplets. Vor dem freien, vierzehntaktigen Tuttischluß klingt das Thema nochmals an, indem dem zweitaktigen Coupletmotiv der dritte Takt des Themas angehängt wird. Gleichmäßige breite Viertel sind die einheitliche Grundbewegung dieses Stücks.

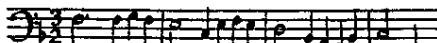
⁷²⁾ Bibl. Rar. Mus. VIII, S. 12.

Folia

Ein ähnliches Variationsprinzip wie in Chaconne und Passacaglia besteht für die Veränderungen über die Folia, wie sie z. B. aus den Pièces de Clavecin von d'Anglebert, aus Vivaldis op. 1, Nr. 12 und aus Corelli's op. 5 bekannt sind. Es ist bemerkenswert, daß diese Folia ihrer rhythmischen und melodischen Struktur nach der Sarabande ähnlich ist, die, wie festgestellt wurde, das Variieren besonders nahelegt. Da die Folia eine in sich geschlossene Tanzmelodie ist, sind auch die Variationen in sich geschlossene, selbständige Stücke. Die Einheit besteht nicht in gleichem Maße wie bei den oben besprochenen Werken erst in der Summe der Variationen. Vielmehr sind die deutlich voneinander abgehobenen Einzelstücke eher dem Verhältnis von Double und Simple vergleichbar.

Corelli, der, wie auch Vivaldi, das Thema *Adagio* überschreibt und auch einzelne Variationen mit Bezeichnungen (*Allegro*, *Adagio*, *Vivace*, *Andante*) versieht, verwendet sogar Taktwechsel. Die Variationen entstehen nicht nur durch veränderte melodisch-rhythmische Ausfüllung des Themas, sondern dieses selbst ändert seine Struktur, vor allem in Bezug auf die Metrik. Corellis Bezeichnungen haben somit nicht nur den Sinn, das Notenbild zu bestätigen⁷³⁾, sondern beziehen sich auch teilweise auf eine Veränderung der Schlagzeit und damit der Grundbewegung; bei d'Anglebert ist trotz der Variationen gleichbleibendes Tempo anzunehmen.

Das Follie benannte Stück aus J. J. Fux' *Concentus*⁷⁴⁾, das die Überschrift *Allegro* trägt, hat zwar, wie auch H. Rietsch sagt, „mit der bekannten 'Folie d'Espagne' nichts zu tun“.⁷⁵⁾ Wie diese beruht sie jedoch auf Variationsbildungen, die allerdings eher an Chaconne und Passacaglia erinnern. Die Komposition ist auf viermal vier Takte aufgebaut, denen jeweils der umspielte, nur in den letzten vier Takten nicht erkennbare, Ciacconabaß zugrundeliegt:



Eine eigene Stufe der Variationstechnik liegt in Bachs Goldbergvariationen vor⁷⁶⁾. Die aus zwei jeweils zu wiederholenden sechzehntaktigen Teilen bestehende Aria könnte bezeichnenderweise wiederum eine Sarabande sein⁷⁷⁾. Im Unterschied zu d'Angleberts und Corellis Variationen über die Folia bedient sich hier Bach nicht der Melodie, sondern des Baßgerüstes zur Komposition seiner Veränderungen. R. Steglich spricht deshalb von einer „gewaltigen Passacaglia“.^{77a)} Die Benennung Passacaglia ist jedoch irre-

⁷³⁾ Vgl. S. 89 über den *Presto* überschriebenen Double zu der Courante aus Bachs 1. Solo-Violinsonate D-Dur.

⁷⁴⁾ DTO XXIII, 2, S. 55.

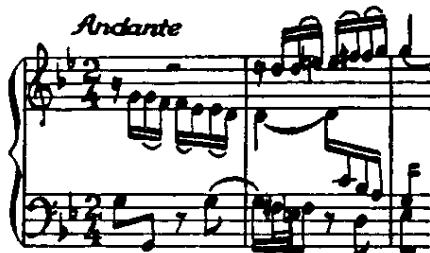
⁷⁵⁾ H. Rietsch, *Der Concentus von J. J. Fux*, Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTO 4, Leipzig-Wien 1916, S. 46 ff., insbes. S. 55.

⁷⁶⁾ 4. Teil der Klavierübung, G. A. III, 3 (S. 263).

⁷⁷⁾ Vgl. die Sarabande der Partita C-Dur, G. A. XLII, S. 221.

^{77a)} R. Steglich, J. S. Bach, Potsdam 1935, S. 148.

führend, nicht nur weil der Umfang der einzelnen Partite weit über die Normalzahl von zwei, vier oder acht Takten hinausgeht⁷⁸⁾), sondern weil diese Variationen selbständige Typen repräsentieren, deren Verbindendes, das Baßgerüst, gleichsam eine nur ideelle Einheit schafft. Hier ist, in noch höherem Maß als bei Corelli, das Tempo von Variation zu Variation neu bestimmt, selbstverständlich in einem adäquaten Verhältnis zu der jeweils vorausgegangenen. Die Variation 15 ist die einzige, für die Bach ein Tempo, *Andante*, vorschreibt:



34. Bach, Klavierübung IV. Teil: Variatio 15, a 1 Clav.
Canone alla Quinta (G.A. III, S. 282).

Dieses *Andante* ist eine Bekräftigung der 2/4-Taktvorzeichnung, die bereits andeutet, daß eine Art Alla breve vorliegt, daß also die Seufzermotivik nicht zu einem gedehnten Zeitmaß verführen darf.

Das Variationen-Verhältnis bei Bachs Goldbergvariationen — sowohl das Verhältnis von Thema und Variationen als auch der Variationen untereinander —, das sich vom Simple-Double-Verhältnis durch eine Verselbstständigung der Typen unterscheidet, liegt im 17. Jahrhundert der Gattung der sogenannten Variationensuite zugrunde. Auf welche Weise eine solche entstehen kann, ist in F. E. Niedts Musicalischer Handleitung II im XII. Capitel „Von den Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten und Giquen, wie selbige aus einem schlechten⁷⁹⁾ Generalbaß zu erfinden sind“ beschrieben.

Das Tempoverhältnis von Variation zu Variation ebenso wie von Simple zu Double mußte kein proportionelles sein. Daß auch Temposchattierungen in Betracht kamen, geht aus Anweisungen wie *un peu plus vivement*, *un peu plus gayement*, *un peu plus viste* hervor, die Fr. Couperin für die 2^{des} Courantes des 1., 2. und 3. ordre in *Les Nations* verwendet⁸⁰⁾, die in derselben Taktart stehen und dasselbe Verhältnis der Notenwerte aufweisen wie die dazugehörigen ersten Couranten⁸¹⁾.

⁷⁸⁾ Vgl. auch das Thema zu Bachs Orgelpassacaglia C-Moll, G. A. XV, 3, S. 289.

⁷⁹⁾ 'Schlecht' bedeutet hier 'schlicht, einfach'.

⁸⁰⁾ G. A. IX, S. 40, 98 und 258.

⁸¹⁾ Vgl. dazu Quantz, Versuch, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 55; Neudruck S. 206: „Es ist zur Genüge bekannt, daß wenn ein Stück ein oder mehrmal nacheinander wiederholt wird . . . , dass man dasselbe, um die Zuhörer nicht einzuschläfern, zum zweyten male etwas geschwinder spielt, als das erste mal.“

c) Allemande — Gavotte — Französische Ouverture — Ballo (Balletto) — Entrée (Intrada)

Allemande

Unter den geradtaktigen Tänzen, die mit den Bezeichnungen *Adagio*, *Largo*, *Lentement* und *Grave* vorkommen, ist am häufigsten die Allemande vertreten, und zwar jener Typus, der Einleitungscharakter hat. Diese Allemande bildet, seit es eine geregelte Suite gibt, häufig deren ersten Satz und ist als solcher der französischen Ouverture und der Entrée vergleichbar⁸²⁾.

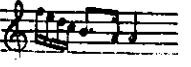
Wir haben hier wieder auf Joh. Pezel zurückzugreifen, der, wie aus Tabelle II zu entnehmen ist, für seine Tänze nur *Adagio*-Anweisungen gibt: außer für die bereits erwähnten 4 Couranten und 2 Sarabanden, für 12 Allemanden und 2 Intradens. Auch seine übrigen Sätze in der *Musica Vespertina* und den *Deliciae musicales*, wie Sonaten, Conclusiones und ein Intermedium, tragen — wenn überhaupt eine Überschrift — *Adagio*, das gelegentlich nochmals über den Abschnitten innerhalb der Stücke wiederholt wird. Außerdem steht in den beiden Werken lediglich an sehr wenigen Stellen *Allegro*: über den Praeludien und in der Sonate Nr. 1 der *Musica Vespertina*, als Überschrift der Regeneratio und eines im Fugato gehaltenen Satzes der *Deliciae musicales*. Dieser Sachverhalt entspricht Pezels Vortragasanweisung in seiner Vorrede der *Musica Vespertina*: „Und zwar wird der Musickliebende vor allem gemahnt/ daß er alles auff das langsamste spielen möge/ ausgenommen die Praeludia/ Brandlen/ bey welchen man sich einiger Geschwindigkeit gebrauchen mag.“ Die Bezeichnung *Adagio* bezieht sich hier nicht auf eine jeweils bestimmte individuelle Struktur der Stücke, die hier deshalb auch nicht im einzelnen besprochen werden. Vermutlich hängt Pezels Forderung „auff das langsamste“ zu spielen, eher damit zusammen, daß ihm, dem Leipziger Stadtpfeifer, selbst wenn er für Streicher komponiert, der gewichtig-feierliche Bläserklang vorschwebt. Das äußert sich in dem wenig bewegten Satz, insbesondere in einem Vorwiegen scharf punktierter Rhythmen, ebenso wie in den Vortragasanweisungen. Zu einem Teil mögen diese Eigenschaften auch auf einem von E. Mohr⁸³⁾ bezüglich der Pezelschen Allemanden angenommenen französischen Einfluß beruhen, wozu allerdings festzustellen ist, daß der „gravitätische Charakter, ... der an die pompösen französischen Ouverturen erinnert“ (Mohr), nicht nur den Allemanden eigen ist⁸⁴⁾.

⁸²⁾ Ecorcheville, *Vingt Suites* S. 29, geht so weit, die Allemande des 17. Jahrhunderts gar nicht den Tänzen, sondern den *Pièces symphoniques* zuzuordnen.

⁸³⁾ Mohr, *Allemande*, S. 82.

⁸⁴⁾ Die Tatsache des Auftretens verschiedener Tempobezeichnungen bei der Allemande wird von Mohr an den entsprechenden Stellen registriert, jedoch nicht untersucht. Zur italienischen Allemanda bemerkt er beispielsweise: „Für die italienische Allemanda und für die stilistisch und formal ähnlichen Sätze gilt keine einheitliche

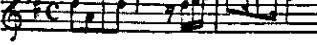
Entsprechend Corellis allgemeiner Handhabung der Tempobezeichnungen ist seine Verwendung derselben für die Allemande vielfältig. So finden sich in den Sonate da Camera a tre op. 2, 1685, neben der *Adagio-Allemanda*, die die 2. Sonata einleitet, Allemanden, die mit *Allegro*, *Presto* und *Largo* überschrieben sind. In anderen Werken Corellis tritt die Allemande mit den Bezeichnungen *Largo*, *Vivace*, *Allegro* auf (s. Tab. II).

Merkmale der erwähnten *Adagio-Allemanda* (Corelli-G.A. I, S. 78) sind: C-Vorzeichnung, ein Sechzehntel als Auftakt, häufige Punktierungen und Synkopen, bei den Kadenzen die melodische Wendung  und, besonders in den Außenstimmen, große Intervallsprünge. Das ganze Stück ist der die 6. Sonata desselben Opus einleitenden *Largo-Allemanda* ähnlich (G.A. I, S. 94). Man betrachte z. B. das Kopfmotiv, das naturgemäß, besonders bei Tänzen, den Bewegungsfluß des ganzen Stücks bestimmt:



35 *Adagio*
 36 *Largo*

Corelli, Sonate da Camera a tre, op. 2: 35. Allemanda aus Nr. 2 (G.A. I, S. 78); 36. Allemanda aus Nr. 6 (G.A. I, S. 94).

Corellis *Largo-Allemanda* G.A. I, S. 76 gehört — obgleich mit abtaktigem Kopfmotiv  — demselben Typus an. Man vergleiche die Achtelpunktierungen und die Kadenzschlüsse . Hier zeigt sich wieder deutlich (s. S. 92 f.), daß Corelli zwischen den Bezeichnungen *Adagio* und *Largo* nicht differenzierte. Seine übrigen *Largo-Allemanden* sind dem oben charakterisierten Typus nicht unähnlich. Sie haben mit einer Ausnahme, dem abtaktigen D-Dur-Stück G.A. I, S. 76, alle $\frac{1}{8}$ -Auftakt, häufige Achtel- und Viertelpunktierungen und z. T. die anderen oben erwähnten Merkmale.

E. Mohr bringt im Notenanhang Nr. 80, 81 und 82 eine Allemande *Alla breve*, eine *Adagio*- und eine *Allegro*-Allemande von R. I. M a y r aus Pythagorische Schmids-Fünklein, 1692⁸⁵). Der Inhalt des Werks (siehe

Tempovorschrift. In der Regel hat sie Allegro-Tempo, oft mit näherer Bezeichnung wie 'Allegro marcato', 'Allegro moderato', 'Tempo giusto', 'Moderato'; in späterer Zeit stößt man auch auf 'Allegro con spirto', 'Vivace' usw.".

⁸⁵) Diese Allemanden sind neben der Sonatina der 2. Partita, neben Ausschnitten aus dem Präludium der 5. Partita und aus der Passacaglia der 7. Partita (SbIMG IX, 1907/08, S. 77 ff. in dem Aufsatz von B. Ulrich) und der Gigue aus der

auch das Inhaltsverzeichnis bei B. Ulrich S. 77) zeigt, daß Mayr mit der Bezeichnung anderer Tänze ebenso eigenwillig verfahren ist: Der Sarabande der 3. und 6. Partita ist *allegro*, der der 4. *grave* beigefügt. Die Couranten der 1. und 2. Partita sind unbezeichnet. Einheitlich sind hingegen die Gavotten mit *alla breve*, die Menuette mit *Allegro* — einmal mit *allegro assai* —, die Bourrées mit *alla breve* und die Giguen mit *allegro* überschrieben. B. Ulrich erwähnt diese Diskrepanz der Tempobezeichnungen: „Hier und da verleugnet Mayr das charakteristische Tempo einzelner Typen: er bringt z. B. eine Sarabande und eine Allemande im *Allegro* und eine Courante als *Grave*. Zu welchen Wirkungen das führt, erfährt man, wenn man die Allemande der 4. Partita mit der Allemande der 6. vergleicht: dort ein ernst anhebendes *Adagio*, das sich im ferner Verlauf durch gewichtige Sequenzen, an die *Graveteile* französischer Ouvertüren anklängend, hindurchwindet, hier ein leicht dahinhuschendes *Allegro*.“ Diese

Mayr, Pythagorische Schmids-Fünklein 1692: 37. Allemande aus der 4. Partita (Mohr, Notenanhang Nr. 81); 38. Allemande aus der 6. Partita (Mohr, Notenanh. Nr. 82).

2. Partita (Dankert S. 82) meines Wissens die einzigen bis jetzt veröffentlichten Stücke der in der Münchner Staatsbibliothek (in 5 Stimmbüchern) befindlichen Sammlung: Pythagorische Schmids-Fünklein, bestehend in unterschiedlichen Arien, Sonatinen, Ouvertüren, Allemanden, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, etc. Mit 4 Instrumenten und beygefügtem General-Baß... Augspurg... 1692.

Stücke gehören zwei verschiedenen Allemanden-Typen an. Beispiel 37 ist der *Largo*-Allemanda von Corelli G.A. I, S. 106 verwandt. Beide haben ein Sechzehntel als Auftakt zu dem Taktschwerpunkt auf demselben Akkord und nach dem Stehenbleiben auf diesem drei Sechzehntel als Auftakt zum dritten Taktteil:

39 *Largo*

40 *Adagio*

39. Corelli, Sonate da Camera a tre, op. 2; Allemanda aus Nr. 9 (G.A. I, S. 106).
 40. Mayr, Allemande aus der 4. Partita (s. o.).

Diese beiden Allemanden fordern schon auf Grund ihrer Struktur zu einer getragen-feierlichen Legato-Wiedergabe auf, die tatsächlich an die französische Ouverture erinnert. Mayrs abtaktige *Allegro*-Allemande, Beispiel 38, hingegen stellt man sich nicht in breiten Violinstrichen ausgeführt vor, sondern eher in einem lockeren, spitzigen Flöten-Staccato.

Wenn man nun, die soeben gezeichneten Merkmale berücksichtigend, Mayrs *Adagio*- und *Allegro*-Allemanden nacheinander musiziert, so zeigt sich, daß die geschilderten Wirkungen entstehen, ohne daß, absolut genommen, ein erheblicher Tempounterschied damit verbunden ist. Um dies zu veranschaulichen, seien ausnahmsweise Metronomzahlen herangezogen: für Beispiel 37 möchte ich M. M. $\text{J} = 70$, für Beispiel 38 M. M. $\text{J} = 80$ annehmen. Zwar wird die *Adagio*-Allemande in der Tat metronomisch langsamer als die *Allegro*-Allemande genommen, aber bei weitem nicht so viel langsamer, wie der Höreindruck vortäuscht. Er ist mindestens ebenso stark durch Faktur und Ausführung der Stücke bedingt⁸⁶⁾.

Der Achtel- oder Sechzehntelaufakt der Allemande stimmt meist mit dem folgenden Taktschwerpunkt überein, entweder nur in der Oberstimme oder auch in allen Stimmen. Diese Art des Auftakts ist wie ein hörbares Atemholen vor dem eigentlichen Beginn, er ist gleichsam nur zur Bekräftigung des folgenden Abtakts da, er hat kein Eigengewicht. Auftaktigkeit

⁸⁶⁾ Instruktionen in theoretischen Schriften wie die folgende oft herangezogene Stelle aus Quantzens Versuch (XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 50; s. auch die vorangehenden und folgenden Paragraphen) sind ebensowenig aus den tatsächlichen musikalischen Gegebenheiten heraus entstanden wie auf diese anwendbar. Insbesondere dort, wo die gedankliche Spekulation mathematische Regeln nahelegte, pflegte man diese — unabhängig von praktisch-musikalischen Erfahrungen — zu entwickeln: „Das *Allegro assai* ist also von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste. Das *Allegretto* ist noch einmal so langsam als jenes. Das *Adagio cantabile* ist noch einmal so langsam als das *Allegretto*; und das *Adagio assai* noch einmal so langsam, als das *Adagio cantabile*.“

und Abtaktigkeit bedeuten daher bei der Allemande zunächst keinen wesentlichen Unterschied. Dennoch ist man geneigt, eine bestimmte Art auftaktiger Anfänge der Allemande — auch tempomäßig — in eine Gruppe zusammenzufassen, nämlich die, deren erstes (abtaktiges) Viertel um ein Sechzehntel übergebunden ist, wonach erst (bzw. nach einer Sechzehntelpause) die Stimme in Fluß kommt. Dies bedingt, daß auch der Baß während der ersten Takthälfte denselben Klang beibehält (Oktavsprung, Quint-Oktavsprung, Tonwiederholung u. dergl.).

Solche Anfänge finden sich aber häufig bei der Allemande, unabhängig davon, ob ihr etwa *Allegro* oder *Adagio* beigefügt ist (s. u.). Auch bei Pezel z. B. kommt dieses Kopfmotiv vor, allerdings nur mit einem Achtel als Auftakt und bereits in den anderen Stimmen von den bei Pezel üblichen Punktierungen begleitet, die dann in der Oberstimme übernommen werden⁸⁷). Bei Mayr fehlen diese, ebenso wie in der zum Vergleich herangezogenen Corelli-Allemanda.

In Georg Muffats *Largo-Allemande* hingegen, die ebenfalls den Typus des Mayrschen Stücks vertritt, sind Punktierungen häufig und bestimmen, wie bei Pezel, bereits den Anfang:



41. G. Muffat, *Florilegium I*: Allemande (DTO I, 2, S. 97).

Für diesen Typus eines Kopfmotivs gibt es auch französische Beispiele⁸⁸): 1670 bei Chambonnières, G.A. S. 10 und 27, und 1716/17 bei Couperin, Chrys. I/II, S. 160. Diese drei Stücke tragen keine Tempobezeichnungen. Wenn für sie auch die langsame Bewegung angenommen werden darf, so doch nicht in Analogie zu den oben besprochenen *Adagio*- und *Largo*-Allemanden. Denn es gibt, wie erwähnt, auch Stücke mit dem Typus dieses Kopfthemas und ähnlicher Gesamtstruktur, die *Allegro* oder *Presto* überschrieben sind.

⁸⁷⁾ DDT 63, S. 99 und 111.

⁸⁸⁾ Mohr, S. 109 weist anhand dieser Tatsache darauf hin, daß „die Wurzeln des neuen italienischen Allemanden-Typus in der französischen Lautenmusik zu suchen“ seien. Für Chambonnières' Stücke ist (s. auch Tabelle II) das Jahr 1670 angegeben, „weil die Pièces de Clavecin von Chambonnières . . . erst in seinem Todesjahr (1670) im Druck erschienen sind. Man wird indessen die fragliche Datierung getrost zwanzig bis dreißig Jahre zurückverlegen dürfen, denn schon 1653, als Froberger Chambonnières in Paris hörte, stand der französische Meister auf der Höhe seines Ruhmes.“ (Danckert S. 42).

Dies gilt z. B. für die meisten Allemanden in Joh. Schenks *Scherzi musicali*, um 1692, unter denen sowohl ein Teil der unbezeichneten als auch der mit *Lento* und *Allegro* versehenen diesen charakteristischen Anfang aufweist⁸⁹⁾. Es handelt sich also um ein für die Allemande — unabhängig von den ihr zugeordneten Beiworten — typisches Kopfmotiv. Die Fortsetzung desselben ist natürlich verschieden. Schenks *Allegro-Allemande* z. B. verläuft in ununterbrochener Achtelbewegung. Die Oberstimme wird überwiegend durch Sechzehntelläufe und -figuren gebildet. Die über eine Oktave großen Sprünge haben kein Gewicht, sondern mehr hüpfenden Charakter. Daß die den Fluß bestimmende Baßbewegung in Halben verläuft, legt nah, das Stück als *Alla breve* zu betrachten. Bei Schenks *Lento-Allemande* hingegen liegt das Gewicht auf den Vierteln, sowohl durch die Baßbewegung als auch durch die Punktierungen der Oberstimme. Sechzehntel kommen hier in der Oberstimme nur als Auftakte, Verzierungen oder Durchgänge vor, im Baß jedoch unterstützen Figuren wie  oder das als Sequenz benutzte Motiv  den das Stück regierenden ruhigen Viertelschlag.

Bei Couperin fehlen für Allemanden Bezeichnungen, die zum langsamen Bereich gehören. Das hängt wohl damit zusammen, daß das für die italienische Allemanda typische fließende *Allegro*-Tempo, das auch bei den Corelli-Allemanden überwiegt, inzwischen von Frankreich übernommen worden war. Umgekehrt sind die italienischen, z. B. Corellis, wie auch die deutschen langsamen Allemanden deutlich von der französischen Lautenmusik beeinflußt.

In Gaultiers *Rhétorique des Dieux* und *Pièces de Luth* ist bei einem Teil der Allemanden die Überschrift durch *grave* ergänzt: in der Neuausgabe von Tessier S. 9, 16, 67 und 112. Die vier Stücke werden gleichzeitig als *Tombeaux* benutzt: S. 9 'Tombeau de Monsieur de Blancrocher',⁹⁰⁾

⁸⁹⁾ Vereeniging 28, Nr. 22, S. 40: *Allegro*; Nr. 33, S. 59: *Lento*; Nr. 61 und 79: unbezeichnet.

⁹⁰⁾ Demselben Monsieur de Blancrocher, der nach Tessier (Publ. VII, S. 5) im Herbst 1652 gestorben ist, widmete Joh. Jak. Froberger während seines Aufenthaltes in Paris einen „Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche (sic); lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure“. (DTO X, 2, S. 114.) Eine ähnliche Überschrift Frobergers lautet: „Lamentation faite sur la mort tres douloreuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troiseme; et se joue lentement avec discretion. An. 1657“. (DTO X, 2, S. 116.) Vgl. auch hier S. 97, Anm. 53. Für die dort erwähnte Plainte und für den Tombeau sur la mort de Monsieur Blancheroche setzt G. Adler im Revisionsbericht DTO X, 2, S. 127 stillschweigend voraus, daß sie Allemanden sind, die lediglich dieser besonderen Zweckbestimmung dienen. — *A la discrédition* bedeutet 'frei, nach Belieben, ohne Bedingungen (ad libitum)'. Diese Vortragsweise spielt insbesondere bei Froberger eine Rolle. Eine Schülerin von ihm, die Herzogin

S. 16 'Tombeau de Mlle Gaultier', S. 67 'Tombeau de Monsieur de l'Enclos', S. 112 'Tombeau de Gaultier par lui-même'.⁹¹) Diese *Grave*-Allemanden haben als gemeinsame Merkmale: Abtaktigkeit, Bevorzugung des besonders als Kopfmotiv auftretenden Rhythmus     ⁹²) oder auch Abwandlungen desselben, Bewegung in Vierteln, seltene Harmoniewechsel (oft nur taktweise), gelegentlich Viertel- und Achtelpunktierungen. Der letzte Takt jedes Teils schließt abtaktig auf der Tonika, die bis zum Taktschluß, meist arpeggiert unterteilt, ausgehalten wird:  ⁹³).

Das einzige mit einer Tempoangabe, nämlich mit *Lentement*, versehene Stück in Chambonnières' Clavecin-Kompositionen ist die 'Allemande dite L'Affligée'. Wenn im großen und ganzen zutrifft, daß, wie Mohr (S. 94) sagt, Chambonnières' Allemanden generell von „langsamer, gravitatischer Bewegung“ sind, so scheint 'L'Affligée' im besonderen — es deutet auch der Titel darauf hin — auf die 'Allemande *grave*' Gaultiers zurückzugehen. Die übrigen unbezeichneten stehen dem auf S. 106 ff. skizzierten *Adagio-Largo*-Allemandentypus nahe⁹⁴).

Die *Grave-Allemanden* J. A. Schmicerers DDT X, S. 104 und 133 weisen mit Gaultiers *Grave-Allemanden* keinerlei Ähnlichkeit auf: sie sind

Sibylle v. Württemberg in Héricourt, schreibt in einem Brief: „Es ist schwer aus den Noten zu finden . . . Wer die Sachen nicht von ihm gelernt, kann sie unmöglich mit rechter Diskretion schlagen, wie er sie geschlagen hat“ (DTO VI, 2, S. VI). S. auch den fünfletzten Takt der Gigue aus der XX. Klaviersuite (DTO VI, 2, S. 59): *avec discrédition*. Adler berichtet im Vorwort zu der Neuausgabe der Suiten, daß diese Anweisung, wo sie gelegentlich in den ältesten gedruckten Ausgaben der Frobergerschen Suiten vom Ende des 17. Jahrhunderts stehe, nicht von Froberger selbst stamme, sondern vom Herausgeber hinzugefügt sei. — Vgl. auch das Mattheson-Zitat S. 25, das Kuhnau-Zitat S. 38, Anm. 21 und die insbesondere für die Auffassung von *discrédition* aufschlußreiche, im dortigen Zusammenhang jedoch eigenartige Definition von *spiritoso* bei Brossard: „. . . avec esprit, avec ame, avec jugement & discrétion“.

⁹¹⁾ Dieses Stück entnimmt Tessier nicht der Sammlung Rhétorique des Dieux, sondern den Pièces de Luth, die er auf ca. 1670 datiert.

⁹²⁾ Vgl. auch O. Fleischer, Denis Gaultier, *Vjschr. II*, 1886, S. 92.

⁹³⁾ Solche charakteristischen Schlußbildungen können ebenso als Anhaltspunkte zur Tempobestimmung dienen wie Kopfmotive.

⁹⁴⁾ Da zu bezweifeln ist, daß die in der Neuausgabe Chilesottis (Bibl. Rar. Mus. VIII, S. 8 und 9) enthaltenen Bezeichnungen *Moderato* und *Lento* über den Allemanden von Corbetta (1671) und dessen Schüler R. de Visée (1682) original sind, wird hier nicht auf sie eingegangen, zumal die Allemande de Visées im Anhang zu Chilesottis Aufsatz in den SbIMG IX, S. 62 ff. ohne Bezeichnung abgedruckt ist. Dem Duktus nach würde ich beide Stücke dem behandelten französischen *Grave-Lentement*-Typus zuordnen, insbesondere die Allemande de Visées, die 'in morte de Fr. Corbetta', also auch als Tombeau, komponiert ist. — Die S. 102 besprochene Passacaglia von Roncalli wurde trotz obiger Zweifel herangezogen, weil hier die Wahrscheinlichkeit der Echtheit des *Grave* angenommen werden konnte.

auftaktig (C oder D) und haben durchgehende Viertelbewegung. Oktav- und Sextsprünge der Achtel und die Figur $\text{C} \text{ C}$ lockern den Satz auf.

Unter Purcells in 'A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinet' veröffentlichten Suiten befindet sich als einzige Tempobezeichnung *very slow* über einer 'Almand, Bell-barr'⁹⁵):



42. Purcell, Almand (G.A. VI, S. 18).

Alle auch den übrigen Allemanden Purcells eigenen Charakteristika, C -Zeichen, D -Auftakt (auch C -Auftakt kommt vor), Sechzehntel- und Achtelpunktierungen und eine durch diese und durch Auszierungen belebte Oberstimme, erscheinen hier gesteigert. Abgesehen von dem S. 95 f. erwähnten 'Minuet. Slow Air' finden sich keine weiteren Tempobezeichnungen bei Purcells Tänzen⁹⁶).

⁹⁵) Was 'Bell-barr' bedeutet, konnte ich nicht ermitteln. Auch William Barclay-Squire schreibt (Purcell-G.A. VI, S. VII, Revisionsbericht): „I am unable to suggest any meaning of this curious name.“

⁹⁶) In Werken allerdings, die keine Tanzkompositionen sind, verwendet Purcell auch italienische Angaben. Daß er sich nur an Italien orientiert, ist bemerkenswert; denn Ende des 17. Jahrhunderts hatte Frankreich durch Lully ebenso große Bedeutung gewonnen wie Italien. Deutsche Komponisten waren z. T. gleich stark von Frankreich wie von Italien angeregt, was sich auch in der Übernahme französischer Termini äußert. Im Vorwort zu seinen 'Sonatas of three Parts', 1693, (G. A. V, S. VII f.) weist Purcell selbst auf seine Einführung der italienischen Tempowörter hin: „It remains only that the English Practioner be enform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him, the chief of which are these following: *Adagio* and *Grave*, which import nothing but a very slow movement: *Presto Largo*; *Poco Largo*, or *Largo* by itself, a middle movement: *Allegro et Vivace*, a very brisk, swift, or fast movement: *Piano*, soft.“ Italienische Bezeichnungen stehen auch in den '10 Sonatas in four Parts', 1697 — also erst zwei Jahre nach Purcells Tod — erschienen, wahrscheinlich aber noch in den achtziger Jahren entstanden (G. A. VII). Dort ist allerdings die Authentizität der Bezeichnungen unsicher, da (s. Vorwort von Ch. V. Stenford) „the Composer obviously left no Ms. ready for the press“ und weil „two versions of some of the Sonatas exist“. — Bei der Betrachtung von Purcells langsamem Zwischensätzen der '12 Sonatas of three Parts' fällt auf, daß die *Largo*-Teile ausschließlich im Dreiertakt stehen, die *Adagio*- und *Grave*-Teile hingegen im geraden Takt (C oder D). (In den '10 Sonatas in four Parts' kommen zwei Ausnahmen von *Adagio* im Dreiertakt vor.) Damit hängt Purcells eigene Definition von *Adagio* und *Grave* als sehr langsamem, von *Largo* als mittlerem Tempo zusammen. (Über die Möglichkeit einer derartigen Abstufung, insbesondere in der Händelzeit, s. S. 82 f.). Die in Purcells Werk durchgeführte

Gavotte

Zu den geradtaktigen Tänzen mit Angaben für langsames Tempo gehören noch einige mit *Lentement* überschriebene Gavotten: drei aus d'Angleberts Pièces de Clavecin, 1689, und eine aus Rameaus Oper Castor et Pollux, 1787⁹⁷⁾. Das Fehlen des charakteristischen Zwei-Viertel-Auftaktes haben d'Angleberts Gavotten mit anderen frühen Erscheinungsformen dieses Tanzes gemeinsam⁹⁸⁾.

Der in der Regel bei der Gavotte anzutreffende Alla-breve-Takt ist zwar bei zweien der Stücke d'Angleberts durch eine 2 vorgezeichnet (Publ. VIII, S. 57 und 58).⁹⁹⁾ Dieser Vorzeichnung kommt jedoch hier keine entscheidende Bedeutung zu, vielmehr ist auf Grund der musikalischen Gestalt der Stücke — häufige Punktierungen neben lang ausgehaltenen Noten und reicher Auszierung — anzunehmen, daß sie, wie die mit dem C-Zeichen versehene G-Dur-Gavotte, Publ. VIII, S. 24, in ruhiger, fast feierlicher Viertelbewegung verlaufen.

Dies gilt auch für Rameaus A-Moll-Gavotte¹⁰⁰⁾, beruht hier aber nicht auf einer Zugehörigkeit zu dem alten Typus, sondern auf einer Umdeutung der uns bekannten späteren Gavotte. Sie hat den üblichen J-Auftakt und die Vorzeichnung 2; dennoch kann sie auf Grund der reichen Melodiegestaltung, und erst recht angesichts der Vorschrift *Lentement*, nur in Viertelschlagzeiten musiziert werden.

Neben diese Gavotte Rameaus möchte ich Bachs 'Tempo di Gavotta' aus der E-Moll-Partita stellen. Das Stück erscheint dem von Rameau dadurch verwandt, daß es zwar im Baß den charakteristischen Zweiviertel-Auftakt hat, ihn aber nicht in der gewohnten hüpfenden, sogleich das typische Gavottentempo festlegenden Funktion bringt; vielmehr bestimmt die Stimmführung in Achtel-Triolen die Bewegung. Durch Bachs Bezeichnung 'Tempo di Gavotta' wird aber ausdrücklich das charakteristische Gavotten-

Trennung der Taktarten 3 (= *Largo*) und C, C (= *Adagio*) fand ich bei keinem anderen Komponisten vor, keinesfalls in dieser Konsequenz, auch nicht bei den Italienern, die Purcell zum Vorbild gedient haben können (z. B. Corelli, G. M. Bononcini, G. B. Bassani, G. B. Vitali; vgl. auch das Vorwort Fuller-Maitlands zur Purcell-G. A. V, S. I f.).

⁹⁷⁾ D'Anglebert, Publ. VIII, S. 24, 57 und 58. Rameau-G. A. VIII, S. 49. — Die meisten Gavotten werden, da sie vorwiegend Bezeichnungen wie *allegro* und *presto* tragen (vgl. Tab. III), erst im nächsten Kapitel zu besprechen sein.

⁹⁸⁾ Vgl. Harvard-Dictionary, Art. Gavotte.

⁹⁹⁾ Die 2 war in Frankreich anstatt des C-Zeichens üblich. Vgl. darüber nächstes Kapitel, Abschn. a).

¹⁰⁰⁾ Aus Castor et Pollux, 1737, G. A. VIII, S. 49. Die dieser zweiten Gavotte vorausgehende weniger ausgezierte erste Gavotte en Rondeau in A-Dur ist *Tendrement* überschrieben.

tempo¹⁰¹), das die Baßführung der beiden ersten Takte eindeutig fordert, durchgeführt und das übrige Rankenwerk demselben angepaßt. Indem so Bach über dem Schema des Gavottenrhythmus durch Diminution und Kolorierung ein kompliziertes Gebäude errichtet, schafft er sozusagen eine Variation, ein Double der Gavotte. Dadurch entsteht innerhalb des einen Stücks ein Übereinander, bzw. eine Gleichzeitigkeit von Alla-breve- und C-Bewegung. Hier wäre es falsch, sich vor eine Alternative gestellt zu sehen. Bach verändert diesen Tanztypus im Prinzip so, wie es Mattheson in dem S. 93 angeführten Zitat beschreibt und — ablehnt; vgl. auch das Mattheson-Zitat S. 81, Anm. 6. Allerdings hat Bachs freie Behandlung der Tanztypen in seinen späteren Werken und insbesondere in den Partiten nichts mit Willkür oder leerer Virtuosität zu tun. Er erreicht hier eine höchste Stufe der Deutung der Tanztypen; es kommt ihm nur mehr auf die 'Idee' der Gavotte an¹⁰²). Und diese ist im Tempo verkörpert.

Französische Ouverture

Der Betrachtung der Tänze, die einen gewissen Einleitungscharakter haben (s. S. 105), sei noch ein Wort über die französische Ouverture angefügt. Sie ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, seit Lully, der klassische Einleitungssatz — nicht nur der Oper, sondern auch gerade der Suite. Man spricht vom Pavanenrhythmus der langsamen Teile der französischen Ouverture. Aber hier hat wohl nicht nur die Pavane Pate gestanden. Es finden sich darin Merkmale verschiedener Tänze, denen — choreographisch gesehen — ein langsames Schreiten angemessen ist, — musikalisch gesehen — feierliche Einzugshaltung innewohnt. Bei Lullys mir in Frühdrucken zugänglichen Ouverturen finden sich als Überschriften weder am Anfang noch für den Mittelteil Tempoangaben. In einigen Fällen ist für die Schlüsse

¹⁰¹) Einige Theoretiker-Zitate könnten Zweifel darüber aufkommen lassen, wie zur Zeit Bachs das charakteristische Gavottentempo war. Brossard (1703) sagt, daß die Gavotten „quelques fois gais, quelques fois graves“ seien, Walther (1732) — wohl in Anlehnung an ihn —, daß sie „manchmahl hurtig, bisweilen aber auch langsam tractirt werden“, Rousseau (1768), daß „le mouvement de la Gavotte est ordinairement gracieux, souvent gai, quelques fois aussi tendre et lent.“ Daß die heiter-beswingte Form gegenüber der feierlich-gemessenen die Oberhand hatte, geht bereits eindeutig aus meinem Material hervor: Gegenüber 4 mal *Lentement* (d'Anglebert, Rameau) stehen: 16 mal *Allegro*, 9 mal *Presto*, 8 mal *Gai* (darunter 2 mal *très gai*), 2 mal *Vivace* (bzw. *vif*), einmal *Très vite*, einmal *Animé* und 5 mal *Alla breve*. Das 'Tempo di Gavotta' Bachs lehnt sich also ohne Zweifel an die Vorstellung der zuletzt aufgezählten Termini an.

¹⁰²) Nach Thr. Georgiades, Vorlesung über 'Bachs Klavierwerk', Sommersemester 1950, und über 'Englische und deutsche Cembalomusik von 1600 bis 1750', Sommersemester 1958. — Ähnliches gilt auch für das 'Tempo di Minuetto' in Bachs G-Dur-Partita.

Lentement vorgeschrieben: *Phaéton*, 1683, (achtletzter Takt), *Proserpine*, 1680, (C-Schlußteil), *Alceste*, 1708, (10 Schlußtakte)¹⁰³). Außer diesen Bezeichnungen kommen — allerdings nur sehr selten — im Verlauf der Opern *gay*, *gravement*, *Allo*, *tres vite* vor¹⁰⁴).

Von deutschen Komponisten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, die sich in ihren Orchestersuiten an die französische Ouverture anlehnten, liegen auch die Bezeichnungen *Adagio* und *Grave* authentisch vor¹⁰⁵). Die ersten Sätze von Bachs Orchestersuiten sind ohne Bezeichnungen. Lediglich in der H-Moll-Ouverture wird für den im 3/4-Takt stehenden Schlußteil *Lentement* verlangt.

Die Angabe *Largo* ist damals für solche Sätze nicht üblich gewesen. Jedenfalls widerspricht es dem Befund des veröffentlichten Materials, wenn es bei Riemann-Einstein, Art. *Largo* heißt: „Ganze Sätze mit der Überschrift *Largo* sind selten, dagegen sind sehr häufig kurze Einleitungen von Suiten und Sinfonien mit *Largo* bezeichnet...“¹⁰⁶) Diese Behauptung fußt auf der Vorstellung, „daß das Charakteristische des *Largo* bleierne Schwere ist, welche durch Figuration nicht aufgehoben wird; für einen längeren Satz ist dieses Ethos zu bedrückend, für eine beschränkte Anzahl Takte dagegen von ausgezeichneter Wirkung“. Diese Bedeutung von *Largo* kann keineswegs generell gelten. Sie hat sich, soweit sich dies überblicken lässt, erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgesetzt¹⁰⁷). Was die Ausdehnung der *Largo*-Sätze anlangt, so ist festzustellen, daß, was Riemann als typisch für das *Largo* hervorhebt — sein Vorkommen als kurze Einleitung oder kurzer Einschub — für das *Adagio* ungleich häufiger ist. Ganze Stücke

¹⁰³) Vermutlich handelt es sich auch bei den von Riemann erwähnten Angaben allenfalls um Bezeichnungen über den Schlüssen der Ouverturen. Handbuch der Kompositionslehre II, S. 32 f.: *Grave* über der Lully-Ouverture zu *Carneval*, 1675, und zu *Temple de la paix*, 1685. (S. 34 ebd. spricht Riemann vom *Largo* derselben Ouverturen.) Vgl. auch Riemanns Kompositionslehre I, S. 148, und: *Die französische Ouverture*, Musikalisches Wochenblatt 1899, S. 20: „... das einleitende und das abschließende *Grave* *Lentement* ...“.

¹⁰⁴) Die dem *Ballet de Xerxes* in der G. A. beigefügten Bezeichnungen sind wohl ebensowenig original wie die übrigen — allerdings deshalb auch ausdrücklich in Klammern gesetzten — Tempoangaben in dieser Ausgabe. Vgl. ‘Préface à l’édition des Oeuvres complètes de Lully’, 1. Bd. S. X von H. Prunières, wonach alle Zusätze in der Neuausgabe gekennzeichnet sein sollen.

¹⁰⁵) Vgl. z. B. Telemann in Riemanns Kompositionslehre S. 110 und Schmicerer, *Zodiacus*, DDT X, S. 112.

¹⁰⁶) Aus dieser Vorstellung heraus nennt Riemann (MG II, 2, S. 254 f.) z. B. auch ohne Umschweife die unbezeichneten Sätze der ‘*Sinfonia per introduzione del Prologo*’ zu *San Alessio* von Stefano Landi, 1634, *Largo* und *Allegro* (vgl. Goldschmidt, Oper I, S. 202 ff.).

¹⁰⁷) Brossard definiert *Largo* allerdings bereits 1703 als ‘*Fort lentement*’ bzw. ‘*adagio adagio*’, wohl mehr als Übersetzung, denn auf Grund praktischer Erfahrung.

hinwiederum sind von der Mitte des 17. Jahrhunderts an ebenso häufig mit *Largo* wie mit *Adagio* überschrieben, was auch durch die ungefähr gleiche Anzahl der *Largo*- und *Adagiotänze* deutlich wird (s. Tab. III).

Langsame Einleitungen mit entsprechenden Tempobezeichnungen treten bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien auf (s. S. 43 f. und S. 61). Riemann macht auf Zusammenhänge der französischen Ouverture mit der frühen italienischen Sinfonia anhand der 'Sinfonia per introduzione del Prologo' zu *San Alessio*, 1634, von Stefano Landi aufmerksam: „Ich wüßte aus der reichen Literatur der Sonaten so früher Zeit kein Beispiel namhaft zu machen, das so schlagend das Herauswachsen der Lullyschen Ouverture aus der italienischen Sonate bewiese.“¹⁰⁸⁾

Das S. 43 betrachtete, für Baß und zwei Violinen geschriebene Einleitungs-*Grave* Marinis ist ein Note gegen Note gearbeiteter Satz mit feierlich-breiten Klängen im Pavanenrhythmus. Der hier zur Einleitung einer Sinfonia angewandte *Grave*-Typus findet sich auch bei anders benannten Stücken, z. B. der Entrata des *Balletto secondo a tre & quattro* von Marini, ebenfalls 1655¹⁰⁹⁾.

D. Iselin weist S. 12 darauf hin, daß es schwierig ist, die bei Marini vorkommenden Namen *Sonata*, *Canzone*, *Sinfonia* und *Balletto* „in ihrer Verschiedenheit gegeneinander abzugrenzen. Marini geht mit der Bezeichnung der einzelnen Sätze sehr willkürlich vor“. Sie macht darauf aufmerksam, daß in Marini's op. 1, 1617, der erste Satz des *Balletto Il Vendramino* 'Balletto overo Symfonia' heißt¹¹⁰⁾.

Ballo (Balletto)

Unter den *Ballo* oder *Balletto* benannten Sätzen, die — als erste Sätze einer Tanzfolge — die Funktion der *Sinfonia* bzw. *Sonata* einnehmen, ist neben den S. 43 erwähnten *Balletto* von Martino Pesenti, 1635, der die Aufforderung 'si doverà sonar a battuta longhissima' trägt, noch ein *Largo-Balletto*, ebenfalls für zwei Violinen und Baß, von Bassani, 1677, zu stellen¹¹¹⁾.

Der 'Ballo *Grave*' von Antonio Brunelli (s. S. 64) gehört einem anderen *Balletto*-Typus an (s. S. 67 f.). Auf die übrigen Stücke, die man in den

¹⁰⁸⁾ MG II, 2, S. 255. — Vgl. aber auch hier S. 115, Anm. 106.

¹⁰⁹⁾ Torchì VII, S. 27.

¹¹⁰⁾ Ob der bei Torchì, *La musica* S. 86, zitierte, mit *Largo* überschriebene *Balletto V* aus Domenico Gabrielli's *Balletti, Gigue, Correnti ...*, 1684, eine derartige einleitende Funktion einnimmt, geht aus Torchì nicht hervor. Es ist aber zu vermuten, daß es sich um einen Einzeltanzsatz handelt, wie bei dem aus demselben Werk stammenden mit *Allegro* bezeichneten *Balletto IV*, wovon der Anfang der Oberstimme ebenfalls bei Torchì S. 86 abgedruckt ist.

¹¹¹⁾ Wasielewski S. 56.

Tabellen unter der Rubrik Ballo-Balletto findet, und die überwiegend mit *Allegro* und *Presto* bezeichnet sind, wird später eingegangen. Sie sind in den Tabellen ohne Aufgliederung in verschiedene Typen eingetragen (vgl. den Art. Ballo der MGG).

Entrée (Intrada)

Auch die Entrée ist nicht auf eine bestimmte Gestalt festzulegen. Insbesondere seit Lullys Opernballetten und den ihnen nachgebildeten Opernsuiten treten Entrées in Gestalt verschiedener Tanztypen auf: z. B. in Georg Muffats *Florilegium* als Pavane, Gavotte und Balletto¹¹²⁾. Auf Sätze wie die oben erwähnte *Grave*-Entrata Marinis und die *Largo*-Introduzione Vitalis, *Torchi* VII, S. 214 f., mag sich wohl die Bemerkung in Walthers Lexikon Art. Entrée beziehen, daß sie „dem ersten Theil einer Ouverture nicht unähnlich“ sehe. Mattheson scheint in seiner Definition der Entrée speziell die französische Ouverture im Auge zu haben: „Es muß bei derselben das erhabene und majestätische Wesen allerdings statt finden. Hergegen hat die Entrée mehr scharffes punctirtes und reissendes an sich, als sonst irgend eine andere Melodie; wobey zugleich die Ebenträchtigkeit der Marsche fehlet oder in etwas abgehet“¹¹³⁾. Quantz sagt: „Die Entrée, die Loure, und die Courante werden prächtig gespielt und der Bogen wird bei jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzt.“¹¹⁴⁾ Und wie auf S. 105 ff. gezeigt wurde, gibt es auch einen Allemanden-Typus, der „prächtig“ zu spielen ist¹¹⁵⁾.

Die *Grave*-Einleitung mit breit-feierlichem Charakter und vollem Klang läßt sich über J. S. Bach weiter bis zu den Wiener Klassikern verfolgen. Als Beispiele hierfür seien die fünf Eröffnungstakte des G-Dur-Präludiums aus den acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel und die drei Eröffnungstakte des *Cum Sancto Spiritu* der A-Dur-Messe von Bach genannt¹¹⁶⁾. In sich abgeschlossene Sätze, die durch ihre Punktierungen besonders an die französische Ouverture erinnern, und die die seltene Doppelbezeichnung *Grave. Adagio* tragen (vgl. S. 92, Anm. 31), sind der ‘Sonate-Concerto’ benannte Einleitungssatz zur Kantate ‘Himmelskönig sei willkommen’ und die Sinfonia der Partita C-Moll. Vielleicht darf von hier aus auch an die *Grave*-Einleitung von Beethovens Sonate *Pathétique* gedacht werden.

¹¹²⁾ Vgl. Riemann-Einstein, Art. Entrée und hier S. 88, Anm. 22.

¹¹³⁾ Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister S. 227.

¹¹⁴⁾ Quantz, Versuch, XVII. Hauptstück, VII. Abschn., § 58.

¹¹⁵⁾ Darauf wird auch im Grove-Dictionary hingewiesen: „The Allemande, with its heavy rhythm and rather solemn expression, was easily transformed into a prelude which under the name of Entrée or Ouverture, was played before a ballet.“

¹¹⁶⁾ Bach-G. A. XXXVIII, S. 36 und G. A. VIII, S. 90.

2. Allegro, Presto, Vivace, Vif, Gai, Vite, Animé, Alacriter, Alla breve, Gagliardo

a) Allemande — Entrée (Intrada) — Ballo (Balletto) — Gavotte · Bourrée ·
Rigaudon · Tambourin

Bisher behandelten wir Tänze mit Bezeichnungen für langsame Tempi. Lediglich zum Vergleich wurden in einigen Fällen Angaben für schnelle Tempi herangezogen. Dabei mußte — da die wenigsten Tänze in ihrem Verlauf mehrere Tempobezeichnungen tragen und damit selbst eine Vergleichsmöglichkeit bieten — gelegentlich auf Kompositionen vorgegriffen werden, die erst in diesem Teil besprochen sind.

Die frühesten Bezeichnungen bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts waren, wie wir sahen, nur selten für eine ganze Komposition geltende Überschriften (s. insbesondere S. 55 f.). Sie traten meist paarweise innerhalb eines Stücks auf. Sie bestätigten oder ergänzten das Notenbild, indem sie

den Wechsel von kleinen und großen Notenwerten (schon bei Milan, S. 30 f., später z. B. bei Monteverdi, S. 41 f. und 50, bei Praetorius, S. 47, und bei Frescobaldi, S. 52),

den Wechsel der Taktzeichen (z. B. Banchieri, S. 45 und Frescobaldi, S. 52, 56 und 59),

den Wechsel von Tutti und Solo (Praetorius, S. 47, Anm. 21, Jelich S. 70) verdeutlichten.

Weiterhin waren sie bedingt durch das Solistisch-Virtuose (S. 62) und durch die musikalische Behandlung von Textausschnitten oder einzelnen Wörtern (S. 62 ff.).

Auf S. 55 f. wurde die Tatsache, daß die frühen Tempowörter vorwiegend paarweise auftreten, mit ihrer geringen Selbständigkeit in Verbindung gebracht. Die meisten Bezeichnungen zeigten ein Abhängigkeitsverhältnis zu einer vorausgehenden oder nachfolgenden Angabe oder — beim Fehlen einer solchen — zu einer anderen Satz- bzw. Notierungsart.

Die zunehmende Verselbständigung der Tempobezeichnungen seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts wäre vielleicht am deutlichsten an frühen Beispielen der Kirchensonate aufzuzeigen, auf deren Satzbezeichnungen diejenigen der klassischen Sonate wohl weitgehend zurückzuführen sind. Aber auch die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehenden Tanzkompositionen, die größtenteils Suiten oder Kammersonaten entnommen sind, spiegeln — wenn auch durch die beigefügten Tanznamen abgeschwächt — den gleichen Sachverhalt: den Bedeutungswandel der Tempobezeichnungen, die von nun an auf einen ganzen Satz bezogen sind.

Die Verselbständigung der Tempoangaben bewirkt aber nicht, daß sie in ihrer früheren, auf Relation beruhenden Funktion aussterben. Vielmehr tre-

ten sie auch weiter in dieser Bedeutung auf, allerdings vorwiegend in Gattungen, die aus den S. 75 angegebenen Gründen hier nicht weiter verfolgt werden können.

Trotz dieses Ausschlusses führt die Einschränkung auf die Betrachtung der Tanzkompositionen nicht etwa zu einseitigen Ergebnissen. Die Beobachtungen lassen sich, wie mehrmals gezeigt wurde, durchaus auch auf andere Gattungen anwenden.

Das Verhältnis der verselbständigt Tempobezeichnungen untereinander kann ebenfalls am Tanz demonstriert werden. Auch hier, wo sie als selbständige Überschriften auftreten, ist ihr Verhältnis zu anderen Bezeichnungen der notwendige Maßstab. Möglichkeiten zu Gegenüberstellungen bieten sich:

in Stücken derselben Tanzgattung mit verschiedenen Tempobezeichnungen (vgl. Mayr, *Adagio- und Allegro-Allemande* S. 107),
im Verhältnis von Simple und Double (s. S. 89 ff.),
in Tanzkompositionen mit Zwischenbezeichnungen (vgl. S. 101),
in verschiedenen Tanztypen einer Suite,
schließlich auch im Gebrauch der Tempobezeichnungen in den verschiedenen Ländern, durch die jeweiligen Generationen und einzelnen Komponisten.

Von solchen Vergleichen wollen wir bei der nun folgenden Betrachtung der Tempoangaben für schnelle Tänze ausgehen. Die besprochenen Bezeichnungen für langsame Tempi können dabei als Grundlage dienen, zumal fast alle unter langsam Tempobezeichnungen auftretenden Tanztypen nun wieder begegnen.

Die Tänze sollen wieder in drei gesonderten Gruppen behandelt werden: Als erste werden Allemande, Entrée, Ballo, Gavotte, Bourrée, Rigaudon und Tambourin, als zweite Sarabande, Courante und Menuett, als dritte Gigue, Canarie, Loure, Siciliano, Pastorale und Forlane besprochen. Es korrespondieren also die Abschnitte a), b), c) des vorigen Kapitels mit den Abschnitten dieses Teils in umgekehrter Reihenfolge.

Allemande

Die Allemande tritt am häufigsten unter der Bezeichnung *Allegro* auf. Vivaldi, der bei diesem Tanz überhaupt keine Angaben für langsames Tempo verwendet, versieht 15 Allemanden mit *Allegro*, 2 mit *Presto*; unter Corellis Allemanden sind 13 mit *Allegro*, 5 mit *Presto* bezeichnet¹⁾.

Unter Corellis *Adagio-* und *Largo*-Allemanden waren diejenigen aus den Sonaten II, VI und IX des op. 2 nicht nur der Haltung, sondern auch der Stellung nach Einleitungssätze. Den *Allegro*- und *Presto*-Allemanden ist der mit dieser Funktion verbundene Charakter nicht in solchem Maße eigen,

¹⁾ *Presto*-Allemanden anderer Komponisten sind mir nicht begegnet.

was sich auch darin zeigt, daß sie nie an der Spitze einer Satzfolge stehen. Meist sind sie, wie auch bei Vivaldi, zweite Sätze nach einem *Adagio*-, *Largo*- oder *Grave*-Preludio.

Es lassen sich folgende Corelli-Stücke der *Presto-Allemanda* aus Vivaldis op. 1 Nr. 5 gegenüberstellen²⁾:

Corelli, Sonate da Camera a tre, 3 Allemanden: 43. aus op. 2, Nr. 4 (G.A. I, S. 87); 44. aus op. 2, Nr. 11 (G.A. I, S. 115); 45. aus op. 4, Nr. 12 (G.A. II, S. 244). 46. Vivaldi, Dodici Sonate da Camera a tre op. 1: Allemanda aus Nr. 5.

Schon die ähnliche Behandlung des Kopfthemas macht eine ihnen gemeinsame Tempohaltung erkennbar.

Das in Beispiel 45 notierte Alla-breve-Zeichen kann gegenüber den anderen Stücken keinen Tempounterschied bedeuten. Auch diese sind wohl zweizeitig zu musizieren, wenn auch die Verbindung des C-Zeichens mit *Presto* damals in der Theorie vielfach als Aufforderung zu vier raschen Schlägen betrachtet wurde.³⁾ Das Fehlen von Sechzehnteln — es kommen lediglich bei Corelli (Notenbeisp. 44, s. oben) einige als Verzierungen zu verstehende Wechselnoten und Auftakte vor — ist dabei maßgebend.

Auch in den folgenden abtaktigen Allemanden bestimmt die durchlaufende Achtelbewegung — hier speziell im Baß — das Tempo. Ihnen eignet ebenfalls der Alla-breve-Charakter, der in den Allemanden 48 und 49 durch die in synkopierenden Halben verlaufenden Oberstimmen unterstützt wird.

²⁾ Da ich mich für Vivaldi weitgehend auf die thematischen Kataloge von Rinaldi und Pincherle stützen muß, und daher nur jeweils den Anfang der Oberstimme der Kompositionen heranziehen kann, sind verbindliche Tempofeststellungen kaum möglich. Sobald die beabsichtigte, aber, wie mir der Verlag Ricordi mitteilt, zurückgestellte, Neuausgabe von op. 1, 2, 5 und 13 erscheint, können etwaige Richtigstellungen und Erweiterungen vorgenommen werden. Die wenigen Vivaldi-Neuausgaben in Nagels Musik-Archiv und die von Moffat, Jensen und David herausgegebenen wurden herangezogen.

³⁾ Georg Muffat sagt in der Vorrede zum *Florilegium Primum* (DTO I, 2, S. 11): „... Weiter wann nach disem Zeichen 2 der Tact sehr langsam in zwey Theil abzumessen ist, gelten die Noten fast gleich so viel als bei denen Welschen nach dem Zeichen C allwo der Tact mit beygesetzten *presto* in vier getheilt ist...“.

47

48

49

Corelli, Sonate da Camera a tre, 3 Allemanden: 47. aus op. 2, Nr. 3 (G.A. I, S. 85); 48. aus op. 4, Nr. 1 (G.A. II, S. 198). 49. aus op. 4, Nr. 11 (G.A. II, S. 241).

Die Achtel dieser Beispiele entsprechen also den Sechzehnteln der meisten Allemanden Bachs. Durch entsprechende Umnotierung der Corelli-Stücke, wobei die Taktstriche in doppelten Abstand zu stehen kommen, zeigt sich, daß eigentlich auch sie 4/4-Allemanden des bekannten Typus sind. Diese Notierungsweise verwendet aber auch Corelli:

50

51

Corelli: 50. Sonate da Camera a tre 1694: Allemanda aus op. 4, Nr. 8 (G.A. II, S. 227); 51. Concerti grossi 1712: Allemanda aus op. 6, Nr. 10 (G.A. V, S. 187).

⁴⁾ In der Ausgabe von Waldemar Woehl (im Auftrage des Arbeitskreises für Hausmusik, Kassel und Basel 1937) steht an dieser Stelle *Vivace*. Wie ich kurz vor

Eine an Nr. 51 erinnernde Allemanda Vivaldis trägt die Bezeichnung *Presto*:



52. Vivaldi, Allemanda aus der Violinsonate op. 2, Nr. 6.

Für die frühesten Tempobezeichnungen bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts wurde festgestellt (S. 54), daß *Allegro* und *Presto* noch synonym waren. Gegen Ende des Jahrhunderts kristallisiert sich ein Bedeutungsunterschied heraus.

Doch gibt es auch noch im 18. Jahrhundert die beiden Angaben ohne Bedeutungsunterschied. Unter den *Allegro*- und *Presto*-Allemanden Vivaldis und Corellis sind z. B. einige einander so ähnlich, daß man an eine beabsichtigte Differenzierung der *Tempi* kaum denken kann. Diese Einzelerscheinungen lassen sich einerseits mit der unsystematischen Handhabung begründen, wie sie insbesondere für Corelli bereits anhand der Bezeichnungen *Adagio* und *Largo* aufgezeigt wurde, andererseits damit, daß der Prozeß der Bedeutungstrennung von *Allegro* und *Presto* noch im Gange war. So beweist die Gegenüberstellung der sehr verwandten Allemanden 48 und 49, daß das *Presto* hier noch eine mit *Allegro* identische Funktion hat. Die Annahme einer von Corelli beabsichtigten Differenzierung, etwa wegen der Verschiedenheit der Baßlinien und der Führung der Oberstimmen, darf ausgeschlossen werden.

Dem größten Teil der übrigen *Allegro*-Allemanden Corellis und Vivaldis, die ausnahmslos im C-Takt stehen, liegt — unabhängig von ihrer Auf- oder Abtaktigkeit und ihren individuellen Zügen — ein und dieselbe Viertelschlagzeit zugrunde. Sie wird durch überall wiederkehrende Satzmerkmale, wie den melodischen Verlauf der Achtel, bestimmte Sechzehntelläufe und -figuren und die Art der Punktierungen festgelegt. Diese Allemanden verkörpern den Normalfall eines 4/4-*Allegro*, dessen Zeitmaß sich bis heute bei jedem Musiker, wenn ihm dieses Notenbild vor Augen kommt, wie von selbst einstellt⁵⁾.

Diesem italienischen Typus gehören auch Joh. Schenks *Allegro*-Allemande, Notenbeispiel 53, und die auf S. 107 ff. besprochene *Allegro*-Allemande von R. I. Mayr an.

Abschluß der Druckarbeiten feststelle, ist diese Bezeichnung die originale: Der in der Bayer. Staatsbibl. München liegende, bei Walsh in London erschienene Druck enthält *Vivace*.

5) Man vergleiche die in folgenden Werken Vivaldis enthaltenen *Allegro*-Allemanden: op. 1, Nr. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10; op. 2, Nr. 4, 7, 10, 12; op. 5, Nr. 3, 4, 5, 6.

Schenks Komposition hat das auf S. 108 f. im Zusammenhang mit dem langsamen Allemandentypus behandelte Kopfthema:



53. Schenk, Allemande (Vereeniging 28, S. 40).

Vergleichen wir dieses Stück mit der S. 106 ff. besprochenen *Adagio-Allemande* von Mayr: Es sind hauptsächlich die großen Intervallsprünge der Violastimme über einem nur als Fundament dienenden Baß in Schenks Allemande, die den Gegensatz zu der ausgewogenen Linienführung aller fünf Stimmen bei Mayr bewirken. Die tatsächliche Tempodifferenz zwischen beiden Stücken ist relativ gering.

Unter den sechs *Allegro-Allemanden* aus J. A. Reinckens 'Hortus Musicus, Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden et Giquen, cum 2 Violin. Viola et Basso continuo' weisen drei das rhythmisch gleiche Kopfmotiv  auf.

Reincken, 3 Allemanden: (Vereeniging 13, 54. S. 26; 55. S. 50; 56. S. 84).

Sämtliche sechs Stücke sind durch ununterbrochene Sechzehntelbewegung gekennzeichnet, die meist abwechselnd von 1. und 2. Violine, manchmal auch unter Beteiligung der Viola, ausgeführt wird. Die übrigen Stimmen verlaufen meist in punktierten oder unpunktierten Vierteln und Achteln, häufig mit Achtel-Oktavsprüngen, gelegentlich auch in Halben. In vier Fällen verwendet Reincken den  -Auftakt (Vereeniging 13, S. 26, 38, 68, 84), einmal (S. 60)  - und einmal (S. 12)  -Auftakt.

Als weiteres Beispiel für die an den Allemanden von Mayr und Schenk aufgezeigten Möglichkeiten der strukturellen und vortragsbedingten Differenzierung und gleichzeitigen tempomäßigen Annäherung der Bezeichnungen *Adagio* und *Allegro* seien der *Allegro-Allemande*, G.A. II, S. 219, von Corelli noch zwei seiner Preludi gegenübergestellt: *Adagio*, G.A. I,

S. 114 und *Largo*, G.A. I, S. 82. Die drei Stücke weisen dieselbe Taktvorzeichnung, dasselbe Verhältnis der Notenwerte, denselben, vorwiegend durch Achtelpunktierungen bestimmten Rhythmus auf. *Adagio* und *Largo* sind hier wieder gleichbedeutend und fordern als Einleitungsstücke getragen-feierliche Ausführung in breiten Strichen. Für die im Fugato einsetzende Allemande hingegen ist das *Allegro* eine zur Vermeidung einer Fehlinterpretation notwendige Ergänzung des Notenbilds. Hier ist ohne Zweifel ein etwas schnellerer Viertelschlag als bei den *Largo-Adagio-Preludi* und vor allem ein hüpfender, heiterer Vortrag mit kürzeren Strichen verlangt⁶).

Die geringe Differenz zwischen diesem Tempo und dem der Preludi hängt damit zusammen, daß hier den Bezeichnungen *Adagio* und *Largo* noch nicht die spätere Bedeutung von 'sehr langsam' innewohnt. Hingegen kann man feststellen, daß der Weg des *Allegro* unkomplizierter war als der der Angaben für langsame Tempi. Wo es als Überschrift eines ganzen Satzes steht, als *Allegro-Tanz*, als *Allegro-Fuge* oder als eine Mischung von Elementen beider Gattungen, hat es schon früh die uns geläufige Bedeutung erhalten.⁷)

Das französische *Gaiement* (damals meistens mit y geschrieben) entspricht nicht nur als wörtliche Übersetzung, sondern auch der Anwendung nach dem italienischen *Allegro*, z. B. in der Allemande d' Angleberts, Publ. VIII, S. 106. D'Angleberts übrige unbezeichnete Allemanden sollen wohl ebenfalls im Sinne eines vorangestellten *Gayement* musiziert werden, da ihre Struktur und Bewegungsart nicht grundsätzlich von diesem einzigen — wohl nur zufällig, jedenfalls ohne sichtbaren Grund — bezeichneten Stück abweicht.

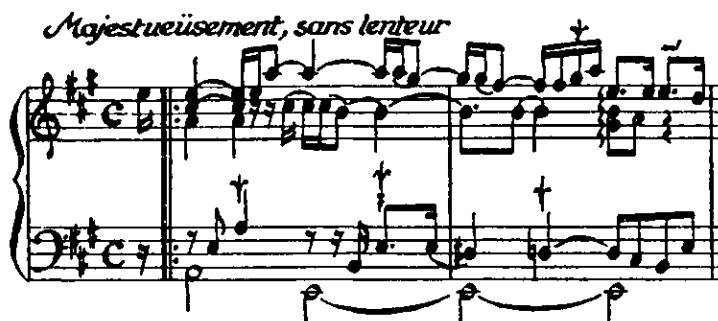
⁶) Dieser *Allegro-Allemande* von Corelli entspricht die mit *Alacriter* bezeichnete Allemande aus den *Primitiae musicales*, 1658, von Matthias Kelz (Mohr, Anhang Nr. 73). Das C-Zeichen ist hier lediglich ein zusätzlicher Hinweis auf schnelles Tempo, es bedeutet kein Alla breve im Sinne einer Reduzierung der Schlagzeit auf die halbe Note. — Der von A. Pirro verfaßte Abschnitt im 2. Bd. der *Encyclopédie de la Musique, Histoire de la Musique*, von Lavignac 'La Musique en Allemagne pendant le XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe' enthält S. 987 außer der Inhaltsangabe der in der Pariser Nationalbibliothek liegenden *Primitiae* eine Aufzählung folgender weiterer in den verschiedenen Stücken vorkommenden Angaben: *largo*, *presto*, *animosè*, *lentè*, *agiliter*, *fuso*, *tardo*, *prestissimo*, *allegro*, *adagio*, *acriter*, *suaviter*, *nervosè*. Die erste Courante der III. Suite sei mit *affete*, im weiteren Verlauf mit *tardissimo*, die zweite Courante derselben Suite mit *dolcemente* und die Sarabande mit *moderato* bezeichnet.

⁷) A. Schering, Zur Entwicklungsgeschichte des Orchesterallegros, Adler-Festschrift S. 144: „In den Triosonaten und -kanzonen der Jahre um Marini, Merula, Uccellini, Neri kommen häufiger Sätze lebhaften, stürmischen Charakters vor, gewöhnlich einer der schnellen Tanzformen (Corrente, Balletto, Gavotta) nachgebildet, aber auch dann meist mit irgend einem Merkmal fugiger Arbeit. Und dies ist außergewöhnlich bezeichnend. Man verfügte noch nicht über die Erfindung einer gleichsam durch sich selbst überzeugenden *Allegro*-Thematik, sondern sah sich angewiesen teils auf die überlieferte Tanzthematik, teils auf den Beginn nach Fugenart.“

Couperin überschreibt seine Allemanden mit *Gayement, Vivement, Légerement, d'une legereté moderée, Légerement et marqué, sans lenteur, Fierement sans lenteur, Majestueusement sans lenteur, Noblement sans lenteur, Gracieusement.*

Die Franzosen, insbesondere Couperin, ziehen den sigelartigen, in bestimmten Einzelwörtern bestehenden Tempobezeichnungen, wie sie von Italien ausgehen, Umschreibungen vor, die häufig Charakterisierungen allgemeiner Natur darstellen. Diese Bezeichnungsweise hängt mit einer Vorliebe der Franzosen zusammen, auch instrumentalen Kompositionen gewisse durch Umschreibung charakterisierte Vorstellungen zuzuordnen. Aus diesem Bedürfnis sind wohl auch die Namen der einzelnen Kompositionen hervorgegangen. Tempomäßig sind zwischen den verschiedenen — hier z. B. bei der Allemande vorkommenden — Angaben unterschiedliche Bedeutungen kaum feststellbar. Hingegen veranschaulichen sie oft mit erstaunlicher Treffsicherheit die Haltung der Stücke.

So hat die Allemande 'La Logivière' aus den Pièces de Clavecin den S. 108 f. charakterisierten typischen Allemanden-Anfang, der uns nun wieder mit einer anderen Bezeichnung, *Majestueusement, sans lenteur*, begegnet⁸):



57. Couperin, Pièces de Clavecin 1713: La Logivière, Allemande (Chrys. I, S. 78).

Eine an die Französische Ouverture erinnernde 'stolze' Haltung hat eine Allemande aus Couperins *Goûts réunis*, 1724, G.A. VIII, S. 145, die die Bezeichnung *Fièvement, sans lenteur* trägt. Ebenfalls *sans lenteur*, aber zugleich *noblement* soll die Allemande des 4. ordre aus *Les Nations*, 1726, G.A. IX, S. 251, wiedergegeben werden.

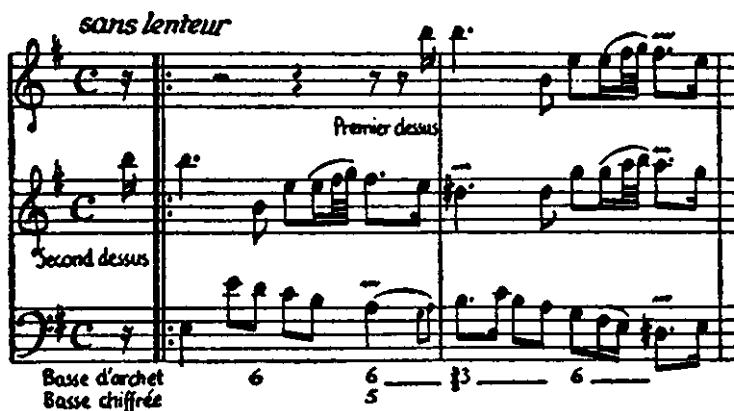
Das Grundtempo *sans lenteur* gibt Couperin auch ohne ein weiteres Attribut für Kompositionen an, die (s. Beispiel 59) unter den *Allegro-Alle-*

8) Da ich ein Nebeneinanderstellen und Nacheinandermusizieren der erwähnten Kompositionen dieses Allemandentypus unter gleichzeitigem Konfrontieren ihrer Bezeichnungen für aufschlußreich halte, seien hier die Beispiele zusammengefaßt: Corelli: *Largo* (G.A. I, S. 106); Mayr: *Adagio* (Mohr, Allemande, Anh. Nr. 81); G. Muffat: *Largo* (DTO I, 2, S. 97); Schenk: *Allegro* und *Lento* (Vereeniging 28, S. 40 und 59); Purcell: *very slow* (G.A. VI, S. 18); G. Theophil Muffat (Sohn von Georg): *Affettuoso* (DTO III, S. 71); Reincken: *Allegro* (Vereeniging 13, S. 26, 50, 84); Fr. Couperin: *sans lenteur* (Chrys. I, S. 24, 78; G. A. IX, S. 251).

manden, sowie unter den zuletzt angeführten Stücken ihre Entsprechungen haben. Wurde bei diesen das *sans lenteur* durch die Zusätze *Noblement*, *Majestueusement* und *Fièrement* sozusagen gebremst, so geschieht dies in 'La Laborieuse' aus den Pièces de Clavecin durch den Zusatz 'et les doubles croches un tant-soit-peu pointées', wonach die Sechzehntel leicht punktiert (im Sinne von Dehnung) ausgeführt werden sollen ⁹⁾.



Couperin: 58. Pièces de Clavecin 1713: La Laborieuse, Allemande (Chrys. I, S. 24);



59. Les Nations 1726: 1^{er} ordre, Allemande (G.A. IX, S. 32).

Das *Légèrement* über Couperins Allemanden im 3. und 4. Concert der Concerts Royaux, 1714/15 (G.A. VII, S. 55 und 82) ist ähnlich wie *Gayement* dem italienischen *Allegro* gleichzusetzen.

Mit den Überschriften *D'une legereté moderée* der Allemande 'Le point du jour' und *Légèrement et marqué* der Allemande 'L'Ausoniéne' aus den Pièces de Clavecin soll wiederum die Geschwindigkeit eingedämmt werden, d. h. daß sie trotz der 2/4- bzw. 4/8-Takt-Notierungen nicht im Sinne des oben von *Allegro* abgehobenen italienischen *Presto* zu verstehen sind:



Couperin: 60. Pièces de Clavecin 1730: Le point du jour (Chrys. IV, S. 134);

⁹⁾ Vgl. darüber Couperin, L'Art de toucher le Clavecin, G. A. I, S. 29 f. und 41.



61. Couperin, Pièces de Clavecin 1716/17: L'Ausoniéne (Chrys. II, S. 142).

Auch zwischen den Bezeichnungen *Vivement* und *Gayement* macht Couperin keinen Unterschied. Die *Gayement*-Allemande, Notenbeispiel 62, stimmt in der Bewegungsart, im Taktvorzeichen (C) und im Verhältnis der Notenwerte untereinander mit der *Vivement*-Allemande, Notenbeispiel 63, überein. Daß bei dieser in der Überschrift 'à 4 tems légers' vermerkt ist, weist darauf hin, daß das C-Zeichen hier nicht eine Reduzierung der Schlagzeit um die Hälfte bedeutet, sondern daß 'leichte' Viertel zu schlagen sind.

Couperin, Les Goûts réunis 1724: 62. Allemande aus dem 5. Concert (G.A. VIII, S. 11); 63. Allemande à 4 tems légers aus dem 6. Concert (G.A. VIII, S. 31).

Diesen Stücken entsprechend sind auch Couperins übrige *Vivement*- und *Gayement*-Allemanden zu verstehen, obgleich sie C-Vorzeichnung haben¹⁰). Bei allen muß die leichte Viertel-Zählzeit so viel Spielraum lassen, daß die im Verlauf der Stücke vorkommenden Sechzehntel ungehetzt ausgeführt werden können.

Daß Couperin bei der Wahl der Bezeichnungen ziemlich willkürlich verfahren ist, geht daraus hervor, daß einige Stellen in verschiedenen Manu-

¹⁰) Couperin-G.A. VIII, S. 50 und 193; G.A. VII, S. 31.

skripten verschiedene Bezeichnungen aufweisen. So z. B. in den Suiten und Sonaten aus *Les Nations* G.A. IX:

- Gravement, Lentement* (S. 9, 14, 244, 231)
Vivement, Légérement, Gayement (S. 19)
Gayement, Viste (S. 25)
Vivement, Legerement, Plus vite (S. 67)
Vivement, Legerement, Mouvement marqué (S. 227)
Vivement et marqué, Gayement (S. 233)
Légérement, Viste (S. 246)
Gracieusement, Tendrement (S. 238)
Affectueusement, Mouvement louré (S. 71)

In der Klavierübung, 1720, von Vinc. Lübeck stehen die Bezeichnungen *Vivace* und *Allegro* in verschiedener Funktion: *Allegro* in üblicher Weise über einer typischen *Allegro*-Fuge, *Vivace* über Präludium, Allemande und Gigue¹¹⁾. Diese drei Stücke haben eine eilend laufende Bewegung: die Gigue — bei 3/8-Takt-Notierung — in den für diesen Tanztypus üblichen Achteln, das Präludium und die Allemande in frei-toccatenhafter Manier bei C-Takt-Vorzeichnung. Hier löst eine Passage die andere, eine Figur die andere ab: Zweiunddreißigstel-Tonleiterausschnitte, gebrochene Terzgänge und Dreiklänge in Sechzehnteln, Sechzehntel-Triolen, synkopierende Achtel.

Bei anderen Komponisten sind *Allegro* und *Vivace* identisch. Dies zeigt eine Stelle aus einer Sonate in Schenks *Scherzi musicali*, wo der Viola-Part *Vivace*, der Basso-Continuo-Part *Allegro* bezeichnet ist. Daß Schenk damit die verschiedene Bewegung beider Stimmen — die Viola verläuft in Sechzehnteln, der Basso continuo in Vierteln — hat differenziert zum Ausdruck bringen wollen, ist nicht anzunehmen.

Willkür ist auch mehrmals bei Reincken anzutreffen. Man vergleiche z. B. den zweiten Teil der ersten Sonate¹²⁾, wo das Solo der ersten Violine zuerst *Largo*, dann *Presto*, die notengetreue Wiederholung desselben Solos durch die Gambe stattdessen *Adagio* und *Allegro* bezeichnet ist. Bei Reincken kommen auch an ein und derselben Stelle in den einzelnen Stimmen verschiedene Bezeichnungen vor:

- | | | |
|---------------|---|-------------------------|
| <i>Largo</i> | } | Sonata S. 8 und 80 |
| <i>Adagio</i> | | |
| <i>Grave</i> | } | Sonata S. 19, 44 und 58 |
| <i>Adagio</i> | | |
| <i>Lento</i> | } | Sonata S. 32 und 59 |
| <i>Adagio</i> | | |

¹¹⁾ Die Courante der Klavierübung ist unbezeichnet. Vgl. Lübeck, *Musikalische Werke*, hrsg. von G. Harms, Klecken 1921.

¹²⁾ Vereeniging 13, S. 8 ff.

Lento } *Sonata S. 58*
Largo }

Presto } *Gique S. 16, 30, 58, 63*
Allegro }

Sowohl dafür, daß *Presto* und *Allegro* Geschwindigkeitsstufen darstellen, als auch dafür, daß sie übereinstimmen können, lassen sich weitere Beispiele finden. Bach und Händel machen von beiden Möglichkeiten Gebrauch. So ist einerseits der 1. Satz der 6. Sonate für Klavier und Violine von Bach mit *Allegro*, in der ersten Bearbeitung hingegen mit *Presto*, in der zweiten mit *Vivace* überschrieben¹³⁾. Andererseits schreibt er im 2. Satz der 1. Sonate für Viola da Gamba *Allegro ma non tanto*, bzw. in einer früheren Fassung als Trio *Allegro ma non presto* vor¹⁴⁾. *Allegro ma non presto* steht beispielsweise auch über Bonportis Fantasia, Bach-G.A. XLV, 1, S. 184¹⁵⁾), über dem 4. Satz von Händels zweitem Orgelkonzert¹⁶⁾ und über den Sonaten Nr. 3—6 aus Vivaldis Pastor Fido op. 13.

Hier ist das *Presto* eindeutig vom *Allegro* abgehoben. Wann diese Unterscheidung eingesetzt hat, ist schwer feststellbar, schon deshalb, weil die alte Handhabung, wonach beide Termini gleichberechtigt waren, noch eine Zeitlang neben der neuen einherging. Sicher scheint zu sein, daß die Praxis, die zu der weiteren Differenzierung der Tempostufen geführt hat, von Italien, insbesondere von Vivaldi und Domenico Scarlatti ausging. (Vgl. auch S. 54.)

Entrée (Intrada)

Auf S. 117 wurden einige Theoretiker zitiert, die die Haltung der Entrée mit dem ersten Teil der französischen Ouverture verglichen. Diese Äußerungen sind einleuchtend, denn die Aufgabe der Ouverture, einzuleiten, zu eröffnen, ist verwandt mit der ursprünglichen Aufgabe der Entrée, einen Einzug zu begleiten. Daher röhrt die Vorstellung des 'Erhabenen', 'Majestätschen', 'Prächtigen'. Um so erstaunlicher ist es, daß sich in Schmicerers Zodiacus musicus, 1698, und in Muffats Florilegium I, 1695, Entrées finden, die mit *Presto* überschrieben sind.

¹³⁾ G.A. IX, S. 154 und 259.

¹⁴⁾ G.A. IX, S. 178 und 263.

¹⁵⁾ Die Fantasia Francesco A. Bonportis steht in der Inventio sexta der Invenzioni a violino solo, Bologna 1712, op. 10, aus denen irrtümlicherweise vier Inventionen in den 45. Band der Gesamtausgabe von Bach aufgenommen wurden. Vgl. darüber den Art. Bonporti der MGG und die dort angegebene Literatur.

¹⁶⁾ G.A. 28, S. 29.

Presto

64

Presto

65

Alla breve, e presto

66

J. A. Schmicerer, Zodiacus musicus: 2 Entrées (DDT X, 64. S. 94; 65. S. 141).
 66. G. Muffat, Florilegium I: Entrée des Insultes (DTO I, 2, S. 125).

Im Hinblick auf diese Beispiele ist die Frage nach der Bedeutung der Angabe *Presto* unmittelbar mit der nach dem Sinn der Zeichen 2 und C verknüpft. Durch diese Vorzeichen und hinsichtlich der Gesamtstruktur sind auch diese *Presto*-Entrées den ersten Teilen der französischen Ouvertüren

verwandt¹⁷). Wie bei diesen besagt auch hier die Taktvorzeichnung 2, daß sich der Schritt nach den Halben, nicht nach den Vierteln zu richten hat. Und das *Presto* bedeutet zweifellos, daß diese Halben kürzer sein sollen als bei den entsprechenden unbezeichneten Teilen der Ouvertüren. Will man sich dieser Auslegung versichern und befolgt Schmicerers Rat, sich an Mayrs Schmids-Fünklein, an Fischer's Journal du Printems und am Blumenbüschlein zu orientieren¹⁸), so sucht man jedoch vergebens nach eindeutigen Antworten. In Mayrs Vorrede „An den geneigten und verständigen Music-Freund“ heißt es: „Das alla breve tempo habe ich nicht nach der Regul/ (wolwissend/ daß es so wol wegen des Tacts als anderer sonst nothwendiger Außtheilung auch in den Figuren nicht zutrifft/) sondern allein wegen des geschwinderen Tacts setzen wollen.“ Und es heißt anschließend in „kurtze Erläuterungen/ etlicher Zeichen und Wörter/ vor die Jenige/ welche hiervon wenig/ oder gar keine Wissenschaft haben“: „... Alla breve oder dies durchschnittene C zeiget an/ daß man als dann die gantze Noten wie halbe/ dise wie schwartze/ die schwartze wie Fuselen/ und dise wie doppelte Fuselen machen müsse/ doch muß der Tact hierzu nicht zu geschwind seyn¹⁹). Die hernachfolgenden Wörter bedeutet immer eines langsam als das andere. V. G. *grave*, *adagio*, *più adagio*, und die immer eines geschwinder als das andere: V.G. *vivace*, *allegro*, *più allegro*, *presto*, *prestissimo*...“ Diese Rangordnung der Tempobezeichnungen geht insofern über die Erklärung des Werks von Mayr hinaus, als eine Anzahl der angeführten Bezeichnungen darin gar nicht auftreten: *più ada-*

¹⁷) Vgl. die Ouvertüren in Georg Muffats Florilegien oder in J. C. F. Fischer's Journal du Printems (die sämtliche keine Tempoangaben tragen), DDT X, 1 und 2.

¹⁸) J. A. Schmicerer, DDT X, S. 90: „An den geneigten Music-Liebhaber... Was nun die weitere Art/ und den Modum producendi an sich selbsten belanget/ da beliebe sich der geneigte Music-Freund kürzte Willen/ auf die jetzo insgemein florierende Manier, und Cantabilität (wie einige es nennen) als den erfahrensten Magistrum Usum: Zumahlen der gebrauchenden Musicalischen Temporum, auch Repetitionen und anders halber/ auf dasjenige anweisen zu lassen/ was dißfahls von denen berühmten Auctoribus der Pythagorischen Schmidts-Fincklein/ Journal du prim temps, wie auch deß Ballettischen Bluem-Bunds/ etc. mit mehrerem prae- moniert/ und anerinnert worden ist.“

¹⁹) Es ist wichtig, daß Mayr das C-Zeichen speziell für seine Anwendung in den Schmids-Fünklein erklärt, denn er sagt ausdrücklich, daß er dort „so wol wegen des Tacts als anderer sonst notwendiger Außtheilung auch in den Figuren“ nicht mit der Regel übereinstimme. Seine Anwendung des C bezieht er auf die Notenwerte, die jeweils halb so lang als ‘normal’ auszuführen seien, er verlangt also damit ‘verdoppeltes’ Tempo. Seine Ergänzung „doch muß der Tact hierzu nicht zu geschwind sein“ zeigt die noch umständliche und unklare Darstellungsweise, die 1. übersieht, daß nach dem vorher Gesagten auch der ‘Tact’ entsprechend den Notenwerten doppelt so schnell sein müßte, 2. zu sagen vergißt, ob er mit einem zweiteiligen oder vierteiligen Schlag rechnet.

gio, più allegro, vivace, presto und *prestissimo*. Dadurch lassen sich auch keine genaueren Anhaltspunkte für die praktische Handhabung dieser nur theoretisch aufgezählten Bezeichnungen gewinnen²⁰). Alla breve steht bei Mayr — „wegen des geschwinderen Tacts“ — bei den Gavotten, Bourrées und bei einer Allemande²¹). Der erste Teil der Ouverture zur 1. Partita hat ebenfalls C-Vorzeichnung, aber mit der Ergänzung *Modo alla breve ma non presto*²²). (Dies ist das einzige *Presto* in der Sammlung.) Die Mahnung *ma non presto* lässt erkennen, daß damals mit dem Alla breve eine *Presto*-Vorstellung verbunden sein konnte, die auch für Mayrs Gavotten, Bourrées und die Allemande als bestimmend anzunehmen ist²³).

Schmicerers anderer Gewährsmann, J. C. F. Fischer, schreibt in der Vorrede zu *Journal du Printemps*: „*Observa itaque primo, ut ubicumque hoc signum 2 signatum fuerit, ibidem sequentia tactui, qui alias eo loco, ubi verbum *Praesto* adscribitur, fieri solet, ubi vero hoc signum C invenieris, mensurae Alla breve adaptes.*“ — Die Stellen, vor denen eine 2 als Taktzeichen steht, das von Fischer mit dem C-Zeichen nicht identifiziert wird, sollen in dem Tempo ausgeführt werden, das sonst dort gebraucht wird, wo das Wort *Praesto* (in Verbindung mit C) steht.

Diese Erklärung lässt sich in erster Linie auf Fischers Einleitungssätze der Ouverturen beziehen, die alle 2-Vorzeichnung haben. Darauf deutet auch der dritte Punkt in seiner Vorrede hin: „*Tertio attende in Ouverturis ut secundam partem *velociori motu* aut mensura quam primam inchoës.*“ Schmicerer notiert die ersten Teile seiner Ouverturen ohne Tempobezeichnungen, außer einmal *Grave* mit 2-Vorzeichnung: DDT X, S. 112. Daß er hingegen bei den beiden Entrées *Presto* hinzufügt, bestätigt, daß damit von dem gewohnten Ouverturen-Tempo abgehoben werden sollte.

Georg Muffat spricht in seiner Vorrede zu den *Florilegien* über die Bedeutung der Tactuszeichen und Tempowörter: „*Der Zeitschlag oder Tact, so unter den Zeichen 2 C stehen, muß weilen er in zwey Theil abgetheilt wird, nochmahl so geschwind als der nach folgendem Zeichen C gesetzte,*

²⁰) Es empfiehlt sich, ganz allgemein mit der Auswertung der Vorreden der Komponisten vorsichtig zu sein. Es ist naheliegend, daß — wie es bei Mayr z. B. den Anschein hat — ihnen die Aufzeichnung ihres theoretischen Wissens wichtig war, auch wenn sie selbst sich bei der praktischen Handhabung nicht allzu genau daran hielten. (Vgl. auch Fischer oben). Aber auch das theoretische Wissen selbst ist mit den Vorbehalten zu beurteilen, auf die hier schon öfter (s. z. B. S. 108, Anm. 86) hingewiesen wurde.

²¹) Die Allemande ist veröffentlicht bei Mohr, Anhang Nr. 80.

²²) Der erste Teil der einzigen weiteren Ouverture dieses Werks (zur IV. Partita) hat C-Vorzeichnung und die Angabe *Adagio*.

²³) Dies geht z. B. auch aus der Überschrift einer Ouverture (C) von G. Theophil Muffat hervor: *Alla breve, ma tempo moderato* (aus *Componimenti Musicali*, 1735/39, DTO III, 3, S. 11).

welchen man in vier theilet, gegeben werden. Ferner soll der Tact bei denen unter dem Namen Ouverture, Prélude und Symphonie verstandenen Stücken, wann er also gezeichnet 2 zimlich langsam bey Ballet aber frischer, sonst aber allzeit langsamer als bei dem Zeichen \mathbb{C} geschlagen werden, unter welchen letzteren man ihn in der Gavotte doch nicht also wie in der Bourrée übereylen muß.“²⁴⁾

Es gibt für diese sowohl mit der französischen wie der italienischen Musik ihrer Zeit vertrauten deutschen Komponisten um 1700 keine allgemeingültige Regel für die mit dem Alla breve zusammenhängenden Fragen. Ein und dieselbe Notierung hat für verschiedene Kompositionsgattungen verschiedene Bedeutung. Das Alla breve behält zwar die schon von Praetorius²⁵⁾ beschriebene Bedeutung der Reduzierung der Schlagzeit von vier auf zwei bei; ihre Länge jedoch ist schwankend und hängt von der Gattung bzw. dem ergänzenden Tempowort ab. Wo dieses fehlt, wird die richtige Einstufung auf Grund der Sachkenntnis des Ausführenden verlangt.

Wie wichtig angesichts der uneinheitlichen Notierung durch die französischen, italienischen und deutschen Komponisten die Kenntnis der einzelnen Gattungen war, kommt deutlich bei Fr. E. Niedt, Musicalische Handleitung I, 1700, Cap. IV, zum Ausdruck: „Dieses soll ein Scholar in acht nehmen/ daß heutiges Tages ein schlechter Tact auf zweierlei Manier gezeichnet steht/ als C 2. Die andere Ahrt wird gebraucht von denen Frantzen/ in solchen Stücken/ welche frisch und geschwinde sollen gespielt werden. Die Italiäner und Deutschen aber bleiben meistentheils in geistlichen Kirchen-Sachen/ bey der ersten Ahrt/ und führen einen langsamen gravitätischen Tact; soll es geschwinde gehen/ so setzt der Componist ausdrücklich darunter *allegro* oder *presto*, soll es sehr langsam gehen/ wird es mit

²⁴⁾ Vgl. auch S. 120, Anm. 3. — Die zitierten Vorreden stimmen darin überein, daß das \mathbb{C} -Zeichen eine zweiteilige Schlagzeit schnelleren Tempos (insbesondere bei Gavotten und Bourrées) erfordert (auch bei Mayr ist wohl dies gemeint). Auch darin sind sie einig, daß das C unter Hinzufügung von *Presto* eine rasche vierzeitige Schlagzeit ausdrückt. Das Zeichen 2 jedoch ist nach Fischer identisch mit ‘C *Presto*’, also ebenfalls vierzeitig, wohingegen nach Muffat die 2 einen zweizeitigen, je nach Gattung verschieden langen Taktenschlag bedeutet.

²⁵⁾ Terpsichore, 1612, G.A. XV, S. XV: „Dieweil aber ohne daß auch sonderlich in den Balletten, wegen der Varietet dieser art Däntze bald ein geschwinder/ bald ein langsamer Tact muß gehalten werden/ So habe ich solches nicht besser anzudeuten vnd deutlicher zu verstehen zugeben bedenken können! als mit den Signis Tactus minoris vel majoris (davon geliebts Gott in Syntagmatis Musici Tomo quarto meldung geschiehet) \mathbb{C} und C \mathbb{C} 2 \mathbb{D} Vnd wo nun ein \mathbb{D} oder \mathbb{C} 2 vorhergezeichnet befunden wird/ doselbsten werden die Noten halbirt per duplam, vnd muß auf den Tact ala breve (von den Alten genennet) mensuriret, also daß zwei Semibreves \circ \circ oder vier Minimae auff einen Tact gerechnet/ oder der Tact müsse vber die maß geschwind vnd schnell geführt werden.“ (S. auch hier S. 44 ff.)

dem darunter gesetzten: *adagio* oder *lento* angedeutet; ... und in andern Sachen weiß ein guter Meister schon vorher/ welche Stücke einen langsam oder einen geschwinden Tact erfordern/ als zum Exempel: In einer französischen Sonata wird der schlechte Tact in der Ouverture langsam gespielt/ in der Entrée, und Gavotte etwas geschwinder/ in dem Ballo noch hurtiger/ und in der Bourrée am allergeschwindesten/ die Aria hingegen aber ziemlich langsam. In dem Tripel Tact hat ein Menuet einen geschwindern Gang/ als die Sarabande, welche gravitätisch und langsam gehen muß; die Gigue aber kommt gemeinlich zuletzt etwas frisch und geschwinde. Dieses wenige will ich nur erinnert haben/ wer Lust zu lernen hat, wird das übrige ex uso schon leichtlich fassen.“ In dem Sinn, daß der „schlechte Tact“²⁶⁾ in der Entrée etwas geschwinder gespielt werden soll als in der Ouverture, ist denn wohl auch Schmicerers *Presto* über den beiden Entrées zu verstehen. Um ganz klar seine Intention auszudrücken, verwendet er das 2-Zeichen der Franzosen, ergänzt durch das bei den Italienern in solchen Fällen übliche Tempowort.

Mir scheint eine wichtige, wenn nicht sogar die eigentliche Funktion des 4/4-Takt-*Presto* — sobald es verselbständigte Bedeutung gegenüber dem *Allegro* gewinnt — bis heute die zu sein, anzuseigen, daß der Takt, auch wenn C-Vorzeichnung vorliegt, nicht vierzeitig, sondern zweizeitig ist. Dieses *Presto* hat sozusagen Alla-breve-Funktion. Auch im Dreiertakt kann es eine analoge Wirkung haben, nämlich die, daß nicht drei Zeiten geschlagen, sondern nur die Taktschwerpunkte markiert werden sollen.

Ballo (Balletto)

Die Tänze, denen ein Alla breve mit rascher Schlagzeit zugrundeliegt, sind vor allem Gavotte, Bourrée und Rigaudon. Jedem einzelnen dieser Tanztypen kommt — wenn er die übliche Struktur aufweist — ein Alla-breve-Schlag von ganz bestimmter Länge zu, den der erfahrene Musiker kennt, ohne auf Tempoangaben angewiesen zu sein. Bezeichnenderweise kamen diese Tanztypen in der langsamen Gruppe kaum vor²⁷⁾). Sie tragen fast ausschließlich Angaben, die zum schnellen Tempobereich gehören.

Ehe wir uns diesen Tänzen zuwenden, wollen wir noch kurz die mit *Allegro* und *Presto* überschriebenen Balli und Balletti betrachten. Auch unter ihnen sind Stücke wie die auf S. 116 erwähnten langsamten Balletti, die wie der erste Teil einer Ouverture, Sonata oder Sinfonia feierlich-einleitende Funktion haben und auch der ganzen Suite den Namen geben können. Die meist in Suiten eingeschobenen oder isoliert stehenden *Presto*- oder *Allegro*-Balletti sind entweder Alla-breve-Schreittänze, die zum Teil den oben erwähnten *Presto*-Entrées verwandt sind,

²⁶⁾ ‘Schlecht’ hat hier die Bedeutung von ‘gerade’.

²⁷⁾ Über die *Lentement*-Gavotten von d’Anglebert und Rameau s. hier S. 113 f.

Presto

67

68

69

Rosenmüller, Sonate de Camera a 5, 1670: 2 Balli (jeweils die 4. Sätze der Sonaten; DDT XVIII, 67. S. 112; 68. S. 92). 69. Schmicerer, Zodiacus musicus 1698: Ballet (DDT X, S. 97).

oder sie erinnern an *Allegro*- und *Presto*-Allemanden:²⁸⁾

Presto

70. J. C. F. Fischer, Pièces de Clavessin 1696: Ballet (Werra S. 9).

Das Balletto kann auch, wie Entrée und Allemande, abtaktig sein. Abtaktige, mit *Allegro* bezeichnete Balletti sind:

Allegro

71

72

73

Allegro

74

75

71. Marini, Sonate ... op. 22, 1655: Balletto (Torchi VII, S. 28). — Vitali, Sonate da Camera a tre 1692: 72. Balletto (Torchi VII, S. 202); 73. Ballo (Torchi VII, S. 199). — J. C. F. Fischer, Musicalischer Parnassus 1738: 74. Balet anglois (Werra S. 40); 75. Balet (Werra S. 47).

²⁸⁾ Vgl. z. B. die *Gayement* überschriebene Allemande d'Angleberts, Pièces de Clavecin, 1689, Publ. VIII, S. 106, Purcells Allemande hier S. 112, sowie die

Notenwerte, Taktvorzeichen und Tempowort bilden zwar Anhaltspunkte für eine richtige Temponahme. Aber eine allgemeingültige Regel läßt sich nicht daraus ableiten. Wie diese Faktoren und ihr Verhältnis untereinander zu bewerten sind, muß für jeden Einzelfall, nicht zuletzt mit Hilfe der praktisch-musikalischen Erfahrung, neu ermittelt werden. Die durch die historische Betrachtung des musikalischen Materials und der theoretischen Aussagen gewonnenen Kenntnisse sind jedoch unentbehrlich, wenn sie auch kein einheitliches Bild ergeben, z. T. sogar zu widersprechenden Ergebnissen führen; vielleicht gerade deshalb. Alle Möglichkeiten, die sich auf diesem Wege aufzeigen lassen, können in Betracht gezogen werden, wenn man sich um die Interpretation einer Komposition bemüht. Nur darf man sich nicht verleiten lassen, Schemata aufzustellen, um darin jeden Fall unbedingt unterzubringen. Im 17. und 18. Jahrhundert gehören zwar die Kompositionen — auch hinsichtlich des Tempos — noch bestimmten Satzgattungen an. Es wäre aber abwegig, die Einordnung allein auf Grund von Merkmalen, die sich nur aus dem Notenbild ergeben, vornehmen zu wollen. Man denke beispielsweise an die verschiedenen Beschreibungen und Anwendungen des Alla breve. Zieht man außerdem noch in Betracht, daß Franzosen italienische, Italiener französische Elemente aufgenommen, daß deutsche Komponisten wiederum beide Elemente mit Eigenem vermischt haben, so liegt auf der Hand, daß es keine einheitlichen Regeln geben konnte. Deshalb verlangt Niedt, daß „ein guter Meister schon vorher weiß, welche Stücke einen langsamten, oder einen geschwinden Tact erfordern . . .“

Gavotte · Bourrée · Rigaudon · Tambourin

Diese verwandten Tanztypen findet man von den Theoretikern — auch tempomäßig — meist in Relation zueinander erklärt. So fordern Niedt und Muffat (S. 132 f. und 133), daß die „Gavotte etwas geschwinder“ als die Entrée sein soll, und daß man den C-Takt „in der Gavotte doch nicht also wie in der Bourrée übereylen muß“. Über die Gavotte schreibt Matthe-

S. 125, Anm. 8 aufgezählten Allemanden. — Der Zusammenhang zwischen Balletto und Allemande kommt auch in der Definition des Balletto in Riemanns Lexikon zum Ausdruck: „Als Name eines Einzelstücks oder Suitenteils ist Balletto im 17. Jahrhundert ein lebhaft bewegter Satz im Allemandentypus, aber mit einem Mittelteil von Gaillarden- oder Courantencharakter (C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$).“ Die in Tabelle II zusammengestellten Balletti enthalten diesen $\frac{3}{4}$ -Teil nicht, ausgenommen die in Joh. Vierdanks Erstem Theil newer Pavanen, 1637, enthaltenen Balli. Die übrigen sind nur zweiteilig, widersprechen aber durch die unterschiedliche Länge ihrer Teile Brossards und Walthers Definitionen des Balletto als einer Komposition „im schlechten Tact, und zweyen Repetitionen, deren jede vier oder acht Takte lang ist, gesetzter Tantz auf Instrumente, dessen Melodie mit einem Achtel im Aufheben anfängt“. (Im Beispiel 67 ist jeder der beiden Teile 8-taktig, in Beispiel 68 11-taktig, in Beispiel 69 ist der erste Teil 6, der zweite Teil 12 Takte lang.) — Vgl. auch S. 116, Anm. 110.

son im Vollkommenen Kapellmeister S. 225: „Ihr Affekt ist wirklich eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaaße ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel-Tact; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen besteht; ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. Ich wollte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß man nicht alles so überhaupt eine schlechte Mensur nennen mögte: wie geschiehet.“ Die Bourrée sei „Eine Melodie, die mehr fließendes, glattes, gleitendes und aneinander hängendes hat, als die Gavotte“ und der Rigaudon sei „ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bourrée zusammengesetzt...“ Bei Quantz heißt es: „Eine Gavotte ist dem Rigaudon fast gleich, wird aber doch um etwas gemäßigt“ und „Eine Bourrée und ein Rigaudon werden lustig und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführt. Auf jeden Tact kommt ein Pulsschlag.“

Die Ähnlichkeit in der Bewegungsart dieser drei Tanztypen wird wesentlich durch den Alla-breve-Takt bestimmt. In der Erwähnung desselben für diese Kompositionsgattungen stimmen alle Theoretikerbeschreibungen überein²⁹). Was sie an konkreten Unterschieden erwähnen, bezieht sich in erster Linie auf den Auftakt: bei der Gavotte bestehe er in der Regel aus zwei Vierteln oder auch einer Halben, bei der Bourrée aus zwei Achteln, bzw. einem Viertel, beim Rigaudon aus einem Viertel.

Wenn wir daraufhin das in den Tabellen II und III und S. 114, Anm. 101 enthaltene Material betrachten, ergibt sich diese Übersicht:

Gavotte	Bourrée	Rigaudon
abtaktig: 21	♪ ♪-Auftakt: 9	♪ ♪-Auftakt: 2
♪ ♪-Auftakt: 14	♪ -Auftakt: 3	♪ -Auftakt: 1
♪ -Auftakt: 6	♪ ♪-Auftakt: 1	♪ -Auftakt: 1
♪ ♪-Auftakt: 1		

Das gelegentliche Nichtbefolgen der nach der Regel geforderten Auftakte gehört zu den Stilisierungen, denen die in den Suitensammlungen enthaltenen, primär zum Spielen (nicht zum Tanzen) bestimmten Tanzkompositionen unterworfen sind. Dazu gehört z. B. auch, daß dort die Ausdehnung der Stücke, genauer: die Taktzahl der Teile, ganz vom Belieben der Komponisten abhängt, die sich von choreographischen Richtlinien, etwa die Symmetrie betreffend, weitgehend freigemacht haben³⁰).

Da sie alle mit dem Alla-breve-Charakter der Theoretiker-Beschreibungen übereinstimmen, sind die voneinander abweichenden Taktvorzeichen

²⁹) Folgende Stelle im Artikel Bourrée des Grove-Dictionary ist mir daher unerklärlich: The Bourrée „is of a rapid tempo in common (alla breve) time. In its general character it presents some features of analogy with the Gavotte, from which, however, it may readily be distinguished; first because it is in alla breve time, that is, with only 2 beats in the bar, whereas the Gavotte has 4...“

³⁰) Vgl. die S. 135 zitierten Balletti.

der Gavotten, Bourrées und Rigaudons nicht als Stilisierung zu verstehen. Die in folgender Zusammenstellung zutagetretenden Unterschiede in der Notierung der Gavotten hinsichtlich der Taktvorzeichnung und der damit verbundenen Taktstrichsetzung deuten wiederum lediglich auf die Un-einheitlichkeit der Schreibweise hin.

Vivaldi	Corelli	Schenk	
<i>Allegro</i> 2/4 (4mal)	<i>Allegro</i> C (2mal)	<i>Vivace</i> C	
<i>Allegro</i> C (2mal)	<i>Allegro</i> C (3mal)	<i>Allegro</i> C	
<i>Presto</i> 2/4 (2mal)	<i>Allegro</i> C 2/4	<i>Presto</i> C	
<i>Presto</i> C (3mal)	<i>Presto</i> C		
Rameau	Couperin	Lully	
<i>Animé</i> 2	<i>Gayement</i> 2 (2mal)	<i>Gai</i> C	
<i>Très vite</i> 2		<i>Très gai</i> C	
<i>Vif</i> 2	<i>Mayr</i>		
<i>Gai et gracieux</i> 2	<i>Alla breve</i> C (5mal)		
<i>Gai</i> 2 (2mal)			
<i>Très gai</i> 2			
Dandrieu	Vitali	Hurlebusch	Zipoli
<i>Allegro</i> 2/4	<i>Allegro</i> C	<i>Presto</i> C	<i>Allegro</i> C
	<i>Presto</i> C		

Was alle folgenden Kompositionen unabhängig von Taktvorzeichnung und Überschrift zu Gavotten macht, ist das Tempo. Es ist durch den charakteristischen Rhythmus $\text{!} \text{!} \text{!} \text{!} \text{!}$ bestimmt, der überall — wenn auch nicht immer zu Beginn und nicht immer gleich deutlich — entscheidend vorhanden ist. Alle anderen Stilisierungsfakten werden damit nicht übersehen, berühren aber das Tempo nicht. (Vgl. S. 113 f. über das 'Tempo di Gavotta' bei Bach.)

Schenk: 76. *Tempo di Gavotte* (Vereeniging 28, S. 154); 77. *Tempo di Gavotte* (Vereeniging 28, S. 145). — Rameau: 78. 1^{re} Gavotte (G.A. VI, S. 401); 79. 1^{re} Gavotte

Très gai

80

81

2.Teil:

82

83

84

85

86

87

88

89

90

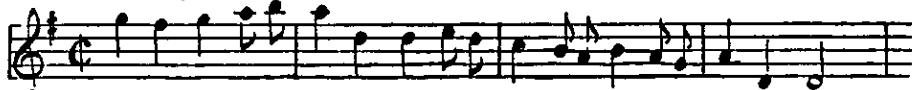
(G.A. VI, S. 406); **80.** 1^{re} Gavotte (G.A. VI, S. 425); **81.** Gavotte en rondeau (G.A. VII, S. 303); **82.** Gavotte (G.A. VIII, S. 240); **83.** Gavotte en Rondeau (G.A. IX, S. 354). — Vivaldi: **84.** Gavotta aus op. 1, Nr. 5; **85.** Gavotta aus op. 1, Nr. 1; **86.** Tempo di Gavotta aus op. 13, Nr. 1. — Couperin: **87.** Gavotte La Bourbonnoise (Chrys. I, S. 18); **88.** Gavote (G.A. VIII, S. 63). — Corelli: **89.** Gavotta (G.A. I, S. 77); **90.** Tempo di Gavotta (G.A. II, S. 236).

Dasselbe lässt sich über die 'alla breve' überschriebenen und mit dem C-Zeichen versehenen Gavotten aus Mayrs Schmids-Fünklein sagen:

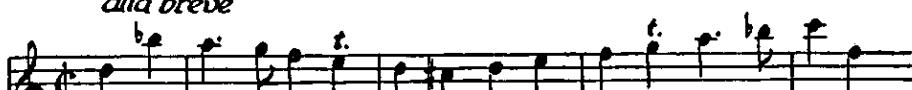
alla breve

91 

alla breve

92 

alla breve

93 

alla breve

94 

Mayr, Pythagorische Schmids-Fünklein 1692, 4 Gavotten: 91. aus der 1. Partita; 92. aus der 3. Partita; 93. aus der 4. Partita; 94. aus der 7. Partita.

In allen diesen Kompositionen kommen Sechzehntel nur als Verzierungen oder nach punktierten Achteln vor. Achtelauflockerungen hingegen sind häufig. Gelegentlich nehmen sie Rhythmen an, die für die Bourrée typisch sind, wie z. B. in der Gavotte der 3. Partita (Beispiel 92) und der 5. Partita:

alla breve



95. Mayr: Gavotta aus der 5. Partita.

Dieses Stück hat sogar den charakteristischen Auftakt der Bourrée, die Bourrée derselben Partita hingegen einen Gavottenaufakt:

alla breve



96. Mayr: Bourrée aus der 5. Partita.

Es besteht die Möglichkeit, daß hier während des Druckes oder auch schon in einem früheren Stadium, beispielsweise bei der Herstellung einer Abschrift, eine Verwechslung der Benennung beider Stücke unterlaufen ist. Aber trotz der von der Regel abweichenden Auftaktbildung ist diese Bourrée, wie alle übrigen mir vorliegenden, im weiteren Verlauf durchzogen von der die Bewegung charakterisierenden rhythmischen Figur $\text{J} \text{ J} \mid \text{J}$. Der Halbe-Schlag entspricht etwa dem der oben zitierten Gavotten.

Dieselbe Halbe-Schlagzeit haben auch die Gavotten mit vorherrschender

Achtelbewegung, wenn auch dort das der typischen Gavotte eigene „hüpfnende Wesen“ durch das „lauffende“ verdeckt ist:

97 *Presto*

98 *Presto*

99 *Presto*

100 *Presto*

101 *Allegro*

102 *Allegro*

103 *Presto*

Vivaldi, 5 Gavotten: 97. aus op. 1, Nr. 11; 98. aus op. 5, Nr. 3; 99. aus op. 1, Nr. 10; 100. aus op. 2, Nr. 9; 101. aus op. 1, Nr. 2 (Nagels MA Nr. 147, S. 7). 102. Zipoli, aus Sonate per Organo e Cimbalo, op. 1, 1716: Gavotta (Torchi III, S. 401). 103. Hurlebusch: Gavotta (Vereeniging 32, S. 58).

In folgendem Stück von Vitali sind die Achtel durchgehend punktiert, wodurch trotz der Auflockerung der hüpfende Charakter erhalten bleibt. Vgl. die Ähnlichkeit, insbes. der Auftaktbildung, mit den hier S. 116, Anm. 110, erwähnten Balletti (*Largo*, *Allegro*) von Dom. Gabrielli.

104. Vitali, Varie Sonate . . . à sei stromenti . . ., 1684: Gavotta (Torchi VII, S. 212).

In einigen *Allegro*-Gavotten dominiert Sechzehntelbewegung. Diese Art schwebt wohl Mattheson vor, wenn er sagt: „Die welschen Setzer brauchen eine Art Gavotten für ihre Geigen, darauf sie sonderlich arbeiten, welche oft mit ihren Ausschweifungen gantze Bögen erfüllen . . .“ (s. hier S. 93). In solchen Fällen gehen die Stilisierungen in der Tat so weit, daß die Stücke außer dem Namen eigentlich nichts mehr mit der Gavotte gemeinsam haben. Bei dem Versuch, noch etwas Typisches zu finden, ist es schwer zu entscheiden, ob jeweils zwei 2/4-Takte zu einem 4/4-Takt zusammenzuschließen oder ob die 2/4-Takte als 4/8-Takte zu deuten sind. Je nach der Entscheidung würde das Tempo sehr verschieden ausfallen.

105. Vivaldi: Gavotta aus op. 5, Nr. 2. 106. Dandrieu: Gavotta aus op. 2 (A. Moser, S. 176). 107. Dom. Scarlatti: Gavotta (Longo II, S. 20). 108. Corelli: Gavotta aus op. 5, Nr. 11 (G.A. III, S. 95).

Die Bezeichnung *Gay* über den zweiten Teilen der Rigaudons von J. C. F. Fischer³¹⁾ bezieht sich offensichtlich auf die nach Double-Art in Achtel aufgelockerte Baßlinie:

109. J. C. F. Fischer, Musicalischer Parnassus 1738: Riguadon (Werra S. 68).

³¹⁾ Bei Fischer findet sich nur die Schreibweise 'Riguadon'.

110. Fischer, Musicalischer Parnassus: Rigaudon (Werra S. 58).

Derselbe Tempo-Typus scheint auch Rameaus Vite-Rigaudon³²⁾ zu grunde zu liegen, was im Notenbild sichtbar werden kann, wenn man den 2/4-Takt nach Fischers Vorbild in C-Takt ändert:

Rameau: 111. Rigaudon aus Les Fêtes d'Hébé (G.A. IX, S. 357); 112. ders., umnotiert.

Dementsprechend notiert Rameau selbst den Rigaudon en tambourin:

113. Rameau, Hippolyte et Aricie 1733: Rigaudon en tambourin (G.A. VI, S. 243).

³²⁾ Die diesen Rigaudon charakterisierenden Synkopen von der zweiten Hälfte der einen zur ersten Hälfte der nächsten Taktzeit sind sonst eigentlich symptomatisch für die Bourrée (vgl. den Art. Bourrée im Dictionnaire von Rousseau). Auch von hier aus wird die enge Zusammengehörigkeit dieser Tanztypen deutlich.

„Ein Tambourin“ sagt Quantz, „wird wie eine Bourrée oder Rigaudon gespielt, nur ein wenig geschwinder.“³³⁾ Die drei folgenden Tambourins von Rameau erinnern jedoch an die Gavotte, da als Tambourin-Rhythmus die Gavottenfigur benutzt wird. Auch Auftakt- und Melodiebildung weisen auf die Gavotte:

Rameau: 114. Pièces de Clavecin 1724: Tambourin (G.A. I, S. 32); 115. Castor et Pollux 1737: Tambourin (G.A. VIII, S. 53); 116. Hippolyte et Aricie 1733: 1er Tambourin (G.A. VI, S. 422).

b) Sarabande — Courante — Menuett

S a r a b a n d e

Im Mittelpunkt des Abschnitts b) im vorigen Kapitel über langsame Tempi stand die Sarabande. Sie war mit den Bezeichnungen *Lentement*, *Largo*, *Grave* und *Adagio* am stärksten vertreten, wohingegen die Courante (Corrente) nur fünfmal mit *Adagio*, einmal mit *Largo* und einmal mit *Grave* (Marini, Bassani, Mayr) auftrat (vgl. die Tabellen).

In diesem Abschnitt verhält es sich umgekehrt: *Allegro*, *Vivace* und *Presto* sind bei Couranten der Normalfall, bei Sarabanden hingegen Ausnahmen (vgl. S. 91, Anm. 28).

Diese Sarabanden unterscheiden sich von dem üblichen Sarabandentypus vorwiegend durch das Fehlen von Punktierungen, sei es der charakteristischen auf dem zweiten Taktteil, sei es der auf dem ersten Taktteil. Vereinzelt erscheinen solche nur in der *Allegro*-Sarabande der vierten Partita aus Mayrs Schmids-Füncklein, in Bassanis *Presto*-Sarabanda (Beispiel 117), sowie in Corellis *Vivace*-Sarabanda (G.A. II, S. 223).

³³⁾ Quantz, Versuch, XVII. Hauptst., VII. Abschn., § 58.

Durch das Fehlen der Punktierungen bleibt das wesentlichste verlangsame Moment ausgeschaltet, einem fließenderen Verlauf steht nichts im Wege. Allerdings zeigt sich auch hier wieder deutlich, daß es unmöglich ist, Charakteristika aufzustellen, die schnelle und langsame Typen scharf gegeneinander abgrenzen; denn das Fehlen der Punktierungen tritt auch als Stilisierungsmerkmal einiger der im vorigen Kapitel zusammengefaßten Sarabanden auf³⁴⁾). Auch andere Ähnlichkeiten, die eine Tempounterscheidung beider Gruppen erschweren, lassen sich aufzeigen. Man vergleiche etwa Corellis *Vivace*-Sarabanda der Sonata VII aus op. 4 mit seiner *Largo*-Sarabanda der VIII. Violinsonata aus op. 5. Die Achtelbewegung im Baß ist Tempomaßstab für die Viertel und Halben der Oberstimmen³⁵⁾). In dem so entstehenden Zeitmaß nähern sich *Vivace* und *Largo* derart einander an, daß sie dem gleichkommen, was man heute als *Andante-3/4-Takt* bezeichnen würde. Ein wesentlich rascheres Tempo sollte wohl auch dort nicht genommen werden, wo ein Fehlen durchlaufender Achtelbewegung dazu aufzufordern scheint. *Presto*, *Vivace* und *Allegro* weisen wohl auf eine Stilisierung hin, die sich an Courante und Menuett, jedoch nicht an die Gigue anlehnt. Die Nähe der oben zitierten *Vivace*-Sarabanda zu der *Vivace*-Corrente von Corelli (G.A. II, S. 202) veranschaulicht dies.

Immer wieder begegnen wir Tänzen gleicher Satzart in verschiedener Taktnotierung. In manchen Fällen scheint die Verschiedenheit eindeutig auf der Freiheit in der Handhabung zu beruhen, wie u. a. S. 97 anhand von Fischers im 3/4- und 3/2-Takt notierten *Lentement-Plaintes* gezeigt wurde. Vivaldis *Allegro*-Sarabanda aus op. 1, Nr. 3 und Bassanis *Presto*-Sarabanda aus Balletti, Correnti, Gighe . . . , op. 1 fordern erneut zu einem Vergleich auf. Hier kann man sich dem Eindruck des Notenbilds kaum entziehen, daß mit der 3/8-Notierung doch eine Beschleunigung gegenüber den mit gleicher Tempobezeichnung versehenen 3/4- bzw. 3/2-Sarabanden gemeint ist. (Vgl. auch S. 94, Anm. 38). Dennoch besteht durchaus die Möglichkeit, sich die Stücke im 3/4-Takt vorzustellen. Dann wären Bassanis und Vivaldis Sarabanden kaum anders auszuführen als Vitalis Sarabanda aus op. 11:



117. Bassani: Sarabanda aus op. 1, 1677 (Wasielewski S. 57).

³⁴⁾ Vgl. beispielsweise die *Largo*-Sarabanden von Corelli, G. A. III, S. 87 und G. A. V, S. 213.

³⁵⁾ Corelli, G. A. II, S. 223 und G. A. III, S. 78. — Als Beispiele durchlaufender Achtelbewegung im Baß wären auch die *Adagio*-Sarabande der 4. Partita aus Mayrs Schmids-Füncklein und eine *Adagio e staccato* überschriebene Sarabande von Schmicerer (DDT X, S. 119) heranzuziehen.

118 

119 

118. Vitali: Sarabanda aus op. 11, La musica, S. 1684 (Tordhi, 65). 119. Vivaldi: Sarabanda aus op. 1, Nr. 3.

Der Rhythmus $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ im zweiten Takt (bei Vivaldi im dritten Takt: $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$) kann dafür Anhaltspunkt sein. Die beiden Achtel bzw. Sechzehntel dürfen nicht als verzierende Wechsel- bzw. Durchgangsnoten verstanden werden; sie sind ebenso prägnant wie etwa in der Bourrée-Figur $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$.

Auch bei auftaktigen Sarabanden — speziell wo zwei Achtel stehen — kann die Vorstellung des Bourrée-Auftakts zum richtigen Tempo führen. Der Auftakt ist der Sarabande ursprünglich fremd. Dennoch weisen ihn einige, z. B. die *Allegro*-Sarabanden von Mayr, auf.

120 

121 

Mayr, Pythagorische Schmids-Fünklein 1692, 2 Sarabanden: 120. aus der 3. Partita; 121. aus der 6. Partita.

Hier wird, insbesondere durch den $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ -Auftakt in Beispiel 120, von vornherein der feierliche Einsatz abgeschwächt. Aber ebensowenig wie das Fehlen der Punktierungen lässt sich das Vorkommen von Auftakten für die schnellen Sarabanden allein beanspruchen³⁶⁾.

³⁶⁾ Auftaktige Sarabanden im Kapitel für langsame Tempi sind: Sarabande *grave en forme de Gaillarde* von d'Anglebert (Publ. VIII, S. 141 und 145; vgl. auch hier S. 85 f.), 3/2-Takt, $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ -Auftakt; Sarabanda aus der III. Kammersonate des op. 4 von Corelli (G.A. II, S. 206), 3/2-Takt, $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ -Auftakt; eine Sarabande *mesurée*, *Noblement*, von Couperin aus dem VI. Concert der Goûts réunis (G. A. VIII, S. 35), 3/4-Takt, $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ - bzw. $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ -Auftakt; die Sarabanda aus Vivaldis op. 2, Nr. 1, im 3/4-Takt, $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ -Auftakt.

Die Sarabanda aus Vivaldis op. 2, Nr. 1 im 3/4-Takt mit einem Achtel-Auftakt ist nach dem Thematischen Katalog von Pincherle mit *Allegro*, nach dem von Rinaldi mit *Largo* bezeichnet. Das *Largo* halte ich auf Grund der Punktierungen auf den zweiten Taktteilen, die in hohem Maß das Hemmende des langsam-feierlichen Sarabandentypus ausmachen, für die originale Bezeichnung. Aber selbst wenn beide Bezeichnungen zwei authentischen Vorlagen entnommen wären, müßte die Divergenz zwischen *Largo* und *Allegro* in dieser Zeit nicht unbedingt auch eine der absoluten Tempi darstellen. Die Befolgung der jeweiligen Angaben erstreckt sich ebenso sehr auf die Spieltechnik (Phrasierung, Dynamik, Artikulation), die verschiedene Wirkungen hervorruft, auf Grund deren man sich für die eine oder für die andere Lösung entscheiden mag³⁷⁾.

Als Unikum sei noch eine im 6/8-Takt stehende *Allegro*-Sarabanda von Corelli angeführt:



122. Corelli: Sarabanda aus op. 4, 1694 (G.A. II, S. 229).

Man würde, bliebe die Überschrift Sarabanda unberücksichtigt, sie für eine italienische Giga halten, in der Art der folgenden von Joh. Schenk. Was Corelli dazu bewog, hier die Überschrift Sarabanda zu wählen, ist unerklärlich³⁸⁾.



123. Schenk, Scherzi musicali, ca. 1692: Gigue (Vereeniging 28, S. 38).

³⁷⁾ Die Sarabanda aus Vivaldis op. 13, Nr. 2 ist im Thematischen Katalog von Rinaldi mit *Allegro*, in dem von Pincherle mit *Adagio* angeführt. Hier, wie in dem oben erwähnten Fall war es mir nicht möglich, zu ermitteln, ob die Abweichungen auf einem Druckfehler, auf Irrtum eines der Herausgeber oder auf verschiedenen Vorlagen beruhen.

³⁸⁾ Auch hier ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß ein Irrtum vorliegt, sei es durch Corelli selbst, sei es durch einen Schreiber oder beim Druck. Dafür, daß hier eine Gigue gemeint ist, würde auch die Stellung des Satzes als Abschluß der Suite sprechen.

In Beschreibungen, die die Courante³⁹⁾ in ihrer Ausprägung nach der Mitte des 17. Jahrhunderts erfassen wollen, werden meist zwei Typen unterschieden: Der eine soll mehr von Italien her bestimmt sein, oft auch äußerlich erkennbar durch die italienische Sprachform Corrente. Der andere sei mehr in französischen bzw. französisch orientierten Kompositionen anzutreffen. Er habe „gemäßiges Tempo, Notierung im 3/2- oder 6/4-Takt, wobei durch gelegentlichen Wechsel der Taktarten eine Unstetigkeit des Rhythmus hervorgerufen wird“, wohingegen sich der „in schnellem 3/4- oder 3/8-Takt“ stehende italienische Typus „durch gleichförmig laufende Bewegung, konstantes Metrum, strengere Stimmigkeit und ein geschlossenes Satzbild“ auszeichne (K. Gudewill)⁴⁰⁾. Diese Typisierung mag für eine große Anzahl von Kompositionen ihre Richtigkeit haben; die genauere Prüfung ergibt jedoch ein vielfältigeres und komplizierteres Bild.

Wir gehen wieder von den mit Tempobezeichnungen versehenen Stücken aus. Man sollte erwarten, daß die auf S. 96 f. erwähnten *Largo*-, *Adagio*- und *Grave*-Couranten und -Correnten den langsameren französischen, die mit *Presto*, *Vivace* und *Allegro* überschriebenen den raschen italienischen Typus repräsentieren. Dies trifft aber nicht allgemein zu. Vielmehr muß man feststellen,

1. daß auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁴¹⁾ die italienische und die französische sprachliche Form (Courante, Corrente) nicht mit einer scharfen inhaltlichen Abgrenzung Hand in Hand gehen,
2. daß die zwei Typen, die Gudewill auseinanderzuhalten versucht, beide sowohl in 3/4- als auch in 3/2- und 6/4-Notierung vorkommen (3/8-Notierung findet sich innerhalb meiner mit Tempobezeichnungen versehenen Auswahl bei keinem der beiden Typen),
3. daß sowohl Bezeichnungen wie *Allegro* als auch langsame Tempobezeichnungen bei diesen beiden Typen stehen,

³⁹⁾ Zur Klärung dieses Abschnitts haben Gespräche mit Herrn cand. phil. Fritz Schottky wesentlich beigetragen.

⁴⁰⁾ MGG, Art. Courante. — Der Wechsel der Binnengliederung in den 3/2- bzw. 6/4-Couranten spiegelt sich auch in der „für die geschwinde Courante des 17. Jahrhunderts“ bei Riemann-Einstein erwähnten „Notierung mit Hemiolen (schwarze Noten, Halbtabulatur)“. — In Groves Dictionary heißt es: „A special peculiarity of the courante is that the last bar of each part, in contradiction of the time signature, is in 6/4-time... In losing its connection with the dance it underwent a slight modification: whereas in its earlier shape the 6/4-time was only to be found in the concluding bar of each part, corantos are frequently to be met with in suites wherein the two times are mixed up, and sometimes even where, in spite of the time-signature, the 6/4 predominates throughout. This is especially the case in many of those by Couperin.“

⁴¹⁾ Vgl. MGG, Art. Courante, Spalte 1744.

4. daß das Wechselspiel von kleinem und großem Dreier, bzw. 6/4- und 3/2-Gliederung bei beiden Typen eine Rolle spielt, daß somit „gleichförmig laufende Bewegung und konstantes Metrum“ auch für die italienische Corrente keinesfalls Regel sind.

Innerhalb des von mir herangezogenen Materials repräsentieren folgende Kompositionen Gudewills französischen Typus⁴²⁾:

The image contains four musical staves, each with a number and a tempo marking above it. Staff 124 is labeled 'Noblement' and shows a treble clef, 3/2 time, and a basso continuo staff below. Staff 125 is also labeled 'Noblement'. Staff 126 is labeled 'Gaiement'. Staff 127 is labeled 'grave'.

Couperin, *Les Nations* 1726: 2 Couranten (G.A. IX, 124. S. 95; 125. S. 37); 126. *Concerts Royaux* 1714/15: Courante Françoise (G.A. VII, S. 84). 127. Mayr, Courante aus der 4. Partita.

Couperins Couranten und Mayrs Courante haben den Achtelaufakt gemeinsam (bezeichnend ist für diesen Typus die Tonwiederholung in den Beispielen 125, 126, 127; vgl. auch S. 108 f.), den 3/2-Takt, der bei vorherrschender Viertelbewegung mit gelegentlichen Achteldurchgängen meist die 3/2-Gliederung (häufig punktiertes Viertel auf der ersten und dritten Taktzeit) aufweist, aber auch die 6/4-Gliederung zuläßt.

⁴²⁾ Auch die Doubles zu den *Noblement*-Stücken mit den Bezeichnungen *un peu plus viste* gehören hierher. Unter anderen Couranten Couperins ist hier auch die nicht mit einer Tempoangabe verscogene in der G.A. IX, S. 255, zu nennen, deren Double *un peu plus gayement* überschrieben ist. Vgl. darüber hier S. 96 f. und 104. — Weitere Couranten des französischen Typus ohne Tempobezeichnungen findet man vorwiegend bei Chambonnières, Froberger und d'Anglebert; von Bach gehören u. a. hierher: die Couranten sämtlicher Englischer Suiten, die Couranten aus der ersten Französischen Suite, aus der fünften Cello-Sonate, aus der zweiten und vierten Partita.

Dieser zusammengesetzte 3/2-Takt ist nicht zu verwechseln mit dem einfachen 3/2-Takt in Pezels und Bassanis *Adagio*- und *Largo*-Couranten:

Adagio

128 

Adagio

129 

Adagio

130 

Adagio

131 

Largo

132 

Pezel, *Deliciae musicales* 1678: 4 Couranten (DDT LXIII, 128. S. 111; 129. S. 84; 130. S. 107; 131. S. 99). 132. Bassani, Corrente aus op. 1 (RMI XXIII, 1916, S. 194 f.).

Es entsprechen zwar die Bezeichnungen *Noblement*, *Galamment* und *gravè* ebenso einem „gemäßigten Tempo“ (Gudewill) wie auch *Adagio* und *Largo*. Aber sie beziehen sich auf verschiedene Notierungsweisen: Das Viertel der Couranten Couperins und Mayrs entspricht der Halben der Couranten Pezels und Bassanis. Um den Unterschied zu veranschaulichen, kann man diese mit halbierten Werten und die Taktstriche in doppeltem Abstand notieren, wodurch sich zwar dem Taktinhalt nach wiederum ein 3/2-Takt, der Struktur der Stücke nach aber ein 6/4-Takt ergibt:

133 

134 

133. Pezel, Beispiel Nr. 128 umnotiert. 134. Bassani, Beispiel Nr. 132 umnotiert.

Die Umnnotierung macht sowohl die Verschiedenheit als auch die Verwandtschaft dieser mit der obigen Couranten-Gruppe deutlich: Dort das Vorherrschen der 3/2-Bewegung bei nur sekundärem Umschlagen innerhalb

eines Taktes in die 6/4-Gliederung; hier — wenn wir von der Umnotierung ausgehen — das Dominieren der 6/4-Bewegung, die nur gelegentlich an den Schlüssen, noch seltener im Verlauf der Stütze (manchmal auch nur in einer Stimme) hemiolienartig in eine 3/2-Gliederung umwechselt. Von der Originalnotierung bei Pezel und Bassani ausgehend, könnte man auch sagen: Hier ist der Wechsel zwischen Dreier- und Sechsergliederung nur über zwei Takte hinweg möglich, bei Couperins und Mayrs Stücken jedoch als Vorgang innerhalb eines Taktes.

Wiederum mit halben Werten, jedoch im 3/4-Takt notiert, entsprechen Pezels und Bassanis Stücke dem Bild folgender Correnten (nur das Stück von Kirchhoff trägt die französische Sprachform Courante), die trotz der Bezeichnungen *Allegro* und *Vivace* nicht dem von Gudewill gemeinten schnellen italienischen Typus mit „gleichförmig laufender Bewegung und konstantem Metrum“ angehören:

135 *Vivace*
 136 *Allegro*
 137 *Vivace*
 138 *Allegro*

Corelli: 135. Concerti grossi 1712: Corrente aus op. 6, Nr. 9 (G.A. V, S. 177); Sonate da Camera a tre, 1685, 2 Correnten: 136. aus op. 2, Nr. 7 (G.A. I, S. 100); 137. aus op. 4, Nr. 5 (G.A. II, S. 215). 138. Gabrielli, Corrente aus op. 1, 1684 (Torch, La musica, S. 86).



139. Kirchhoff: Courante (Nagels MA Nr. 3, S. 8).

Hier besteht jedoch häufig die Möglichkeit, zwei Takte in einen 3/2-Takt zusammenzufassen, wodurch diese Stücke — trotz der schnellen Tempangaben — der Beispielgruppe 124—127 vergleichbar erscheinen. Von dem Grad und der Art des Vorherrschens der Sechser- oder Dreiergliederung und den damit zusammenhängenden Eigenschaften des Satzes wird der Gesamtduktus des jeweiligen Stückes bestimmt. Auch der verschiedene Tempoeindruck beruht darauf, selbst dann, wenn — bei der Annahme gleicher Notierungsverhältnisse — die gleiche Viertellänge vorliegt. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Typen diene auch in diesem Fall wieder lediglich dazu, auf die Mehrdeutigkeit der jeweils vorliegenden Kombination von Taktvorzeichnung, Notenwerten und Tempowort aufmerksam zu machen. So darf beim Vergleichen der Beispiele 135—139 mit den Couperin- und Pezel-Couranten die Notierungsweise nicht irreführen. Wenn man sich die Taktstriche in doppelten Abständen denkt⁴³⁾, wird (insbesondere bei den Beispielen 136, 138, 139) das Vorherrschen einer eigentlichen 3/2-Bewegung und die Nähe — auch des Tempos — zu jenem französischen Couranten-Typus deutlicher.

Marienis 1655 erschienene *Presto-Corrente* ist ein rascher Tripel, einfach,akkordlich, tanzliedmäßig gesetzt. Hier ist die Schlagzeit wesentlich schnel-

⁴³⁾ Solche Umnotierungen sollen in unserem Zusammenhang lediglich der Verdeutlichung der Notenwerte und ihrer Anordnung in den verschiedenen Kompositionen, also dem tempomäßigen Vergleich dienen. Mehr als dies ist damit nicht beabsichtigt, und die Gefahr einer so entstehenden Vergewaltigung des Notenbilds und der musikalischen Struktur wird nicht übersehen. So ist in der Corelli-Corrente, Beispiel 137, ein gültiges Ersetzen der 3/4- durch eine 6/4- (bzw. 3/2-) Notierung einfach nicht möglich, weil die 3/2 nicht immer mit zwei 3/4 (= 6/4), sondern auch mit nur einmal 3/4 wechseln, wodurch sich zeigt, daß hier, der Notierung gemäß, wirklich das Umschlagen vom kleinen Dreier in den großen gemeint ist, also trotz des zahlenmäßigen Überwiegens der Hemiolen, die 3/4 die Basis bilden. Ähnliches gilt von Pezels Couranten.

ler als bei den bisher besprochenen Stücken, denn es fehlen jegliche den notierten Takt sprengende rhythmische Komplikationen:



140. Marini: Corrente aus op. 22, 1655 (Torchi VII, S. 26).

Die späteren italienischen Correnten, beispielsweise Vivaldis *Presto*-Correnten, erscheinen wie durch Figuren ausgefüllte Abwandlungen dieses Typus (bei etwa gleicher Schlagzeit):



Vivaldi, Correnten: 141. aus op. 5, Nr. 2; 142. aus op. 2, Nr. 4.

Sie entsprechen Matthesons Beschreibung, der den Tanz-Couranten die auf dem Klavier und besonders die auf der Geige zu spielenden gegenüberstellt (s. S. 81, Anm. 6), die „ihrem Namen durch immerwährendes Lauffen“ gerecht werden. Auch folgende, ebenfalls *Presto* überschriebene, aber im 3/4-Takt notierte Corrente von Vivaldi vertritt diesen Typus. Soweit sich



143. Vivaldi: Corrente aus op. 5, Nr. 1.

dies ohne Kenntnis der anderen Stimmen beurteilen läßt⁴⁴⁾), ist vielleicht hier den Achtelfiguren dasselbe Tempo zuzuordnen wie den obigen Sechzehnteln. Dann könnte das Stück ebensogut im 3/8-Takt, bzw. könnten die obigen im 3/4-Takt notiert sein. Wenn man jedoch in Betracht zieht, daß diese Melodiebildung etwas Motivisches, Individuelles hat, so ließe sich auch folgern, daß hier die Bewegung etwas artikulierter, langsamer ist als bei den obigen, in bloßen Figuren bestehenden Oberstimmen.

Correnten dieses Typus „im schnellen 3/4- oder 3/8-Takt, die sich durch gleichförmig laufende Bewegung und konstantes Metrum“ auszeichnen⁴⁵⁾,

⁴⁴⁾ Vgl. S. 120, Anm. 2.

⁴⁵⁾ Als Beispiel einer solchen „lauffenden“ Corrente sei an die ebenfalls im 3/8-Takt notierte Corrente der 5. Partita, G-Dur, von Bach erinnert (die allerdings $\frac{1}{16}$ -Auftakt hat). Daß auch bei Bach die Notierung im 3/8-Takt nicht unbedingt eine andere Schlagzeit in sich schließt als die 3/4-Notierung, läßt sich durch eine Gegenüberstellung der Corrente aus der 3. Partita, A-Moll, und der aus der 6., E-Moll, zeigen. Unabhängig von ihrer unvergleichbar scheinenden Gestalt gibt Bach doch beiden den Namen Corrente.

sind noch häufiger mit der Überschrift *Allegro* anzutreffen. Beispiele hierfür von Vivaldi sind: die Correnten aus op. 2, Nr. 1, 2, 3, 5; aus op. 5, Nr. 4 und 5. Auch eine Corrente von Taglietti (aus Sonate da Camera a trè, 1695, Torch, La musica, S. 102) und eine Corrente von Zipoli (aus Sonata per Organo e Cembalo, 1716, Torch III, S. 398) gehören zu diesen meist abtaktigen „lauffenden“ Correnten.

Menuett

Langsame Menuette — vielleicht nicht zufällig nur aus der Zeit vor 1700 — wurden auf S. 95 f. erwähnt. In der Fachliteratur wird gesagt, daß sich dieses alte gemäßigte Menuettempo erst seit Haydn beschleunigt habe. Im Moser-Lexikon heißt es z. B.: „Während das bis zum mittleren J. Haydn immer ziemlich langsame Menuett seitdem die verschiedensten Zeitmaßbezeichnungen tragen kann, bedeutet ‘Tempo di minuetto’ auch weiterhin ein ziemlich langsames steif-graziöses Zeitmaß (etwa $J = 88$).“ Diese Konstatierung mag für das speziell zum Tanzen bestimmte Menuett weitgehend Gültigkeit haben. Man denke etwa an Rousseau's Definition des Menuetts als „le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals“ (s. S. 81, Anm. 5). Ecorcheville zitiert in XX Suites, S. 59, eine Briefstelle der Herzogin von Orléans, aus der bereits für das Jahr 1705 die Langsamkeit des getanzten Menuetts hervorgeht. Eine andere Ansicht äußert 1697 Saint-Lambert (s. S. 95, Anm. 40), indem er ausdrücklich das „Menuet de Clavecin“ vom „Menuet à danser“ so trennt, daß er für letzteres das schnellere Tempo fordert. Und 1703 will Brossard, daß „on devroit à l'imitation des Italiens se servir du signe 3/8 ou 6/8 pour en marquer le mouvement, qui est toujoure fort gay & fort vîte . . .“ Walther drückt 1737 diesen Gedanken etwas anders aus: „Die Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4 welcher aber, gewöhnlicherweise fast wie 3/8 geschlagen wird.“ Sowohl Brossard als auch Walther unterlassen eine Unterscheidung zwischen getanztem und gespieltem Menuett. Mattheson, der 1739 dem Menuett „keinen anderen Affekt, als eine mäßige Lustigkeit“ zuordnet, unterscheidet zwar zwischen getanztem, gesungenem und gespieltem Menuett, sagt aber nicht, worin er die jeweiligen Kennzeichen, die „auf den ersten Blick“ zu erkennen seien, sieht⁴⁶⁾.

⁴⁶⁾ Mattheson, Vollk. Kapellmeister, I. Theil, 13. Cap., § 85: „Wer ein Menuet zum Clavier haben will, der schlage nur, sowol dieser, als vieler anderer Ursachen halber, Kuhnauens, Händels, Graupners etc. Hand-Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreien Menuet-Arten zu finden, nur fragen dürfen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattung zum Tantzen, oder zum Singen wünschen? Und der erste Blick wird ihm mit Nein antworten. § 86 Wegen der Sing-Menuetten nehme man weltlich-dramatische Arbeit zur Hand, absonderlich von Welschen und Teutschen Opernmachern, die gar oft setzen: Aria, tempo di Minuetta, ob es gleich allemahl keine förmliche Menuetten sind. Die rechten, auf-

Eine Gegenüberstellung dieser Aussagen mit Menuettkompositionen ergibt folgendes: Die S. 95 f. erwähnten *Lentement*-Menuette für Cembalo und Purcells *Slow*-Minuet entsprechen — zum mindesten nach ihren Bezeichnungen — Saint-Lamberts Beschreibung. Aber auch die mit *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegretto* und *Vivace* bezeichneten Menuette waren, wie mir scheint, primär nicht zum Tanzen komponiert. Diejenigen von R. I. Mayr⁴⁷⁾ (*Allegro*, *Allegro assai*) sind Suitensätze, Corellis *Vivace*-Menuett ist ein Satz eines Concerto grosso (aus op. 6, Nr. IX, 1712, G.A.V, S. 182), Vivaldis Aria Minuetto (*Allegro*), der Satz eines Violinkonzerts (aus op. 5. Nr. 6), Scarlattis (*Allegretto*) und Geminianis Menuette (*Allegro*) sind Einzelstücke für Cembalo (Longo, Vol. III, S. 27 und Vol. V, S. 27; Torchi, *La musica* S. 264). Rameaus Menuette allerdings (*Gai*, *Modéré*) sind als Bühnentänze konzipiert⁴⁸⁾. Auf Sätze wie diese bezieht sich wohl Rousseau, wenn er dem auf Bällen getanzten Menuett und dessen langsamem Tempo das des Theaters gegenüberstellt, jedoch nicht zwischen Tanz-Menuetten einerseits und Spiel-Menuetten andererseits unterscheidet.

Bei Haydn sind die am häufigsten vorkommenden Bezeichnungen für das Menuett *Allegretto* und *Allegro*⁴⁹⁾. Davon ausgehend, daß dieselben Angaben auch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von anderen Komponisten für das Menuett verwendet wurden, könnte man die Annahme, daß erst durch Haydn die Beschleunigung des Menuetts erfolgt sei, widerlegen. Dies wäre aber nur dann möglich, wenn 1. diese vor Haydn nur vereinzelt auftretenden Bezeichnungen beim Menuett das übliche Tempo bestätigten und nicht Ausnahmen darstellten, und 2. die Bedeutung der Bezeichnungen konstant geblieben wäre. Der Bedeutungswandel des *Allegro* seit seinem Aufkommen Anfang des 17. Jahrhunderts wurde bereits mehrmals erwähnt. Die Vorstellung des — wenn auch nicht äußersten — Kontrasts zu *Adagio* und *Largo* setzt sich endgültig erst in der Wiener klassischen Musik durch. Wann der dahin führende Prozeß eingesetzt hat, und

richtigen Tantz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kan man nirgend besser antreffen, als bey den Frantzosen, und ihren gescheuten Nachahmern in Deutschland, unter solchen Telemann der vornehmste ist: so viel noch bekannt.“

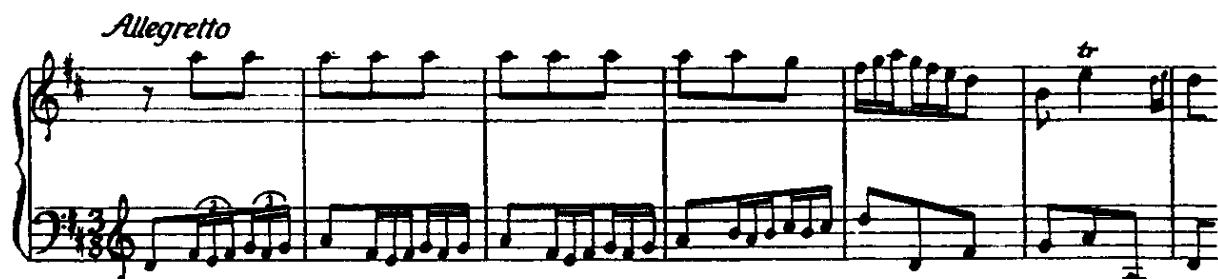
⁴⁷⁾ In der 1., 2., 3., 5. und 7. Partita der Pythagorischen Schmids-Fünklein, 1692. Diese Partiten sind, wie es im Untertitel heißt, ‘Bey Tafel-Musiken, Comoedien, Serenaten und andern fröhlichen Zusammenkunfften zu gebrauchen’; die Verwendungsmöglichkeit als Tanzmusik wird nicht erwähnt.

⁴⁸⁾ *Gai*: 1er Menuet aus *Les Fêtes d’Hébé*, 1739, G.A. IX, S. 367; *Modéré*: Menuet *tendre* en Rondeau aus *Dardanus*, 1739, G.A. X, S. 83, 1er Menuet und 2d Menuet en Rondeau aus *Dardanus*, G.A. X, S. 268.

⁴⁹⁾ Diese Bezeichnungen stehen neben anderen wie *Presto*, *Ma non troppo presto*, *Allegro ma non troppo*, *Poco allegretto*, *Moderato*, *Grazioso*, auch über Menuetten von Mozart und Beethoven. — Mozart bezeichnet den dritten Satz eines Concertone für zwei Violinen, K. V. 190 (G.A. Serie 12, Nr. 9, S. 199; angebl. 1773 komp.) ‘*Tempo di Menuetto. Vivace*’.

wo er jeweils auf verschiedenen Stufen greifbar ist, wäre in einer gesonderten Untersuchung über die Entstehung des Tempos in der Wiener klassischen Musik, insbesondere unter Heranziehung aller Gattungen, zu behandeln⁵⁰). Zum Vergleich mit klassischen und vorklassischen können die auf S. 155 angeführten früheren *Allegro*-Menuette dienen.

Weniger problematisch ist die Stellung des *Allegretto*. Es hat von Anfang an — erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es in Gebrauch — die bis in die Gegenwart übliche Bedeutung. Diese ist zunächst nicht als Tempograd zu umschreiben, als den ihn erst die späteren Theoretiker zwischen *Allegro* und *Andantino* stellen⁵¹). Entscheidender ist die suggestive Kraft, die das Diminutivum auf das Notenbild ausübt als gleichsam zusätzlicher Faktor des Satzes: Die Diminutivform der Bezeichnung scheint es zu sein, was ihn leicht und beschwingt macht, obwohl natürlich die Satzart als solche das Primäre und die Wechselwirkung zwischen Bezeichnung und Satz nur das Sekundäre ist. Ein absoluter Tempounterschied muß deshalb auch ebensowenig zwischen einem *Allegro*- und einem *Allegretto* wie zwischen zwei *Allegro*-Stücken oder zwischen zwei *Allegretto*-Stücken bestehen. Allerdings kann bei gleicher Schlagzeit, auf Grund der verschiedenen Ausfüllung des melodisch-harmonisch-rhythmischen Verlaufs, eine etwas unterschiedliche *Tempo wirkung* hervorgerufen werden. Dies ist z. B. bei den *Allegretto*-Menuetten von Domenico Scarlatti⁵²) der Fall:



144. Dom. Scarlatti: Minuetto (Longo V, S. 27).

⁵⁰) Wollte man dies aber im Bereich der Tanzkomposition unter Zugrundelegung der in dieser Studie gewonnenen Erfahrungen versuchen, so könnte zweifellos eine Monographie über das Menuett-Tempo in dieser Frage ein gutes Stück weiterführen.

⁵¹) Z. B. sagt Castil-Blaze (Dictionnaire, Art. *Allegretto*): „diminutif d’*allégr*o, indique un mouvement gracieux et léger qui tient le milieu entre l’*allégr*o et l’*andantino*.“ Über *Andante* und *Andantino* s. 3. Kapitel.

⁵²) Die Datierung der Werke Domenico Scarlattis bietet Schwierigkeiten: Das in der Tabelle II angegebene Datum 1746 beruht darauf, daß in der Handschrift der Marcusbibliothek in Venedig, die aber keine Originalhandschrift Scarlattis ist, der früheste Band die Jahreszahl 1742, der späteste die Jahreszahl 1757 trägt (nach W. Gerstenberg, Die Klavierkompositionen D. Scarlattis, Regensburg 1933, S. 7 f.).



145. Dom. Scarlatti: Minuetto (Longo III, S. 27).

Auch Corelli's *Vivace*-Minuetto — vgl. seine Ähnlichkeit mit dem zweiten Scarlatti-Beispiel — kann mit der gleichen Schlagzeit musiziert werden:



146. Corelli, Concerti grossi 1712: Minuetto aus op. 6, Nr. 9 (G.A. V, S. 182).

Daß Corelli nicht auch *Allegretto* vorschreibt, ist hingegen nicht verwunderlich, da diese Bezeichnung — die er auch sonst nirgends anwendet — ihm noch gar nicht bekannt zu sein scheint⁵³⁾. Mit *Vivace*, *Allegro* und *Presto* bezeichnet er noch Tempi, zu deren Bestimmung schon um die Jahrhundertmitte die differenzierteren Angaben dienen.

c) Gigue — Loure — Siciliano · Pastorale — Forlane
Gigue

Die Gigue zählt wie Gavotte, Bourrée und Rigaudon zu den Tänzen, die (vgl. die Tabellen) fast ausschließlich⁵⁴⁾ mit Bezeichnungen für rasche Tempi vorkommen.

Neben den vorherrschenden Taktarten 12/8, 6/8, 3/4, 6/4 sind gelegentlich auch C- und C-Takt anzutreffen. Man kann diese Ausnahmefälle als Rückgriff auf frühere Typen erklären. So kommt z. B. die englische Jig Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts oft im schnellen Alla-breve-

⁵³⁾ Bei Vivaldi kommt *Allegretto* vereinzelt vor.

⁵⁴⁾ Ausnahmen bilden die mit *Largo* bezeichneten Giguen in der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Handschrift Brit.Mus. Add. 31.424, fol. 45—54, auf die Fuller-Maitland in einer Ergänzung des Artikels *Largo* in Groves Dictionary aufmerksam macht. Es handelt sich um 7, aus je 4 Teilen bestehende, suiteartige Kompositionen für 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Die ersten beiden Teile jeder Suite sind ein *Adagio*-Satz mit nachfolgendem Balletto *Allegro*. An dritter Stelle findet sich entweder eine Giga (1mal *Vivace*, 2mal *Largo*, 1mal *Allegro*), eine Sarabanda (1mal *Prestissimo*) oder eine Corrente (2mal *Largo*). Den 4. Teil bildet jeweils eine Sarabanda (5mal *Allegro*, 1mal *Largo*), mit Ausnahme der 2. Suite, die nach der Sarabanda *prestissimo* mit einer Giga *vivace* abschließt. Da die Handschrift anonym ist und auch kein genaues Entstehungsdatum enthält, wurde sie in der Tabelle II unter 'ca. 1700' aufgeführt.

Takt vor; die französische Lauten-Gigue der Gaultiers ist ebenfalls meist geradtaktig und häufig mit der damaligen Allemande nahezu identisch⁵⁵). Auch bei deutschen Komponisten, z. B. bei Froberger, 1649, finden sich geradtaktige Giguen.

Riemann hat eine andere Auffassung über die Entstehung der geradtaktigen Gigue⁵⁶). Er sagt, daß durch die große Geschwindigkeit der Gigue im Dreiertakt „der Tripelrhythmus zur Bedeutung einer bloßen Figurationsmanier herabsank, so daß die Gigue der Zeit Bachs eigentlich gar nicht mehr als ein Tanz im Tripeltakt betrachtet werden“ könne. Als Beispiel führt er die erste Guique aus dem Concentus von Fux an, deren Zählzeit das punktierte Viertel sei. Und Riemann fügt hinzu, es sei „weiter nicht



147. Fux, Concentus 1701: 1. Guique (DTO XXIII, 2, S. 16).

verwunderlich, daß auch Gigues geschrieben worden sind, die überhaupt im geraden Takt stehen und nur noch die Punktierungen und das hastige Wesen der eigentlichen Gigue zeigen.“⁵⁷)

Beide Deutungen scheinen ihre Berechtigung zu haben: die eine, wonach die Geradtaktigkeit auf frühere Typen zurückgeht, sowie die andere, wonach sie — eher vorwärtsgerichtet — durch Stilisierung entsteht.

Aus folgender Übersicht geht die Anzahl der verwendeten Taktarten in den mir vorliegenden Giguen hervor:

$\frac{6}{4}$	$C\frac{6}{4}$	$\frac{12}{8}$	$C\frac{12}{8}$	$\frac{3}{4}$	$C\frac{3}{4}$	$\frac{8}{8}$	$C\frac{8}{8}$	3	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	C	
3		14								6		4	<i>Presto</i>
1										4			<i>Prestissimo</i>
		1								1	4		<i>Molto vivace</i>
				1	1					1			<i>Vivace</i>
											1		<i>Vif</i>
2								1		1			<i>Gayement</i>
1	1	16	7		1	1	2	1	1	1	8	1	<i>Allegro</i>
		1											<i>Allegro ma poco</i>
											1		<i>Allegro assai</i>
													<i>Légèrement</i>
1													<i>D'une légèreté modérée</i>
1													<i>Modérément</i>

⁵⁵) Vgl. O. Fleischer, Vjschr. II, 1886, S. 92 und Danckert S. 11 ff. und 36 ff.

⁵⁶) Große Kompositionsslehre I, S. 118.

⁵⁷) Er weist darauf hin, daß z. B. eine Gigue von Biber „schon“ im geraden

Es treten darin sechs geradtaktige Gigue auf:

mit C-Vorzeichnung: eine *Presto*-Gigue von Joh. Krieger, eine *Presto*-Gigue von Georg Muffat, eine *Allegro*-Giga von Corelli und zwei *Presto*-Giguen von Biber aus *Harmonia Artificiosa-Ariosa*, 1712 (DTO 92, S. 28 und 91);

mit 2/4-Vorzeichnung: eine *Allegro*-Giga von Dom. Scarlatti:

Presto

148

Presto

149

Allegro

150

Allegro

151

9. Takt:

148. Joh. Krieger, *Sei Partite musicali* 1697: Gigue (DTB XVIII, S. 24). 149. G. Muffat, *Florilegium II*, 1698: Gigue (DTO I, 2, S. 84). 150. Corelli: Giga aus op. 2, Nr. 9 (G.A. I, S. 109). 151. Dom. Scarlatti: Giga (Longo II, S. 71).

Das letzte Stück verläuft in 6/8-Bewegung, ist also nur in dem Sinne als geradtaktig zu betrachten, in dem Riemann die 6/8-Gigue von Fux (Beispiel 147) auffaßt. Unter den C-Beispielen ist wirklich geradtaktig eigentlich nur die Gigue von Joh. Krieger (148)⁵⁸). Muffats Gigue (149) gehört im

Takt stehe, woraus hervorgeht, daß ihm weder die englischen und französischen Gigue, noch die von Froberger bekannt waren.

⁵⁸) Vgl. Danckert S. 40. — Nach Danckert (S. 102) geht diese Gigue, „wie die lose Figurierungs- und Umkehrungstechnik zeigt, auf Froberger zurück“, der auch zu den beiden im C-Takt stehenden Gigue von Bach in der ersten Französischen Suite und der 6. Partita die Anregung gegeben haben soll. — Bibers oben erwähnte C-*Presto*-Giguen vertreten den gleichen Typus wie Beispiel 147.

Zu der häufiger diskutierten aufführungstechnischen Frage, ob nicht auch diese Punktierungen triolenmäßig ($\square = \downarrow \downarrow$) gedacht sind, möchte ich hier nicht Stellung nehmen.

Hinblick auf den Anfang demselben Typus an, weicht davon aber dadurch ab, daß im zweiten Takt anstelle der Achtelpunktierungen Tripel (um den Ausdruck Triole zu vermeiden) stehen. Daraus ergibt sich, daß die Muffat-Gigue vom 12/8-Takt her zu verstehen ist. Dies erlaubt, Kriegers fast gleichzeitig entstandene Gigue typenmäßig historisch ebenfalls hier einzuordnen, obgleich ihr die Tripel fehlen. Zumindest stimmen beide Stücke in der Vier-tel-Länge überein, sei sie durch ein punktiertes Achtel ($\overline{.} \overline{.}$) oder ein Tripel ($\overline{.} \overline{.} \overline{.}$) ausgefüllt. Dafür ist Muffats Stück, das beide Figuren einschließt, ein Beweis. Auch bei Corellis Giga (150) haben die Dupel- und Tripelbildungen, die wechseln oder gleichzeitig von den verschiedenen Stimmen ausgeführt werden, diesselbe Dauer.

Über die Bedeutung der Verbindung des C mit Taktvorzeichen wie 6/4, 3/4, 12/8, 3/8 herrscht Unklarheit. Die Tatsache, daß diese Notierungsweise aus der Mensuralmusik stammt, läßt keinesfalls den Schluß zu, es sei auch die frühere Bedeutung erhalten geblieben. Denn ein Zeichen zur Nichtperfizierung der Notenwerte war unnötig geworden. Die uneinheitliche Handhabung der Taktvorzeichen um 1600 wurde bereits erwähnt (S. 44 ff.). Ehe über diese Zeit mehr Klarheit herrscht, kann man auch nicht zum eindeutigen Verständnis dessen kommen, was sie überdauert hat. Abgesehen davon hatten diese Reste der Proportionszeichen wahrscheinlich ihren Sinn überhaupt verloren; das ist auch die in der Literatur meist vertretene Ansicht. Da damit gerechnet werden muß, daß sogar wissenschaftliche Neuausgaben das C ignorieren⁵⁹⁾, ist — selbst für den kleinen Ausschnitt der hier gesammelten Kompositionen — der Umfang der Handhabung derartig kombinierter Taktzeichen nicht zu überblicken. Immerhin fällt auf, daß innerhalb dieses Materials das Problem besonders bei Be-trachtung der Gigue auftaucht. Sie ist ein Tanztypus, in dem die Tripelbil-dung nicht, wie etwa in Sarabande und Menuett, selbständige Zeiten enthält; hier bilden vielmehr die Tripelfiguren gleichsam eine Schlagzeit-Einheit, die wiederum einer höheren Zeiteinheit untergeordnet ist. Ähnlich wie beim Siciliano und Pastorale entsteht eine schwebend-fließende Bewe-gung. Wenn man sich nicht mit der Annahme begnügen will, daß das C — obgleich sinnentleert — nur noch gewohnheitsmäßig beibehalten wurde, könnte auch in Betracht kommen, daß ein Bedeutungswandel vorliegt. Dann würde vielleicht das in zusammengesetzten Taktarten, beispielsweise im 12/8-Takt, beigefügte C sich auf ein Zählen in vier Schlagzeiten beziehen, während die 12/8-Vorzeichnung die rhythmische Ausfüllung der Schlag-zeiten zum Ausdruck brächte. Wenn aber statt 12/8, 6/8 und dergl. 3/4 oder 3/8 in Verbindung mit C vorgezeichnet sind, so wäre das lediglich eine andere Notierungsweise desselben musikalischen Sachverhalts. Man

⁵⁹⁾ Danckert (S. 82) überträgt z. B. die Gigue der II. Partita aus Mayrs Schmids-Fünklein, die im Original C 3/4 vorschreibt, stillschweigend ohne das C.

hätte dann jeweils vier solche Kleintakte als Einheit zu denken. In diesem Sinn sind auch die auf zwei Systemen mit verschiedenen Vorzeichnungen notierten Stücke zu verstehen: Wo die Tripelbildungen gar nicht zum Vorschein kommen, wird als Schlagzeit das Viertel notiert und somit C oder 2/4 usw. vorgezeichnet. Für die Stimme aber, die sich aus Tripelbildungen zusammensetzt, gilt als Schlagzeit das punktierte Viertel, und die Tripelgliederung wird in der Vorzeichnung angezeigt.

Mayr: 152. Gigue aus der 2. Partita; 153. Gigue aus der 4. Partita. — Corelli, 5 Gigue: 154. aus op. 2, Nr. 2 (G.A. I, S. 80); 155. aus op. 2, Nr. 7 (G.A. I, S. 100); 156. aus op. 4, Nr. 6 (G.A. I, S. 220); 157. aus op. 5, Nr. 5 (G.A. III, S. 56); 158. aus op. 5, Nr. 10 (G.A. III, S. 88).

Vergleichen wir die in einfacher Taktart notierten (Beispiele 152, 153, 155) mit den in zusammengesetzten Taktarten notierten Giguen (Beispiele 154, 156, 157, 158): Es fällt auf, daß bei letzteren die Punktierungen fehlen, die bei den Giguen von Mayr ein wichtiges Merkmal ausmachen. Es ist jedoch nicht so, daß diese Feststellung einheitlich mit der Taktnotierung Hand in Hand geht; denn einerseits gehört z. B. Corellis im 3/8-Takt no-

tierte Giga (Beispiel 155) ihrer Bewegungsart nach der 12/8- bzw. 6/8-Gruppe an, andererseits finden sich auch punktierte Giguen in zusammengesetzter Taktart:



158a. Händel, Gigue aus der Klaviersuite G.A. 2, S. 43.

So möchte ich — wieder einmal unabhängig von der Taktnotierung und auch unabhängig von einer historischen Typisierung, wie sie etwa Danckert vornimmt — den Tempoverlauf ins Auge fassend, drei Giguengruppen unterscheiden:

- punktierte Giguen in der Art der Beispiele 152 und 153,
- unpunktierte in der Art der Beispiele 154—158,
- ebenfalls unpunktierte Giguen, die aber dazu durch fortlaufend fließende, fast ununterbrochene Achtelbewegung gekennzeichnet sind, wie die folgenden:



Vivaldi, 2 Gighe: 159. aus op. 2, Nr. 8; 160. aus op. 2, Nr. 5. 161. Bach, Klavierkonzert nach Vivaldi: Giga (G.A. XLII, S. 85).

Diese verkörpern den echten Gigatypus der italienischen Kammersonate und sind gegenüber den beiden anderen Gruppen zweifellos als die schnellsten anzusehen, d. h. ihre Schlagzeit bewegt sich in den kürzesten Abständen⁶⁰⁾. Bei den Giguen der Gruppe b) bewirken die in Verbindung mit Liegenoten und Pausen entstehenden Zäsuren oft etwas gleichsam Sprechendes und damit Gewichtiges, Ausdrucksvolles und scheinen den melodisch-rhythmischen Gesamtbogen in kleine Bögen oder Strecken aufzuteilen. Inwiefern sich dieser Umstand im Tempo als retardierendes Moment auswirkt, läßt sich nur von Fall zu Fall auf Grund der Satzstruktur entscheiden.

In der Beispielgruppe c) scheint augenfällig, daß die Bezeichnung *Presto* dem rascheren Bewegungsfluß gegenüber den *Allegro*-Beispielen entspricht.

⁶⁰⁾ Vgl. auch Mattheson, Vollkommener Kapellmeister, II. Theil, 13. Cap., § 102, S. 227: „... Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äußersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit...“. (Vgl. den größeren Zitatausschnitt S. 170 f.)

Die triolenartigen Achtelfiguren haben, unabhängig davon, ob es sich um Sprünge oder Schritte handelt, spielerisch-leichten Charakter.

So scheint es ohne weiteres einleuchtend, daß die Beispiele von Mayr und Corelli, die angesichts der beschriebenen Merkmale auch etwas weniger glatt, fließend und spielerisch, d. h. etwas langsamer, mit längeren Schlagzeiten auszuführen sind, die Vorschrift *Allegro* — nicht *Presto* — tragen.

Dennoch wäre es ein Irrtum zu meinen, wir seien damit — wenigstens für diesen, drei verschiedene Giguentyphen einschließenden, Sektor — zu einer eindeutigen Unterscheidung der beiden Bezeichnungen *Presto* und *Allegro* gelangt. Denn es gibt einerseits für den italienischen Typus, Gruppe c), auch *Allegro*-Beispiele⁶¹⁾ und andererseits *Presto*-Beispiele für die, noch eben durch ihren Bau als langsamer angenommenen, beiden anderen Giguengruppen⁶²⁾:



162. Schenk, Scherzi musicali, ca. 1692: Gigue (Vereeniging 28, S. 68).

So muß auch hier wieder festgestellt werden, daß es weder allgemein, noch innerhalb eines begrenzten Zeitraums, noch auch nur innerhalb des Werks einzelner Komponisten eine bestimmte, unmißverständliche Vorstellung oder Deutung der Bezeichnungen gegeben hat. Wo auch immer sich eine Unterscheidung inhaltlich verwandter Angaben wie *Presto* und *Allegro* anzubahnen scheint: sie führt doch nirgends zu einer auch nur annähernden Regelhaftigkeit (vgl. hier insbes. S. 122 ff., 127 ff. und 134).

Erneut stellt sich die Frage, ob der Abstand zwischen inhaltlich so verwandten Bezeichnungen wie *Allegro* und *Presto* nicht überhaupt häufig unwesentlich ist; ob nicht der Gattungsbegriff, in Verbindung mit einmal dieser, einmal jener Bezeichnung, derart dominiert, daß unterschiedliche wie die oben hervorgehobenen Merkmale als, mindestens für den Tempoauflauf, geringfügig anzusehen sind. Auf unsere Beispiele bezogen, würde das heißen: sind hier wirklich Notierung und Satzweise derart voneinander abhängig, daß sie, je nach Konstellation, die Haltung und damit auch das

⁶¹⁾ Vgl. beispielsweise die Gigas von Vivaldi aus op. 1, Nr. 2, 4, 8, 11 und op. 2, 1—3, 6 und 10 und eine Giga von Dom. Zipoli (Torchi, La musica S. 237, veröffentlicht in H. Ch. Litolffs Sammlung Les Maîtres de Clavecin, Cahier IX, S. 38).

⁶²⁾ Vgl. auch die mit *Presto* bezeichnete Gigue von Händel aus der Klaviersuite G.A. 2, S. 43 (Beispiel hier S. 162, Nr. 158 a).

Tempo der Stücke von Fall zu Fall neu bestimmen? Könnte nicht die jeweils eine Drei-Noten-Gruppe,  usw., ausmachende Dauer — mindestens der Vorstellung nach — stets dieselbe sein? Diese Frage berührt insbesondere das Tempo der punktierten Gigue, Gruppe a). Wenn wir bei der Betrachtung des Beispiels 152 von Mayr (S. 161) einmal annehmen, daß vier Takte zusammengehören, und daß ein Takt denselben Wert hat wie ein Tripel des 12/8-Taktes einer italienischen Giga, dann würde dies dazu berechtigen — lediglich zur Veranschaulichung — die Notenwerte auf die Hälfte zu reduzieren und dementsprechend folgendermaßen zu notieren:



163. Mayr, Beispiel Nr. 152 umnotiert.

Durch diese Umnotierung⁶³⁾ wird der Vergleich des Beispiels mit folgender *Allegro*-Giga von Vitali möglich, die ebenfalls zwischen punktierten und unpunktierten Rhythmen wechselt:



164. Vitali, Varie Sonate 1684: Giga (Torch VII, S. 219).

Auch folgende, in verschiedenen Grundwerten (, ) notierten Giguen von Joh. Schenk legen nah, keinen Unterschied der Dauer der ein Tripel einschließenden Schlagzeit zu machen, unabhängig davon, ob die Dreierfigur einen ganzen oder einen halben Takt ausfüllt.

165

166

167

Schenk, Scherzi musicali, ca. 1692:
3 Giguen (Vereeniging 28, 165.
S. 10; 166. S. 87; 167. S. 45).

Das Problem der punktierten und unpunktierten Gigue ist in der folgenden unbezeichneten Gigue und ihrem *Presto*-Double von Biber gleichsam auf engsten Raum gebracht. Die Übereinstimmung von Takt, Tonart und Baßfundament spricht zunächst auch für die Übereinstimmung des Tempos

⁶³⁾ Über die Bedeutung solcher Umnotierungen s. S. 152, Anm. 43. Vgl. auch S. 97 (Plaintes) und S. 66, Anm. 56.

der Oberstimmen. Anscheinend aber fordert das *Presto* gerade hier, wo es nur über dem unpunktierten Double steht, zur Beschleunigung gegenüber dem Simple auf⁶⁴).

168. Biber, Sonata VIII aus den Biblischen Sonaten: Giga mit Double I (DTO XII, 2, S. 35 f.).

Neben diesem Beispiel, in welchem das *Presto* sich auf die unpunktierte, fließendere Fassung bezieht, die dem (unbezeichneten) punktierten Simple folgt, steht eine Reihe von punktierten Giguen, die den umgekehrten Fall zu dokumentieren scheinen, indem sie nicht nur mit *Presto*, sondern sogar mit *Prestissimo* bezeichnet sind⁶⁵.

169. G. Muffat, Florilegium II, 1698: Gigue pour des Anglois (DTO II, 2, S. 68). — 170. Fux, Concentus 1701: Guique (DTO XXIII, 2, S. 31).

⁶⁴) Vgl. auch die Bemerkung von Quantz (hier S. 104), daß ein Stück bei der Wiederholung schneller genommen werden soll. — Bibers Double ist einer *Presto*-Gigue von Joh. Krieger vergleichbar:

173. Joh. Krieger, Sei Partite musicali 1697: Gigue (DTB XVIII, S. 20).

Die Beantwortung der Frage nach dem Tempo der punktierten Giguen hing nicht zuletzt von der Kenntnis der damaligen Aufführungspraxis hinsichtlich der Genauigkeit der Punktierungen ab. Eine präzise Wiedergabe derselben, die jeder Note Eigengewicht gibt, müßte das Gesamttempo verlangsamt haben. Wurden jedoch die Punktierungen nur als leichte, den glatten Fluß nur geringfügig hemmende Dehnungen ausgeführt, wäre damit kaum eine Verlangsamung verbunden gewesen.

⁶⁵) *Prestissimo* begegnet — ausgenommen die S. 91, Anm. 28 erwähnten *Prestissimo*-Sarabanden — bei anderen Tänzen nirgends.

Prestissimo

171

Prestissimo

172

Fux, Concentus: 2 Guiquen (DTO XXIII, 2, 171. S. 57; 172. S. 10).

Sollten diese punktierten Giguen schneller auszuführen sein als andere, insbesondere als die unpunktierten? Beim Musizieren klärt sich dieser Sachverhalt dahin, daß die Forderung *Prestissimo* von dem Eindruck ausgeht, den eine solche Gigue beim Erklingen hervorruft. Denn zwar ist wohl in der Mehrzahl der Fälle das metronomische Tempo eines punktierten Tripel wesentlich langsamer als das eines unpunktierten. Dadurch aber wird eine Art Untergliedern der Tripelzählzeit ($\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{6}$), gleichsam ein sekundäres Markieren der Viertel bzw. Achtel der Tripelfigur bewirkt, und durch dieses Zählen nach dem nächstkleineren Notenwert entsteht der Gesamteindruck eines schnelleren Tempos.

Warum Muffat und Fux hierzu den Superlativ heranziehen und wie dieser zu bewerten ist, mag dadurch erhellt werden, wie diese Komponisten die übrigen Angaben innerhalb ihres Gesamtwerks anwenden.

Es zeigt sich, daß Fux, dessen übrige Tänze im Concentus überhaupt unbezeichnet sind⁶⁶⁾,

das *Prestissimo* außer für seine Giguen noch bei weiteren Sätzen, die ebenfalls, punktierten oder unpunktierten, 6/8-Takt haben⁶⁷⁾), anwendet, dann ein *Presto* über dem 'Marche des Ecurieus' (DTO XXIII, 2, S. 76):

(vgl. die Entrées, Balli und Bourrées hier S. 129 ff.),

⁶⁶⁾ Ausgenommen die S. 88 und 103 erwähnten Kompositionen.

⁶⁷⁾ Die einzige unbezeichnete, die Gigue en Rondeau, steht im 6/4-Takt:

174. Fux, Concentus 1701: Guique, en Rondeau (DTO XXIII, 2, S. 87).

mehrmals *Allegro* (dreimal C, dreimal 3/4, einmal 3/2 und 6/8) und ein *Allegro assai* (C), ein *Più Allegro* (C), zwei *Poco Allegro* (C, 3).

Das *Prestissimo* bleibt also den 6/8-Giguen und ihnen verwandten Sätzen vorbehalten (vgl. DTO XXIII, 2, S. 77 und 79).

Daß Fux seine Bezeichnungen mit Bedacht gewählt hat, geht aus seiner Vorrede *Ad Musicum* ausdrücklich hervor: „Caeterum habeo quod moneam, vocabula: *allegro*, *presto*, *prestissimo*, et alia temporis alterati indicia ad amussim esse observanda; alias enim sperato Compositio destituetur effectu...“

Es scheint also, daß er mit dem *Prestissimo* die Art eines schnellen Tempos, wie es diesen giguenartigen 6/8-Sätzen zukommt, abheben will von anderen schnellen Satz-Typen wie dem C- oder dem 3/4-*Allegro*.

Muffats ‘Gigue pour des Anglois’⁶⁸⁾ darf trotz ihres 6/4-Taktes tempomäßig den Fux-Giguen eingereiht werden. Sie weist vor allem mit Beispiel 177 von Fux große Ähnlichkeit auf und könnte ebensogut mit um die Hälfte reduzierten Werten (also im 6/8-Takt) notiert sein.

In Muffats *Florilegium* findet sich die Bezeichnung *Prestissimo* außerdem kein einziges Mal,

Presto über der bereits S. 159 erwähnten Gigue im C-Takt, über Teilen seiner Ouverturen und einer Symphonie (dreimal C, viermal C, einmal 6/8), sowie über der bereits S. 130 zitierten Entrée,

Allegro über der folgenden 6/8-Gigue:



175. G. Muffat, *Florilegium II*, 1698: Gigue (DTO II, 2, S. 218).

Weitere 6/8-Giguen, sowie zwei Giguen im 6/4-Takt sind unbezeichnet: DTO I, 2: S. 31, 35, 69, 116, 135; DTO II, 2: S. 120, 165, 177. Ein Vergleich zwischen Muffats *Prestissimo*- und *Allegro*-Gigue zeigt, daß sie in

⁶⁸⁾ Eine Gigue d’Angleterre von Le Bègue, 1677, ist mit *fort viste* bezeichnet (nach Reimann, Untersuchungen, Verz. im Anh. S. 125). Nach Dandkert S. 85 betitelt Kusser seine sämtlichen Giguen: à l’Angloise. Von Kusser konnten hier nur die in den Landschaftsdenkmälern Schleswig Holstein und Hansestädte III veröffentlichte Ausgabe des Erindo und die in Nagels M.A. Nr. 100 herausgegebene Orchestersuite IV aus *Composition de Musique*, 1682, herangezogen werden, weshalb nur die dort vorkommenden Tempobezeichnungen in die Tabellen aufgenommen wurden. Nach der Diss. von H. Scholz, Johann Sigismund Kusser (Cousser); sein Leben und seine Werke, Leipzig 1911 (S. 79, 83, 84, 92), kommen in Apollon enjoué, in Le Festin des Muses, in La Cicala della Cetra d’Eunomio weitere Tempobezeichnungen — auch bei Tänzen — vor.

dem sog. 'Saltellante'-Auftakt⁶⁹⁾) (Danckert), in imitierenden Einsätzen und vorwiegend punktierten Rhythmen oder dem Rhythmus $\downarrow \uparrow$ (bzw. $\downarrow \downarrow$) übereinstimmen. Wahrscheinlich ist in diesem Fall das *Prestissimo*, auf die 6/4-Takt-Notierung bezogen, identisch mit dem *Allegro*, das sich auf die um die Hälfte reduzierten Notenwerte bezieht; beiden Stücken liegt also dasselbe Tempo zugrunde.

Man darf keine Absicht dahinter sehen, daß sich Muffat einmal dieser, einmal der anderen Notierung, einmal dieser Bezeichnung, einmal der anderen bedient. Beides hing wahrscheinlich von für uns heute nicht mehr feststellbaren, aber auch belanglosen Zufällen oder Eigenwilligkeiten ab⁷⁰⁾. Außer den durch Theorie und Praxis erforschbaren Gepflogenheiten jener Zeit muß man solche Imponderabilien in nicht geringem Umfang in Betracht ziehen. Auch sie verbieten jegliche Systematisierung.

Wie sich die bezeichneten Tänze zu den unbezeichneten verhalten, muß jeweils neu beurteilt werden. Es besteht die Möglichkeit, daß mit den Bezeichnungen 1. die gewohnte, selbstverständliche Tempovorstellung bestätigt, 2. diese bekräftigt, gesteigert, 3. eine von dieser abweichende, bzw. ihr entgegengesetzte ausgedrückt werden soll. Wenn z. B. M. Reimann⁷¹⁾ feststellt, *Grave* bei den frühen Allemanden bedeute „noch langsamer als gewöhnlich“, so ist das nur eine der möglichen Erklärungen, die der Stütze

⁶⁹⁾ Diesen Auftakt ($\downarrow \uparrow$), der mir bei den Giguen von Muffat, Fux und Mayr begegnete, beschreibt Danckert als Merkmal, das die Canarie seit ca. 1620 aufweist. Von dort sei er seit Lully für die Gigue übernommen worden, während die Canarie ihn verloren habe. — Der im 6/8-Takt stehende *Presto-Canario* von Joh. Heinr. Schmelzer (DTO 56, S. 22) hat Achtelaufakt. — Die Canarie wird von den Theoretikern als Gigue definiert, deren Bewegung aber (trotz der Punktierungen!) ebenso schnell, wenn nicht noch schneller sei.

Brossard erwähnt die Canarie unter 'Triples Simples' nach einem Beispiel im 3/8-Takt: „Ce Triple est fort gay, & l'on s'en sert pour les Passepieds, les Canaries, & autres Danses vives & fort animées.“

Bei Mattheson, *Vollkommener Kapellmeister*, II. Theil, 13. Cap., § 102, S. 227 steht unter 'Gigue': „... Die Canarischen [Giguen] müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen.“ (Vgl. den größeren Zitatausschnitt S. 170 f.)

In Quantz' Versuch, XVII. Hauptstück, VII. Abschn., § 58, heißt es: „Die Gique und die Canarie haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechsachttheiltakte stehen, kommt auf jeden Tact ein Pulsschlag. Die Gique wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die Canarie, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber, mit einem kurzen und scharfen Bogenstriche gespielt.“

Rousseau sagt: „Canarie. Espèce de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire: c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par 6/16 [in der Ausgabe von 1768 ein Druckfehler: '1/16']: cette Danse n'est plus en usage aujourd'hui.“

⁷⁰⁾ Vgl. auch die Bezeichnungen *Tardißimo* und *Allegrißimo* bei Jelich, hier S. 70.

⁷¹⁾ Untersuchungen S. 21, Fußnote 40.

bedarf. Es ist doch sehr zu bezweifeln, daß sich beispielsweise die mit *Grave* bezeichneten Allemanden in Gaultiers *Rhétorique* von den unbezeichneten tempomäßig unterscheiden.

Muffats unbezeichnete Giguen weichen in der Anlage nicht von den oben angeführten *Allegro* (6/8)- und *Prestissimo* (6/4)-Stücken ab, weshalb auch übereinstimmendes Tempo angenommen werden kann. In diesem Fall, wie für jene Zeit überhaupt, scheint die Frage, weshalb Bezeichnungen einmal angebracht wurden, ein andermal fehlen, kaum beantwortbar, aber auch nicht sehr sinnvoll zu sein. Ebenso wie die damalige Notenschrift der heutigen Tendenz zu schematisieren nicht entspricht, so wurden auch ihre sprachlichen Zusätze ohne feste Regeln gehandhabt. Diese Erscheinung entspricht der Regellosigkeit, die z. B. zu jener Zeit auch in der Orthographie der Sprachschrift herrschte.

Couperin verwendet für die Gigue die Bezeichnungen *Légerement*, *Gracieusement et légerement*, *Gayement*, *d'une légereté moderée*:

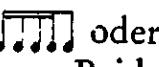
The image contains five musical examples labeled 176 through 180, each with a title and a musical score.

- 176** *Gracieusement et légerement*: 12/8 time, treble clef, mostly eighth-note patterns.
- 177** *Légerement*: 6/8 time, treble clef, eighth-note patterns.
- 178** *Sayement*: 12/8 time, bass clef, sixteenth-note patterns.
- 179** *Gayement*: 6/8 time, treble clef, eighth-note patterns.
- 180** *D'une légereté moderée*: 6/4 time, treble clef, eighth-note patterns.

Couperin, 5 Giguen: 176. Pièces de Clavecin I, 1713: La Mylordine (Chrys. I, S. 10); 177. aus Concerts Royaux 1714/15 (G.A. VII, S. 22); 178. aus Pièces de Violes 1728 (G.A. X, S. 126); 179. und 180. aus Les Nations 1726 (G.A. IX, S. 46 und S. 192).

Vergleichen wir die beiden *Gayement*-Giguen im 6/8- und 6/4-Takt: Ist hier der Notierungsunterschied so zu verstehen, daß das Tempo schneller ist, wenn sich die Bezeichnung *Gayement* auf das Achtel statt auf das Viertel bezieht? Man könnte dies zwar auf Grund von Erwägungen verneinen, wie sie beim Vergleich von Muffats 6/8-*Allegro*-Gigue (Beispiel 175) mit seiner 6/4-*Prestissimo*-Gigue (Beispiel 169) angestellt wurden. Hier jedoch scheint

Couperin wirklich zweierlei beabsichtigt zu haben⁷²⁾). Die 6/8-Gigue steht der Gruppe b) nah (S. 162), die 6/4-Gigue repräsentiert den punktierten Typus der Gruppe a).

Eine Sonderstellung unter den ohne Punktierungen verlaufenden Giguen nehmen diejenigen ein, in denen die Tripelgruppen unterteilt sind, sei es durch Figuren wie  oder  , sei es durch noch weitere solistisch-virtuose Auflockerung. Beides ist z. B. in einer fugierten *Vivace*-Gigue im 3/8-Takt von V. Lübeck (Klavierübung) der Fall, in der vor allem toccatenhafte Elemente (vorwiegend im zweiten Teil) eine ebenso große Rolle spielen wie in Präludium und Allemande (ebenda), die mit derselben Bezeichnung, *Vivace*, versehen sind.



181. Lübeck, Klavierübung 1728: Gigue (Werke, ed. Harms, S. 74).

Hierher gehören außerdem die in PÄM XXVII, S. 67 veröffentlichte Giga von Leclair und eine Gigue aus G. Theophil Muffats *Componimenti* (DTO III, S. 77).

L ou r e

Auch für die Loure ist — wie schon S. 85 erwähnt und anhand einer mit *assez lent* überschriebenen ‘Loure grave’ von Rameau gezeigt wurde — der Saltellante-Auftakt typisch. Dieser und punktierter Rhythmus, der ebenfalls zu den Eigenschaften der Loure gehört, bewegen wohl Mattheson, diesen Tanz als „gravitatische Gigue“ zu bezeichnen. Er sagt im Abschnitt über die „Gique, mit ihren Arten, welche sind: die gewöhnliche, die Loure, die Canarie, die Giga. Die gewöhnlichen oder Engländischen Giqven haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und punctirten zeigen hingegen ein stoltzes, aufgeblasenes Wesen an: deswegen sie bey den Spa-

⁷²⁾ Vgl. auch S. 161.

niern sehr beliebt sind: die Canarischen müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen. Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit . . .”⁷³⁾

Von Rameau liegen auch zwei schnellere Louren vor, denen zwar der charakteristische Auftakt fehlt, die aber tempomäßig der Gigue näher stehen⁷⁴⁾: Die eine mit dem Rhythmus $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ im 6/8-Takt aus *Castor et Pollux* ist *un peu gai* bezeichnet. Die andere im 6/4-Takt, ‘La Pantomime’ aus dem 4. Concert der *Pièces de Clavecin en Concert* hat den Untertitel ‘Loure vive’; hier kommen auch Punktierungen, sowie gelegentlich im Stück der springende Auftakt $\downarrow \downarrow$ vor.

Un peu gai

182

Bassons

183

Rameau, 2 Louren: 182. aus *Castor et Pollux* 1727 (G.A. VIII, S. 231); 183. Loure vive, *La Pantomime* aus *Pièces de Clavecin en Concert* 1741, IV^e Concert (G.A. II, S. 36).

Die Übereinstimmung der nachstehenden Giguen von Couperin mit der Loure bestätigt wieder, daß die Angabe *Gayement* sich mehr einem gemäßigten als dem heute darunter vorgestellten Tempo angleicht. Damit

⁷³⁾ Mattheson, *Vollkommener Kapellmeister*, II. Theil, 13. Cap., § 102, S. 227. — Im *Neueröffneten Orchester*, 1713, Cap. III, § 8 sagt er vom 6/4-Takt: „Es wird diese Mensur zu serieusen Sachen/ in specie aber zu den gravitätischen Giguen, die man Louren nennet/ gebrauchet.“

⁷⁴⁾ Als Beispiel einer Gigue von Rameau sei auf die mit *Vif* bezeichnete 6/8-Gigue aus *Castor et Pollux*, 1737, hingewiesen (G.A. VIII, S. 325), die gegenüber den Loure-Beispielen 182 und 183 keine scharfen Gattungsunterschiede erkennen läßt.

hängt auch die Temponähe dieser Stücke zu den im Abschnitt a) des vorigen Kapitels behandelten zusammen.

Couperin, 4 'louré'-Beispiele. Aus *Les Goûts réunis* 1724: 184. Gigue Lourée (G.A. VIII, S. 162); 185. Siciliéne (G.A. VIII, S. 66); 186. Siciliéne (G.A. VIII, S. 43); 187. aus *Les Nations* 1726: Gigue Lourée (G.A. IX, S. 104).

Es ist auffallend, daß gerade die mit der Loure verwandten Stücke häufig die Vortragsangabe *louré* tragen. Über die Herkunft und eigentliche Bedeutung dieses Wortes, das buchstäblich 'geschleift' heißt, weiß man nichts Sichereres. Wenn man die Louren und die mit *louré* bezeichneten Stücke vergleicht, stellt sich auf Grund der Gemeinsamkeiten die Vermutung ein, daß die Bezeichnung *louré* eine Vortragsweise verlangt, die von dem Tanz Loure hergeleitet sein könnte. Insofern der Tanzname von dem Instrument Loure herkommt, dessen Bordune vielleicht „geschleift“ wirkten und eine entsprechende Musik nahelegten, können aber auch Instrument und Tanz ihren Namen von dem Wort *louré* erhalten haben. So gesehen besteht mit Wahrscheinlichkeit irgendeine Wechselwirkung zwischen dem späteren Terminus *louré* und dem Tanznamen Loure; überall, wo das *louré* — auch bei anderen Tanzgattungen — steht (innerhalb dieser Studie nur bei Couperin), läßt sich etwas Loureartiges⁷⁵⁾ finden. Man könnte sich z. B. vor-

⁷⁵⁾ Vgl. z. B. den typischen Loure-Auftakt in Beispiel 187.

stellen, daß die Dreierunterteilungen des Taktes ($\overline{\overline{\overline{J}}}$ oder $\overline{J\, J}$ oder $\overline{J\, J\, J}$ oder $\overline{J\, \overline{J}}$ usw.) etwa durch die Folge eines langen und eines nachgeschleiften kurzen Schritts (oder auch umgekehrt: durch die Folge eines kurzen und nachgeschleiften langen Schritts) ausgeführt wurden; auch daß die so ausgeführte Schrittfolge instrumental-spieltechnisch entsprechend wiedergegeben war. Die häufig in solchen Stücken notierten Bögen sind stets in diesem Sinn zu verstehen, nicht als Phrasierungsbögen.

Einmal ist bei Couperin sogar — allerdings, wie in der G.A. vermerkt, nur im MS von Lyon — als Ergänzung der Bezeichnung *Affectueusement* von *Mouvement louré* die Rede. Es handelt sich um einen kurzen Abschnitt in L'Espagnole aus Les Nations, 2^d ordre, wiederum im 6/4-Takt (G.A. IX, S. 71/72).

Siciliano

In der Literatur wird gelegentlich von einem historischen Zusammenhang zwischen Gigue und Siciliano gesprochen. H. Chr. Wolff glaubt, daß der langsame Siciliano, wie er erstmals bei Bach und Händel auftrete, in der schnellen venezianischen gigaartigen Arie vorgebildet sei. „Ist doch eine der frühesten namentlich als ‘La Siciliana’ bezeichneten Arien Al. Scarlattis mit ‘Allegro’ überschrieben.“⁷⁶⁾ Auch im Artikel Arie von R. Gerber in MGG I (Spalte 615) wird vom Siciliano, der den italienischen Volkstänzen Forlane, Vilota und Nio verwandt sei, gesagt, er habe ursprünglich in schnellem Zeitmaß gestanden. Es wurde S. 82 ff. gezeigt, daß sicilianoartige Rhythmen — wenn auch ohne die Benennung Siciliano — schon zu Anfang des Jahrhunderts vorkommen, und versucht, dieselben historisch und tempomäßig einzuordnen. Deswegen muß die Herkunft des Sicilianos von der Gigue bzw. den oben genannten italienischen Tänzen bezweifelt werden. Der Siciliano scheint sich vielmehr unabhängig von der Gigue entwickelt zu haben und hat — wie im vorigen Kapitel schon gesagt wurde — auch nicht erst in der Zeit Bachs und Händels das langsamere Tempo angenommen, das übrigens heute auf Grund der Bezeichnungen *Largo*, *Adagio* und *Grave* meist überdehnt wird. Keiner dieser Bezeichnungen gegenüber und ebensowenig gegenüber dem *Allegro* darf vergessen werden, daß sie vorsichtig und frei von unseren heutigen Vorstellungen zu bewerten sind. Abgesehen davon würde dieses eine *Allegro* über einem Siciliano A. Scarlattis aber auch nicht ausreichen, um daraus auf das damals übliche Zeitmaß für derartige Sätze zu schließen. Ebenso gut könnte ja mit dem *Allegro* ein vom Gewohnten abweichendes Zeitmaß ausgedrückt sein. So bezeichnet später Dom. Scarlatti ein Pastorale mit *Allegro* (Longo, Vol. IX, S. 143),

⁷⁶⁾ H. Chr. Wolff, Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937, S. 148. — Vgl. Lorenz, Jugendoper II, Nr. 285.

und Vivaldis Danza Pastorale aus dem Concerto op. 8, Nr. 1 ist ebenfalls mit *Allegro* überschrieben.

Wenn auch ein historischer Zusammenhang der Siciliano-Pastorale-Gruppe mit der Gigue-Gruppe unwahrscheinlich ist, so dürfen doch keineswegs die Gemeinsamkeiten dieser Typen — sie wurden auch in der Disposition dieser Studie berücksichtigt — übersehen werden⁷⁷). Was die italienischen Tanztypen Forlane, Vilota und Nio anlangt, so ist wahrscheinlich, daß sie an der Herausbildung der italienischen Giga im 17. Jahrhundert beteiligt waren.

Forlane

Eine mit Tempoangabe versehene Forlane ist ein *Gayement-Satz* aus Couperins Concerts Royaux:



188. Couperin, Concerts Royaux 1714/15: Forlane. Rondeau (G.A. VII, S. 98).

Der wiegende 6/8-Rhythmus $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} & \text{J} \\ \text{J} & \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ im Wechsel mit Punktierungen $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \\ \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ erinnert sowohl an den Siciliano als auch an die Gigue. Wahrscheinlich liegt auch das Tempo zwischen dem dieser beiden Tänze. D'Alembert sagt 1779 in *Elémens de Musique*, die Forlane habe „un mouvement modéré, moyen entre la Loure & la Gigue“.⁷⁸)

⁷⁷) Von hier aus sind auch folgende Äußerungen zu verstehen: „Die sicilianischen Canzonetten sind Giguen-Arten, deren Tact fast allezeit 12/8 oder 6/8 ist.“ (Walther-Lexikon). „Sicilienne. Sort d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.“ (Rousseau-Dictionnaire). —

Die Stelle bei Riemann-Einstein, Art. Siciliano, „bei Händel u. a. auch als Tempobezeichnung von Giguensätzen“ beruht wohl auf einem Druckfehler. In der 5. Aufl. des Lexikons (1900) heißt es: „als Tempobezeichnung von Gesangssätzen“, was wahrscheinlich hätte übernommen werden sollen.

⁷⁸) Um obige Forlane ihrer Gestalt nach in den Zusammenhang der übrigen (in der Kunstmusik selten vorkommenden) zu stellen, seien noch einige — unbezeichnete — Forlanen angeführt: Rameau, Forlane aus Les Indes Galantes (Danse des Matelots), G.A. VII, S. 415; Forlane aus Balletto 1^{mo}, Suppl. mus. 1821 (18. Jh.), s. bei Robert Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert, Wien 1920, Anh. S. 21; André Camprà, Forlane aus Le Carneval de Venise, 1699, in Brockhaus, 15. Aufl., Art. Forlana; Jos. Gregor Werner, Forlana aus dem Wienerischen Tandelmarkt, 1750, im Moser-Lexikon, Art. Forlane. Die Behandlung dieses Tanzes in Bachs C-Dur-Orchestersuite (G.A. XXXI, 1, S. 16) mit den begleitenden Achteln kann vielleicht zur Klärung der Tempovorstellung dieses Typus beitragen.

3.

Andante, Moderato, Tempo giusto, Tempo ordinario Diminutiva · Superlativa

Zusammensetzungen mit molto, poco, assai, très usw.

Weitere adjektivische und adverbiale Charakterisierungen

Dieses Kapitel behandelt Tempoangaben, die bisher nur gestreift wurden. Es sind Bezeichnungen,

1. die sich auf ein Normalzeitmaß beziehen, die, jedenfalls von der Wortbedeutung her gesehen, eine Mittelstellung zwischen den ein schnelles und ein langsames Tempo anzeigen den Wortgruppen einnehmen,
2. die als Ableitungen von den Grundformen dieser in den Teilüberschriften des 1. und 2. Kapitels zusammengefaßten Gruppen anzusehen sind: Diminutiva, Superlativa oder Zusammensetzungen mit molto, poco, assai, meno, très usw.,
3. bei denen der Nachdruck nicht primär im Tempo, sondern in Zügen anderer Art liegt, und die daher im allgemeinen Charakter- oder Affektbezeichnungen genannt werden.

Für keine dieser drei Gruppen lassen sich viele Tanzkompositionen anführen. Während daher der Tanz als Ausgangspunkt zu einem Aufzeigen der Handhabung etwa des *Allegro*, *Presto* oder *Largo* genügte und weitgehend eine Verallgemeinerung auf den Gebrauch der Bezeichnungen jener Zeit überhaupt zuließ, reicht das Material an Tänzen hier nicht aus.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es, wie wir sahen, nur einzelne wenige Angaben, auf die sich die Komponisten beschränkten. Es handelte sich im wesentlichen um meist paarweise innerhalb der Stücke auftretende Termini, die eine Abweichung vom Normalmaß nach der langsam oder schnellen Seite hin ausdrückten. Die dabei zur Anwendung kommenden Termini wurden dann auch zu Überschriften ganzer Stücke. Bei der erst allmählich stattfindenden Differenzierung der Bezeichnungen verhielten sich die Tanzkompositionen konservativ, jedenfalls konservativer als beispielsweise die konzertmäßigen und virtuosen Gattungen. Die einzelnen, etwa *Allegro molto*, *Allegro poco*, *Adagio assai*, *Allegretto*, *Prestissimo* überschriebenen Tänze sind denn auch alle erst nach 1700, zum großen Teil erst gegen die Jahrhundertmitte entstanden, wahrscheinlich angeregt durch den schon früher üblichen Gebrauch für andere Gattungen. Es ist deshalb zweckmäßig, diese hier nicht ganz unberücksichtigt zu lassen, wobei solche Kompositionen herangezogen werden, die als bekannt vorausgesetzt werden dürfen.

Andante

Die Bezeichnung *Andante*, von der zunächst die Rede sein soll, tritt bei Tänzen ebenfalls nicht vor 1700 auf. Nach meinen Feststellungen kommt sie, wie erwähnt (S. 41, Anm. 3), auch bei anderen Gattungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht vor. *Andante* ist also nicht, wie es bei Riemann-Einstein, Art. *Andante*, heißt, „eine der ältesten Tempobezeichnungen“. Vielleicht hängt dies damit zusammen, daß man für ein als normal, als ‘mittel’ empfundenes Tempo am längsten auf Bezeichnungen verzichten konnte. Denn es ist natürlich nicht so, als hätte es vor der Anwendung des Terminus die Sache selbst nicht gegeben. Es ist vielmehr in unserem Fall umgekehrt: indem die Sache an Selbstverständlichkeit verliert, erscheint es notwendig, die Sprache, bzw. Schrift erläuternd hinzuzuziehen.

In den ersten Kapiteln wurden Theoretiker aus der Zeit vor 1600 zitiert, die in verschiedenen Zusammenhängen und in noch unbeholfenen, auch z. T. unklaren Formulierungen Fragen berühren, die wir heute wohl unter den Begriff *Tempo* stellen dürfen. Wie auch immer damals Geschwindigkeiten umschrieben wurden, es geschah in Relation zu einem Normalmaß, das als Ausgangspunkt diente. Im Historischen Überblick wurde auch darauf hingewiesen, daß dieses Normalmaß kein absoluter Wert war, daß dieser sich vielmehr auf Grund des Verhältnisses von Schlagzeit und Ausfüllung änderte, ohne daß aber davon die Vorstellung eines gleichbleibenden Normaltempo berührt wurde. Dieser Sachverhalt ist im Grunde bis heute nicht anders geworden. Auch heute haben wir noch die Vorstellung von einem Normaltempo, demgegenüber wir schnellere und langsamere *Tempi* unterscheiden. Aber ähnlich wie der Musiker des Mittelalters beim Musizieren den integer valor von Fall zu Fall zu bestimmen hatte, ohne sich dabei der Variabilität dieses Wertes bewußt zu sein, so muß auch heute ein *Andante*, ein *Moderato*, ein *Tempo ordinario* jeweils neu gefunden werden.

Versuche, das *Andante* generell als „natürliche, mittlere, pulsanaloge Grundbewegung gegenüber seinem Doppel nach oben (*Allegro*, *Presto*) wie nach unten, dem gewaltsam zurückgehaltenen des *Lento*, *Grave*, *Mesto* und als Basis der abgeleiteten Dreierproportionen der *Tripla* und vor allem *Sesquialtera*“¹⁾ metronomisch auf die Schlagzeit ca. M. M. 72 zu fixieren, werden meiner Erfahrung nach der Praxis nicht gerecht. Es ist dies eine Parallelerscheinung zu der bereits festgestellten Tatsache, daß auch eine absolute Bestimmung des *Allegro*-, *Adagio*-, *Presto*- usw.-Tempos nicht möglich ist. Es gelingt eben nicht, alle Kompositionen, die beim Anhören echte *Andante*-Vorstellung auslösen, „pulsanalog“ zu schlagen oder zu schreiten; vielmehr erfordert die Schlagzeit oft einen schnelleren oder langsa-

¹⁾ F.-J. Machatius, Die *Tempi* in der Musik um 1600. Berlin 1952. Maschinenschr. Diss. S. 46.

meren Schritt als M. M. 72²⁾). Bestätigt wird dieser Sachverhalt auch dadurch, daß ein und dieselbe Tempoangabe, etwa *Allegro*, auf die verschiedensten *Allegro*-Tanztypen verteilt sein kann, die unabhängig von der Taktart und deren harmonisch-melodisch-klanglicher Ausfüllung alle eine *Allegro*-Vorstellung hervorrufen. Das gleiche Bild ergibt die Betrachtung der 'mittleren' Bezeichnungen. Sowohl *Andante* als auch *Moderato* beziehen sich nicht etwa ausschließlich auf einen bestimmten Satztypus mit bestimmter Schlagzeit und Struktur, sondern kommen — allerdings, wie erwähnt, nur vereinzelt — bei ganz verschiedenen Tanztypen vor: *Andante* bei Sarabande, Allemande und Polonaise, *Moderato* bei Courante, Allemande, Gigue und Menuett.

Die wörtliche Bedeutung von *Andante* (= gehend) blieb — anders als etwa bei *Allegro* oder *Adagio* — auch für den musikalischen Terminus bestimmend. Die Vorstellung einer gehenden Bewegung liegt z. B. der Definition von Brossard zugrunde: „*Andante. du Verbe Andare. Aller, cheminer à pas égaux. veut dire sur tout pour les Basses-Continuës qu'il faut faire toutes les Nottes égales, & en bien séparer les Sons.*“ Walther übersetzt im Art. *Andante* seines Lexikons das „*aller, cheminer à pas égaux*“ durch „*mit gleichen Schritten wandeln*“ und fährt fort: „*Wird sowohl bey andern Stimmen, als auch solchen General-Bässen, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das thema vormachen, ange troffen; da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtig) executirt, auch eine vor der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als *adagio* tractirt werden müssen.*“ Brossard hatte das *Andante* rein tempomäßig nicht eingestuft. Walther ordnet es, indem er es als „*etwas geschwin der als *adagio**“ bezeichnet, wohl mehr dem langsamsten als dem schnellen Tempobereich zu. In der zweiten, von Mattheson herausgegebenen Auflage von Niedts Musicalischer Handleitung heißt es: „*Andante: gehend/ ordentlich/ ebenträchtig/ nicht lauffend noch kriechend/ nicht zu langsam nicht zu geschwinde.*“ Matthesons Anmerkung hierzu lautet: „*Andante hieß in der ersten Edition: ganz langsam. Ob es recht oder unrecht ist/ mag der musicalische Leser entscheiden.*“ Auch die späteren Definitionen schwanken zwi-

²⁾ Vgl. H. Riemann u. a. in: System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 5 ff. und Große Kompositionsllehre I, S. 7 ff. Er geht zwar auch vom Puls schlag mit ca. M.M. 75—80 als Grundlage eines Mittelmaßes aus. Darauf hinaus jedoch stellt er fest: „*Abweichungen von dieser indifferenten, weder schnellen noch langsamsten Mitte qualifiziert unser Empfinden als nicht ganz normal, sondern wertet sie mit wachsender Entfernung von der Mitte immer bestimmter als schnell oder langsam... Das Tempo ist also der eigene lebendige Puls einer Melodie, der gegenüber dem normalen Puls des gesunden Menschen mittleren Alters ein erreg terer und ein gehemmter sein kann.*“

Über Riemanns sich an diese Feststellung anschließenden Begriffe „rhythmische Relativität“ und „Relativität der rhythmischen Qualität s. hier S. 91. —

Auch Gisèle Brelet, Le temps musical, Paris 1949, äußert sich S. 327 ff. zu diesen Fragen.

schen einer Einstufung des *Andante* als Mitteltempo von *Adagio* und *Allegro* und einer Definition als zwar mäßigem, aber mehr zum Langsamen neigenden Tempo. Die erstere Auffassung kommt u. a. in Gianellis Dizionario, 1830, zum Ausdruck: „Accenna specialmente un movimento mezzano fra l'*adagio* e l'*allegro*.“ Sie ist auch in der fünfrangigen Stufung der Tempobezeichnungen, wie sie bei Rousseau 1767, bei Lichtenthal 1826 und bei Escudier 1872 (5. Aufl.) anzutreffen ist, enthalten: *Largo* — *Adagio* — *Andante* — *Allegro* — *Presto*.

Die andere Auffassung kommt z. B. bei Castil-Blaze 1828 zum Ausdruck: „Il indique un mouvement modéré qui tent plutôt à la lenteur qu'à la vitesse“ oder in Carl Gollmicks Kritischer Terminologie 1833, S. 7: „Die wörtlich genommene Uebersetzung des *Andante*, durch gehend, hat große Missverständnisse veranlasst. *Andante* gehört entschieden zu den langsam Tempi, und wird nur durch den Begriff von gehen bestimmter definirt.“ Die Tendenz des *Andante* zum Langsamen, bzw. seine Eigenschaft, Überschrift eines langsamens Satzes zu sein, hat sich aber — soweit sich übersehen lässt — erst durch Mozart herausgebildet. Die zweiten Sätze seiner Klavierkonzerte etwa sind vorwiegend *Andante*. Es sind langsame Sätze, die jedoch vom *Adagio* zu unterscheiden sind, wie Mozart in dem S. 61, Anm. 44 bereits erwähnten Brief vom 9. Juni 1784 ausdrücklich bemerkt: „Ich lasse ihr aber sagen, daß in keinem Concerte *Adagio*, sondern lauter *Andante* seyn müssen.“

Von einer Verschiebung der Bedeutung des *Andante* zum Langsamen hin wird auch bei Riemann-Einstein gesprochen: „Unter einem *Andante* versteht man heute, ähnlich wie unter *Adagio*, einen langsamem Satz einer Sinfonie, Sonate usw.“ und in Groves Dictionary wird diese Bedeutung einer früheren gegenübergestellt: „This word is chiefly used to designate a rather slow rate of movement; formerly however, it was used more generally in its literal sense. Thus in Handel's music we frequently find the indication *andante allegro*, a contradiction in terms in the later sense of the words, but meaning nothing more than 'moving briskly'.“ Andere Zusammensetzungen des *Andante*, mit *Larghetto* und *Largo* (Corelli, Händel), wurden auf S. 83 angeführt. Bei *Larghetto Andante* und *Largo Andante* kann das *Andante* in der Tat — hier als Partizip gebraucht — nur in seiner wörtlichen Bedeutung ‘gehend’, also beschleunigend gemeint sein. Da aber auch die umgekehrte Stellung, z. B. *Andante Larghetto*³⁾ vorkommt, ist vielleicht der Reihenfolge der kombinierten Wörter gar keine entscheidende Bedeutung beizulegen. Andernfalls jedoch bestünde hier, wie auch bei *Andante Allegro* die Möglichkeit, daß das *Allegro* Attribut zu *Andante* ist, was dafür spräche, daß es das (substantivierte) *Andante* beschleunigen sollte. Aber auch wenn man die kombinierten Wörter als gleichwertig neben-

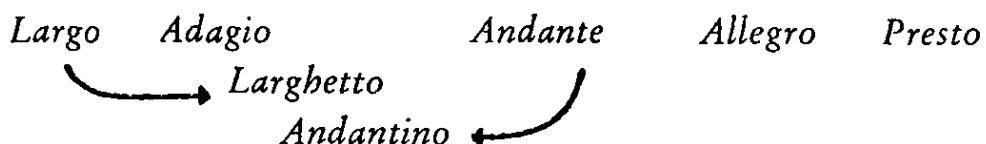
³⁾ Z. B. bei Händel, Israel in Egypt, G.A. 16, S. 210.

einanderstehende Adjektive betrachten wollte, ergäbe sich kein anderer Sinn.

Im gleichen Maß, in dem die ursprüngliche *Andante*-Vorstellung, die eines normalen, gleichmäßigen Gehens, schwindet, und man glaubt, sie in einer bestimmten, festgelegten Tempostufe erblicken zu müssen, nehmen auch Ableitungen zu, die Modifizierungen zum Ausdruck bringen sollen: *Andantino*, *molto*, *più*, *meno* *Andante* usw. Die Anwendung dieser Ableitungen — im Theoretischen, wie im Praktischen — ist nicht geklärt. In den Lexika beziehen sich die Definitionen teilweise auf *Andante* = gehend, teilweise auf *Andante* = ein langsames Tempo.

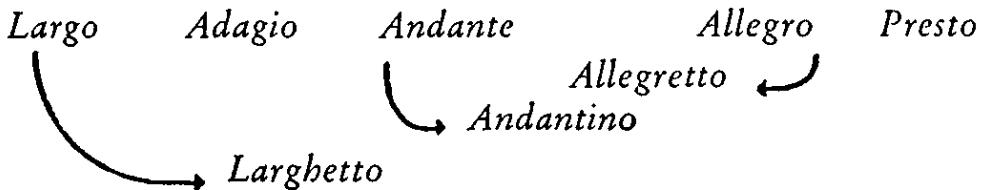
Beethoven, der darum bemüht war, die Tempobezeichnungen in ihrer ursprünglichen Bedeutung zu erkennen und anzuwenden, äußert sich speziell zu diesem Punkt in dem bekannten Brief an den englischen Verleger G. Thomson vom 19. 2. 1813: „Wenn sich künftig unter den Melodien, die Sie mir zum Komponieren werden senden können, *Andantinos* befänden, würde ich Sie bitten, anzuseigen, ob dieses *Andantino* langsamer oder schneller als das *Andante* gedacht ist, da ja dieser Ausdruck, wie viele andere in der Musik von so unbestimmter Bedeutung ist, daß einmal *Andantino* sich dem *Allegro* nähert und ein andermal fast wie *Adagio* ist.“⁴⁾

Rousseau verzeichnet ausdrücklich eine unterschiedliche Bedeutung der Diminutiv-Formen von *Andante* einerseits und von *Largo* andererseits: „Le diminutif *Andantino*, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure: ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire.“ Unter Berücksichtigung von Rousseaus Definition des *Larghetto*: „Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*“ lässt sich folgende Skizze konstruieren:



Nach Castil-Blaze, 1828 (3. Aufl.) verändern die Diminutiva das Tempo der Hauptbezeichnung je nach deren Natur: „Est-il lent, vous diminuez sa lenteur; est-il vif, vous diminuez sa vitesse. Ainsi par la même raison que l'*allégretto* est moins animé que l'*allégrado*, l'*andantino* doit être conduit avec un peu plus de prestesse que l'*andante*, pour lui faire tenir le juste milieu entre ce mouvement et l'*allégretto*.“ Diese Beobachtung, fährt Castil-Blaze fort, sei wichtig, weil die meisten Musiker und selbst Rousseau (s. o.) dem *Andantino* eine größere Langsamkeit als dem *Andante* zusprechen, was ein Irrtum sei. Nach Castil-Blaze könnte man skizzieren (s. S. 180):

⁴⁾ A. Chr. Kalischer, Beethoven, Sämtliche Briefe, Krit. Ausgabe, Berlin und Leipzig 1906, 2. Bd. S. 122 ff. (aus dem Französischen übersetzt).



In Escudiers Dictionnaire, 1872 (5. Aufl.), heißt es, wie bei Castil-Blaze, daß *Andantino* gegenüber *Andante* mehr zum Schnellen als zum Langsamnen neige. Darüber hinaus aber solle man sich hüten, diese Definition buchstäblich zu nehmen, „car *andantino* se trouve dans les mêmes opéras en tête de vingt morceaux d'un genre tout différent“.

Gollmick, 1833, der das *Andante* „entschieden zu den langsamen Tempi“ rechnet, sagt weiter: „In diesem Sinne als langsam genommen und übersetzt sind die Vorstellungen von *più* (= mehr) *Andante* und *meno* (= weniger) *Andante* nicht mehr zweifelhaft; *più Andante* wird demnach langsamer, *meno Andante* schneller als *Andante* genommen; während diese Beiwörter, wenn man *Andante* durch gehend übersetzt, gerade die entgegengesetzten Bedeutungen erhielten.“

Für Riemann-Einstein heißt *Andante* „in mäßiger Bewegung, ziemlich langsam und nicht schlechthin langsam; *più andante* oder *un poco andante* heißt daher schneller und nicht langsamer; *meno andante* ist weniger bewegt, d. h. langsamer.“

Im Harvard-Dictionary wird *Andante* zwar definiert als „tempo mark indicating very moderate speed between *allegretto* and *adagio*“. Anschließend jedoch wird darauf hingewiesen, daß „to the present day there is no agreement among musicians as to whether *andante* belongs to the quick or to the slow tempo. While this question as such would seem to be rather irrelevant, it becomes important in the case of terms such as *più andante*, *meno andante*, *molto andante*, *andantino*. According to the former interpretation, which is supported by the literal meaning of the word, *più andante* and *molto andante* indicate a tempo quicker than the normal *andante*, while *meno andante* indicates a slower speed.“ Brahms habe für das *Molto Andante* in seiner Klaviersonate op. 5 zweifellos diese Bedeutung im Auge gehabt⁵); andere Komponisten jedoch — vielleicht die Überzahl — gebrauchten *Molto Andante*, um ein langsameres Tempo als *Andante* anzuzeigen. Derartige Feststellungen beruhen ja nun aber nicht auf Aussagen der Komponisten selbst, sondern auf Interpretationen. Und man muß immer wieder fragen, ob die Interpreten noch im Sinne der Komponisten sprechen.

⁵⁾ Eine Temposteigerung des *Andante molto* gegenüber *Andante* zeigt auch die Überschrift des 1. Satzes eines Violinkonzerts von A. Vivaldi (op. 36 Nr. 20): *Andante molto e quasi Allegro*. Vgl. auch hier S. 190 f. über das *Molto Andante*, Finale des 2. Akts im Figaro von Mozart.

Über *Andantino* heißt es im Harvard Dictionary, daß „if used as a tempo mark, it means a slight modification of *andante* the direction of which is, unfortunately, a matter of divergent opinion . . . Most modern musicians apparently use the term as indicating quicker tempo than *andante*.“ Hauptsächlich aber charakterisiere *Andantino* ein kurzes Stück im *Andante*-Tempo und -Charakter. *Andantino*-Sätze, etwa von C. Ph. E. Bach oder Mozart, sind jedoch häufig ebenso lang wie *Andante*, die ihrerseits auch kurz sein können. Daher scheint der schon bei Riemann, allerdings nur als Möglichkeit, angedeutete Bezug der Diminutivform von *Andante* auf die kurze Dauer eines Stücks problematisch zu sein. Es fragt sich auch, wonach man entscheiden wollte, wann die Bezeichnung Tempoangabe, wann Hinweis auf die Größe des Stücks darstellt. Denn dafür, ob das *Andantino* etwa bei einem langen Stück Tempobezeichnung, bei einem kurzen Größenangabe wäre, gibt es keinerlei Anhaltspunkte.

Im Folgenden sollen zur Veranschaulichung einige *Andante*-Kompositionen herangezogen werden. Die Tänze sind, wie schon gesagt, darin nicht ergiebig: Von Vivaldis drei *Andante*-Sarabanden liegen mir nur die Themenanfänge vor, die allein keine verbindlichen Schlüsse zulassen.

Vivaldi, 3 Sarabanden: 189. aus op. 2, Nr. 4; 190. aus op. 5, Nr. 1; 191. aus op. 1, Nr. 7.

Mit *Andante* bezeichnet sind auch, neben der S. 102 erwähnten Ciaccona von Francoeur, die Allemande aus der Lautensonate G-Moll von S. L. Weiss, sowie Händels Allemande aus dem Concerto VIII für Streicher:

192. Händel, Concerto VIII für Streicher 1739: Allemande (G.A. 30, S. 107).



193. Weiss, Lautensonate g-moll: Allemande (RD XII, S. 100).

Stellen wir diese Stücke neben die S. 107 f. besprochenen *Adagio*- und *Allegro*-Allemanden von Mayr: Dort sahen wir, daß die Strukturverschiedenheit dieser beiden Tänze, die auch jeweils die Vortragsweise bestimmt, nicht mit einem erheblichen Tempounterschied verbunden ist. Wir hatten ausnahmsweise das Metronom herangezogen und für beide Stücke eine Schlagzeit um M. M. 75 angenommen, was nach Machatius (s. hier S. 108) *Andante*-Tempo wäre. Auch den obigen *Andante*-Allemanden liegt etwa dieselbe Schlagzeit zugrunde, wenn auch typ- und tempomäßig das Stück von Händel mehr im Sinne der Mayrschen *Allegro*-Allemande, die Komposition von Weiss mehr wie Mayrs *Adagio*-Allemande zu verstehen ist.

Es fällt auf, daß unter den *Andante*-Tänzen die Polonaise am häufigsten vertreten ist. Für diesen Typus, der als feierlicher Huldigungs- und Begrüßungstanz der polnischen Adeligen vor Heinrich von Anjou 1574 in Krakau entstanden sein soll⁶⁾ und bis in unsere Tage „als würdevoll geschrittener Tanz“ zur Einleitung der Bälle üblich ist, war auch in der Kunstmusik die Vorstellung des Schreitens, des Gehens, die maßgebende:

194. Händel, Concerto III für Streicher 1739: Polonaise (G.A. 30, S. 40).

195. Piantanida, Triosonaten 1742: Polonese (Torch, La musica, S. 200)⁷⁾.

⁶⁾ Nach den Lexika von Grove und Riemann.

⁷⁾ Vgl. auch das Lied mit Generalbaßbegleitung ‘Alte Liebe rostet nicht’ aus Sperontes’ Singende Muse an der Pleiße, 1647, mit der Überschrift ‘Tempo di Pol[onoise]’. (DDT 35/36, S. 27).

Wenn man, im Anschluß an diese Stücke, Bachs Polonaise aus der Orchestersuite H-Moll betrachtet bzw. musiziert, so läßt sich ihnen gegenüber kein Tempounterschied wahrnehmen. Dazu steht auch das über der Flötenstimme angegebene *Mode-*

Auch bei den Vorklassikern⁸⁾ und den Wiener Klassikern wird die Polonaise mit *Andante* bezeichnet:

197

Andante

198

Andante

199

Andante

197. Mozart, Klaviersonate D-Dur, KV 284 (Köch.-Einst. Nr. 205 b): Rondeau en Polonaise. — Schobert: 198. Polonoise aus dem Trio für Klavier, Violine und Violoncello, 1768 (DDT XXXIX, S. 74); 199. Polonoise aus der Sonate für Klavier und Violine, 1767 (DDT XXXIX, S. 51).

rato nicht in Widerspruch. Hingegen überrascht das *Lentement* über der genau parallel verlaufenden Violinstimme. Wenn es sich nicht um ein Versehen, sei es von Bach selbst oder durch eine spätere Eintragung, handelt, wären — da hier *Moderato* und *Lentement* tempomäßig gleichzusetzen sind — entweder das *Lentement* rascher gemeint als wir es uns heute vorstellen, oder das *Andante* bzw. *Moderato* tendiert, wie auch einige Theoretiker andeuten, mehr zum Langsamen hin. Es wäre auch zu erwägen, ob Bach bei einer Aufführung, in Anbetracht des verschiedenen technischen Könnens der beiden Instrumentalisten, für den vielleicht weniger gewandten Flötisten die Ausführungsvorschrift *Moderato e staccato* anbrachte, damit ihn das *Lentement* nicht zum Schleppen verleite.

Moderato e staccato

196. Bach, Ouverture h-moll für Flöte und Streichorchester, ca. 1720: Polonaise (G.A. XXXI, 1, S. 36).

8) Die Polonaisen von C. Ph. E. Bach und W. Fr. Bach tragen keine Tempo- bezeichnungen.

Zwei Polonaisen von Beethoven allerdings sind mit *Allegretto* und *Vivace* überschrieben: Polonaise, Alla Polacca für Klavier C-Dur, op. 89, 1814 (G.A. XVIII, S. 53) und Alla Polacca aus der Serenade D-Dur für Violine, Viola, Violoncello, op. 8, um 1796—1797 (G.A. VII, S. 83).

Unübersehbar viele weitere Beispiele aus anderen Gattungen ließen sich sowohl für die spezifisch gehende Bewegung des *Andante* als auch für seine Funktion als zweiter und damit langsamer Satz aufzeigen. In vielen Fällen scheinen beide Vorstellungen verschmolzen zu sein.

Unter den vereinzelten Tempoangaben in Bachs Wohltemperiertem Klavier⁹) befindet sich auch ein *Andante*. Es steht über dem Präludium in H-Moll, Nr. XXIV des ersten Teils. Die meist diatonisch verlaufende Achtelbewegung im Baß bewirkt typischen *Andante*-Charakter. Die Bezeichnung *Largo* über der folgenden Fuge darf nicht als im heutigen Sinn ‘schwer’, ‘breit’ verstanden werden. Sie steht zum *Andante* in Beziehung und soll darauf aufmerksam machen, daß die sonst erwartete *Allegro*-Fuge nicht folgt. Das Stück ruft bei uns eigentlich wiederum eine — wenn auch variierte — *Andante*-Vorstellung hervor, was auf der schon öfter erwähnten Tatsache beruht, daß *Largo* damals noch kein extrem langsames Tempo war¹⁰).

Im Italienischen Konzert lehnt sich Bach bewußt an die für das Concerto übliche Satzfolge Schnell-Langsam-Schnell an. *Andante* ist hier gleichzeitig Überschrift des langsamen Satzes und Hinweis auf die typische gehende — nicht schleppend zu nehmende — Bewegung des Basses¹¹).

Moderato

Die *Moderato*- (bzw. *Modéré*-) Tänze — zwei Menuette aus Rameaus *Dardanus*, 1739, eine ‘Gigue Lourée’ und eine ‘Chaconne ou Passacaille’ aus *Les Nations*, 1726, von Couperin, eine Allemanda für Clavicembalo von

⁹) Außer den im Text erwähnten enthält das Wohltemp. Klavier folgende Tempobezeichnungen:

- | | |
|-----------|--|
| I. Teil: | II. Präludium C-Moll: <i>Presto</i> , <i>Adagio</i> , <i>Allegro</i> |
| | X. Präludium E-Moll: <i>Presto</i> (2. Teil) |
| II. Teil: | III. Präludium Cis-Dur: <i>Allegro</i> (2. Teil, 3/8-Takt) |
| | XIV. Präludium Fis-Moll: <i>Allegro</i> |
| | XVI. Präludium G-Moll: <i>Largo</i> . |

¹⁰) Wie wichtig noch in der Bachzeit für die Interpretation der Bezeichnungen deren Aufeinanderfolge ist, veranschaulicht auch der Beginn der H-Moll-Messe. Die auf die ersten *Adagiotakte* folgende *Largo*-Fuge wird aufgrund der Bezeichnung häufig zu breit genommen. In Wirklichkeit hat hier das *Largo* eine ähnliche Funktion wie über der erwähnten Fuge im Wohltemperierten Klavier.

¹¹) Diese *Andante* von Bach (s. auch S. 104) könnten Ausgangspunkt für eine größere Spezialstudie sein, die insbes. die Wiener Klassik einzubeziehen hätte.

Geminiani (Torch, La musica, S. 264), eine Courante aus einer Lautensonate B-Dur von S. L. Weiss (RD 12, S. 90) — wurden, mit Ausnahme der beiden letztgenannten, in den entsprechenden Abschnitten erwähnt^{12).}

Ebensowenig wie *Andante* oder irgendeine andere Bezeichnung lässt sich *Moderato* als Tempo fixieren. Eine Erklärung wie die im Harvard-Dictionary und im Moser-Lexikon „zwischen *Allegro* und *Andante*“ führt daher nicht weiter. Die buchstäbliche Bedeutung dieses Terminus — das Maßvolle, Gemäßigte — ist nicht als absolute Quantität festlegbar, richtet sich vielmehr nach dem einzelnen Fall. *Moderato* wird auch im allgemeinen nicht bei bestimmten Satztypen bevorzugt verwendet, ist vielmehr häufig Attribut zu anderen Bezeichnungen wie zu *Allegro* und *Andante*. In dieser Funktion ist, wie das Grove-Dictionary sagt, *Moderato* „the result of lessening the force of the simple direction“ d. h., wenn es allein steht, jeglicher Satzweise. Wenn dann allerdings gefolgert wird, *Andante moderato* sei „slightly faster than *Andante*“, so beruht dies auf der einseitigen Interpretation des *Andante* als in den langsamen Bereich gehörende Angabe. Es kann diese Zusammensetzung ebensogut ‘gemäßigt gehend’ bedeuten, ohne daß damit gesagt wäre, daß ‘gehend’ allein ‘langsam gehend’ bedeuten würde. Dies wiederum, sagten wir oben, muß von Fall zu Fall entschieden werden.

Tempo giusto

Der Terminus *tempo giusto* kommt als Überschrift nur sehr selten vor. Innerhalb textlicher Tempoerläuterungen verwendet ihn Frescobaldi in der Vorrede zu den Toccate e Partite, 1615: „Nelle partite si pigli il *tempo giusto*, et proportionato ...“ und Rousseau im Art. Mouvement: „Chaque espèce de Mesure a un Mouvement qui lui est le plus propre, & qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*.“ Riepel sagt in Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, De Rhytmopoeia, 1752, S. 78: „Disc. *Tempo giusto* weiß er selbst nicht, ob es *Allegro* oder *Adagio* heiße. Praec. Das glaube ich gern; denn weil *giusto* just recht heißt, so muß man solche just rechte Zeit aus dem Inhalt der Composition selbst abnehmen.“

Wenn es im Art. *giusto* des Riemann-Einstein-Lexikons heißt: „als alleinige Tempobezeichnung ist *giusto* im allgemeinen nur bei Tänzen (z. B. Walzer von Chopin) sinnvoll“, so ist damit wohl gemeint, daß diese Bezeichnung in anderen Fällen, in denen der Anhaltspunkt eines vorgestellten Tempos fehlt, keine eigentliche Hilfe sei. Tänze mit dieser Angabe sind mir jedoch nicht begegnet^{13).} Verbunden mit einem Tanznamen

¹²⁾ Vgl. hier: Rameau: S. 155; Couperin: S. 172 (Notenbeisp. 187) und S. 101 f.

¹³⁾ Vgl. Händel-G.A. 44, S. 140. Weitere mit *tempo giusto* bezeichnete Kompositionen sind z. B.: eine Arie aus Geminda, 1693, von A. Scarlatti (Lorenz, Jugend-

steht sie lediglich bei der Arie 'Welcome as the cheerful light' aus Jephta von Händel (G. A. 44, S. 140), die 'A tempo di Gavotta' und *a tempo giusto* überschrieben ist.

Als Zusatz im Notentext kann *tempo giusto* auch in der Bedeutung von *à Tempo* stehen, d. h. zum Zeichen dafür, daß nach vorübergehendem Verlassen des Ausgangstemos dasselbe wieder eintreten soll. In Brossards Dictionnaire ist (unter Art. *Tempo*) nur diese Bedeutung angeführt: „On trouve souvent après le Recitatif des Italiens, ces mots, *à Tempo*, ou *à Tempo giusto*, qui marquent qu'il faut battre la mesure juste & en rendre tous les Temps biens égaux, au lieu que dans le Recitatif on a plus d'égard à l'expression qu'à la justesse ou l'égalité des Temps de la mesure.“ Hier bei Brossard steht das *Tempo giusto* in Relation zu der freien Ausführungsweise eines Rezitativs, und zwar bedeutet es diesem gegenüber keine proportionelle Tempoänderung, sondern die Anweisung zu einer regelmäßig-gleichmäßigen Taktführung. Der dem *Tempo giusto* vorausgehende Teil kann jedoch auf irgendeiner rezitativisch „freien“, z. B. auch nur instrumentalen Satzweise beruhen; in der Generalbaßzeit etwa kann er ein Präludium vor der Fuge, in der klassischen Sonate ein Ritardando oder *Tempo rubato* vor einer Reprise oder Coda sein. In dieser Bedeutung — also nicht als eigentliche Tempo-, sondern als Vortragsangabe — hat sich der Terminus *Tempo giusto* verselbständigt. Auch in dieser Bedeutung ist er, um sinnvoll zu sein, nicht — wie bei Riemann-Einstein angenommen wird — von einem vorgestellten Tempo abhängig.

Bei Couperin entspricht diesem verselbständigten *Tempo giusto* die Anweisung *Mesuré*. Er gibt sie, wie er in L'Art de toucher le Clavecin¹⁴⁾ ausführt, dort, wo er die Préludes nicht frei und eine Improvisation vortäuschend, sondern mit strenger Einhaltung des Taktes wiedergegeben haben will, wobei er die freie Vortragsweise mit der Prosa, die strenge mit dem Vers vergleicht. *Mesuré* heiße „prendre bien garde à ne point altérer le mouvement dans les pièces réglées“.

Es ist vielleicht nicht zufällig, daß Couperin diese Bezeichnung unter den Tänzen nur bei der Sarabande verwendet. Hier sollen wohl die Verzierungen, die ja in dieser Gattung besonders reich auftreten, die strenge Taktführung nicht hindern.

oper II, Nr. 243), eine Aria und ein Duetto aus Pergolesis *Stabat Mater* (Eulenb.-Ausz., S. 23 und 39), einige Stücke in Händels *Israel in Egypt* (G.A. 16, S. 58, 82, 95, 115, 119, 254, 258) und in seinen *Concerti grossi* (G.A. 30, S. 1, G.A. 48, S. 35 und 45). Es fehlt mir die Übersicht, um beurteilen zu können, ob es Zufall ist, daß das *tempo giusto* bei allen diesen Stücken mit dem C-Takt verbunden ist. Jedenfalls begegneten mir keine *tempo giusto*-Kompositionen im 3/4-Takt. Die von Riemann erwähnten Walzer Chopins allein können für die frühere Zeit nicht zur Klärung genügen.

¹⁴⁾ Couperin-G.A. I, S. 57.

Tempo ordinario

Die Angabe *tempo ordinario* hat die Bedeutung eines Normaltempo schlechthin. Daher wäre es entsprechender, wenn C. Sachs das Standardtempo der Händelzeit nicht *tempo giusto*, sondern *tempo ordinario* nennen würde¹⁵⁾. Dieser Terminus kommt als Überschrift einer Komposition selten vor, am häufigsten wohl bei Händel¹⁶⁾. Er ist mehr ein theoretischer Begriff, der etwas ähnliches besagen soll wie im System der Mensuralnotation der *integer valor*. Brossard setzt ihn im Art. *Tempo* mit dem „Tempo alla Semibreve“ gleich, bzw. er verbindet ihn mit dem C-Zeichen: „... Le C simple se voit en deux manieres; 1°. tourné de la gauche à la droite, ainsi C, & pour lors les Italiens l'appellent *Tempo ordinario*, parce qu'on s'en sert plus ordinairement que d'aucun autre; ou bien *Tempo alla Semibreve*, parce que sous ce signe une Semibreve ou Ronde \circ vaut une mesure ou quatre temps & les autres figures à proportion. 2°. Mais on le trouve quelques fois tourné de la droite à la gauche ainsi \circ , pour lors toutes les figures sont diminués de la moitié de leur valeur. Ainsi une Ronde \circ ne vaut que deux temps; une Minime ou Blanche ne vaut qu'un temps, & ainsi des autres.“ In den Kompositionen jener Zeit allerdings ist ein in dieser Weise als normal empfundenes *Tempo* nicht mehr an eine bestimmte Notierungsart gebunden; mit *Tempo ordinario* bezeichnete Stücke können sowohl im C- als auch im \mathbb{C} -Takt stehen. Bei Dreiertakt jedoch ist diese Überschrift nicht anzutreffen.

Diminutiva · Superlativa

Damit verlassen wir die einen mittleren Tempobereich umfassenden Bezeichnungen und wenden uns den Diminutiva und Superlativa zu. Bezuglich der Tänze führt dies im wesentlichen zu einer Zusammenfassung der an den entsprechenden Stellen des Hauptteils behandelten bzw. erwähnten Kompositionen.

Allegretto ist die häufig beim vorklassischen und Wiener klassischen Menuett stehende Bezeichnung. Sie kommt auch schon bei zwei Menuetten Dom. Scarlattis vor (s. hier S. 156 f.).

Andantino begegnet in dem hier behandelten Zeitraum bei Tänzen nicht. Für die vorklassische Musik und Wiener Klassik wäre im Rahmen

¹⁵⁾ Sachs, Rhythm S. 32: "Men of today are generally unaware of the fact that there was, is and must be an average normal time — *tempo giusto*, as the time of Haendel called it..."

¹⁶⁾ Mit *A tempo ordinario* bezeichnete Kompositionen von Händel sind beispielsweise: II. Orgelkonzert, 1. und 2. Satz; VI. Orgelkonzert, 2. Satz (G. A. 28, S. 22, 91 und 139), der Chor 'La virtute sol' aus Serse (G.A. 92, S. 72).

der Tänze insbesondere von einer Spezialuntersuchung des Menuetts auszugehen¹⁷⁾.

Larghetto steht, außer bei der S. 84 erwähnten Musette von Händel, bei einer Sarabanda von Hurlebusch (Vereeniging 32, S. 65) und einem Menuett, *un poco larghetto*, aus dem Concerto V for the Harpsichord or Organ (G.A. 48, S. 44) von Händel.

Ich erwähnte bereits S. 179 ff. im Zusammenhang mit der Stellung des *Andante* die damit verbundene ungeklärte Bedeutung des *Andantino*. Insofern als die Begriffe *Allegro* und *Largo* im Gegensatz zu dem Begriff *Andante*, wenigstens in ihrer Richtung, klar festliegen, sind auch deren Diminutiva weniger problematisch als das *Andantino*. So wird *Allegretto* übereinstimmend als etwas langsamer als *Allegro*, *Larghetto* als etwas schneller als *Largo* definiert. Offenbar ist jedoch nicht das Tempo allein für die Verwendung der Verkleinerungsformen ausschlaggebend. Es scheint, daß durch sie etwas ausgedrückt wird, das man mit Riemann-Einstein „Kleingliedrigkeit des Aufbaus“ nennen könnte, die wiederum eine bestimmte Leichtigkeit der Vortragsweise bedingt. Die Diminutiva schwingen — will man sie unbedingt tempomäßig einordnen — alle um das *Andante*, das ja selbst, in Praxis und Theorie, schwankend gedeutet wird. Auch das Leicht-Anmutige scheinen die Diminutiva mit dem *Andante* zu teilen. Rousseaus Übersetzung der italienischen Tempowörter ins Französische (Art. *Mouvement*) bringt dies zum Ausdruck:

<i>Largo</i>	<i>Adagio</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Presto</i>
<i>Lent</i>	<i>Modéré</i>	<i>Gracieux</i>	<i>Gai</i>	<i>Vîte,</i>

und auch Escudier meint, daß die Ausführung des *Andante* „la grace“ verlangt.

Der einzige Superlativ, der Tanzkompositionen zugeordnet ist, *Prestissimo*, steht bei den auf S. 165 f. behandelten Giguen von Fux und Muffat und bei den S. 157, Anm. 54 erwähnten Sarabanden¹⁸⁾. In anderen Gattungen hingegen treten Superlativa häufiger und auch schon wesentlich früher als die Diminutiva auf (vgl. Tabelle I): bei Jelich, 1619, *Tardissimo* und *Allegrißimo*; bei Vierdanck, 1637, *Prestissimo*; bei Kelz, 1658, *Tardissimo* und *Prestissimo*; bei Schütz, 1665, *Prestissimo*; von da ab frei herausgegriffen: bei A. Scarlatti, 1686, *Laghissimo*¹⁹⁾; bei Joh. Schenk, 1692, *Prestissimo*²⁰⁾;

¹⁷⁾ S. a. S. 156, Anm. 50 und S. 54, Anm. 30. Vgl. das *Andantino*-Menuett aus einer Parthie für Bläser, F-Dur, von Stranensky, um 1790 (RD 14, S. 53).

¹⁸⁾ Das *longhissima* innerhalb der Anweisung ‘si doverà sonar a battuta longhissima’ über dem S. 43 erwähnten ersten Teil eines Balletto von M. Pesenti (1637) ist hier nicht mitgerechnet, da es noch nicht in sigelhafter Bedeutung auftritt.

¹⁹⁾ Lorenz, Jugendorper II, Nr. 138.

²⁰⁾ Vereeniging 28, S. 158.

bei Dom. Scarlatti *Prestissimo* und *Allegrissimo*²¹); bei J. S. Bach, um 1709, *Prestissimo*, *Adagissimo*²² und um 1720, *Adagissimo*²³).

Auch hier kann der wörtlichen Übersetzung keine Allgemeingültigkeit zuerkannt werden. Daß die Diminutiva bzw. Superlativa das Äußerste an Langsamkeit oder Schnelligkeit schlechthin meinen, deckt sich nicht mit dem Sachverhalt. In jedem Einzelfall muß berücksichtigt werden, a) wann das Stück entstanden ist, b) wie der betreffende Komponist die Tempobezeichnungen überhaupt handhabt, c) über welcher Gattung sie stehen, d) an welcher Stelle des Stückes und evtl. neben welchen Bezeichnungen sie angebracht sind.

Zusammensetzungen mit *molto*, *poco*, *assai*, *très* usw.

Zusammensetzungen eines Tempoworts mit einem Adjektiv oder Adverb finden sich in den Tabellen bei folgenden Tänzen:

<i>very slow</i>	Allemande	Purcell	1693
<i>fort viste</i>	Gigue	Le Bègue	1677
<i>allegro assai</i>	Menuett	Mayr	1692
<i>très grave et très marqué</i>	Sarabande	Fr. Couperin	1724
<i>Allegro ma poco</i>	Giga	Leclair	1732
<i>Très vite</i>	Bourrée	Rameau	1735
<i>Non troppo presto</i>	Gavotte	Händel	1735
<i>Allegro assai</i>	Gigue	G. Th. Muffat	1735—39
<i>Adagio assai</i>	Sarabande	G. Th. Muffat	1735—39
<i>Un peu gai</i>	Loure	Rameau	1737
<i>Un poco larghetto</i>	Menuett	Händel	1739
<i>Assez lent</i>	Loure	Rameau	1739
<i>Non tanto allegro</i>	Pastorale	J. Chr. Bach	1779

Problematisch sind derartige Kombinationen dort, wo die Bezeichnung nicht eindeutig in den langsamen oder schnellen Tempobereich gehört oder die Bedeutung des Adjektivs nicht feststeht.

Dieser Fall tritt in den angeführten Beispielen nur für den Zusatz *assai* (= sehr, viel) in Erscheinung. Die Frage taucht erstmals durch Brossards Definition auf, der vom französischen *assez* (= ziemlich) ausgeht: „*Assai. Adverbe de quantité, que les Italiens joignent souvent avec Allegro, Adagio, Presto etc. Selon quelques uns il veut dire Beaucoup; & selon d'autres que la mesure & les mouvements ne doivent avoir rien d'autre, mais demeurer dans une sage médiocrité de lenteur, & de vitesse, selon les différents caractères qu'il faut exprimer, c'est ainsi qu'il faut l'entendre dans les Motets de ce Livre.*“ Rousseau widerspricht dieser Auffassung: „*Assai. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi presto Assai, largo*

²¹) Longo, Vol. X, Nr. 465, 476, 500 und viel öfter.

²²) Orgel-Toccata D-Moll, Bach-G.A. XV, S. 267 ff.

²³) Orgel-Choralvorspiel ‘O Mensch bewein’, Überschrift: *Adagio assai*, Schlußtakt: *Adagissimo*. G.A. XXVII, 2, S. 33. — Vgl. hier S. 57 ff. und S. 90, Anm. 26.

Assai, signifient fort vite, fort lent. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ces bêtises ordinaires en substituant à son vrai & unique sens celui d'une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse. Il a cru qu'*Assai* signifiait assez. Sur quoi l'on doit admirer la singulière idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.“ Man könnte diese Kontroverse als theoretische Spekulation außer acht lassen, wenn sich nicht denken ließe, daß auch die — insbesondere französisch orientierten — Komponisten wie Muffat und Mayr dem *assai* den Sinn des französischen *assez* beigelegt haben könnten. Stewart Deas glaubt dies für Beethoven annehmen zu dürfen²⁴⁾). Beethoven schreibt *assai allegro* und darüber als Übersetzung ‘ziemlich geschwind’. Wenn man dem Wort ‘ziemlich’ die Bedeutung gibt, die es besonders in Süddeutschland hat, ist es von dem ‘sehr’ nur wenig entfernt, so daß von hier aus gesehen die Frage, wo *assai* ‘sehr’, wo ‘ziemlich’ bedeuten soll, nicht entscheidend ist.

Der andere Fall, wonach die Zugehörigkeit der Hauptbezeichnung zum raschen oder langsamen Bereich in Zweifel steht, tritt innerhalb obiger Aufstellung (S. 189) nicht auf. Im allgemeinen jedoch ist er durchaus keine Seltenheit, und zwar hauptsächlich in Verbindung mit *Andante*. Wir sahen, daß theoretisch zu keiner generellen Entscheidung zu kommen ist und in der Praxis aus der Beschaffenheit der jeweiligen Komposition entnommen werden muß, was gemeint ist. Anhand folgenden Beispiels möchte ich zeigen, daß es für eine solche Entscheidung nicht an Anhaltpunkten zu fehlen braucht.

Innerhalb des Finale im 2. Akt aus Mozarts Figaro setzt in dem Augenblick, in dem anstatt des erwarteten Pagen überraschend Susanne in der Tür erscheint, ein *Molto Andante* ein. Sein 3/8-Takt soll zwar zu dem vorausgehenden *Allegro*-Teil im C-Takt, dem erregten Dialog zwischen Graf und Gräfin, kontrastieren; und auf solche Kontrastwirkung sind denn auch allenthalben die Aufführungen abgestellt, oft sogar so stark, daß es scheinen könnte, unsere Frage, ob hier *Molto Andante* sehr gehend oder sehr langsam bedeute, lasse sich ausschließlich im Sinne von sehr langsam entscheiden. Dabei ist aber doch nicht zu übersehen, daß nur, wenn die Darstellerin der Susanne trotz des langsamen Tempos das Schelmisch-Ironische herauszuholen vermag, verhindert werden kann, daß diese Stelle etwas betont Lyrisches bekommt. Angesichts dieser Beobachtung ist die Richtigkeit der üblichen Interpretation und der ihr zugrundeliegenden Auffassung der Tempoangabe zu bezweifeln. Auch die Partitur läßt eine andere Auffassung zu.

²⁴⁾ Vgl. den Aufsatz: Beethovens Allegro *assai*, Music & Letters XXXI, 1950, S. 133 ff., in dem St. Deas von Beethovens eigenen italienischen und deutschen Überschriften ausgeht.

Die Hauptmotive des vorausgehenden Teils lauten:

Unmittelbar nach dem Schluß des Duetts, während der Graf den Schlüssel ins Schloß steckt, öffnet, und Susanne ihm entgegentritt, wird die Überraschung des Augenblicks durch ein — wenn auch nicht notiertes — Ritardando ausgedrückt. Innerhalb desselben nimmt der Graf, wie instinktiv an seinen vorausgegangenen Wutausbruch anknüpfend, das (in obigen Notenbeispielen mit Klammern versehene) rhythmische Motiv auf zu der Frage:

Und die überraschte Gräfin fragt mit dem gleichen Motiv, nur auf anderer Tonstufe:

Es folgt nach einer Generalpause und dem Orchestereinsatz in 3/4-Takt Susannas Antwort,

Molto andante

201. Mozart, *Le nozze di Figaro* 1786: aus dem Finale des 2. Akts (G.A. V/17, S. 145).

die sich durch die Übernahme des rhythmischen Motivs von Graf und Gräfin als ein schalkhaftes Imitieren darstellt. Dies kann aber nur zur Vollwirkung kommen, wenn mit der Figur — unabhängig von ihrer Notierung in halben Werten und unabhängig vom Taktwechsel — auch

ihr Tempo übernommen wird. Das aber bedeutet eine, gegenüber der üblichen, wesentlich schnellere Ausführung. Diese Interpretation führt dazu, *Molto Andante* hier mit sehr gehend zu übersetzen.

Zur Deutung dieses *Molto Andante* beim Wechsel zweier Teile versuchten wir, das beiden gemeinsame Motiv heranzuziehen. Dieser Weg war für die Zeit um 1600, in der die Tempobezeichnungen noch unmittelbar mit den Proportionen zusammenhingen, der gemäße (vgl. S. 55 f.). Es ist bemerkenswert, daß es, wie hier, gelegentlich möglich ist, eine solche Methode auch auf die spätere Zeit anzuwenden. Das von Mozart gebrauchte satztechnische Mittel erscheint gleichsam als Konstante inmitten aller noch so tiefgreifenden Wandlungen.

Weitere adjektivische und adverbiale Charakterisierungen

Tempobezeichnungen treten häufig auch in Zusammenstellungen wie *Largo Cantabile*, *Andante Grazioso*, *Adagio Maestoso* auf, also mit Wörtern kombiniert, die nicht eine zusätzliche Tempo-, sondern eine Charakter- bzw. Affekt-Nuance angeben. Solche Wörter kommen in den Tänzen zwar nirgends als Zusätze, hingegen mehrmals als selbständige Überschriften vor, wobei allerdings ein Tempohinweis wie *sans lenteur* hinzugefügt sein kann. Da der größte Teil dieser Tänze an den jeweils entsprechenden Stellen der vorausgegangenen Kapitel bereits angeführt wurde, seien sie hier lediglich zusammengestellt.

<i>Tendrement</i>	Musette	Rameau	1739
<i>Tendrement</i>	Musette	Rameau	1741
<i>Très Tendrement</i>	Sarabande	Couperin	1714/15
<i>Tendrement</i>	Sarabande	Couperin	1724
<i>Tendrement</i>	2 Sarabanden	Couperin	1726
<i>Tendrement</i>	Gavotte	Couperin	1716/17
<i>Tendrement sans lenteur</i>	Gavotte	Couperin	1726
<i>Tendrement</i>	Gavotte	Couperin	1730
<i>Tendrement</i>	Gavotte	Rameau	1737
<i>Gracieusement sans lenteur</i>	Gavotte	Couperin	1728
<i>Gracieuse</i>	Gavotte	Rameau	1739
<i>Gratioso</i>	Gavotta	Leclair	1732
<i>Gracieusement</i>	Allemande	Couperin	1726
<i>Gracieusement</i>	Entrée	Rameau	1735
<i>Noblement</i>	2 Couranten	Couperin	1726
<i>Noblement et marqué</i>	Passacaille	Couperin	1726
<i>Noblement</i>	Mouvement de Passacaille	Couperin	1730
<i>Noblement</i>	Sarabande Mesuré	Couperin	1724
<i>Noblement sans lenteur</i>	Allemande	Couperin	1726
<i>Fièremen sans lenteur</i>	Allemande	Couperin	1724
<i>Naïvement</i>	La Pastorelle	Couperin	1713
<i>Naïvement</i>	Musette	Couperin	1714/15
<i>Pesamment</i>	Loure	Couperin	1724

<i>Majestueusement sans lenteur</i>	Allemande	Couperin	1713
<i>Galamment</i>	Courante	Couperin	1714/15
<i>Légère</i>	Chaconne	Couperin	1714/15
<i>Légèrement</i>	Gigue	Couperin	1714/15
<i>Légèrement</i>	2 Allemanden	Couperin	1714/15
<i>Gracieusement et légèrement</i>	Gigue	Couperin	1713
<i>Légèrement et marqué</i>	Rigaudon	Couperin	1714/15
<i>Légèrement et marqué</i>	Allemande	Couperin	1716/17
<i>Légère</i>	Chaconne	Couperin	1724
<i>D'une légèreté modérée</i>	Gigue	Couperin	1726
<i>D'une légèreté modérée</i>	Allemande	Couperin	1730
<i>Lourée</i>	Gigue	Couperin	1724
<i>Tendrement et louré</i>	2 Siciliènes	Couperin	1724
<i>Coulamment et les croches égales</i>	Gavotte	Couperin	1724
<i>Gayement pointé-coulé</i>	Courante	Couperin	1714/15
<i>Con affetto</i>	Allemanda	Viviani	1678
<i>Affettuoso</i>	5 Allemanden	G. Th. Muffat	1735-39
<i>Affettuoso</i>	Giga	Dandrieu	1710
<i>Affectueusement quoy que légère-</i>	Gigue	Couperin	1726
<i>Spirituoso</i>	5 Allemanden	G. Th. Muffat	1735-39

Die bereits auf S. 125 gegebene Erklärung für das Überwiegen französischer Charakterbezeichnungen ist zugleich auf dieses Verzeichnis anwendbar. Alle darin enthaltenen Ausdrücke, auch die italienischen, sind nun aber ebensowenig nur Charakter- bzw. Affektangaben, wie die bisher behandelten Termini nur das Tempo ausdrücken. Wie man bei den Versuchen einer Deutung der Tempobezeichnungen in ihrer differenzierten Anwendung nicht anders kann als ebenfalls zu Umschreibungen zu greifen, die etwa sagen: hier hat das *Larghetto* etwas Wiegendes, hier das *Allegro* etwas Graziöses, hier das *Adagio* etwas Majestätisches, hier das *Largo* etwas Gesangliches, — so kann umgekehrt die Berücksichtigung der Charakterbezeichnungen zu einem angemessenen Tempo führen. Man kann z. B. aus der Angabe, ein Stück sei *Gracieusement* oder *Majestueusement* zu nehmen, auf ein rascheres bzw. langsameres Tempo schließen. Von da aus gesehen lassen sich Tempobezeichnungen und Charakterbezeichnungen nicht streng auseinanderhalten. Bei Definitionen der italienischen Tempowörter ist dieses Ineinander z. T. schon in Erscheinung getreten. Etwa wenn Brossard von *Grave* sagt, man müsse es „gravement, posément, avec majesté, & par consequent presque toujours lentement“ nehmen, wenn Rousseau und Escudier das Graziöse des *Andante* hervorheben oder wenn auf die buchstäbliche Bedeutung der Bezeichnungen zurückgegangen wird, indem man *Adagio* mit gemütlich, bequem, *Allegro* mit heiter, fröhlich übersetzt²⁵⁾.

²⁵⁾ Die wörtliche Übersetzung hinwiederum lässt für keinen Zeitpunkt die Folgerung zu, daß die Bezeichnungen primär Ausdrucksangaben waren; auch nicht, wie man häufig annimmt, in der ersten Zeit ihrer Anwendung. Auch hier kann nur, wie S. 39 f. gezeigt wurde, von einem Nebeneinander des Tempo- und Charaktermäßigen gesprochen werden.

Die uns heute geläufigen Termini technici sind die italienischen, da Italien zur Zeit ihres Aufkommens auf dem Gebiet der Musik führend war. Daß sich als Tempowörter nicht irgendwelche anderen Ausdrücke — beispielsweise *gai* anstatt *allegro*, *comodo* anstatt *adagio* — durchgesetzt haben, gehört zu den Phänomenen, deren Zustandekommen sich schwer rekonstruieren läßt. Vielleicht könnten vereinte musikhistorische und philologische Untersuchungen literarischer Dokumente, die den Gebrauch dieser Wörter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts spiegeln, darüber näheren Aufschluß erbringen.

Die wenigen spanischen, englischen und deutschen Ausdrücke entstammen entweder noch der Frühzeit des Suchens nach sprachlichen Erläuterungen, oder es sind spätere Versuche, durch — wie man meinte, eindeutige, unmißverständliche — Ausdrücke der Muttersprache die italienischen zu ersetzen. Im allgemeinen aber haben sich die italienischen Bezeichnungen in allen europäischen Ländern durchgesetzt; in Frankreich allerdings am wenigsten. Die französischen Lautenisten und Clavecinisten des 17. Jahrhunderts, vor allem Fr. Couperin, verwendeten vorwiegend französische Bezeichnungen, worunter die häufigsten *Gai*, *Vite*, *Vif* und *Lentement* sind. Zweifellos sind auch die frühesten französischen Bezeichnungen dem allgemeinen Bedürfnis nach sprachlichen Ergänzungen der Notenschrift entsprungen. (Vgl. auch hier S. 79 über *Gay*.) Die Tatsache jedoch, daß sie dort erst später als in Italien auftauchen, legt die Vermutung nah, daß sie den italienischen nachgebildet sind. Als wörtliche Übersetzungen stellen sich aber eigentlich nur *Gai* (= *Allegro*) und *Vif* (= *Vivace*) dar; denn *Grave* ist in beiden Sprachen dasselbe Wort, und *Largo*, *Adagio*, *Andante* und *Presto* haben im Französischen keine genauen (oder etymologisch verwandten) Äquivalente, was auch aus der S. 188 zitierten Gegenüberstellung der italienischen und französischen Bezeichnungen von Rousseau hervorgeht. Rousseau, der dies nicht übersehen hat, fügt folgende Begründung an: „Il faut cependant observer que, le Mouvement ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.“ Zwar sieht Rousseau etwas Richtiges. Aber seine Beobachtung gilt, wie wir öfter festzustellen hatten, ebenso für die italienischen Termini. Wir sahen auch dort immer wieder die Variabilität jeder einzelnen Bezeichnung. Für die Diminutiva und Superlativa hat das Französische keine entsprechenden Termini. Hingegen bestehen sie für solche, die mehr den Charakter und den Ausdruck bezeichnen, für die Rousseau aber auch nur die italienischen Beispiele anführt²⁶⁾. Es ist be-

²⁶⁾ Rousseau, Art. Mouvement: „... Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vitesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expression de l'Air, comme

merkenswert, daß er zu ihnen auch das *Vivace* zählt, das doch in hohem Maß der Tempobestimmung dient.

Ein solches doppeldeutiges französisches Tempowort ist z. B. auch *Léger*, das in die Aufstellung der Charakterbezeichnungen S. 192 f. mit aufgenommen wurde, obgleich es nicht ausschließlich dahin gehört. Die wörtliche Bedeutung von *Léger* ist leicht, lustig, flink. Walther sagt über den musikalischen Terminus: „leicht überhin; wenn nehmlich eine Stimme oder insonderheit ein Instrument nicht starck angegriffen, und dabey fertig tractirt wird“. Er hebt damit zwei Eigenschaften heraus: eine mehr die Spieltechnik betreffende und damit sich mehr auf den Charakter beziehende: Instrument oder Stimme leicht zu handhaben, — eine andere, mehr auf das Tempo gerichtete, die in dem Wort ‘fertig’ liegt, das man hier vielleicht mit ‘zügig gehend’ übersetzen könnte²⁷⁾). Bei Rousseau ist nur von der zweiten Seite, bei Escudier nur von der ersten die Rede. Rousseau: „Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le *gai* & le *vîte*. Il répond à-peu-près à l’Italien *Vivace*.“ Escudier: „Cet adverbe indique qu’on doit toucher l’instrument doucement.“

Léger ist also, soweit wir es als Charakterbezeichnung ansprechen, spieltechnische Anweisung. Daß dieses Moment unausgesprochen auch in den italienischen Bezeichnungen mit enthalten ist, d. h. daß jede Tempoangabe in ganz besonderem Maß in bezug auf Phrasierung, Artikulation und Dynamik anzusehen ist, wurde im Verlauf der Studie öfter erwähnt. Die in der Übersicht S. 192 f. mit aufgenommenen Angaben *Louré* und *Coulé* (= geschleift, gebunden) sind als Spielanweisungen entstanden, aber dennoch, wenn sie als solche beachtet werden, gleichzeitig Affekt- und Tempohinweise.

Deutsche Komponisten wenden für Werke nach französischen Vorbildern häufig französische Bezeichnungen an, worin sich — auch hier wieder — der enge Zusammenhang von Tempowort und Gattung zeigt. Bei Bach beispielsweise kommt dies zum Ausdruck, wenn er gelegentlich, etwa in den Orchestersuiten oder in der Orgelfantasie G-Dur, zu französischen Termini greift.

Unter den sogenannten Affektbezeichnungen nehmen *Affetuoso* und *Spirituoso* und ihre französischen Formen *Affectueusement*, *Spirituelle*-

Agitato, *Vivace*, *Gustoso*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent êtres saisis & rendus par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.“

27) ‘Fertig’ kommt nach Lexers Mittelhochdeutschem Taschenwörterbuch, Stuttgart 1951 (26. Aufl.) von dem mittelhochdeutschen vertic, vertec, was ‘gehn könend, beweglich, gehend; zur vart bereit; gang-, fahrbar’ heißt. Daß diese Bedeutung auch noch zur Zeit Walthers besteht, geht aus dem Deutschen Wörterbuch von J. und W. Grimm, Leipzig 1862, 3. Bd., hervor, das unter der Bedeutung 10a: ‘fertig = rasch, schnell’ Zitate bis zu J. J. Bodmer und Winckelmann bringt.

ment eine ähnliche Sonderstellung wie *Légèremen*t ein. In den Lexika werden beide Wörter zunächst ihrem eigentlichen Wortinhalt gemäß als musikalische Affektbezeichnungen gedeutet, dann aber auch auf ein bestimmtes Tempo bezogen. Brossard ist damit noch zurückhaltend: *Affettuoso* sei dasselbe wie „*Affectueusement, tendrement, etc. & par consequent presque toujours Lentement.*“ Man fühlt sich an seine *Adagio*-Definition erinnert: „*Adagio... veut dire proprement, Commodolement, à son aise, sans se presser, par consequent presque toujours lentement & traînant un peu la mesure.*“ Bei anderen Theoretikern wird auf diese Nähe des *Affettuoso* zum *Adagio* hingewiesen. Escudier sagt: „*Ce mot est le signe d'une expression douce et tendre; il indique un mouvement moins lent que l'*adagio* et plus posé que l'*andante*.*“ Dieselbe Einstufung findet sich auch bei Rousseau und Castil-Blaze.

Verglichen mit *Affettuoso* hat die Bezeichnung *Spirituoso* nach unserer heutigen Vorstellung entgegengesetzte Bedeutung. „*Belebt, feurig*“, nennt es Riemann, und ähnlich wird es auch schon von Castil-Blaze, Lichenthal, Schilling u. a. definiert²⁸⁾. Brossards Auslegung hingegen stellt das *Spirituoso* in die Nähe des *Affettuoso*: „*Spiritoso, ou Spirituoso, on dit aussi Con spirito, ou con spirto, veut dire, avec esprit, avec ame, avec jugement & discrédition. C'est aussi à peu près comme *Affettuosò*.*“²⁹⁾ „*Avec discrédition*“ entspricht eher einem langsam als einem „*feurig belebten*“ Tempo. Walther, der sich sonst häufig an Brossard orientiert, erklärt *Spirituoso* mit „*belebt, beseelt*“, behält also nur das „*avec ame*“ bei, verbindet aber gleichzeitig schon eine Geschwindigkeitsvorstellung damit.

Eine Komposition, die Brossards Definition bestätigen könnte, ist ein *Largo spiritoso* überschriebener Satz aus dem Fagottkonzert op. 40, Nr. 20 von Vivaldi. Folgende Bemerkung von Quantz³⁰⁾ deutet in dieselbe Richtung: „*Ein Maestoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spiritoso, will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielt seyn.*“ Aber schon die Angabe Händels *Con spirito, ma non allegro* über einer Arie in dem Oratorium *Jephta*³¹⁾ lässt darauf schließen, daß *Spirituoso* normalerweise in der Nähe des *Allegro* stand.

Bei A. Scarlatti findet sich denn auch schon 1694 in seiner Oper *Genuinda*³²⁾ ein *AllegriSSimo e spiritoso* mit Sechzehntel-Tonwiederholungen und -Figuren in der Art des Monteverdischen *concitato genere*. Eine

²⁸⁾ Vgl. auch die Bemerkung Mozarts in dem Brief vom 7. August 1782 über den ersten Satz, *Allegro con spirto*, der Hafner-Sinfonie K. V. 385: „*Das erste Allegro muß recht feurig gehen*“.

²⁹⁾ Vgl. hier S. 110, Anm. 90.

³⁰⁾ Versuch, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 26.

³¹⁾ Händel-G.A. 44, S. 147.

³²⁾ Lorenz, Jugendoper II, Nr. 242.

Allegro-Funktion hat ebenfalls das *Assai Spiritoso* eines Stückes aus A. Scarlattis *Staria*, 1690³³). *Allegro Spiritoso* schreibt auch Dom. Scarlatti vor³⁴), und Rameau verwendet *Allegro con Spirito*³⁵).

Affettuoso hingegen begegnet nur in Kombinationen mit *Adagio*, *Largo*, *Larghetto*, wodurch es, entgegen der Brossardschen Auffassung, von der Bedeutung des *Spirituoso* abrückt³⁶).

In der Oper *Il Candaule*, 1679, von Ziani kommt neben einer 'Aria larga ed affettuosa' auch eine 'Aria allegra affettuosa e bizzarra' vor³⁷).

Affectueusement, quoy que légèrement fordert Couperin für eine Gigue en trio aus *Les Nations*, 4. ordre, 1726 (G.A. IX, S. 275), mit der eine *Affettuoso*-Giga von Dandrieu (aus der Solo-Violinsonate op. 2, 1710; A. Moser S. 176) verglichen werden kann.

Der größte Teil der mit *Affettuoso* und *Spirituoso* bezeichneten Tanzkompositionen (s. die Übersicht S. 193) stammt von G. Th. Muffat. Er hat diese Bezeichnungen bevorzugt. *Spirituoso* verwendet er für verschiedene Kompositionarten, nämlich für zwei Rigaudons, eine Hornpipe, eine Allemande und eine Ciaccona, *Affettuoso* hingegen nur für Allemanden.

G. Th. Muffat, *Componimenti*, ca. 1737: 2 Allemanden: 202. DTO III, 3, S. 14 (vgl. Muffats übrige *Affettuoso*-Allemanden DTO III, 3, S. 24, 34, 48 und 61); 203. DTO III, 3, S. 71.

³³) Lorenz, *Jugendoper* II, Nr. 352.

³⁴) Longo IV, Nr. 184, S. 124 und Longo VI, Nr. 331, S. 128.

³⁵) Rameau-G. A. V, S. 86 und 125.

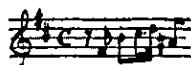
³⁶) Z. B. ist der erste Satz in Händels VI. Concerto (G.A. 30, S. 77 für Streichorchester, G.A. 48, S. 45 for the Harpsichord or Organ) mit *Largo affettuoso*, des Concerto IV für Streichorchester (Händel-G.A. 30, S. 46) mit *Larghetto affettuoso* überschrieben; *Adagio e con affetto* steht über dem 2. Satz eines Violinkonzertes von Torelli, 1709 (Schering, MGB Nr. 257).

³⁷) Über die 'Aria larga ed affettuosa' s. H. Chr. Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 125, Notenbeispiel ebd., Anh. Nr. 63.

Vergleicht man die *Affettuoso*-Allemanden mit der *Spirituoso*-Allemande, so ergibt sich ein ähnliches Tempoverhältnis wie das auf S. 107 f. veranschaulichte zwischen *Adagio* und *Allegro*. Die eigentliche Tempodifferenz ist, wie dort, gering, d. h. die Schlagzeiten weichen nur unerheblich voneinander ab. Der Unterschied liegt hauptsächlich in der Führung der Oberstimme, die im *Spirituoso* mehr staccato wiederzugebende Spielfiguren enthält, die im *Affettuoso* eine zusammenhängende, Legato verlangende, kantilenenartige Melodie darstellt.

Auch bei *Affettuoso*-Kompositionen, die wie diese Tänze keinen weiteren Zusatz tragen, der das *Affettuoso* nach der *Allegro*- oder *Adagio*-Seite hin näher bestimmt, müssen jedenfalls die verschiedenen Möglichkeiten in Betracht gezogen werden. Eine unter ihnen entspricht der Einstufung „zwischen *Adagio* und *Andante*“.

Diesen Eindruck erweckt z. B. der zweite Satz aus Bachs 5. Brandenburgischen Konzert. Für sein Tempo im eigentlichen Sinn ist damit trotzdem nur wenig gesagt, wenn man bedenkt, daß *Andante* und *Adagio* absolut genommen sogar gleiches Tempo haben können. Was die Wirkung „zwischen *Adagio* und *Andante*“ hervorruft, beruht auf anderen Momenten. Das *Adagiomäßige* liegt in der melodisch-rhythmischem-klanglichen Konstellation des Oberstimmen-Trios. Schon mit dem ersten Quartsprung der Violine, den folgenden Sekundschritten und der zurückfallenden verminderten Quart ist die melodische Struktur des ganzen Satzes angelegt. Sie wird unterstützt durch die — ebenfalls bereits im Anfang beschlossene — rhythmische Ausgestaltung, die parallel zu der melodischen Auf- und Abwärtsbewegung stattfindet:



Das Gewichtige jeder Note dieses Gedankens wird dort, wo sich die Soloinstrumente vereinigen, durch korrespondierende Dissonanzen und Konsonanzen weiter gesteigert. Dieser Vorgang, der einerseits in einem ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung, von Auf und Ab, von Zunehmen und Abnehmen besteht, und der dennoch wie ein einziger großer Bogen erscheint, bewirkt die *affettuose* Haltung dieses Satzes. Sie ist aber in ihrer Spannungsgeladenheit gleichzeitig die Geste eines *Adagio*. Das ständige zielbewußte, unbeirrbare Vorwärtsschreiten der Baßbewegung aber, das *Andantemäßige*, verhindert eine zu breite oder lähmende Wiedergabe, etwa eine zu schwerfällige Ausführung der Seufzermotive (Takte 4, 6 usw.).

Von einem solchen Beispiel aus wird wieder deutlich, daß die Grenzen zwischen Tempo- und Affektbezeichnungen sich verwischen, und wie sehr — wenn man es einmal pointiert ausdrücken will — die Affektbezeichnungen Tempo-, die Tempobezeichnungen Affektangaben sind. Beide

Gruppen umschließen — lediglich mit verschiedener Gewichtsverteilung — alle wesentlichen Faktoren der Komposition.³⁸⁾

Schluß

In dieser Studie habe ich bewußt vermieden, Regeln und Definitionen zu geben. Als Ertrag dürfen vielmehr die für die verschiedene Anwendung der Tempobezeichnungen mitgeteilten Erfahrungen angesehen werden. Diese Erfahrungen erlassen es jedoch dem Musiker nicht, über die Bedeutung jeder ihm begegnenden Tempobezeichnung selbst entscheiden zu müssen. Von hier aus wird er auch mit größerer Sicherheit an Kompositionen herantreten, die keine Tempobezeichnungen tragen.

Mit der gebotenen Beschränkung auf die Tänze mußte eine zeitliche Einengung (Generalbaßzeit) in Kauf genommen werden. Die Übersicht über die ersten Tempobezeichnungen zwischen 1600 und 1650, die ich im I. Teil anhand aller vorkommenden Gattungen gab, lieferte eine wichtige Grundlage für die anschließende Zeit. Denn die innerhalb des Bereichs der Tänze gemachten Beobachtungen ergänzen die früheren und umgekehrt.

Meine Untersuchungen bilden zugleich eine Basis für ein Weiterverfolgen dieser Fragen in der Zeit der Vorklassiker und Wiener Klassiker. In dieser Musik tauchen zwar neue Gesichtspunkte auf, die verlangen, das Tempo als Faktor neu einzuordnen. Man wird aber nicht darauf verzichten können, das in Gattung und Typus aus der älteren Zeit Überkommene einzubeziehen, sei es auch nur, um das Neue davon abzuheben.

Auch für die Romantik und die spätere Musik mußte wohl eine eigene Betrachtungsweise gefunden werden. Denn das Tempo und seine Hand-

³⁸⁾ Ähnliche Bezeichnungen wie *Affettuoso* oder *Spirituoso* verwenden auch noch die Wiener Klassiker in verschiedenen Zusammenhängen. So darf wohl Beethovens Bezeichnung des 1. Satzes der Klaviersonate op. 90 als Übersetzung des *Allegro Affettuoso* angesehen werden: mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck. Beethoven gebraucht weiter das Wort *appassionato* (= leidenschaftlich) nicht nur in der einleuchtenden Verbindung mit *Allegro assai* für den 1. Satz der Klaviersonate *Appassionata* op. 57, sondern auch in der Verbindung *Largo appassionato* im 2. Satz der Klaviersonate op. 2, Nr. 2 (der gar nicht 'leidenschaftlich' ist) und für den 2. Satz, *Adagio sostenuto*, der Hammerklaviersonate op. 106, der die weitere Anweisung *Appassionato e con molto sentimento* trägt. — Der Name *Pathétique* für die Klaviersonate op. 13 gilt, wenn man ihn auf den ganzen 1. Satz bezieht, nicht nur für die *Grave*-Einleitung und die *Grave*-Zwischenstücke, die mit diesem Namen konform wirken, sondern auch für den Hauptteil, dessen Überschrift *Allegro molto e con brio* zunächst in Widerspruch damit zu stehen scheint.

habung haben sich dem Ganzen der Komposition gegenüber weiter verselbstständigt. Deshalb wäre es vielleicht von da an — aber erst von da an — erlaubt und sogar adäquat, die Bedeutung der Tempowörter absoluter zu fassen, greifbarere Bestimmungen des Tempos, etwa unter Verwendung auch von Metronomzahlen, zu geben. Ein solches Vorgehen entspricht demjenigen, mit dem man heute im großen und ganzen an Tempofragen überhaupt — irrtümlicherweise aber auch der älteren Musik — heranzutreten pflegt. Es hat seinen Ursprung im 19. Jahrhundert. Da sich aber der Anteil der vielerlei Faktoren des musikalischen Satzes in den verschiedenen Epochen verschieden äußert, gebührt auch dem Tempo die ihm jeweils gemäße Betrachtungsweise. Darauf aufmerksam zu machen, war eines der Anliegen dieser Studie.

A B K Ü R Z U N G E N

(Zugleich Literaturauswahl)

Acta	= Acta musicologica
AfMf	= Archiv für Musikforschung
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
Ambros	= A. W. Ambros—H. Leichtentritt, Geschichte der Musik, Bd. IV, Leipzig 1909, 3. Aufl.
Bibl. Rar. Mus.	= Biblioteca di Rarità musicali (hrsg. von O. Chilesotti), Milano 1883—1915
Brossard	= S. de Brossard, Dictionnaire de Musique, Paris 1703
Castil-Blaze	= M. Castil-Blaze, Dictionnaire de Musique Moderne, Bruxelles 1828, 3. Aufl. (1821, 1. Aufl.)
Chrys.	= Fr. Couperin, Pièces de Clavecin, hrsg. von Fr. Chrysander, o. O., o. J.
Coussemaker	= E. de Coussemaker, Scriptores de Musica Medii Aevi, I—IV, 1864—1876, Neudruck Graz 1908
Danckert	= W. Danckert, Geschichte der Gigue, Leipzig 1924
DDT	= Denkmäler deutscher Tonkunst
DTB	= Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTO	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Ecorcheville	= J. A. Ecorcheville, Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français (Kasseler Manuskript), Paris 1906
Einstein, Madrigal	= A. Einstein, The Italian Madrigal, 3 Bde, Princeton 1949
Escudier	= L. et M. Escudier, Dictionnaire de Musique, Paris 1872, 5. Aufl. (1844, 1. Aufl.)
G. A.	= Gesamtausgabe
Gerbert	= M. Gerbert, Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum, I—III, 1784, Neudruck Graz 1905
Gianelli	= P. Gianelli, Dizionario della Musica Sacra e Profana, Venezia 1830, 3. Aufl.
GMB	= A. Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931
Goldschmidt, Oper	= H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert I/II, Leipzig 1901/1904
Gollmick	= C. Gollmick, Kritische Terminologie, Frankfurt/M. 1833
Grove's Dictionary	= G. Grove's Dictionary of Music and Musicians (ed. by H. C. Colles), London 1927, 3. Aufl.
Haas, Aufführungspr.	= R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931
Haberl	= G. Frescobaldi, Ausgewählte Orgelsätze aus seinen gedruckten Werken, hrsg. von Fr. X. Haberl, Leipzig o. J.
Harpsichord and Organmusic	= Harpsichord and Organmusic, hrsg. von J. S. Shedlock, London o. J.
Harvard-Dictionary	= W. Apel, Harvard Dictionary of Music, Cambridge, Mass. (U.S.A.) 1945, 3. Aufl.
Haselbach	= R. Haselbach, Giovanni Battista Bassani, Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik, Kassel und Basel 1955
Iselin	= D. Iselin, Biagio Marini; Leben und Instrumentalwerke, Basel 1931
Kretzschmar-Festschrift	= Festschrift für Hermann Kretzschmar, Leipzig 1918

KmJb	= Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Lavignac	= A. Lavignac, <i>Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire</i> , Première Partie: <i>Histoire de la Musique</i> , I—V, Paris 1914 ff.
LD	= Landschaftsdenkmale
Lichtenthal	= P. Lichtenthal, <i>Dizionario e Bibliografia della Musica</i> , Milano 1826
Longo	= Dom. Scarlatti, <i>Opere Complete per Clavicembalo</i> (545 Stücke), hrsg. von A. Longo, Milano 1906 ff.
Lorenz, Jugendoper	= A. Lorenz, Alessandro Scarlatti's Jugendoper I. II, Augsburg 1927
Mace	= Th. Mace, <i>Musick's Monument</i> , London 1676, Reproduction en fac-similé, Paris 1958
MD	= <i>Musica Disciplina</i>
Mf	= <i>Die Musikforschung</i>
MGG	= <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Fr. Blume, Kassel und Basel 1949 ff.
M & L	= <i>Music & Letters</i>
Mohr	= E. Mohr, <i>Die Allemande</i> , Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel, Zürich und Leipzig 1932
Morphy	= <i>Les Luthistes espagnoles du XVI^e siècle</i> , hrsg. von G. Morphy, Leipzig 1902
A. Moser	= A. Moser, <i>Geschichte des Violinspiels</i> , Berlin 1923
Moser-Lexikon	= H. J. Moser, <i>Musiklexikon</i> , Hamburg 1951
Nagels MA	= Nagels Musikarchiv
Nef	= K. Nef, <i>Geschichte der Sinfonie und Suite</i> , Leipzig 1921
Niedt	= F. E. Niedt, <i>Musicalische Handleitung</i> II 1706, 1. Aufl.
W. Osthoff	= W. Osthoff, <i>Monteverdi-Studien</i> I: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, Münchener Studien zur Musikgeschichte III, Tutzing 1960
PÄM	= Publikationen älterer Musik (hrsg. von Th. Kroyer, Leipzig 1925 ff.)
Peters Jb	= <i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
Pincherle	= M. Pincherle, <i>Antonio Vivaldi et la Musique Instrumentale</i> I, II (Inventaire-Thématique), Paris 1948
Praetorius, Syntagma III	= M. Praetorius, <i>Syntagma Musicum</i> , Tomus Tertius. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Wolfenbüttel 1619, von E. Bernoulli, Leipzig 1916
Publ.	= Publications de la Société française de musicologie
Publ. IMG	= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft
Quantz, Versuch	= J. J. Quantz, <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen</i> 1752. Neudruck von A. Schering, 1906
Reimann, Untersuchun-	= M. Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite, mit besonderer Berücksichtigung von Couperins 'Ordres', Regensburg 1940
[gen]	
Riemann-Einstein	= H. Riemann — A. Einstein, <i>Musiklexikon</i> , 11. Aufl. Berlin 1929
Riemann-Lexikon	= H. Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 5. Aufl. Berlin 1900
Riemann, MG	= H. Riemann, <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> II, 2, Leipzig 1912
RD	= Reichsdenkmale

Rinaldi-Katalog	= M. Rinaldi, Antonio Vivaldi II (Catalogo Numero Tematico delle Composizioni di Antonio Vivaldi), Milano o. J.
RM	= Revue de Musicologie
Rousseau	= J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768
Sachs, Rhythm	= C. Sachs, Rhythm and Tempo; A Study in Music History, New York 1953
Sartori	= C. Sartori, Bibliografia della Musica Strumentale Italiana stampata in Italia fino al 1700, Firenze 1952
SbIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Schilling	= G. Schilling, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Stuttgart 1835
Studien	= Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTO
Torchi	= L. Torchi, L'Arte musicale in Italia, o. O. 1897 ff.
Torchi, La musica	= L. Torchi, La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII, Torino 1901
Trend, Spanish History	= J. B. Trend, The music of Spanish History to 1600, Oxford 1926
Trend, L. Milan	= J. B. Trend, Luis Milan and the Vihuelistas, Oxford 1925
Vereeniging	= Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis
Vetter, Lied	= W. Vetter, Das frühdeutsche Lied I. II, Münster/Wf. 1928
Vjschr. fMW	= Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
Walther	= J. G. Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732
Wasielewski	= W. J. v. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert. Beispielband: Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts, Berlin o. J.
Werra	= J. K. F. Fischer, Sämtliche Werke für Klavier und Orgel, hrsg. von E. v. Werra, Leipzig 1901
ZfMW	= Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	= Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Aus drucktechnischen Gründen wurden die einfachen Anführungszeichen in dieser Form ‘ ‘ wiedergegeben.

ERLÄUTERUNG DER TABELLEN

Die am linken Rand der Tabellen I und II stehenden Zahlen beziehen sich auf die Entstehungszeit der Werke. Sie geben jeweils das früheste bekannte Datum an, sei es das Jahr der Komposition, der Entstehung einer Handschrift oder eines Druckes. Dort, wo keine dieser Angaben bekannt sind, wurde die am zuverlässigsten erscheinende Datierung eines Spezialforschers gewählt.

Die ausführlichen Angaben für die am rechten Rand hinter den Werktiteln in Abkürzungen genannten Neuausgaben finden sich S. 201.

Die Tab. III wurde aus Tab. II abgeleitet, indem die Tempobezeichnungen aus den mittleren Feldern an die Seitenränder angeordnet wurden. Man kann daraus — allerdings unter Verzicht auf Komponisten-, Zeit- und Werkangaben — ablesen, in welchen Tanzgattungen einerseits und mit welcher Häufigkeit andererseits die einzelnen Bezeichnungen vorkommen.

REGISTER

a) Termini

(Tempo-Termini und auf Tempo bezogene Bezeichnungen. Man findet sie im Text
— auch innerhalb von Zitaten — kursiv gedruckt.)

- acriter 124
- adagio 25, 36, 37, 38, 41, 42 (adagio),
44, 59 ff. (adasio), 68 (adagio),
77 ff., 124
- adagio adagio 50 f.
 - assai 92, 115, 189 f.
 - (Abschnitt-)Schlüsse 56 ff., 90
 - ausgeziert 57 ff., 61, 88 ff., 92
 - Einleitung 61, 88
 - Einschub 56 ff.
 - Hemiolen 56 f., 71
 - più 38, 59
 - sostenuto 199
- affectueusement 102
- affete 124
- affetto, tempo del' 41
- affettuoso 25, 34, 38, 51, 193, 195 ff.
- agiliter 124
- agitato 69
- agogē 14
- alacriter 124
- alio modo 59
- allegretto 41, 155 ff., 184, 187 ff.
- allegrissimo 70, 196 f.
- allegro 25, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 50 f.,
118 ff., 129, 134
 - con spirito 196 f.
 - ma non presto 129
 - ma non tanto 129
 - più 52
- andante 41, 104, 175 ff.
- andante allegro 83, 178
- andante larghetto 178
- andante, molto 180, 190 ff.
- andantino 41, 156, 179 ff., 181, 187 f.
- animé 139
- animosè 124
- appassionato 199
- apressurado 31
- apriessa 31
- battuta allegra 52
 - alquanto allegre di 38
 - commoda 37
 - grave 69
 - longhissima 43, 188
- behend 32 f.
- celeritas 14, 17, 47
- celeriter 14, 15, 54
- cito 15
- comodo 37, 194
- cursim 15
- coulamment (coulé) 102, 192, 195
- diligentia 17
- discrétion 25, 38, 57, 97 f., 110 f.
- dolcemente 124
- douxemans, tou 69
- espacio 31
- fuso 124
- gagliardo 35, 79 f.
- gaiement (gay) 79 f., 97, 102, 115, 127,
135, 142 f., 149 f., 155, 169, 171,
192, 193
- gai, un peu 171
 - très 139
- giusto, tempo 37, 185 f.
- gracieusement 102, 111, 125 f., 169,
188, 192 f.
- grave 16, 44, 64 ff., 77 ff., 92, 116, 117,
149, 193, 199
- grave adagio 117
- hilaris 68
- lamentevole 33
- langsam 57, 71
- languidamente 37
- larghetto 83, 84, 179, 188
- larghetto andante 83
- larghetto ma non adagio 83
- largo 34, 38, 39, 41, 44, 68, 77 ff., 124
- largo andante 83
 - assai 83
 - cantabile 192
 - e spiccato 82
 - ma non adagio 83
 - ma non tanto 83
- léger (légèrement) 125, 127, 169, 193,
195
- légèreté moderée 125 f., 169

leniter 17
 lent, assez 85
 lente 124
 lentement 77 ff., 84, 95, 97, 99, 113, 115,
 155, 183
 lenteur, sans 125 f., 192
 lento 35, 44, 47, 77 ff.
 louré 128, 172 f., 184, 193, 195
 malinconico 34, 35 f.
 mediocre 24
 mediocritas 14 f.
 mediocriter 14
 meno 69
 mesto 34, 35, 68
 mesurado 31
 mesuré 146, 186
 moderato 101, 124, 132, 183, 184 f.
 modéré (modérément) 101 f., 155, 184 f.
 modesta morositate 16
 modus velox 21
 — mediocris 21
 — tardus 21
 more longo 21
 — mediocri 21
 — lascivo 21
 morosior 20
 morositas 15, 16 f.
 morosus 15, 16 f., 17
 moto tardo 36
 — veloce 36
 mouvement 25 f., 49
 — de Passacaille 101
 — louré 128
 — marqué 128
 movimenti gagliardi 35
 — lenti 35
 — tardi 35
 — veloci 35
 naïvement 84, 192 f.
 naturale 24
 nervosè 124
 noblement 101 f., 125 f., 146, 149, 192 f.
 ordinario, tempo 26, 187
 perennis 17
 pesamment 85, 192 f.
 prestissimo 41, 51, 71, 91, 95, 124, 145,
 158, 165 ff.
 presto 24, 36, 37, 41, 42, 44, 47, 54, 71,
 89 f., 118 ff., 124, 129, 134
 proportionato 37
 proportione, in 42
 regozijado 31
 rubato, tempo 186
 slow 96
 — very 112
 sostenere 37
 spirito, col 25
 — con (ma non allegro) 196
 spirituoso 34, 193, 195 ff.
 — assai 196
 sprezzatura 34
 stretto 37, 42, 50, 51
 suaviter 124
 subtiliter 17
 tarde (tarditas, tarditer) 14, 44
 tardiore tactu 36
 tardissime 24
 tardissimo 70, 124
 tardo 24, 36, 41, 42, 124
 tempo s. Personen- und Sachregister
 tempo, à 185 f.
 tempo ordinario 26, 187
 — giusto 37, 185 f.
 — allegro 38, 39
 — del' affetto 41
 — de la mano 41
 — largo 38, 39 f.
 — moderato 132
 — più adagio 38
 — rubato 186
 tempus minimum 21
 — medium 21
 — maius 21
 tendre (tendrement) 84, 155, 172, 192 f.
 tenere 15
 tractim 15
 veloce (velociter) 24, 33, 35, 35, 36, 37,
 38 f., 44, 47
 velocior 20
 velocissimo 24
 vif (vivement) 101 f., 111, 127, 144, 171
 viste, fort 167
 vite 143, 144
 — très 138
 vivace 145, 155 ff., 164, 170, 184
 vivo 34

b) Personen- und Sachregister

- Affektbezeichnungen 39, 40, 41, 68, 193, 195
 agogē 14
 Agricola, M. 40
 Ahle, R. 55
 Albert, H. 66
 Alembert, d' 174
 Alla breve 27, 47, 107, 113, 118 f., 120 ff., 130 ff., 134 f., 136 ff., 140 ff.
 Allemande 105 ff., 119 ff., 197
 Anglebert, d' 85 f., 91, 95, 99, 101, 103, 113, 124, 135, 146, 149
 Anonymus IV 21
 Arbeau 78, 86
 Aribō Scholasticus 14 f.
 Aristides Quintilianus 13
 Ars antiqua 23
 Ars nova 30
 Artusi 68
 Auftakt 85, 108 f., 123, 137, 140, 146, 168, 171
 Augustinus 14
 Auszierungen 57 ff., 61
- Bach, C. Ph. E. 40, 88, 181, 183, 198
 — Joh. Seb. 27, 44, 61, 82, 83, 89, 92, 93, 97, 103 f., 113 f., 115, 117, 121, 129, 149, 153, 159, 162, 173, 174, 182 f., 184, 189, 195, 198
 — W. Fr. 183
 Baïf, J. A. 66
 Balletto (Ballo) 38 f., 64 ff., 78, 116, 134 ff.
 Banchieri, A. 39, 44 ff., 50, 57
 Bassani, G. B. 91, 94, 95, 96 f., 113, 144 f., 150, 151
 Beethoven 30, 61, 89, 155, 179, 184, 190, 199
 Belli, Dom. 64
 Bewegung s. mouvement
 Biber, Fr. I. 80, 90, 100, 158 f., 164 f.
 Bleyer, G. 80
 Bonporti, F. A. 129
 Bordun 84
 Bottazzo, B. 34 f., 68
 Bourrée 136 ff.
 Branle (Brando) 77 ff., 105
 Brossard 27, 49 f., 81, 91, 95, 98, 107, 136, 154, 168, 179, 186, 187, 189, 193, 196 ff.
- Brunelli 64 ff., 78, 92, 116
 Buchner, H. 23
 Burck, Joachim a 66
 Buxtehude 44
 Caccini, G. 34, 64, 67, 88
 Camprà, A. 174
 Canarie 89, 168, 171
 Carissimi 48 f., 71
 Castil-Blaze 156, 178, 179, 196
 Cavalli 68 f., 101
 Chaconne (Ciacona) 38, 98 ff., 103, 197
 Chambonnières 109, 111, 121, 122, 149
 Charakterbezeichnungen 125, 192 ff.
 Choreographie 77, 91, 114
 come sta 44, 57
 Commemoratio brevis 15 f., 17
 compas (compassillo) 31 f.
 Copula 18 ff.
 Corbetta, Fr. 111
 Corelli 44, 82, 91, 92, 94, 103, 106 ff., 113, 119 ff., 123 ff., 138 ff., 142, 144 ff., 151, 155, 157, 159 ff., 178
 Couperin, Fr. 80, 82, 84, 85, 91, 93, 97, 101, 102, 104, 109, 110, 125 ff., 138 f., 146, 149 ff., 169 f., 171 ff., 174, 184, 186, 189, 194, 197
 Courante (Corrente) 38, 81, 96 f., 144, 148 ff.
 Da Capo-Arie 55 f., 100
 Dandrieu 138, 142, 157
 Daza 31
 Deutschland 66, 195
 Diminution 33 f., 89
 Diruta 33
 Discantus 18 ff.
 Double 89 f., 99, 103, 114, 149, 164
 Entrée (Entrata, Intrade) 88, 117, 129 ff.
 Enchiriadis, Musica 16 f.
 Escudier 178, 180, 193, 195, 196
 Falconieri 78
 Fantasia 43, 78
 Farina 62, 88
 Fermate 90
 Finck 33
 Fischer, J. C. F. 78 f., 97, 99, 100, 131 ff., 135, 142 f.
 Folia 103
 Forlane 174
 Francesco da Milano 87

- francese 64, 97
 Franco v. Köln 19 ff., 22
 Francoeur 102, 181
 Frankreich 33, 66, 125, 194
 Frescobaldi 37 ff., 52, ff., 57 ff., 68, 88,
 118, 185
 Friderici 58 f.
 Froberger 57, 97, 109, 110, 111, 149,
 158 f.
 Frottola 65 f.
 Fux 88, 103, 158 f., 165 ff., 188

 Gabrieli, A. 78
 Gabrielli, Dom. 91, 116, 141, 151
 Gafurius 23
 Gagliarde 80, 85 f.,
 Ganassi 33
 Gaultier 33, 95, 96, 110, 111, 158, 169
 Gavotte 93, 113 f., 136 ff.
 Geminiani 155, 185
 Gerle 32
 Gianelli 177
 Gigue 38, 147, 157 ff.
 Giustiniani 36
 Gollmick 178, 180
 Grazie (grace) 57 f.
 Gregorianik 14 f., 21
 Guido v. Arezzo 17 f.

 Händel 61, 82 f., 129, 162 f., 173, 174,
 178, 181, 182, 185 f., 187, 188, 189,
 196, 197
 Harsdörffer 57
 Haydn 84, 154, 155
 Heinichen 27
 Hemiole 50, 57, 87, 93, 101, 151
 Hornpipe 197
 Hurlebusch 138, 141, 188

 Improvisation 32, 34, 57
 integer valor notarum 22, 27
 Intrade s. Entrée
 Italien 56, 65, 194

 Jelich 69 f., 118, 188
 Jeune, Cl. Le 66
 Johannes Affligemensis 14
 Johannes de Garlandia 18
 Johannes de Muris 21
 Judenkunig 32

 Kadenz 38 f., 59 ff.
 Kelz, 124, 188
 Kerll, J. K. 100
 Kindermann, E. 59

 Kirchhoff, G. 151 f.
 Knoep, L. 86
 Kretzschmar, Joh. 71
 Krieger, Joh. 159 f., 165
 Kuhnau, Joh. 38
 Kusser, Joh. S. 78, 167
 Landi, St. 115 f.
 Lasso 30
 lateinische Termini 14 ff., 17 f., 20, 21,
 47, 54, 56, 68, 124
 Lautenmusik 30 ff.
 Le Bègue 167, 189
 Leclair 170, 189
 Lexika 41
 Lichtenthal 178
 Loure 85, 170 ff., 195
 Lübeck, V. 128, 170
 Lully 95, 99, 101, 112, 114 f., 116, 117,
 138, 168
 Mace, Th. 81, 86, 94 f.
 Marini, B. 54, 62, 96 f., 116, 135, 144,
 152 f.
 Mattheson, Joh. 25, 77, 81, 91, 93, 98,
 114, 117, 136 f., 142, 153, 154,
 162, 168, 170 f., 177
 Mauduit, J. 66
 Mayr, R. I. 91, 99 f., 106 ff., 119, 122,
 123, 125, 131 ff., 138, 140, 144 ff.,
 149 ff., 155, 160, 161, 163, 164,
 182, 189
 Mazzocchi 64 ff., 92
 Mazzocchi-Marazzoli 43
 Mensura 22
 Mensuralnotation 21 f.
 Menuett 38, 95, 154 ff.
 Mersenne 28
 Merula 57, 124
 Metronom 28, 30, 108, 176, 182
 Milan 30 ff., 40, 65, 78, 118
 misura 34, 68
 Monteverdi 39, 41 f., 47, 50, 55 f., 63,
 64 ff., 118, 196
 Motiv 55 f., 192
 mouvement (movimenti) 25 f., 35, 49
 Mozart, L. 25, 40
 Mozart, W. A. 61, 84, 155, 178, 181,
 183, 190 ff., 196
 Mudarra 31 f., 65, 87
 Muffat, Georg 55, 58, 80, 91, 109, 117,
 120, 125, 129 ff., 156 ff., 159 f.,
 188, 189
 — G. Theophil 92, 125, 132, 170,
 189, 197

- Musette 84
 Musica Enchiriadis 16 f.
 Musikē 13
 Narváez 31 f.
 Neri 55, 124
 Newsidler 32 f., 78
 Niederländer 30
 Niedt 81, 104, 133, 177
 Notker Balbulus 14
 Occursus 17 f.
 Ochsenkhun 32
 Odington 17, 20
 Opitz 57
 Organum 16 ff.
 Orgelpunkt 82
 Ortiz 33
 Ostinato 99 ff.
 Ouverture, französische 105, 114 ff., 117, 130 ff.
 Palestrina 30
 Passacaglia 38, 56, 98 ff.
 Pastorale 82 ff., 92 ff.
 Pavane 30, 78, 86, 89, 114
 Penultima 20 ff., 58 ff., 61, 90, 100
 Pergolesi 185
 Peri 64, 67
 Pesenti, M. 43, 50, 78, 116, 188
 Petrus le Visée 21
 Pezel, Joh. 96, 105, 150
 Philippe de Vitry 21
 Philips, P. 87
 Piantanida 182
 Plainte 97
 Polonaise 182
 Praetorius, M. 25, 28, 39, 44, 47, 56, 57, 63, 70, 78, 80, 81, 86, 96, 118, 133
 Printz, W. C. 33, 68
 Proportionen 23 ff., 27
 Puls 23, 28, 91, 176, 177
 Purcell 95, 96, 112, 125, 135 f., 155, 189
 Quantz 40, 81, 94, 98, 104, 108, 117, 137, 144, 168, 196
 Rameau 84, 85, 102, 113, 138, 143 f., 155, 170, 171, 174, 184, 189, 197
 Reincken 123, 125, 128
 Ricercar 70
 Riepel 62, 185
 Rigaudon 136 ff., 142, 143, 197
 Rist, Joh. 66
 Robertus de Handlo 21
 Rognoni 33
 Romanesca 87 f.
 Romanusbuchstaben 14
 Roncalli 102, 111
 Rosenmüller 135
 Rousseau, Jean 25, 27
 — Jean Jaques 81, 87, 114, 154, 155, 168, 178, 179, 188, 189 f., 193, 194, 195 f.
 Saint-Lambert 95, 154
 Salinas 66, 87 f.
 Sarabande 38, 88 ff., 98, 144 ff., 181
 Saracini 64
 Scarlatti, A. 188, 196 f.
 Scarlatti, Dom. 54, 142, 155, 156 f., 159, 173, 177, 185, 187, 189, 191, 197
 Scheibe 28 f.
 Schein, Joh. H. 54, 57, 87
 Schenk, Joh. 92, 101, 110, 122 f., 125, 128, 138, 147, 163, 164, 188
 Schlagzeit 44, 50, 54, 90 u. ö.
 Schlick 32
 Schmelzer, Joh. H. 168
 Schmicerer 92, 102, 111, 129 ff., 135
 Schneegaß 36
 Schobert 183
 Schreiten (Schritt) 23, 28, 176, 182
 Schütz 39, 54, 56, 57, 62, 71 f., 188
 Somis, G. B. 80
 Sperontes 182
 Tabourot s. Arbeau
 Tactus 23 f.
 Tactuszeichen 24, 30, 32
 Taglietti 154
 Takt 24 f., 131 f.
 — -vorzeichnungen 24 f., 130 ff., 160
 — -wechsel 46, 53, 54, 57, 69, 70
 Tambourin 136 ff., 144
 Telemann 115
 Tempo 22, 26, 28, 35, 37, 38, 41, 49, 75 f.
 — absolutes 28 f.
 — -abstufungen 44, 90, 104, 149
 Tempobzeichnungen
 — über Abschnittsschlüssen 57 ff.
 — bei Abschnittübergängen 57, 71
 — als Bestätigung des Notenbilds 47, 50, 53 f., 71
 — im Dreiertakt 44, 47 ff., 50 f., 71, 112
 — als Ergänzung des Notenbilds 54

- paarweise 54 f., 71, 86
- synonyme 54, 56, 79, 82, 83, 122, 128 f., 163
- bei Taktwechsel 47, 55, 69
- textbedingt 62, 68
- als Überschrift 61, 90
- als Warnung 42, 47, 50, 71
- bei Wechsel Tutti/Solo 47, 70
- Tempo di Bourrée 93
 - di Gavotta 82, 113
 - di Menuetto 82, 114, 155
 - di Polonaise 182
 - di Sarabande 93
 - -wechsel, proportionell 50, 55
- Tempus 22
- Toccata 37 f.
- Tombeau 110 f.
- Tonart 82
- Torelli 197
- Trabaci, G. M. 42
- Tunstede 21
- Umnotierungen 66, 97, 121, 143, 150, 152, 164, 167
- Valderrábano 31 f.
- Variationen 98 f., 103 f., 114
- Veracini 102
- Vers 13 f., 66 f.
- Verzierungen s. Ausszierungen
- Vicentino 24, 35, 37, 39
- Vierdanck 86, 188
- Villanelle 66
- virtuos 41, 88
- Visée, R. de 111
- Vitali 91, 113, 135, 138, 141, 145, 164
- Vivaldi 54, 82, 91, 94, 103, 119 ff., 129, 138 f., 141 f., 145 ff., 153, 155, 157, 162, 163, 174, 180, 181, 196
- Vorklassiker 183
- Walther, Joh. G. 81, 87, 90 f., 98, 136, 154, 177, 195, 196
- Weckmann, M. 71
- Wechselrhythmus 64 ff., 76, 87, 148 ff.
- Weiss, S. L. 181 f., 185
- Werner, Jos. Gr. 174
- Wiener Klassiker 54, 61, 77, 156, 183, 184, 199
- Zacconi 23, 68
- Zarlino 35
- Zesen 57
- Ziani 197
- Zier 57 f.
- Zipoli 82, 138, 141, 154, 163